

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DĚJIN KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ

Jan Royt

Lexikon biblické ikonografie
A Dictionary of Biblical Iconography

Disertační práce

Vedoucí práce – Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc.

2008

„Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury“.

OBSAH

I. Symbolika a interpretace. Lexikální literatura, metodologie.....	4 - 9
II. Lexikon biblické ikonografie.....	10 - 280
III. Použité prameny a literatura.....	281 - 298
IV. Resumé.....	299

I. Symbolika a interpretace v křesťanském umění.

Lexikální literatura, metodologie

Americký historik umění německého původu Erwin Panofsky ve studii Ikonografie a ikonologie¹, hovoří o třech fázích ikonologické metody: 1. Předikonografický popis, 2. Ikonografický rozbor, 3. Ikonologická interpretace. Předmětem interpretace druhé fáze je druhotný neboli konvenční význam, vytvářející svět obrazů, příběhů a alegorií. Interpretátor by měl být dobře obeznámen s literárními prameny, se specifickými tématy a pojmy. Předpokladem je znalost dějin typů, s přihlédnutím ke způsobu jakým byla za různých se historických podmínek prostřednictvím předmětů a událostí vyjadřována témata a pojmy. Pro identifikaci námětů a jejich literárního pozadí je využívána vedle speciální literatury literatura lexikální. Tu můžeme rozdělit do několika kategorií dle charakteru a uplatnění. Jako úvod do problematiky symboliky sakrálního umění lze využít monografii Mircea Eliadeho *Ewige Bilder und Sinnbilder* (Olten/Freiburg i. Br. 1954), diskutabilní avšak inspirativní knihu Ericha Fromma *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer fast vergessenen Sprache* (Stuttgart 1980), monografii Ulricha Manna *Vom Ursprung und Sinn der Welt* (Stuttgart 1983), didakticky zaměřenou práci H. Halbfasse *Das dritte Auge. Religionsdidaktische Anstöße* (Düsseldorf 1982), filosoficky orientovanou knihu S.K. Langera *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (Frankfurt a.M 1984), k teologii symbolu práci Karla Rahnera *Theologie des Symbols*² či dnes již klasickou práci Rudolfa Wittkowera *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* (Köln 1984). Symbolika svátosti ve spisech církevních Otců je pojednána v knize Jeana Danielou *Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente* (München 1963). Týmž autor napsal vynikající knihu *Les symboles chrétiens primitifs* (Paris 1961), pojednávající o symbolice raných křesťanů. Jako dobrá orientace pro studenty historických oborů slouží příručka Horsta Appuhn *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen*

¹ Erwin PANOFSKÝ: *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*, in: Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění*, (ed.) Lubomír Konečný, Praha 1981, 33-54. Základními pracemi o metodě ikonologické jsou: Aby WARBURG: *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Hrsg. von der Bibliothek Warburg unter Mitarbeit von Fritz Rougemont von Getrond Bing, Bd. 2, Leipzig – Berlin 1932, 478-479; Günter BANDMANN: *Bemerkung zu einer Ikonologie des Materials*, in: *Städel – Jahrbuch N. F. 2*, 1969, 75-100; Ekkhard KAEMMERLING: *Ikonographie und Ikonologie, Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem)*, Köln 1979; R. van STRATEN: *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1989.

² Karl RAHNER: *Theologie des Symbols*, in: *Schriften zur Theologie*, Bd. IV, 275-311, Einsiedeln – Zürich – Köln 1960. K tomu také z protestantského hlediska P. TILICH: *Symbol und Wirklichkeit*, Göttingen 1962, tentýž *Das religiöse Symbol*, in: *Ges. Werke*, Bd. V., Stuttgart 1964; H. REIFENBERG: *Symbol als Sinnbild und Sinnspruch*, in: *Liturgisches Jahrbuch 20*, 11-21, 1970; E. SAUSER: *Zur Bedeutung des Symbolbegriffes für christliche Ikonographie. Bibliographie zur Symbolik*. *Ikonographie und Mythologie* 5, 1972.

Kunst in Deutschland (Darmstadt 1991) a Daniela de Chapeaurouge Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole (Darmstadt 1991).

Do první kategorie můžeme zařadit lexikony obecné povahy, kde se setkáváme s náměty ze všech kulturních oblastí. Za všechny bych chtěl připomenout Encyklopedii tradičních symbolů od J. C. Cooperové³, s bohatou bibliografií v závěru či Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění jehož autorem je angličan James Hall⁴.

Velmi bohatá ba téměř těžko přehlédnutelná je lexikální literatura věnovaná křesťanské ikonografii. Mezi již klasické práce patří monografie o raně křesťanské symbolice ryby od Franze J. Dölgera⁵, dvousvazkové lexikum Ferdinanda Pipera *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*⁶, dvoudílná práce o křesťanské symbolice od Wolfganga Menzla⁷, *Kleines Handwörterbuch der Christlichen Symbolik* od P.S. Liebmann⁸ tři svazky pojednávající o religiózním umění ve středověké Francii, jejichž autorem je Emil Male⁹, dvoudílná Künstleho práce *Ikonographie der christlichen Kunst*¹⁰ či Sauerova kniha o symbolice sakrálního prostoru¹¹. Ke studiu symboliky používané židovským společenstvím nejlépe poslouží *Jüdisches Lexikon*¹².

Jako slovníky první informace (pojmy a osoby) slouží kolektivní práce *Slovník biblické kultury*¹³, *Lexikon symbolů* Gerda Heinze-Mohra¹⁴ či *Slovník biblických obrazů a symbolů* od Manfreda Lurkera¹⁵. *Neues Lexikon christlicher Symbole*, jejímiž autorkami jsou Dorothea Forstner a Renate Becker, obsahuje některé vybrané kapitoly (např. vinná réva, Bůh jako dítě, Cesta člověka a cesta Boží, dvanáct čísel atd.) z oblasti křesťanské ikonografie, které se týkají spíše než osob či předmětů některých podstatných fenomenů křesťanské kultury. Výhodou tohoto slovníku je to, že autorky pracují s texty církevních autorů. Za

³ J. C. COOPEROVÁ: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, překlad Alan Plzák, Praha 1999.

⁴ James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Alan Plzák, Praha 1999.

⁵ Franz J. DÖLGER: IXOIS. *Das Fisch Symbol in frühchristliche Zeit*, T. 1-5, Münster 1922-1928.

⁶ Ferdinand PIPER: *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Freiburg a.B. 1847-1851.

⁷ Wolfgang MENZL: *Christliche Symbolik*, 2 svazky, Berlin 1856.

⁸ P. J. LIEBMANN: *Kleines Handwörterbuch der christlichen Symbolik*, Leipzig 1892.

⁹ Emile Male: *L'art religieux de la fin de moyen age en France*, Paris 1908; Emil Male: *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1931; Emil Male: *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris 1968.

¹⁰ Carl KÜNSTLE: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 svazky, Leipzig 1926-1928.

¹¹ Joseph SAUER: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1924.

¹² G. HERLITZ – B. KIRSCHNER: *Jüdisches Lexikon*, Berlin 1928-1930. K tomu také A. KANOF: *Jewish Symbolic Art*, Jerusalem 1996.

¹³ Danielle FOUILLOUX – Anne LANGLOIS – Alice LE MOIGNÉ – Françoise SPIESS – Madeleine Thibault – Renée TRÉBUCHON: *Slovník biblické kultury*, Praha 1992.

¹⁴ Gerd Heinz – MOHR: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999

¹⁵ Manfred LURKER: *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999. Lurker je autorem i dalších prací: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*, Baden – Baden 1974; *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, Baden-Baden 1982; *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988.

nejlepší publikace z oblasti ikonografie v této kategorii považují kolektivní práci německých autorů *Christliche Ikonographie in Stichworten*¹⁶, *Poeschelův Handbuch der Ikonographie*¹⁷ a francouzsky psané inspirativní práce Andre Grabara¹⁸. Z anglofonní oblasti jsou to starší práce Fergusonovy¹⁹ a Didronovy²⁰, novější: *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*²¹ a *Old Testament Figures in Art*²².

Odborně špičkovou a nejlépe využitelnou literaturou pro historiky umění jsou velké několikadílné ikonografické lexikony. Absolutorium zaslouží především osmidílný *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. Engelbert Kirschbaum S.J., Freiburg i. Br. 1968-1976. Jde o kolektivní práci odborníků z mnoha zemí, takže mohl být odbourán určitý partikularismus, jenž provází lexikální literaturu francouzskou či italskou. Čtyři první díly jsou věnovány tématům (řazeným abecedně) z oblasti křesťanské ikonografie, čtyři další pak hagiografii. Jednotně strukturovaná hesla obsahují odkazy na prameny biblické, apokryfní i patristické. Neocenitelnou výhodou je to, že čtenář má možnost se seznámit s historickým vývojem symboliky určitého tématu, nikoliv pouze s jeho primárním obsahem jak je tomu ve slovnících první informace. Každé heslo je opatřeno literaturou. Nevýhodou lexika je poměrně omezená obrazová příloha. Tuto výhodu má naopak vynikající několikadílný slovník Gertrudy Schillerové *Ikonographie der christlichen Kunst*²³. Je ze všech známých lexik nejlépe vybaven obrazovou přílohou, která umožňuje paralelně s textem, v němž jsou na vyobrazení odkazy, sledovat vývoj příslušného motivu v časové přímce. Jednotlivé díly jsou věnovány stěžejním událostem Kristova života, počínaje dětstvím Spasitele a konče jeho druhým příchodem. Jinak organizován je francouzský ikonografický lexikon, jehož jediným autorem je Louise Réau²⁴. První díl tohoto kompendia je pokusem o syntetický pohled na vývoj ikonografických motivů především ve Francii. Druhý díl pak pojednává o starozákonních motivech, díl třetí o tématech novozákonních. Poslední dva díly jsou zasvěceny hagiografii.

¹⁶ Hannelore SACHS, Ernst BADSTÜBNER, Helga NEUMANN: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München 1975. U každého hesla je uvedena literatura.

¹⁷ S. POESCHEL: *Handbuch der Ikonographie*, Darmstadt 2005.

¹⁸ André GRABAR: *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1988, francouzsky- André GRABAR: *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1994.

¹⁹ G. FERGUSON: *Sings and Symbols in Christian Art with Illustrations from Paintings of the Renaissance*, New York 1961.

²⁰ A. N. DIDRON: *Christian Iconography*, London 1951.

²¹ *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, (ed.) D.L. Jeffrey, Grand Rapids 1992.

²² C. de CAPOA: *Old Testament Figures in Art*, Los Angeles 2003.

²³ Gertrud SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1. Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, Güttersloh 1966; Bd. 2. Die Passion Jesu Christi, Güttersloh 1968; Bd. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Güttersloh 1971; Bd. 4.1. Die Kirche, Güttersloh 1976; Bd. 4.2. Maria, Güttersloh 1980; Bd. 5.1 a 5.2. Die Apokalypse, des Johannes, Güttersloh 1990.

²⁴ Louis RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*. Bd.1. Introduction générale; Bd. 2. Ancien Testament; Bd. 3. Nouveau Testament; Bd. 4-6. Iconographie des Saints, Paris 1955-59

Nevýhodou slovníku je jeho přílišné soustředění se na ikonografii uměleckých děl ve Francii, Evropa střední a východní zde není prakticky reflektována vůbec. Můžeme jen litovat, že nebyl dokončen výtečný Lexikon der christlichen Ikonographie rakouského badatele Hanse Aurenhammera²⁵. Zajímavým počinem bylo vydání desetidílného lexikonu Bibel im Wort und Bild²⁶, který lze dobře využít pro komparaci biblického textového a obrazového materiálu. Pro období novověku, zejména pro umění 17. a 18. století je velmi důležité Piglerovo kompendium Barockthemen²⁷.

Velmi početnou skupinu tvoří lexikony specializované na určité období, zemi či osobu. Vynikající odbornou úroveň má šestidílný Marienlexikon²⁸. Jsou v něm hesla z různých oborů, dějiny umění přirozeně nevyjímaje souvisejících s mariologií. Speciálně o raně křesťanské ikonografii pojednává práce Gerharda Ladnera Handbuch der frühchristlichen Symbolik²⁹. Autor zvolil poměrně netradiční pojetí. Raně křesťanskou symboliku se snaží vysvětlit v rámci problémových okruhů (např. Kirche, Liturgie und Sakramente). O středověké kultuře pojednává rozsáhlý Lexikon des Mittelalters³⁰ a jednodílná Encyklopedie středověku³¹. Nalezneme v nich i okruhy související s křesťanskou ikonografií, i když jsou tak trochu na okraji zájmu. Detailně se symbolikou středověkého umění zabýval Wolfgang Mohlsdorf v knize Christliche Symbolik in der mittelalterlichen Kunst³² a zejména pak francouzská práce Iconographie médiévale: image, texte, contexte³³. Velkou skupinu lexikální literatury, zejména z oblasti německy mluvících zemí, tvoří Reallexikony. Poměrně stručně koncipovaná hesla z oblasti křesťanské ikonografii jsou zastoupena v Reallexikonu für Antike und Christentum³⁴ či v Reallexikonu zur byzantinische Kunst³⁵. Daleko početnější a podrobnější jsou ikonografická hesla v Reallexikonu zur deutschen Kunstgeschichte³⁶. Z hlediska teologických kontextů ikonografie lze velmi dobře využít

²⁵ Hans AURENHAMMER: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959-1967.

²⁶ Bibel im Wort und Bild, (edd.) M. Prager, G. Stemberger, Bd. 1-10, Salzburg 1982. Využít lze také Das Grosse Bibel Lexikon, ed. H Burkhardt, F. Grünzweig, Wuppertal- Giessen 1990 či Dictionnaire de la Bibl, ed. P.M. Bogaert, Turnhout 1987

²⁷ Anton PIGLER: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1956.

²⁸ Marienlexikon, hrsg. Rudolf Bäumer a Leo Scheffczyk, Erzabtei St. Ottilien 1988-94

²⁹ Gerhart B. LADNER: *Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott-Kosmos-Mensch*, Stuttgart-Zürich 1992.

³⁰ Lexikon des Mittelalters, (hrsg.) Robert Auty, München- Zürich 1980. Též: Dictionary of the Middle Age, (hg.) Joseph Reese Strayer, 12 Bde and Index, New York 1982-1989.

³¹ (Edd. Jacques LE GOFF/ Jean – Claude SCHMIDTT: *Encyklopedie středověku*, Praha 2002

³² Wolfgang MOHLSDORF: *Christliche Symbolik in der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926

³³ *Iconographie médiévale: image, texte, contexte*, (ed.) G. Duchet-Suchaux, Paris 1993

³⁴ Reallexikon für Antike und Christentum, hrsg. von Theodor Klauser, Bd. 1-12, Stuttgart 1959-1983.

³⁵ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. von Klaus Wessel, Bd. 1-12, 1963-1978.

³⁶ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. Otto Schmitt, Ernst Gall, Ludwig Heinrich Heydenreich, Hans Martin Frhr. von Erffa und Karl-August Wirth, Bd. 1-7, Stuttgart 1937-1981.

Lexikon für Theologie und Kirche³⁷, Theologische Realenzyklopedie³⁸, polská Encyklopedia Katolicka³⁹, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft⁴⁰ či slovník Konrada Onasche Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten⁴¹.

Jedinečnou veřejně přístupnou webovou aplikací (databaze) pracující s ikonografií uměleckých děl je nizozemský Iconclass (<http://w.w.w.iconclass.nl>)⁴².

V posledních letech se velmi slibně rozvíjí ikonografická studia na Slovensku. Přispěla k tomu práce Ivana Geráta Stredoveké obrazové témy na Slovensku⁴³ či lexikálně pojaté práce Příbehy Starého zákona⁴⁴ a Příbehy Nového zákona⁴⁵ od Ivana Rusiny a Mariana Zervana.

Původní české práce jsou spíše „popelkou“. Nadějně se rozvíjející projekt Českého slovníku bohovědného⁴⁶, v němž byla i hesla úzce související s křesťanskou ikonografií, zůstal nedokončen. Snad nejvíce citovanou českou prací ve světové ikonografické literatuře je kniha Karla Chytila Antikrist v naukách a umění středověku⁴⁷. Iniciační ikonografickou prací v našem prostředí byla doktorská práce Josefa Cibulky Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného⁴⁸.

První reakce na inspirativní ikonologické práce Erwina Panofského se v našem prostředí objevují v 60. letech. V roce 1964 vydal Rudolf Chadraba práci o ikonografii Dürerovy Apokalypsy⁴⁹. Základní, velmi stručná hesla věnovaná ikonografii, se objevují ve Slovníku památkové péče⁵⁰ a v Malém bohovědném slovníku⁵¹. Vynikajícím dílem, dobře využitelným také pro hlubší poznání starozákonní a novožákonní ikonografie je Novotného

³⁷ Lexikon für Theologie und Kirche, Begründet von Michael Buchberger, 2. Aufl, Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 10 Bde, Freiburg i. Br. 1957-1965. Pro historiky umění je důležitější vydání lexikonu z roku 1930-1938, v němž jsou hesla Josepha Brauna věnovaná oláři a liturgickým předmětům.

³⁸ Theologische Realenzyklopedie, (ed.) G. Krause, Bd. 12, Berlin – New York 1984

³⁹ Encyklopedia katolicka, (ed.) E. R. Luksszyk, L. Bienkowski, F. Grygwickz, T. 3, Lublin 1979.

⁴⁰ Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 6 Bde. und Register, Tübingen 1957-1965.

⁴¹ Konrad ONASCH: *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Leipzig 1981

⁴² H. de van WAAL: *Iconclass an Iconographic Classification System*, (ed.) L.D. Couprie, E. Tholen, G. Vellekoop, Amsterdam – Oxford – New York 1981-1985.

⁴³ Ivan GERÁT: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku. Osoby a príbehy*, Bratislava 2001

⁴⁴ Ivan RUSINA/Marian ZERVAN: *Příbehy Starého zákona*, Bratislava 2006.

⁴⁵ Ivan RUSINA/Marian ZERVAN: *Příbehy Nového zákona*, Bratislava 2000.

⁴⁶ Český slovník bohovědný, ed. Josef Tumpach a Antonín Podlaha, Díl 1- 4, Praha 1912-1930.

⁴⁷ Karel CHYTIL: *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazové antiteze o Kristu a Antikristu*, Praha 1918.

⁴⁸ Josef CIBULKA: *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného*, Praha 1924

⁴⁹ Rudolf CHADRABA: *Dürers Apokalypse*, Praha 1964.

⁵⁰ Oldřich J. BLAŽÍČEK: *Slovník památkové péče*, Praha 1962. V přepracovaném druhém vydání byla hesla věnovaná ikonografii rozšířena, viz Oldřich J. BLAŽÍČEK/ Jiří KROPÁČEK: *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991

⁵¹ Jan MERELL: *Malý bohovědný slovník*, Praha 1963.

Biblický slovník⁵². Po roce 1989 se objevuje také původní domácí ikonografická literatura. Jaroslav Studený v příručce *Křesťanské symboly*⁵³ se poměrně zdařile snaží objasnit řadu pojmů na podkladě křesťanské ikonografie. „Vadou“ této publikace je jistá neuspořádanost hesel a také absence odborně zasvěceného úvodu. Podobným „neduhem“ trpí výkladový slovník Jána Baleky⁵⁴. Spíše kompilativní charakter mají ikonografické práce Vítězslava Štajnochr⁵⁵ a Hynka Rulíška⁵⁶. Autor této práce publikoval v roce 1998 společně s Hanou Šedinovou ikonografický slovník⁵⁷ věnovaný symbolice rostlin, kamenů, skutečných i bájných bytostí. Je také autorem řady dílčích ikonografických studií⁵⁸, jež jsou předstupněm předkládané práce. Při koncipování práce jsem se inspiroval především lexikonem křesťanských symbolů D. Forstnerové a R. Beckerové a také oběma lexikony slovenských kolegů Ivana Rusiny a Martina Zervana. Práce zahrnuje celou šíři Starozákonních a novozákonních námětů řazených abecedně, počínaje Stvořením světa až po knihu Zjevení s. Jana - Apokalypsu. Vedle vlastních příběhů Starého i Nového zákona jsou představeny i významné osobnosti Starého a Nového zákona. Zařazena byla také hesla inspirovaná apokryfními knihami Starého a Nového zákona, hesla poukazující na vztah Starého a Nového zákona (např. Typologie) či hesla s biblickou výpovědí související (např. Ráj, očištec, smrt atd.). Každé heslo je profilováno tak, že je v něm uveden stručný příběh biblické události, líčený s přihlédnutím k jeho reflexi ve výtvarném umění. V textu hesla jsou vedle příslušných biblických citací odkazy na apokryfní literaturu, na výklady církevních autorit a dále příklady děl světového a českého umění. Hesla jsou řazena abecedně a systém syntetizujících hesel a odkazů umožňuje snadnější orientaci. Biblické citace jsou převzaty z ekumenického překladu Bible z roku 1985⁵⁹, citáty z děl církevních Otců a spisovatelů v převážné většině z latinské či řecké patrologie Mignovy (zkratky PG – Patrologia Graeca a PL- Patrologia latina). Podoba jmen osob, názvy měst, zemí atd. se přidržuje zmíněného ekumenického překladu Bible. V závorkách je u některých jmen uváděno znění, tak jak se objevuje ve starší uměleckohistorické literatuře.

⁵² Adolf NOVOTNÝ: *Biblický slovník*, Praha 1956.

⁵³ Jaroslav STUDENÝ: *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992.

⁵⁴ Jan BALEKA: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 1997.

⁵⁵ Vítězslav ŠTAJNOCHR: *Panna divotvůrkyně. Nauka o Panně Marii, mariánská ikonografie, mariánská poutní místa*, Uherské Hradiště 2001; *Svatá Trojice. Učení o Bohu v trojici a vývoj zobrazení. Úcta k Nejsvětější Trojici*, Uherské Hradiště 2005.

⁵⁶ Hynek RULÍŠEK: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*, České Budějovice 2006.

⁵⁷ Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998

⁵⁸ Jan ROYT: *Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Kašperské Hory 2000; Jan ROYT: *Poslové nebes*, Kašperské Hory 2001.

⁵⁹ Bible. Písmo Svaté Starého a Nového zákona, Praha 1985.

II. Lexikon biblické ikonografie

Abakuk, též Habakuk

Patří k tzv. malým prorokům (viz Proroci), autor starozákonního proroctví, jeho činnost spadá do doby po smrti Jóšijášově (609 př. Kr.). Proroctví obsahuje nářek prorokův, Boží odpověď na něj, zlořečení nepřítelům- Kaldejcům, prorokovu modlitbu a svědectví o pomoci všemohoucího Boha, který přemůže nepřátele. Někteří exegeté považují Kaldejce za Řeky účastníci se výpravy Alexandra Makedónského. Podle *Přídavku k Danielovi (14,33-42)* Abakuk chtěl donést košík z chleby na pole žencům avšak zastihl ho Hospodinův anděl a sdělil mu, že má chleby zanést do Babylónu Danielovi (viz Daniel) v „jámě lvové“. Prorok váhal a proto ho anděl vzal za vlasy a donesl ho nad jámu do Babylónu, kde předal z vůle Boží Danielovi pokrm a byl opět andělem dopraven zpět.

Habakuk je zobrazován s košíkem s chleby v ruce či se džbánem, doprovází ho anděl. Zřejmě proto, že anděl vzal Abakuka za vlasy zobrazil ho Donatello (Kampanila dómu ve Florencii, 1427-36) jako plešatého („Lo Zuccone“ - „plešatec“).

Abdijáš

Malý prorok, autor nejmenší knihy starozákonního proroctví. Podle některých výkladů působil kolem roku 885 př. Kr. jako hofmistr krále Achaba (*IKr 18,4*) a zachránil před pronásledováním královnou Jezábel sto proroků, když je ukryl v jeskyních a nosil jim tam jídlo. Podle jiných výkladů žil v době kdy padlo judské království (587-586 př. Kr.) a této situace využil i Edóm, v jeho knize zmiňovaný. V knize je líčen nesmiřitelný boj mezi Hospodinem a jeho nepřítelem. Zobrazován je s nádobou na vodu a s chleby.

Abraham

Patří mezi patriarchy židů. O jeho životě a činnosti se dovídáme z textu *1 knihy Mojžíšovy (Gn 11-25)*. Jeho otcem byl Terach a za manželky měl Abraham Sáráj -Sáru (s ní syna Izáka) a Kéturu (s ní syny Zimrána, , Jokšana, Medána, , Midjána, Jišbáka a Šuácha). Hospodin vyzval Abraháma aby odešel společně s manželkou Sárou, bratrovým synem Lotem ze země Cháranu do země Kenaanské. Abraham pak navštívil Egypt, kde před Faraónem z taktických důvodů vydával svoji krásnou ženu Sáráj (Sáru) za sestru a farao po ní zatoužil. Za tuto jeho vášeň postihl Hospodin Egypt ranami. V nové zemi se nemohli uživit všichni židé, proto se Abraham a Lot rozdělili. Protože se Sárou nemohl mít děti zplodil Abraham ve věku osmdesáti šesti let s otrokyní Hagar syna Izmaela, avšak na přání ženy Sáry, které se Hagar vysmívala kvůli neplodnosti a se souhlasem Hospodina (*Gn 21, 9-21*), jí **Abraham i se**

synem vyhnal (Abraham Godyn, Abraham vyhání Hagar, 1692, PrahaOPH). **Hagara pak bloudila po Beeršebské stepi** a od smrti žízni ji zachránil sám Hospodin, když jí ukázal studni. Když se Abraham vracel z vítězné vojenské výpravy (*Gn 14, 11-20*), v níž získal nazpět jmění bratra Lota, tak jako díkůvzdání Hospodinu za vítězství **požehnal šálemský král Malkisedek (Melchisedech), kněz nejvyššího Boha chléb a kalich s vínem**. Hospodin se zjevil Abrahamovi, kterému bylo 99 let a oznámil mu, že s devadesátiletou Sáráj, kterou od té doby bude nazývat Sárrou, zplodí syna Izáka, což se i stalo. V typologii (viz Typologie) **Sára vystupuje pro své zázračné mateřství v pozdním věku jako předobraz Panny Marie** (např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Jména Panny Marie v Křtinách). **Abrahama navštívili v jeho domě v Mamre tři muži (andělé) (Pohostinnost Abraháмова, Phyloxenia)** a pod stromem (Luther v německém překladu Písma uvádí, že šlo o dub) byli pohoštěni. Odtud se pak andělé vydali varovat Lota a jeho rodinu před zkázou měst Sodomy a Gomory. Když pobýval Abraham na území krále Abímeleka, tak vydával svoji ženu Sárrou za sestru a Abímelek ji chtěl pojmout za ženu, avšak Hospodin mu přikázal, aby si jí nebral, neboť je ženou Abrahamovou, Abímelek Hospodina uposlechl. Sára porodila syna Izáka avšak Hospodin podrobil Abrahama velké zkoušce víry, když mu přikázal, aby odešel do země Mórija mu obětoval jediného syna. Když chtěl **Abraham obětovat Izáka** tak Hospodin poslal anděla, aby oběti zamezil a Abraham pak obětoval berana, který uvízl v houští. Sára byla po své smrti pohřbena Izák se oženil s krásnou Rebekou, kterou potkal z úradku Hospodinova služebníka Abrahamův u pramene, když napájel velbloudy (viz Izák).

Řada epizod ze života Abrahama byla křesťany v duchu typologického paralelismu (viz Typologie) chápána jako předobrazy: Nejsvětější Trojice - **Návštěva andělů v Mamre**, (např. ikona A. Rubleva, poč. 15. stol., MoskvaTG), Kristus umývá nohy apoštolům - **Abraham umývá nohy andělům v Mamre** (např. vitraj v horním kostele sv. Františka v Assisi, 13. stol.), oběti Kristovy na kříži - **Abraham obětuje Izáka** (nejstarší vyobrazení – nástěnná malba v Priscilliných katakombách v Římě, 3. stol.), nesení kříže - **Izák nese dříví k oběti**, nástěnná malba v pražských Emauzích, před 1370), nekrvavé oběti a eucharistie - **Melchisedech žehná kalich s vínem a chléb** (např. mosaika v S. Vitale v Ravenne, 6. stol.). Námět **Lazar v lůně Abrahamově** (např. Evangeliář Jindřicha III., 1043-46, Echternach; knížecí portál katedrály v Bamberku, kol. 1230), který poukazuje na přenesení duší spravedlivých do ráje, bezprostředně souvisí s novozákonního podobenstvím o boháči a Lazarovi (viz Podobenství Kristova) či s Posledním soudem (viz Poslední soud).. Na východě se setkáváme s motivem **patriarchů Abrahama, Izáka a Jákoba v lůně** (symbol Nejsvětější

Trojice, viz Nejsvětější Trojice). V lůně Abrahamově můžou spočívat také Enoch, Eliáš, tedy osobnosti, které vystoupily na nebesa.

Poměrně vzácně (zejména v 17. a 18. století) jsou zobrazovány i další náměty jako **Abraham táhne se stády do země Kenaanské, Abraham se Sárrou se vrací z Egypta, Bezdětná Sára dává Abrahamovi otrokyni Hagar, Abraham a Sára před Abimelechem, Pohřeb Sáry.**

Adam a Eva

Adam (člověk) byl stvořen dle *I. knihy Mojžíšovi (1, 26-31)* Hospodinem 6. den stvoření. Vyhrazeno mu bylo místo v zahradě Boží (v Ráji). Jako „pomoc sobě rovnou“ **stvořil Hospodin z žebra Adamova ženu – Evu** (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, NK ČR) a posvětil svazek obou. V Ráji pak oba žili nazí a Bůh jim zapověděl požívat plodů ze stromu poznání, který roste uprostřed Ráje. Návodem hada (interpretován jako d'ábel) byl iniciován **Prvotní hřích**, když Eva utrhla plod ze zakázaného stromu (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, Národní knihovna ČR; Lucas Cranach St., kol. 1530, VídeňKM; iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, PrahaNKČR), který dala jíst Adamovi a oba prohlédli, že jsou nazí a zakryli stydlivá místa fíkovými listy a ukryli v houští a Hospodin je hledal a zavola: „**Adame kde jsi?**“. Hospodin Hada proklel a odsoudil k údělu, že se bude plazit po zemi a Adama a Evu přioděl koženými suknicemi a vyhnal je z Ráje (na vyobrazeních vyhání Adama a Evu anděl plamenným mečem), aby nejedli plody ze stromu života. Střežením cesty ke stromu života pověřil Hospodin cheruby s plamenným mečem. Eva Adamovi porodila syny Kaina a Ábela (*Gen 4, 1-16*). Kain obdělával půdu a přinesl Hospodinu oběť z plodů země, Ábel se stal pastevcem a obětoval Bohu z prvorozených ovcí. Hospodinu se více zalíbila oběť Ábelova a **Kain se na svého bratra tak rozhněval, že ho zabil**. Adam měl s Evou ještě syna Šéta, který hraje důležitou úlohu v legendách o svatém Kříži (viz Ukřižování). V nich a se uvádí také to, že Adam byl po své smrti pohřben na Golgotě. Podle apokryfního *Vyprávění o pokání Adama a Evy* těla prarodičů vzal sebou Noe na archu a po opadnutí vod tělo Evy pohřbil v jeskyni u Betléma nad níž se narodil Kristus a tělo Adama na Golgotě. Ve výtvarném umění je od pol. 13. století zobrazována pod křížem na Golgotě **lebka Adamova** (obvykle na ní stéká Kristova krev - symbol vykoupení celého lidstva počínaje Adamem, Kristus jako „nový Adam“, viz Ukřižování) někdy Adam v hrobě (od 10.do 13. stol., např. triumfální kříž z Halberstadtu, kol.

1220). Vzácně se objevuje scéna jak ďábel zahání oba prarodiče do pekla (iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, NK ČR).

Zejména v cyklech stvoření světa v iluminovaných rukopisech a později i v cyklech oltářních (např. Mistr Bertram, Grabowský oltář, 1379-1383, HamburkKhal), na chrámových dveřích (Lorenzo Ghiberti, baptisterium ve Florencii, 1425-51), na nástěnných kobercích na Wawelu v Krakově (podle kartonů Michaela Coxcie, tkáno v Bruselu) z doby krále Zikmunda Augusta (3. čtvr. 16. stol.) a v grafických cyklech jsou bohatě rozvinuty scény: **Hospodin tvoří z hlíny země Adama a Evu z žebra Adamova, Hospodin poučuje Adama a Evu, Eva a Adam pojídají plody ze stromu života, Hospodin nalézá Adama a Evu – „Adame kde jsi?“, Vyhnání z Ráje andělem, Práce jako důsledek dědičného hříchu, Oběť Kainova a Ábelova, Kain vraždí čelisti Ábela.**

Scéna **Prvotního hříchu** je oblíbeným námětem výtvarného umění, známe ji již z maleb v katakombách (např. Coemeterium Majus v Římě, 4. stol.). Eva (někdy trhá jablko či předává ho Adamovi,) s Adamem jsou úplně nazí nebo přioděni rouškou či fíkovým listem a stojí pod stromem poznání po jehož kmenech se pne had. Přestože se v Písmu nepíše o tom z jakého druhu stromu byl utržen plod hříchu, nejvíce se setkáme se zobrazením jabloně, což může poukazovat na jeho negativní symboliku jablka v mytologii (Paridův soud, příběh Atalanty, viz jabloň) či na slovní hříčku malum „jablko“ a malum „zlo“. Bohatou ikonografií má také had-svědce, jenž je často zobrazován s hlavou lidskou (s korunou na hlavě) či ďábelskou. Na reliéfu z románského kostela v Autnu (dnes Rolin Museum v Autnu, 1125-1145) je pozoruhodná scéna s námětem „Adame kde jsi?“. Se samotnými postavami Adama a Evy se od vrcholného středověku setkáváme na portálech dómů (Adamova brána v Bamberku, 1230; sochy Tilmana Riemenschneidera na mariánské kapli ve Würzburgu, 1491-92). Adam a Eva zde vystupují jako prarodiče lidstva a předchůdci Kristovi. Kristus je nazýván již u raně křesťanských autorů „novým Adamem“ a Panna Maria „novou Evou“. Ve středověkých etymologiích se objevuje spekulace s obráceným jménem Eva – Ave, což je pozdravení anděla při Zvěstování Panně Marii. Podle apokryfních textů (*Protoevangelium Nikodémovo*) **sestoupil Kristus do předpekli a vysvobodil z něj Adama a Evu** (viz Sestup Krista do předpekli), což bývá často zobrazováno ve výtvarném umění (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, PrahaNKČR). V typologii (viz Typologie) bývá námět Eva trhá jablko ze stromu poznání přiřazen k námětu Snímání Krista z kříže (viz Snímání Krista z kříže).

Ageus

Malý prorok (viz Proroci). Zmíněn je společně s prorokem Zachariášem v knize *Ezdrášově* (5,1; 6,14). Jeho činnost lze stanovit poměrně přesně (konec srpna – začátek prosince 520 př. Kr.). Psal svoji prorockou knihu v neklidné době kdy se Izraelité vraceli do Judska ze zajetí a král Kýros vydal povolení ke stavbě chrámu. Židé začali svoji svatyni avšak stabilizace vlády perského krále Dareia I. vedla k ochabnutí ve víře, kterou se Ageus svým proctvím snažil povzbudit. Zemřel patrně v pokročilém věku a v jeho díle pokračoval prorok Zachariáš (viz). Zobrazován je při stavbě chrámu v Jeruzalémě (např. reliéf na západní fasádě katedrály v Amiens, 13. stol.).

Amnón a Tamar

Prvorozený syn krále Davida a Achinoamy Jizreelské Amnón se zamiloval do své nevlastní panenské sestry Tamar (2S 13,1-22). Na radu přítele předstíral, že onemocněl a požádal Tamar aby ho ošetřovala. V nestřežené chvíli se jí zmocnil násilím a byl za to později zabit svým bratrem Abšalómem (2S 13,23-29 ; 1Pa 3,1). Obraz s tímto námětem od Lucia Massariho z let 1615-20 nalezneme v Obrazárně Pražského hradu. V baroku bylo toto téma znázorňováno jako protějšek ke scéně Josefa a Putifarky a chápáno v duchu nových myšlenek Tridentského koncilu, jako příklad zvrácené hříšné touhy zasluhující trest.

Ámos

Malý prorok (viz Proroci), autor patrně nejstarší starozákonní knihy proroctví. Snad jeden z prvních tzv. „píšících“ proroků (sám zapsal své proroctví). Pocházel ze severního Izraele z vesnice Tekóa na okraji judské pouště. Žil za vlády judského krále Jarobeáma (786-746 př. Kr.) Ve svém proroctví vystupuje proti zboštění panovníka a jeho kultu v Bét-elu. Zobrazován je jako pastýř s holí (*Am 7,15-16*, např. reliéf na západní fasádě katedrály v Amiens, 13. stol.), ovcí u fíkovníku či s košem ovoce (*Am 8,1*).

Andělé

Zmínky o různých formách andělských bytostí nalézáme snad ve všech dobách a kulturách. V antickém Řecku a Římě se objevují okřídlení dospělí geniové, posel bohů Merkur (Hermés), ženské Viktorie (Niké) či dětské ořídlené postavičky erotů, v iránském kultu Zarathuštry vystupuje bytost Vohu Manah (Dobrá mysl) přinášející Boží poselství Zarathuštrovi. *Korán* převzal od židů a křesťanů učení o andělech. V súrách z pozdějšího období je nejčastěji uváděn archanděl Gabriel (Džibríl, Džabrá'íl), jenž je považován za

“ducha od Boha”, který v měsíci ramadánu diktoval Muhamedovi první verše Koránu. Dále je zmíněn Michael (Miká’íl), strážce pekla Málík a učitelé magických nauk Hárút a Márút (zmiňuje je též *apokryfní kniha Hennochova*). Podle *Koránu* obklopuje Boha a neustále jej chválí nejvyšší třída andělů zv. muqarrabún. V ranných súrách se píše o devatenácti andělích (zabáníja), kteří střeží peklo. Na základě zmínky v *Koránu* o andělu smrti vzniklo učení o dvou andělích Munkarovi a Nakírovi, kteří po smrti zemřelého hodnotí jeho dobré a špatné činy. Společně s Džibrílem a Miká’ílem nesou nebeský trůn anděl smrti Azrá’íl a Isfráfil - anděl trouby ve Dni zmrtevýchvstání.

Název anděl vychází z řeckého angelos – posel, vyslanec, což vyjadřuje jeho funkci, nikoliv podstatu. V hebrejštině byl označován jako mal’ach (malachim), tj. “posel”. V souvislosti s anděly byl používán také hebrejský pojem elohím, což v řeči praotců Izraele znamenalo cosi jako Synové Boží (benej ha elohím). V řeckém překladu *Starého zákona* (tzv. Septuaginta) jsou dále s anděly spojeny čtyři řecké výrazy: dynameis (boží energie či moc), semeia (znamení), terata (mimořádné zjevení) a thaumasia (úžasný). Z teologického hlediska jsou andělé konečným, sebevědomým jouscnem bez hmoty. Stvoření byli samotným Hospodinem jak nám to dosvědčují slova *epištoly sv. Pavla Kolossenským (1,16)*: “*V něm bylo stvořeno všechno na nebi i na zemi, (svět) viditelný i neviditelný: ať jsou to (andělé) při trůnu, ať jsou to panstva, ať jsou to knížectva, ať jsou to mocnosti. Všecko je stvořeno skrze něho a pro něho*”. Vyskytly se ovšem také názory, že andělé zde byli již před stvořením světa či byli všichni stvoření v poslední vteřině dne a byla jim dána nesmrtelnost až po den Posledního soudu. Podle jednoho proudu židovské tradice jsou andělé skutečné hmotné bytosti (neokřídlené) a jako rosa jsou každé ráno stvoření “každým vydechnutím Všemohoucího”. Z *Talmudu* se dozvídáme, že po svém stvoření zapějí hymnus chválící Hospodina a zemřou. Spatřit anděla však mohl pouze ten jehož srdce bylo čisté. Ve *Starém zákoně* andělé ohlašují skrytě či zjevněji tajemství spásy. Vyhánějí z ráje prarodiče (viz Adam a Eva, *Gn 3, 24*), zjevuje se Mojžíšovi v hořícím keři (viz Mojžíš, *Ex 3,2*), navštěvují Abraháma v Mamre (viz Abrahám, *Gn 18, 1-9*), což bylo zejména v prostředí východní církve vykládáno jako obraz Nejsvětější Trojice (viz např. A. Rublev, *Starozákonní Trojice*, MoskvaTG, 1425), zachraňují Hagar na poušti (viz Abrahám, *Gn 16, 7-16*), varují spravedlivého Lota (viz Lot, *Gn 19, 1-24*), odvracují co by poslové Boží ruku, kterou chtěl Abrahám vztáhnout z lásky k Hospodinu na svého syna Izáka (viz Abrahám, *Gn 22, 11-15*). Pozoruhodný sen se zdál Jákobovi při cestě z Bersabé do Cháran (viz Jákob, *Gn 28, 12*). Spatřil v něm žebřík dosahující nebes, z něhož sestupovali na zem andělé. Zápas Jákoba s andělem (viz Jákob, *Gn 32, 24-32*) lze podle výkladů sv. Jeronýma a Hillaria z Poitiers

chápat jako zápas se samotným Bohem či vítězství Krista nad synagógou. V *druhé knize Mojžíšově* (23,20-23) Hospodin vzkazuje Hebrejcům: " *Hle pošlu před tebou anděla , aby nad tebou po cestě bděl a přivedl tě na místo, které jsem ti určil. Uctívej ho a naslouchej jeho hlasu a nebouři se proti němu, neodpustil by vám vaše přestupky, neboť v něm přebývá mé Jméno. Jestliže však budeš jeho hlasu bedlivě naslouchat a budeš dělat, co říká, budu nepřítelem tvých nepřátel a odpůrcem tvých odpůrců. Můj anděl půjde před tebou...*". Podobně chrání Hospodin Izraelity před Egypťany, když anděl položí mračno mezi Egyptem a Izraelem (*Joz 24,7*). Podstatně ve prospěch židovského národa zasahují andělé v knihách Makabejských. Tak například v bitvě Izraelitů se Syřany, nepřátelé spatřili přicházet z nebes pět mužů na koních se zlatými uzdami, kteří se postavili do čela židovského vojska (*2 Mak 10, 30*) a chránili jej. Podobné andělské pomoci se dočkali Hebrejci v čele s Judou Makabejským v boji proti správci syrského krále Lýsiasovi (*2 Mak 11,13*). Známy i z výtvarného umění je příběh Heliodóra (viz Heliodóros, *2 Mak 3,24-26*), kancléře Seleuka IV. Heliodóros se pokusil vyloupit chrámovou pokladnici, ale byl zastaven třemi anděly. Cherubové jsou poprvé zmíněni v *první knize Mojžíšově* (3,23), serafové u proroka *Izaiáše* (6,2): "...každý z nich měl po šesti křídlech, dvěma si zastíral, dvěma si zakrýval nohy a dvěma se nadnášel". Cherubové a další podivné bytosti vystupují ve zjevení *Ezechielově* (10,1-22). Dvojice cherubů zdobila podle *druhé knihy Mojžíšovy* (25, 17-20) víko (kapporét, slitovnice) židovské archy. Tato archa patrně zanikla při zničení chrámu v roce 586 př. Kr. Anděl přinesl ve víře klesajícímu Eliášovi (viz Eliáš, *1 Král 19,5*) chléb a láhev vody. Jiný anděl uchopil proroka Habakuka, který nesl jídlo žencům, a přenesl ho nad jámu se lvy do níž byl vhozen prorok Daniel (viz Daniel, *Da 14,32-36*). Anděl vystupuje jako zachránce třech mládenců z pece ohnivé (viz Tři mládenci v peci ohnivé, *Da 3,26-30*). Pouze u *Daniela* (8,15-26; 10,13; 12,1) jsou vzpomenua andělská knížata Michael a Gabriel. Velmi četné zmínky o andělech nalezneme především v deuterokánonické a apokryfní židovské literatuře. Podle deuterokánonické knihy *Tobiášovi* (5,4) si Tobiáš za svého společníka při cestě do Medie vyvolil archanděla Rafaela, aniž ho zprvu poznal. Tento námět se stal velmi oblíbeným v 17. století. Angeologie je velmi rozvinuta v *apokryfních knihách Hennochových*, které byly sestaveny pravděpodobně ve 2. století př. Kr. Sv. Jeroným je však ve 4. století prohlásil za heretické. Zákoník Henoch (Enoch) v nich popisuje cestu do sedmera nebes. První nebe (Šamajim) hraničí s naším světem a sídlil v něm Adam a Eva a vládne mu Gabriel. Rabín Šimon ben Lakiš jej nazývá opona, neboť chrání zemi a v noci se svine, čímž odhalí měsíc a hvězdy. Jsou v něm také mraky, ledy, větry, ohnivá řeka. Ve Druhém nebi (Raquia) jsou podle některých rabínů uvězněni padlí andělé a vládne mu Rafael. Sídlí zde prý Jan Křtitel a

hříšníci zde očekávají v úplné temnotě soud. Třetímu nebi (Sagun či Šechaqim) vládne anděl Anahel. V severním cípu nebe se nachází peklo, v jižním ráj. Čtvrté nebe (Zebul či Machanon) ovládá Michael a spatřuje se v něm Nebeský Jeruzalém s rajskou zahradou a stromem života. Pátému nebi (Machon, Ma'on) vládne tu Sandalphon, je sídlem Božím, Árona a andělů pomsty. V zoufalství zde žijí obří padlí andělé. V šestém nebi vládne v noci Zebul a ve dne Sabat. Přebývá zde sedm cherubů a sedm fénixů, kteří svým zpěvem oslavují Hospodina. Jsou zde také andělé studující na "nebeské univerzitě" astronomii, řád ročních období i času, zákonitosti přírody. Nalezneme zde "skladiště" sněhu, mlhy, krup atd. Vládce sedmého nebe je Cassiel. Právě v tomto nebi sídlí Hospodin obklopený serafy cheruby a trůny. Line se odtud nevidané světlo. V 6. kapitole *Hennochovy knihy* ("Kniha bdělosti") se vypráví o dvou stech andělích, kteří mají svá jména jako například Arameel, Akibeel, Samael, Ramuel, Tabiel, Urakib, kníže andělů Semjasa. Henochovi andělé měli všechny negativní lidské vlastnosti a stýkali se s ženami, které naučili kouzelným čarům. Děti zplozené anděly s ženami měli obří vzhled a požíraly lidi. U židů byly na existenci andělů různé názory. Jak víme z poznámek v Novém zákoně (*Sk 23,8-10*), Saduceové – úzká kněžská skupina v anděly nevěřila, naopak farizeové měli pevnou víru v anděly. V jeruzalémském *Talmudu* se praví: "*Přijde-li na člověka tíseň, nemá vzývat ani Michaela ani Gabriela, ale Mne (Hospodina) má vzývat a Já mu odpovím*". V době Kristova narození bylo židovstvo zasaženo silným helenistickým vlivem. Alexandrijský filosof Filón se pokusil dokázat Boží zjevení pomocí řecké filozofie, zejména platónské. Pojem Boha chápal pouze duchovně, odmítal jeho vtělení a věřil že andělé jsou zvláštními neantropomorfními silami, odpovídající platónským idejím.

V Novém zákoně se andělé stávají zvěstovateli vykupitelského díla Kristova a zejména v epištolách se setkáváme upřednostněním moci Kristovy před anděly a s odsouzením jejich přehnaného kultu. Apoštol Pavel tak učinil například v listech *Kolossenským* (2, 18-19), *Efezským* (1,21) či *Galatským* (4,3). Anděl (Gabriel) vystupuje jako Boží posel při Zvěstování narození sv. Jana Křtitele (viz Jan Křtitel, *Lk 1, 11-20*), Panny Marie (viz Anna) a Krista (viz Zvěstování Panně Marii, *Lk 1, 26-35*). Pastýři se dovídají o Kristově narození od anděla (*Lk 2,9*) a zástupy nebeských andělů oslavují narození Spasitele (viz Narození Krista, *Lk 2, 13*). Ve snu anděl vyzval sv. Josefa, aby se s Marií a dítětem odebral do Egypta (viz Útěk do Egypta) a unikli tak Herodovu vraždění neviňátek. Vzácně se vyskytuje na obrazech apokryfní námět Sv. Rodina občerstvovaná anděly při odpočinku na útěku do Egypta (viz Útěk do Egypta, L. Cranach st., BerlínGgal). Nádherný obraz Jana Jiřího Heinsche Kristus obsluhován anděly (viz Kristus, klášter premonstrátů na Strahově, 1684) je

inspirován veršem *Matoušova evangelia (4,11)*: "*V té chvíli ho ďábel opustil, a hle, andělé přistoupili a obsluhovali ho.*", který završuje Kristovo pokušení ďáblem. Andělé se radují na nebesích z obrácení hříšníků (*Lk 15,10*) a rozhořčují se (*Lk 18,10*), když se dějí křivdy dětské duši. U *evangelistů Matouše (24, 29-31)* a *Marka (13, 24-27)* nalezneme vyličení posledních dnů člověka, kdy Hospodin vyšle své anděly, kteří shromáždí vyvolené od čtyřech stran světa. Avšak kdy nastane soudný den o tom: "*...neví nikdo, ani andělé v nebi*" (*Mk 13,32*). Anděl dodával sílu Kristu při modlitbě v zahradě Getsemánské (viz Kristus na hoře Olivové, *Lk 22, 43*), jak to vidíme například na desce Mistra Třeboňského oltáře (NG v Praze, kol. 1380). V situaci, kdy je Kristus zrazován by mu podle vlastních slov (*Mt 26,53*) stačilo, aby požádal o pomoc svého Otce a ten by jistě posla "*...dvanáct pluků andělských...*" Kristus pošle své anděly, kteří: "*...posbírají z jeho království každé pohoršení a ty, kdo dělají nepravosti*" (*Mt 13,41*). Anděl či dvojice andělů (*J 20, 12*) se setkává s ženami u prázdného hrobu Kristova a oznamuje jim, že Kristus je živ. Ve *Skutcích apoštolů* andělé spolupracují na šíření Kristovy radostné zvěsti: "*Což nejsou (andělé) jen duchové, poslaní k tomu, aby sloužili těm, kdo mají jako dědictví dostat spásu?*" (*Žid 1,14*). Osvobozují zajaté apoštoly, které uvěznil židé a dále také sv. Petra, který byl andělem vyzván, aby se setkal se setníkem Kornéliem, pokřtil jej i jeho druhy. Podstatnou úlohu hrají andělé ve Zjevení sv. Jana. Již *Jan (1,51)* v evangeliu píše: "*...Uvidíte nebe otevřené a boží anděly vystupovat a sestupovat na Syna člověka*". Andělů okolo Božího trůnu bylo: "*...na tisíce a na statisíce*" (viz Apokalypsa, *Zj 5,11*). Čtyři andělé se postavili do čtyřech úhlů světa a bránili všem čtyřem větrům (*Zj 7,1*). Sedm andělů s polnicemi (*Zj 8-11*) a sedm andělů s nádobami pohrom (*Zj 15*) zvěštovalo katastrofy, které budou provázet Poslední soud (viz Poslední soud, viz Apokalypsa). Andělé v čele s archandělem Michaelem (*Zj 12*) se střetli s drakem a padlými anděly a porazili je. Tento nebeský boj je expresivně vyličen například na nástěnné malbě s námětem Apokalypsy v kostele Panny Marie na Karlštejně (před 1360). Apokalyptičtí andělé jsou barvitě vyličení například ve známém grafickém cyklu Dürerovy Apokalypsy (1498).

Ve středověku byla velmi diskutována otázka bytostnosti andělů. Církevní učitelé a spisovatelé jako Duns Scotus či Tomáš Akvinský se pokoušeli vystihnout vlastnosti andělů. Od Boha se prý liší tím, že v sobě nemají dokonalosti hmoty, jak jí má hmota (formaliter), ani dokonalejším (eminenter), kdežto v Bohu, jakožto Tvůrci obou částí tvorstva (duše i těla), obojí stvořená dokonalost je prosta vši nedokonalosti (eminenter). Od člověka se andělské bytosti odlišují především tím, že nejsou spojeni s hmotou (tělem), avšak v určitého vztahu k hmotě nejsou zbaveni. Jak výstižně napsal sv. Augustin (*Enarrationes in Psalmos*

103): "Existenci andělů poznáváme jedině skrze víru". Augustin dále tvrdil (*De Genesi ad litteram*), že světlo v Božím imperativu "Fiat lux" (Budiž světlo) symbolizuje stvoření andělů. Na ikoně Bohorodičky malované technikou enkaustiky z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji (7. stol.) těla andělů prozařuje světlo Boží Moudrosti (Sofia). Podobně na některých vyobrazeních andělů přidržují v rukou světelná sféra či zrcadlo, v němž se odráží Boží světlo. Podle Basila Velikého, Klementa Alexandrijského, Řehoře Naziánského, Jana Damascénského či Ambrože Bůh nejprve stvořil anděly a pak materiální svět. Podle jiných názorů bylo nejprve stvořeno první nebe a pak s druhým či čtvrtým nebem andělé. Na mosaice z 13. století v bazilice sv. Marka v Benátkách spatřujeme v rámci námětu Stvoření světa vyobrazení čtyřech andělů stvořených Hospodinem ve čtvrtém dni. Spis *Hermeneia* uvádí, že nejprve byli stvořeni andělé, pak svrženi špatní andělé a nakonec stvořen Adam. Zajímavý názor o počtu andělů vyslovil Athanasios: "Duch Svatý je pouze jeden, stvoření však mnohá. Andělů je tisíc krát tisíc a deset tisíc krát deset tisíc". O vlastnostech andělů psali četní církevní autoři. Svatý Augustin (*De Genesi ad litteram*), navazující na Órigenu (*Peri archón*) věřil, že: "Veškerá tělesná přirozenost s veškerý život, který nelze pochopit rozumem, je podřízen nebeským andělům, kteří se v pokoře těší z Boží přízně a kteří jsou blažení, že mu mohou sloužit." Přirozenost andělů není podle Órigeny odlišná od přirozenosti lidské duše, andělé tedy mají svobodnou vůli, čímž lze vysvětlit i pád části andělského sboru. Církevní autority připisují andělům různé úlohy. Tak například Órigenés (*Translatio homiliarum in Jeremiam et Ezechiel*) napsal, že: "Vzhledem k řádu vesmíru jeden anděl řídí zem, druhý vody, další zase vzduch, čtvrtý oheň; jejich vliv se takto rozšiřuje na všechny řády živočichů". Svatý Augustin (*De Genesi ad litteram*) se domníval, že: "Nebeským andělům, kteří se v pokoře těší přízni Boha a slouží mu v blaženosti, podléhá veškerá tělesná přirozenost i každý život, který se vymyká rozumu". Svatý Tomáš Akvinský v *Summa theologiae* píše o tom, že Bůh působí na materiální svět prostřednictvím andělů.

O hierarchickém uspořádání andělů se zmiňují již raně křesťanští autoři. Tak například Řehoř Nysský či Cyril Jeruzalémský píší již o devíti kúrech andělských Základy hierarchického rozdělení andělských bytostí provedla na konci 5. století v řecky psaném spise O nebeských hierarchiích (*Peri tés uraniás hierarchiás, De coelesti hierarchia*) anonymní osobnost – Pseudo-Dionýsios Aeropagita. Jeho učení jako kanonické doporučil roku 649 Lateránský koncil. Patrně nejstarší vyobrazení kompletních devíti andělských kúrů nacházíme na mozaice v kupoli baziliky sv. Marka v Benátkách (13. stol.). Zcela zásadní roli hrál Pseudodionýsiův spis o "Nebeských hierarchiích" v pařížském opatství St. Denis. Zde byl užíván latinský překlad, pořízený roku 841. Pseudo-Dionýsius dělí anděly do tří triád o devíti

kůrech. V první a nejvyšší triádě jsou zařazeni serafové, cherubové a trůnové, ve druhé panstva, síly, mocnosti a ve třetí pak knížectva, andělé a archandělé .

Serafové (shirufa, serafim) – nejvýše postavený andělský kůr, který neustále obklopuje Boží trůn. Bez přerušení pějí hebrejsky hymnus Kadosh, Kadosh, Kadosh (tj. Svatý Svatý, Svatý je pán zástupů...). Vzpomíná je ve svém vidění prorok *Isaiáš* (6,2-3). Zjevují-li se lidem pak v podobě bytosti se čtyřmi hlavami a třemi páry křídel. Podle Tomáše z Celana, autora jedné z legend o sv. Františku z Assisi, se v roce 1224 v poustevně na Alvernské hoře měl sv. František při modlitbě vidění, v němž spatřil serafa se šesti křídly a rukama i nohama rozepjatýma ve tvaru kříže a jakoby na kříž přibytýma. Na Františkově těle se začaly objevovat rány Kristovy. *Hermeneia* – řecký receptář pro malíře z 18. století doporučuje malovat serafy se šesti křídly.

Cherubové (cherubim)- jsou zmíněni na mnoha místech Starého zákona. Mají červené zbarvení , obývají místo “*východně od zahrady Edenu*” (Gn 3,24) a střeží plamenným mečem přístup ke stromu života. Pseudo-Dionýsios zdůrazňuje, že jsou nejbliže Božímu trůnu a vynikají nebeskou inteligencí, kterou uplatňují v úloze Božích poslů. *Apokryf Henochův* uvádí, že symbolizují čtyři větry či čtyři části nebes. Dle výkladu Efraima Syrského zjevují tajemství Boží Trojice. Podle *Ezechiela* (1,4-28) serafové mají čtyři hlavy a dva páry křídel, dle knihy *Zjevení* (4,6-11), což je patrně omylem, šest párů křídel a mnoho očí. Cherubové v úloze strážců zdobily vrchní část archy úmluvy (Ex 37,7). Byzantský patriarcha Germanos z Konstantinopole (8. stol.). *Hermeneia* předepisuje malířům, aby cherubové byli malováni se dvěma křídly.

Trůnové (ofanim, galgallin, thrónoi) – v židovské tradici mají podobu velkých kol nebo bytostí s mnoha očima. Dle *Ezechiela* (1, 13-19): “Svým vzhledem se tyto bytosti podobaly hořícímu řěavému uhlí. Vypadaly jako pochodně a oheň procházel mezi bytostmi a zářil, totiž z toho ohně šlehal blesk. A ty bytosti pobíhaly sem a tam, takže vypadaly jako blýskavice. Když jsem na tyto bytosti hleděl , hle na zemi u těchto bytostí, před každou z těch čtyř, bylo po jednom kole. Vzhled a vybavení kol bylo toto: třpytila se jako chrysolit a všechna čtyři se sobě podobala: jejich vzhled a vybavení se jevilo tak, jako by bylo kolo uvnitř kola. Když jela, mohla jet na všechny strany a při jízdě se nezatáčela. Jejich louketě byly mohutné a šla z nich bázeň: ta čtyři kola měla loukotě kolem dokola plné očí. Když se bytosti pohybovaly, pohybovala se s nimi i kola, a když se bytosti vznášely nad zemí”. *Hermeneia popisuje Trůny jako červená kola se čtyřmi plameny a křídly zdobenými očima. Zvláštní formou je tzv. Tetramorf, popisovaný Ezechielem* (1,10). *Jde o bytost spočívající na*

kolech, složenou z cheruba, jehož křídla jsou ozdobena očima, z hlav býka, lva, orla. Irenäus z Lyonu interpretuje Tetramorfa symbolicky: Anděl-lidská podstata Kristova, býk – oběť Kristovu, lev – statečnost a zmrtvýchvstání Kristovo, orel – Ducha Svatého a Nanebevzetí.. Jeroným považuje jednotlivé bytosti jako symboly evangelistů: anděl-Matouš, býk-Lukáš, lev-Marek, orel – Jan.

Panstva (hashmallim, kyriótetes, dominationes) – zmiňuje je sv. Pavel (*Kol 1,16*). Podle Pseudo-Dionýsia mají dohlížet na to zda-li ostatní kůry andělské plní své povinnosti. Podle apokryfních textů mají svá jména: Zadkiel, Hashmal, Yachriel a Muriel. Hermeneia je popisuje jako bytosti s holí v podobě kříže, a se sférou s monogramem Kristovým

Síly (malahim, tarshishim, dynameis, potestates) – jsou prostředníky Božího požehnání a zázraků. Doprovází statečné lidi a chrání je. Podle apokryfu “*Život Adama a Evy*” pomáhali dvě bytosti – Síly při narození Kaina. Dvě bytosti zv. Síly doprovázely Krista na nebesa při Nanebevstoupení. *Hermeneia* je doporučuje malovat v nádherných šatech jako Panstva, avšak bez obuvi.

Mocnosti , Vládcové (eksousíai, virtutes)- Bůh je prý stvořil jako první. Starozákonní elohím (Mocnosti ducha) stojí u kořenů bytostí zv. Mocnosti Podle Pseudo-Dionýsia brání svět před útokem démonů. Jejich elementem je země tarshishim, Podle sv. Pavla (*Kol 1, 16*) jsou Mocnosti (eksousíai) stvořením Božím. Usilují o rovnováhu dobrého a zlého v duši člověka. Dle *Hermeneia* jsou oblečení do bohatě zdobeného mantlu a tuniky sahající ke kolenům.

Knížectva (archaí, principates) – sv. Pavel je považuje za Boží stvoření (*Kol 1,16*). Mají na starosti ochranu velkých měst a národů. Ve *Zlaté legendě* jsou vzpomínána některá jména, jako např.:Nisroch, Anael a Cervill- bytost zjevující se v zápase Davida a Goliáše. Podle *Hermeneia* mají být malovány v nádherném oděvu a obuvi, s lilí v ruce.

Archandělé – Pseudo-Dionýsios uvádí, že právě oni jsou pravými zvěstovateli a posly. Podle židovských a křesťanských pramenů existuje sedm archandělů. Křesťané je spatřovali v sedmi andělských bytostech , kteří podle knihy Zjevení stojí před Hospodinovým trůnem. K nejznámějším patří Gabriel, Michael a Rafael. V *apokryfní knize Hennochově* jsou podrobně popsáni i další archandělé (Raguel, Remiel, Raziel, Metatron).

Archanděl Michael – jeho jméno znamená “kdo je jako Bůh”. Nazýván je knížetem (archontes) nebeského vojska a je považován za reprezentanta nebeské říše se sférou a žezlem v ruce. V raně křesťanském prostředí bývá zobrazován jako boží posel v tunice a v chlamys,

v ruce s holí, ve středověku ve zbroji s mečem či kopím probodávajícím d'ábla. Podle *Koránu* je Michael nádherného zjevu a ze slz, které uronil nad hříchy lidí se zrodili cherubové. Je považován za anděla strážného Izraele (*Dan 12,1*). Pobil během jediné noci na sto osmdesát pět tisíc mužů z vojska asyrského krále Senacheriba, zadržel prý ruku Abrahámovu, když chtěl Hospodinu obětovat svého syna Izáka, zjevil se Mojžíšovi uprostřed hořícího keře a při jeho smrti vybojoval vítězný zápas o jeho duši se satanem. Dle knihy *Zjevení (20,1)* sestoupí Michael z nebes "s klíčem k propasti a velkým řetězem v ruce" a podstoupí boj se satanem (*Zj 12,7*). Podobně jako v Egyptě vážil lidská srdce Anubis, tak také archanděl Michael vystupuje jako vážič duší (Psychostasis). Archanděl je zobrazen většinou váhami v ruce a miska s vykoupenou duší je těžší (dobrými skutky) než miska s duší hříšníka. Na oltáři Rogiera van der Weyden s námětem Posledního soudu v Beaune (Musée Hotel-Dieu, Beaune, kol. 1450) klesá naopak dolů miska s duší zatracenou, což je poměrně vzácné. Námět archanděla Michaela jako vážiče duší se stal v raném středověku obvyklou součástí Posledního soudu (např. západní portál baziliky sv. Lazara v Autunu, 1130-40). Ikonograficky neobvyklou variantu tohoto motivu nacházíme na nástěnné malbě (kol. 1310) v kostele sv. Mořice v Aníně nedaleko Sušice či v kostele sv. Tomáše v Pretzienu (poč. 14. stol.). Na miskou vah s vykoupenou duší zde klade hůlku Panna Maria, což symbolizuje přimluvy Panny Marie a celé církve za duše zemřelých. Michael byl považován byl také za "přenašeče duší" (Psychopompos). Podle výkladů středověkého církevního učitele Mikuláše z Lyry přinese Archanděl Michael v den Posledního soudu kopí Longinovo, jímž byl proboden Kristus. Proto mu také byl zasvěcen boční oltář v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Protože se svými činy (Psychopompos) podobal antickému Merkurovi (posel bohů), na místě svatyní tohoto pohanského boha vznikaly chrámy archanděla Michaela. Také známá svatyně Mont-Saint-Michel v Normandii vznikla na místě svatyně pohanské, Podobně tomu bylo na **Monte Gargano (Monte S. Angelo) v Apulii**, kde je to navíc "okořeněno" půvabnou legendou. Podle ní lovec vystřelil na bílého býka v jeskyni na Monte Gargano šípy, avšak ty se odrazily a a před zraněním zachránil lovce archanděl Michael. V našem prostředí nacházíme zobrazení tuto scénu v reprezentativní podobě na nástropní malbě v drobné kapli sv. Archanděla Michaela ve vsi Kozinec u Turska. Kult archanděla Michaela je spjat s císařskou a královskou propagandou. Při trůnu Karla Velikého v Cáchách byl oltář sv. Michaela, podobně jako na západním kůru Frauenkirche v Norimberku. Zasvěcovány mu byly západní stavby kostelů (tzv. westwerky), v nichž byla často zabudována královská oratoř. Na pilíři v předsíní západního průčelí kostela v Schwäbisch Hall se nachází monumentální socha sv. Archanděla Michaela, symbolicky chránící vstup do svatyně. V 17. a 18. století Michael

v katolickém prostředí zosobňoval boj proti reformaci. Velmi bohatou ikonografií má archanděl Michael ve východní církvi. Představen je jako Archistrátegos (Vůdce nebeského vojska) bojující proti draku-Satanovi. Oblečen je obvykle do vojenské zbroje, s plamenným mečem, případně s kopím, kaditelnicí či knihou v ruce, někdy jedoucí na koni. Zvláštním motivem je Zázrak archanděla Michaela v Chonae. Opírá se o vyprávění patriarchy Sisinnia z Konstantinopole (zem. 427), v němž líčí zjevení Michaelovo v Chonae nedaleko Laodiceje a Hierapoli poustevníku Archippovi, žijícímu u zázračného pramene.

Archanděl Gabriel – hebrejské jméno Gabriel znamená “Bůh, který ukazuje sílu”. Sedí po levici Boží, vládce Ráje a cherubů. V židovském a křesťanském prostředí je andělem zvěstování, vzkříšení, milosti, zjevení a smrti. Byl to právě boží posel – archanděl Gabriel, který zvěstoval Panně Marii Boží vůli. Funkce Gabriela jako božího posla při Zvěstování je ve výtvarném umění zdůrazněna někdy motivem zapečetěného dopisu či listiny s pečeti, kterou předává Marii (viz např. miniatura v Misálu Jana ze Středy, PrahaKK, po 1364. Anděl páně oznámil sv. Josefu (*Mt 1,20-24*), že Maria zázračně počala z Ducha svatého. Archanděl Gabriel (*Lk 1, 11-20*) zvěstoval Zachariášovi, že jeho žena Alžběta počne ve vysokém věku syna (sv. Jana Křtitele). Na některých vyobrazeních Zvěstování v pravoslavném prostředí drží Gabriel kříž. Známou ikonou zobrazující Gabriela je tzv. “Anděl se zlatými vlasy” (Ruské muzeum v Petrohradě, kol. 1200).

Archanděl Rafael – zvaný “Medicina Dei” či “medicus”. Připisovány mu byly léčivé schopnosti (hebrejské slovo rafa znamená léčitel, chirurg či lékař). V deuterokanonické knize *Tobiášově* (5-6) se Rafael setkává s malým Tobiášem a radí mu jak naložit s vnitřnostmi ryby, aby uzdravily zrak jeho otce, což bývá v duchu typologického paralelismu vykládáno jako uzdravení samotným Kristem (ryba- ICHTIS). Nejčastěji Rafael zobrazován ve společnosti malého Tobiáše, jako například na obraze Karla Škréty (z roku 1665) v Kostelci u Křížků, v podobě sochy Jana Jiřího Bendla z kostela sv. Michala v Praze (po 1650, PrahaMHP) či sochy v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách (před 1700).

Archanděl Uriel- zv. “Oheň Boží” (Lux vel ignis Dei). Ztotožňován někdy s Fanuelem (“Tvář Boží”) či s andělem stojícím s plamenným mečem u nebeské brány. Podle apokryfní Modlitby Josefovy Jákob bojoval právě s Urielem. Má prý také dozor nad peklem. Roku 745 byla víra v Uriela, stejně jako v následujícího Raguela na koncilu odsouzena.

Archanděl Salatiel – zv. “Modlitba k Bohu” či “Vyvolený u Boha”. Zobrazován je s rukama skříženými na prsou.

Archanděl Jehudiel (Euchudiel)- zv. “Chvála Boží” (“laus Dei”). K jeho atributům patří hůl, koruna a důtky (metla). Má na starosti vyplnění Boží spravedlnosti.

Archanděl Barachiel - zv. "Požehnání Boží" ("benedictio Dei". Zmíněn v knihách Henochových, v Sibiyliných proroctvích. Židovská kabala ho nazývá Anael). Zobrazován bývá s rouchem plným květin.

Archanděl Jeremiel (Remiel, Jeremiel, Jerachmeel) – zv. "Výsostnost Boží". Zmíněn u proroka Ezry. Je prý pánem všech duší očekávajících vzkříšení. Jeho úkolem je doprovázet duše k Poslednímu soudu

Archandělé zmínění v *knihách Henochových*:

Archanděl Sariel – podle *Hennocha* odpovídá za osud andělů, kteří přestoupili zákony. Někdy byl ztotožňován s andělem smrti.

Archanděl Raguel (Rasuil, Rufael) – zv. "Přítel Boží", anděl Země. Je jakýmsi dozorcem nad chováním andělů. Odnesl údajně *Hennocha* do nebe.

Archanděl Raziel (Raciel, Gallizur, Saraquel, Akrasiel) – sepsal prý Knihu anděla Raziela, kterou vtělil do své *knihy Henoch*. Ve zmíněné knize údajně odhalil patnáct set klíčů k tajemství vesmíru.

Archanděl Metatron – zv. "Kníže tváře Boží", dle tradice nejmladší z andělů, podle židovské tradice jde o "největšího" z andělů. Podle Talmudu spojuje Hospodina s lidstvem.

Andělé – stojí nejbližší člověku, prostředník mezi Bohem a lidmi. Podle *Zlaté legendy* jsou andělé ochránci lidí. *Hermeneia* doporučuje malovat anděly v oděvu diákonů, v ruce s holí zakončenou křížem a s diskoi v ruce.

Velmi se ve vrcholném středověku angeologii věnoval sv. Tomáš Akvinský. Vedle četných zmínek v *Summa theologiae* napsal zvláštní pojednání o andělech (*De substantiis separatis*). Tomášovo učení o andělech mělo po staletí v církvi platnost zákona.

Modlitby k andělům (zejména k andělu strážnému) jsou známy již od počátku církve a pronikly do mnoha modlitebních knih, určených i prostému lidu (viz např. *Zlatý Nebe Klíč...*). V obřadních knihách kněze i biskupa jsou četná zažehnávání démonů spojena s vírou, že je nahradí dobří andělé. Při obřadech svěcení kostela (ochrana západní části kostela archandělem Michaelem a jeho "vojskem" před zlými silami) či při požehnání různých věcí (mosty, brány, školy) jsou vyzýváni ochranní andělé. Při požehnání dětem kněz recituje kolektu, která se pronáší na svátek andělů strážných. Andělů se obecně připisuje i to, že inspirují člověka k mimořádným výsledkům zejména v umělecké oblasti. Již antičtí autoři poukazují a múzy a geneia, jež člověku zprostředkovávají božskou inspiraci. Povšiml si toho i sv. Tomáš Akvinský v pojednání o darech Ducha svatého (*Summa theologiae*) s odvoláním na Aristotela. Andělé pomáhají člověku přemoci moc démonů, jak to výstižně napsal ve své

Teologické sumě sv. Tomáš Akvinský: "Aby nebyly podmínky zápasu nerovné, člověk dostává jako náhradu v první řadě pomoc Boží milosti a v druhé řadě pomoc andělů". Podobná myšlenka je vtělena i v hymnech *Orbis patrorum optime* a *Aeterne rector siderum*, jež se čtou na svátek Andělů strážných. Sv. Tomáš Akvinský (*Summa theologiae*) vyslovil velmi radikální myšlenku, že dokonce každý démon má svého anděla strážce, který mu zabraňuje činit nepravosti. Reformace odmítla tradiční teologické pojetí anděla, což ovšem neznamená, že zamítla víru v anděly. Velmi silně ovšem teologové reformace zdůrazňovali funkci démonů a ďábla.

Církev roku 325 na I. Nikájském koncilu přijala dogma o stvoření andělů a povolila jejich kult, avšak pověrečná praxe vedla k tomu, že na konci 4. století na sněmu v Laodicei byl kult velmi omezen. Roku 787 na II. Nikájském koncilu jeho účastníci doporučili, že andělé mohou být zobrazováni. Zdrojem pro vyobrazení křesťanských andělů se stala zobrazení antická. Typ dospělého anděla s holí, oblečeného v tuniku a palium, jak ho často známe z umění raného středověku (raně křesťanské, byzantské, předrománské, románské a gotické umění), byl inspirován nepochybně podobou posla Bohů Merkura (Herma) s nezbytným caduceem (hůl s hadem) v ruce či postavou genia pozdvihujícího na nebesa římské vládce (viz např. reliéf s Apoteózou císaře Antonína Pia a jeho manželky císařovny Faustiny v Pio Cristiano v Římě). Dětské, většinou nahé postavičky erotů (cupido) se proměnili v andělské bytosti již na raně křesťanských mozaikách (mozaika v S. Constanza v Římě) a na reliéfech sakrofágů (např. sarkofág Konstancie, dcery císaře Konstantina, Vatikánská muzea). Vzácně se setkáme i s postavami Viktorií oblečených v peplum, a to například na mozaice v kněžišti centrálního kostela S. Vitale v Ravenně, kde přidržují kruh s vítězným Beránkem, což je zřejmý poukaz na triumf Kristův. Jak již bylo uvedeno zásadní význam pro angeologii měl spis Pseudodionýsia Aeropagity.

V prostředí ortodoxních církví se rozvinula bohatá ikonografie andělských bytostí. Mají různé oděvy, počínaje antikizující chitónem či tunikou s clavi (purpurovými pruhy), přes vznešený oděv byzantských hodnostářů (maniakon) a vojáků až po oblečení liturgické (dalmatika, pluvíál, omophorion-palium, štola, tunika, sakkos). Většinou je hlava andělů opatřena nimbem a zdobena zvláštní čelenkou (akoaí) či diadémem, v ruce drží hůl (Rhabdos, Bakterios), žezlo, průsvitnou sféru (polos) někdy s monogramem Kristovým, zrcadlo, v němž se odráží Boží světlo nebo vyobrazení (en grisaille) Krista – Emmanuela, Arma Christi, knihu, trubu Posledního soudu; andělé liturgové – kaditelnice, rhipidium (liturgický vějíř), andělé vojáci – kopí, meč, štít, labarum (vojenská standarta císařů a králů). Ruce mají

z ceremoniálních důvodů někteří andělé – liturgové zahaleny do látky. Jako nebeští liturgové vystupují andělé například v námětu Apoštolského kommunia, Nebeské liturgie

Ve východní tradici je velmi častým motivem tzv. **Hostina Abraháмова (Starozákonní Trojice, Philoxenia)** inspirovaný knihou Genesis (*Gn 18,1-31*). Tři andělé navštívili v Mamre Abraháma a Sáru, tehdy již ve stařeckém věku a zvěstovali oběma manželům radostnou zprávu, že budou mít syna Izáka. Oba pak nebeské posly hostili pod stromem (dle Luthera pod dubem). Stůl na němž se hostina odehrála se stal ceněnou relikvií, uloženou pod zázračnou ikonou v chrámu Hagia Sofia v Konstantinopoli, když dříve byl umístěn přímo v císařském paláci. Alexandrijský filosof Filón a Justin viděli v Trojici andělů Hospodina doprovázeného dvěma “nebeskými silami”, Eusebius z Kaisareie hovořil o Kristu a dvojici andělů. Irenej, Órigenés, Ambrož a Augustin považovali anděly za personifikaci Nejsvětější Trojice. Nejznámějším obrazem s námětem Starozákonní Trojice je deska Andreje Rubleva (1425-27, MoskvaTG). Střední postava – žehnající pokrm v nádobě je považována za Boha Otce či Krista, postava po její pravici za Krista plnicího vůli Otcovu a postava po levici za Ducha Svatého. Tzv. Stohlavý koncil pravoslavné ruské církve v roce 1551 konstatoval:”*Svatá Trojice se maluje tak, že žehnají všichni tři andělé, někdy jenom anděl střední. Ve starém a řeckém malířství zněl přípis Svata Trojice..., je tedy nutné dbát tradice, kterou založili řečtí malíři, Andrej Rublev a jiní vynikající umělci*”. Andělské chóry obklopují Boha Otce (Starého dní) s malým Kristem na jeho klíně či dospělého Krista s Bohem Otcem a hloubicí Ducha Svatého v motivu tzv. Novozákonní Trojice. Velké andělské chóry doprovázejí námět Bohorodičky zv. Keř nespalitelný (poukaz na hořící keř Mojžíšův – symbol neposkvrněnosti Bohorodičky). Andělé bývají obvyklou součástí Deesis na ikonostasu pravoslavného chrámu. Zvláštní ikonou je tzv. **Synaxis** - Sbor všech netělesných nebeských sil obklopující medailon s Kristem Emmanuelem (en grisaille). Synaxis byla slavena jako svátek (8. října) v Byzanci od 4. století. Oslavou ukřižovaného Spasitele je ikona s námětem “Svaté vojsko Kristovo nepřemožitelné síly životodárného kříže”, kdy andělské chóry obklopují kříž a oltář. Velmi epicky rozvinuta bývá scéna na východních vyobrazeních Anděla strážce. Andělé přirozeně, stejně jako v západním umění asistují v mnoha scénách Nového zákona. Nezastupitelnou úlohu hrají andělé na bohatě motivicky pojednaných ikonách Parusie (Posledního soudu).

Zvláštní skupinu s vyobrazením andělů tvoří novověké tzv. alegoricko-embematické ikony, . Patří k nim například **Sophia - Moudrost Boží**, Kristus jako anděl (s křídly, křížem a logem), Kristus jako ukřižovaný seraf, Kristus – Dobrotivé mlčení, Všemmu žehnající oko

Boží, Bohorodička či sv. Jan Křtitel jako andělé, Bohorodička vyvýšená nad cherubíny a neskonale krásnější nad serafíny.

Andělé na řadě vyobrazeních východu i západu doprovází Pannu Marii a světce. Anděl například vyvádí sv. Petra z vězení, andělé odnášejí tělo sv. poustevníka Pachomia k hrobu či občerstvují poustevníka sv. Onuphria . Podle legendy pohřbili andělé také tělo sv. Kateřiny. Andělé podle východních legend přinesli ze všech koutů světa apoštoly k umírající Bohorodičce. Téměř vždy jí také na nebi korunují. V našem prostředí je poměrně často zobrazován sv. Václav mezi anděly, což souvisí s jeho. legendickým příjezdem na říšský sněm, kdy král a kurfiřti spatřili sv. Václava doprovázeného anděly při vstupu do sněmovního sálu.

Středověké umění zná až na malé výjimky toliko typ dospělého anděla Zásadní význam pro ikonografii andělských bytostí měl Pseudo-Dionýsiův spis *O nebeských hierarchiích*, přeložený do latinského jazyka v klášteře St. Denis. S jeho citacemi se setkáváme i v prostředí středověkých Čech, jako například v Pasionálu abatyše Kunhuty (NK ČR, kol. 1320), kde text doprovází celostranná iluminace s devíti andělskými kůry. Dávno předtím na nástěnných malbách (např. ve znojenské rotundě sv. Kateřiny) či v rukopisech románských (např. tzv. Vyšehradský kodex, 1085, PrahaNKČR), jsou andělé součástí starozákonních a novozákonních událostí. Bohaté spektrum andělů se vyskytuje na deskových obrazech Mistra Theodorika a jeho spolupracovníků v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Na východní oltářní stěně spatřujeme obrazy archandělů, na stěně západní pak červené cheruby, symbolicky chránící přístup do kaple. Velké chóry andělů bojují proti silám temnoty jsou vyobrazeny na nástěnné malbě s námětem Apokalypsy v kapli Panny Marie na Karlštejně. Na mozaice Zlaté Brány katedrály sv. Víta v Praze andělé v rukou s Arma Christi obklopují Krista v mandorle.

Reformace, stejně jako úctě ke Panně Marii a ke světcům zaujala i k učení o andělech velmi zdrženlivý postoj. Anděl – dítě (putto) se čteněji objevuje až v rané novověku. Renesanční a manýristické oltáře či architekturu zdobí velmi často okřídlené andělčí hlavičky, které se pak hojně uplatňují i na oltářích barokních..

.Podle *Katechismu tridentského koncilu* v modlitbě Otčenáš slovo nebe zahrnuje svět andělů: „...modlíme se, abychom my z naší strany s radostí poslouchali všechny příkazy andělů”. Podle Jana Františka Beckovského (*Druhý sloup nepohybného základu katolického živobytí. Praha 1707*) :” ...od svatých jak od lidí v nebi se radujících , tak i od andělův s nimi se těšících, skrz naše modlitby žádáme orodování.”

Sv. Ignác z Loyoly (*Exercicie*, druhé cvičení prvního dne) chápe anděly jako meč boží spravedlnosti a ochránce, kteří se za nás modlí. U jezuitů se setkáváme s bohatou ikonografií andělů v jejich chrámech. Tak například na obraze G.B. Gaulliho (zv. Baciccia) Oslava Jména Ježíšova (1676-1679) v kostele Il Gesú v Římě andělé v čele s archandělem Michaellem útočí na heretiky. Připomeňme si dále například výzdobu kostela sv. Michala v Mnichově, ikonografii hlavního oltáře jezuitského kostela v Trnavě, kapli andělů strážných v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně. Pozoruhodný byl nerealizovaný ikonografický program kostela sv. Ignáce na Novém městě pražském. Vedle jezuitů se bohatá andělská ikonografie objevuje také v servitském kostele sv. Michala na Starém Městě pražském. Odtud pochází sochy Anděla strážce a archanděla Rafaela (dnes PrahaMHP, zapůjčeno PrahaNG). Císař Ferdinand III. obdivoval při své návštěvě kláštera bosých augustiniánů v Praze na Zderazi v jejich klášterním kostele sv. Václava “andělskou” kazatelnu vyřezanou Janem Jiřím Bendlem, která se však nedochovala. Podle v pramenech dochovaného popisu vlys sahající do výše empory členily niky s postavami andělů a archandělů Starého i Nového Zákona: Archanděl Michael, archanděl Rafael, anděl strážce s chlapcem nebo anděl s kalichem utěšující Krista, anděl s klíči pekla, anděl s polnicí Posledního soudu, Archanděl Gabriel, anděl s věží, anděl s desaterý zákona, cherub Ráje, anděl se znamením syna člověka. Bohatá je také andělská ikonografie v kostel sv. Šimona a Judy, kláštera milosrdných bratří na Starém Městě pražském. Vedle archandělů se zde objevuje v podobě Brokofovy sochy anděl oblečený do řeholního roucha milosrdných bratří. Od středověku byl mor chápán jako trest Boží za hříchy lidstva. Lidé si “morovou ránu” představovali tak, že morové šípy vystřelované anděly zasahují jednotlivé lidi. Velmi názorně to můžeme vidět například na oltáři se sochařskou výzdobou M. B. Brauna v kostele sv. Klimenta v Praze. Andělé, andílci i andílčí hlavičky na barokních oltářích umožňují člověku slovy Zdeňka Kalisty “*poznání Boha skrze tento svět*”. Krásnou ukázkou takovéto prostředkující funkce jsou například hrající si braunovští andílci v kostele sv. Jakuba v Citolibech. Obvyklou součástí výzdoby barokních varhanních skříní a krucht jsou “nebeští kavalérové” s hudebními nástroji v rukou. Zosobňují zde nebeskou hudbu – harmonii a odkazují také dobové hudební produkci. Velmi často andílci na obrazech či v podobě soch přidržují nástroje Kristova umučení, atributy světců či různé symboly hříchu a vykoupení, jako například na zdi barokního hřbitova ve Střílkách. Na zábradlí terasy špitálu v Kuksu stojí vedle osmi alegorických soch Blahoslavenství sochy andělů Blažené a Žalostné smrti. Velmi rozšířen byl v období baroka kult sv. archanděla Michaela, jenž v zemích pod vládou Habsburků měl protireformační osten. Archanděl Michael zde vystupuje jako ochránce pravé víry, který drtí své nepřátele, mezi něž patří i

protestanti. Tak například členové bratrstva sv. archanděla Michaela v Olomouci se zavazovali, že budou hájit katolickou víru “do krve”. Ve velké oblibě byl v obdob baroka i 19. století kult Anděla Strážného, jak víme z četných vyobrazení dochovaných z lidového prostředí.

Současná katolická teologie zabývající se anděly se opírá o závěry II. Vatikánského koncilu, který potvrdil tradiční církevní nauku o andělech..

V obecném povědomí lidu žije představa Anděla strážce. Podle nauky katolické církve jsou lidé neustále chráněni anděly, což obvykle bývá zdůvodňováno slovy samotného Krista (*Mt 18, 10*): “*Viztež, abyste nepotupovali žádného z maličkých těchto. Neboť pravím vám, že andělé jejich v nebesích vždycky hledí na tvář Otce mého, kteříž v nebesích jest.*”. Každý člověk má svého “stálého” Anděla strážce. Podle sv. Augustina (*De genesi ad litteram*) je celá příroda pod vlivem andělů. Duns Scotus se domníval, že anděl může na člověka působit tím, že mu sešle hmotné znamení, způsobí “osvícení” mysli či chrání ho před zlými duchy. Órigenes ve své angelologii soudil, že Andělé strážní působí při vtělení duše (*In Io.*) při smrti a při vstupu do nebeské slávy (*In Num.*). Dokonce uvažuje (*In Num.*) o tom, že Andělé strážní budou Hospodinem souzeni za to, že dopustili, aby jejich svěřenec chyboval. Domníval se (*In Mt.*) také, že před křtem mohlo být dítě svěřeno zlému andělu, jenž se křtem proměňuje v anděla dobrého (svatého). Bezvěrci a velcí hříšníci Anděla strážného podle Órigény (*In Num.*) pravděpodobně nemají a každý člověk má vedle svého Anděla strážce také svého anděla svůdce. Dokonce podle řady církevních autorit (např. Basilius) nejen jednotlivci, ale i lidská společenství mají své Anděly strážné. Svátek Andělů strážných byl nejprve slaven od počátku 16. století ve Španělsku, následně pak ve Francii a na celou církev byl rozšířen papežem Pavlem V. v roce 1608. Papež Klement IX pak stanovil v roce 1668 svátek na první neděli v září. V témže roce byly nově povoleny kněžské hodinky o sv. Andělu strážném (*Officium duplex S. Angeli Custodis*). Zobrazení Anděla strážce bylo oblíbené od 17. století. Barokní andělé strážní chrání člověka především před nástrahami hříchu. Na vyobrazeních se velmi často setkáváme s andělem vedoucím dítě, na nějž utočí drak či had – symbol hříchu. V 19. století je Andělu strážnému připsána úloha ochránce spíše před fyzickým nebezpečím. Velmi rozšířené byly barvotisky se sentimentální scénou anděla vedoucího děti přes poškozenou lávku. V Čechách je i poutní místo Andělů strážných. Během 17. a 18. století byly na vršku nad Sušicí postaveny ambity obklopující poutní kapli Anděla strážce. V Muzeu Šumavy v Sušici jsou vystaveny některé votivní sochy a obrazy s námětem Anděla strážce (18-19. století), pocházející ze zmíněného poutního místa.

Apokalypsa.

Úvahy o konci světa provázejí každou kulturu. V římsko-helenistickém prostředí (3. stol. př. Kr.) vzniká zejména u židů v diaspoře představa o příchodu Mesiáše – krále a soudce světa, který židovský národ osvobodí od veškerého útlaku. Kněžská aristokracie zapisuje tyto představy kolem roku 200 př. Kr. a tak vzniká rozsáhlá židovská apokalyptická literatura. Vlastním pramenem Apokalypsy (apokalypsis – zjevení, tajemství) jsou některé prorocké knihy starozákonní (proroka Daniela, Ezechiela), starozákonní apokryfy (etiopská kniha Henochova, Baruchova apokalypsa, proroctví Sibyllina), novozákonní - „synoptické apokalypsy“ (Mt 25, 31-46, Mk 13, 24-27, Lk 17, 20-37), novozákonní apokryfní apokalypsy (Petrova, první a druhá Pavlova, Janova Mariina, Bartoloměje) prorocky-apokalyptická kniha Zjevení sv. Jana. Jde v ní o vyplnění mesianistických proroctví o konečném vítězství Božím nad satanem. Ranní křesťané v době před Konstantinem události v textu popsané očekávali ještě za svého života. Později zvítězila představa, že v knize Zjevení je líčen čas plynoucí ke konci věků, který je ohraničen na jedné straně smrtí a zmrtvýchvstáním Krista, na straně druhé jeho opětovným příchodem (parusie). Autor knihy Zjevení sám sebe nazývá Janem a v I. stol. po Kr. byl ztotožněn se sv. Janem Evangelistou, což ve II. století přijala řada církevních autorit. V 16. století Erasmus Rotterdamský i Martin Luther pochybovali o Janově autorství. Současná biblistika uvádí, že text napsal některý z Janových žáků či stoupenců v závěru vlády císaře Domitiána (94-96 po Kr.).

Knihy Zjevení v první části líčí přírodní katastrofy, které budou provázet poslední dny tohoto světa, v druhé části je představen boj dobrých a zlých mocností a ve třetí je pak uvedena vize nového nebe a nové země, Nebeského Jeruzaléma.

Pro ikonografii Apokalypsy byly důležité komentáře. Nejstarším je komentář (*Scholia in Apocalypsin*) Victorina Petavionensis (zem. 304), který byl i přes odmítnutí některými teology užíván i v dalších staletích. Z Augustinova spisu *De doctrina Christiana* se dovídáme o existenci ztraceného komentáře donatisty Tyconia (zem. kol. 392). Pojetí Victorinovo a Tyconiovo se snažil spojit ve svém komentáři (*Commentaria in Apocalypsim*) Primasius (zem. kol. 560), biskup z Hadrumentu (Numidie). Na západě pak velký vliv měly raně středověké komentáře Caesaria z Arles (zem. 542), Cassiodora (zem. po 580), Apringia (6. stol.), Řehoře Velikého a již zmiňovaného Beata z Liébany (zem. 798), Ambrosia Autperta (zem. 784) a zejména pak výklad knihy Zjevení od Bedy Venerabilis (672-735). Poměrně stručný byl komentář (*Commentaria in Apocalypsin*) dvorního teologa Karla Velikého Alkuina (735-804). Z 9.- 11. století pochází komentáře Berengauda (*Expositio super septem*

visiones Libri Apocalypsi), Haima z Auxerre (kol. 850), Walafrida Strabona (zem. 849, *Apocalypsis B. Joannis*) a mnicha Amata (spis *Rhythmus*). Zlatým věkem komentářů ke knize Zjevení bylo 12. a 13. století. Na počátku stojí komentář (*Enarrationes in Apocalypsin*) Anselma z Laonu (zem. 1117). Z téže doby pochází výklady Ruperta z Deutz (zem. kol. 1129, *Commentaria in Apocalypsim*), Honoria z Autun (zem. 1137), Richarda ze sv. Viktora (zem. 1173, *In Apocalypsim Joannis*). Některé heretické aspekty byly shledávány v komentáři mystika Joachima de Fiore (zem. 1202). Aktuální události z církevních dějin (spor císaře Fridricha II. a papežství) promítl do výkladu knihy Zjevení Alexander Minorita (zem. 1271). Velký vliv na zobrazení vrcholně středověkých Apokalyps, karlštejnskou Apokalypsu nevyjímaje, měl spis *Prologus in moralitates Bibliorum* minority Mikuláše z Liry (zem. 1349). Ten vykládá některé pasáže knihy Zjevení doslovně, alegoricky, morálně i eschatologicky. Ze známých výkladů knihy Zjevení třeba ještě připomenout spis německého minority Alexandra z Bremen a tzv. Apokalypsu řádu německých rytířů od Heinricha von Hesler.

Zobrazení Apokalypsy uvádí motiv **evangelisty Jana** (vzácně zobrazen spící) **pobývajícího na ostrově Patmos**, jemuž anděl přináší knihu či list (svitek) s Božím svědectvím o konci světa. Někdy bývá před tuto scénu zařazena epizoda Jak Bůh předává zprávu andělovi. Na to navazuje vyobrazení **Jana (v proskynezi) před trůnicím Bohem** s mečem v ústech, obklopeného sedmi svícny, sedmi hvězdami a sedmi chrámy (nad nimi se vznáší anděl) či tabulkami, na nichž jsou uvedena jména sedmi sborů (Efez, Smyrna, Pergamon, Thyatira, Sardy, Filadelfie, Laodikea), jimž měl Jan z Božího rozkazu poslat dopisy s textem Zjevení. Důležitým a velmi oblíbeným motivem bylo **Zjevení Boží uprostřed čtyřiaadvaceti apokalyptických starců** s korunami na hlavách a v ruce se zlatými nádobami s kadidlem či hudební nástroji (ve středověku ztotožňování s 12 proroky Starého zákona a s 12 apoštoly). Bůh je zobrazen trůnicí v mandorle se symboly čtyřech evangelistů, v ruce drží knihu se sedmi pečetěmi na níž je zobrazen beránek se sedmi rohy (někdy Beránek sedí vedle něho na trůnu). Stejně reprezentativním motivem bylo **Klanění 24 starců apokalyptickému Beránku**. Na nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně (před 1365) se starci klanějí Beránkovi a k jeho nohám odkládají své koruny. Vyobrazení hrůz po rozlomení šesti pečetí bývá obvykle v apokalypsách reprezentováno **čtyřmi apokalyptickými jezdci** (jezdec - dobyvatel na bílém koni s lukem, jezdec – zhoubce míru na ohnivém koni s mečem, jezdec – bída hlad na černém koni s váhami, jezdec – smrt na sinavém koni). Jak je často zobrazováno, od těchto hrůz je **zachráněno sto čtyřiačtyřicet tisíc označených spravedlivých z pokolení Izraele a další „ze všech ras a kmenů, národů a jazyků“**,

oblečených do bílého roucha , s palmovými ratolestmi v rukou, kterak se klaní apokalyptickému Beránku, obklopenému čtyřmi zvířaty (symboly evangelistů), čtyřiaadvaceti starci a velkým množstvím andělů. Součástí výjevu bývá čtveřice andělů, která se postavila „do čtyřech úhlů země a bránili všem čtyřem větrům“, ohrožujícím zemi. Následuje scéna se **sedmi anděly troubícími na sedm polnic**. Zatroubení šesti polnic je spojováno s hrůzami, které jsou na svět sesílány: 1. polnice – krupobití a oheň smíšený s krví; 2. polnice – pád velké ohnivé hory; 3. polnice – pád hvězdy zv. Pelyněk a otrávení vod; 4. polnice – byla zasažena třetina slunce, třetina měsíce, a třetina hvězd, takže ze třetiny potemněly; 5. polnice – hvězda otevřela jícn do propasti, vyvalil se kouř a začaly vylézat kobyly, které měli škodit lidem neoznačení znamením Božím. Kobyly měly lidskou tvář, hřívu jako vlasy žen, na hlavě něco jako zlaté věnce, zuby jako lvi, na těle jakoby železné pancíře; 6. polnice – rozvázání čtyřech andělů spoutaných při veliké řece Eufratu. Dvě stě miliónů jezdců s ohnivými pancíři usmrtili třetinu lidstva a přesto to lidé se dále klaněli modlám. Objevil se též mocný anděl , nad jehož hlavou byla duha, tvář měl jako slunce, nohy jako ohnivé sloupy, v ruce knížečku. Jiný anděl pak vyzval **Jana aby pozřel knihu**, což ten učinil. Podobně **Jan z příkazu anděla změřil rákosovou mírou chrám** (např. nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně, před 1360). Posláni jsou dva svědkové - proroci, kteří mají moc uzavřít nebesa, proměnit vody v krev, avšak dravá šelma , která vyleze z propasti je usmrtí. Po zaznění sedmé polnice se čtyřiaadvacet starců klanělo Bohu, otevřel se Boží chrám , nastala bouře, krupobití a hrozné zemětřesení. Obvyklým a velmi oblíbeným motivem je **zjevení ženy v slunci oděné** a s dvanácti hvězdami okolo hlavy (ve středověku ztotožňována s Pannou Marií a církví, viz např. nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně, kol. 1357, mědiryt Martina Schongauera, 1480-1485). Pozoruhodné vyobrazení Apokalyptické ženy – alegorie církve nalezneme v Liber depictus (VídeňÖNB, kol. 1320). Okřídlená ženská postava přidržuje na pravém boku oblečeného Krista s knihou v ruce a střední část těla jí zakrývá velký sluneční kotouč s polopostavou Bolestného Krista. Žena „v slunci oděná“ byla těhotná a ohrožoval jí drak - satan. **Archanděl Michael a jeho andělé se utkal s drakem** a ten byl svržen na zem a začal ohrožovat ženu, které se dostalo křídel a podařilo se jí uletět na poušť, kde porodila syna, který má železnou berlou pást všechny národy. Po svržení draka se na zemi objevují dvě šelmy. První o deseti rozích, sedmi hlavách s nápisy urážejícími Boha, tělo měla jako levhart, nohy jako tlapy medvěda, tlamu lví a byla jí dána moc nade všemi národy. Druhá šelma měla dva rohy jako beránek, ale mluvila jako drak. Nutila lidi, aby první šelmě postavili sochu a klaněli se jí, označení cejchem. Při ohlášení soudu se zjeví **Beránek na hoře Sión** obklopený sto čtyřiceti tisíci spravedlivými a čtyři andělé vyzývají lidstvo

k pokání. Beránek na hoře Sion z jejíhož úpatí vytékají čtyři biblické řeky (Pison, Gihon, Eufkrat, Tigris), které jsou podle Paulina z Noly (353-431) symbolem 4 evangelistů, je zobrazován již na raně křesťanských mozaikách (mozaika v apsidě baziliky v Nole, 4. stol.). Znamením soudu je zjevení Syna člověka se zlatou korunou na hlavě, který v ruce drží srp, jenž hodil na zem, aby se započala **žeň na vinici Páně**. Tu pak dokončil anděl, který vyšel se srpem v ruce z nebeského chrámu, žal –hrozny lidí a ty pak lisoval ve vinném lisu. Poukaz na žeň na vinici Páně nacházíme již na mozaikách v římském mauzoleu S. Constanza (4. stol.) a v našem prostředí je anděl se srpem při žni Páně (1722-23) zobrazen na malbě Václava Vavřince Reinera v kupoli kostela sv. Františka u křížovníků v Praze. Po žni na vinici Páně přichází **sedm andělů s nádobami posledních pohrom**: 1. nádoba – vředy postihly lidi označené znamením šelmy; 2. nádoba – moře se změnilo v krev a vše v něm zahynulo; 3. nádoba – prameny a řeky se změnilly v krev; 4. nádoba- vylila se na slunce a to začalo spalovat lidi; 5. nádoba – byly vylity na šelmu a v jejím království nastala tma, ale lidé napadení vředy se neobrátili; 6. nádoba – vylita na řeku Eufkrat a ta vyschla, aby byla připravena cesta králům východu slunce. Z úst lživého proroka vystoupili tři nečistí duchové, kteří shromáždili krále tohoto světa k boji proti Všemohoucímu na místě zv. hebrejsky Harmagedon; 7. nádoba – vylita byla do ovzduší a z chrámu zazněl hlas Boží:“Stalo se“.Nastalo zemětřesení, veliké město se roztrhlo na tři části, ostrovy a hory zmizely, a na lidi padaly velké kroupy. Jeden ze sedmi andělů pak vyzval Jana aby byl svědkem **soudu nad nevěstkou**. Nevěstka, s kterou se „spustili králové světa“, seděla na dravé šelmě nachové barvy, plné rouhavých jmen, o sedmi hlavách a deseti rozích a byla oděna purpurem a šarlatem a ozdobena zlatem, drahokamy a perlami; v ruce držela zlatý pohár, plný ohavnosti a nečistoty svého smilství, a na čele měla napsáno jméno – je v něm tajemství:“Babylón veliký, Matka všeho smilstva a všech ohavností na zemi“. Žena „zpítá krví svatých a krví Ježíšových svědků“ je veliké město panující nad králi země. Tato nevěstka byla některými reformátory církve (viz např. husité či Martin Luther) ztotožňována se „zkaženým“ papežstvím. Anděl pak ohlásil pád Babylónu a lidé byli hlasem z nebes vyzváni aby město opustili. Spravedliví na nebesích děkovali Bohu a 24 starců se čtyřmi bytostmi se mu klanělo. Nastal **konečný zápas mezi Kristem a antikristem**. Z otevřených nebes vystoupil bílý kůň a na něm seděl, který má jméno Věrný a Pravý, neboť soudí a bojuje spravedlivě. Jeho oči plamen ohně a na hlavě množství královských korun. Má na sobě plášť zbrocený krví a jeho jméno je Slovo Boží. Z jeho úst vychází ostrý meč, aby jím pobíjel národy, na plášti a na boku má napsáno jméno: Král králů a Pán pánů (ztotožněn s Kristem). Za nim nebeská vojska na bílých koních. Šelma i králové země byli poraženi a hozeni do ohnivého

jezera. **Anděl pak sestoupil z nebes a spoutal draka** , toho dávného hada, toho ďábla a satana a na tisíc let jej spoután, protože po tisíci letech bude krátce rozvázána. Mučedníci pro Ježíšovo jméno vstali z mrtvých a ujali se vlády s Kristem na tisíc let, ostatní vstanou po tisíci letech. Po tisíci letech bude satan propuštěn ze svého žaláře a vyjde aby oklamal národy ve všech čtyřech úhlech světa, Góga a Magóga. Obklíčí město věrných, ale je poražen a svržen do jezera. Bůh pak na bělostném trůnu přistoupil k soudu nad mrtvými a byly otevřeny knihy a mezi nimi Kniha života a kdo v ní nebyl zapsán byl vhozen do hořícího jezera. Závěrečnou, velmi často zobrazovanou vizí je **vidění nebeského Jeruzaléma**. Jan spatřil nové nebe a novou zemi, neboť první nebe, země i moře již nebylo a z nebes sestupovalo svaté město, nový Jeruzalém, příbytek Boží mezi lidmi, nazvaný andělem chotí Beránkovou. Město mělo veliké hradby, dvanáct bran střežených dvanácti anděly a na branách napsaná jména dvanácti pokolení synů Izraele. Hradby města byly postaveny na dvanácti základních kamenech a na nich bylo dvanáct jmen dvanácti apoštolů Beránkových. Město je vystavěno do čtverce. Hradby jsou postavené z jaspisu a město je z ryzího zlata, zářícího jako křišťál. Základy hradeb toho města jsou samý drahokam: první základní kámen je jaspis, druhý safír, třetí chalcedon, čtvrtý smaragd, pátý sardonix, šestý karneol, sedmý chrysolit, osmý beryl, devátý topas, desátý chrysopas, jedenáctý hyacint, dvanáctý ametyst. A dvanáct bran je z dvanácti perel, náměstí je z ryzího zlata a křišťálu. Nebeský Jeruzalém nemá chrámu, neboť chrámem je sám Bůh., Beránek všemohoucí a toto město nepotřebuje ani slunce a měsíce, září zde sláva Boží. Pod trůnem Beránkovým vyvěrá pramen života a z obou stran řeky roste stromoví života, plodící dvanáctkrát za rok. Ve městě budou žít jen ti kdo jsou zapsáni v Beránkově knize života. Jedno z nejstarších vyobrazení nebeského Jeruzaléma se objevuje na mozaice zdobící vítězný oblouk baziliky S. Prassede (9. stol.). U nádherně vyzdobených (mozaiky, drahé kameny) dvorských kaplí (např. kaple sv. Kříže na Karlštejně, kaple sv. Karla Velikého v Cáchách, St. Chapelle v Paříži) se velmi často setkáváme s poukazem na Nebeský Jeruzalém.

Nejstarší vyobrazení Apokalypsy vznikají v knižním malířství na západě v 5–6. století. V raném středověku se rodí tři typy vyobrazení Apokalypsy. Do první skupiny lze zařadit apokalypsy ve španělských iluminovaných rukopisech 10.-13. století (např. Apokalypsa z Valcavado, 970, Univerzitní knihovna ve Valladolidu), které vznikly pod vlivem komentáře Beata de Liébana z roku 784. Jde o 76 dramatických scén, se zdůrazněním barevné komponenty. Druhá skupina rukopisů (každý z nich cca 40 ilustrací) vzniká kolem roku 1000 v Zaalpi. Charakterizuje jí smysl pro zjednodušení scén a monumentalitu. Reprezentantem této skupiny je tzv. Bamberká Apokalypsa (poč. 11. stol., Bamberská bibl).

Do třetí skupiny patří rukopisy ze severovýchodních Frank (např. Apokalypsa z Trevíru, kol 860, TrevírSbibl) a ilustrace v nich mají narativní, téměř zlidovělý charakter. V otonském a románském umění se většinou objevují modifikované typy apokalypsy známé již z předchozího období. Ve vrcholném středověku jsou akcentovány v zobrazení Apokalypsy především epifanické motivy (Maiestas Domini, Klanění Beránkovi, Kristus a 24 apokalyptických starců). Apokalyptické scény (zdůrazněn boj Antikrista a Poslední soud) aktualizované o kritiku papeže, kléru i císaře se objevují ve vizích Hildegardy von Bingen, v *Hortus deliciarum* Herrady von Landsberg a v *Liber floridus*. Ve 13. století podstatně ovlivnila formování apokalyptických cyklů malířská škola ze St. Alban v Anglii. Pozoruhodné nástěnné cykly apokalypsy zdobí stěny: kaple Všech svatých v ambitu dómu v Řezně (1150), opatského kostel ve Schwarzheindorfu (13. stol.), františkánského kostela v Assisi (malby od Cimabue, konec 13. stol.). Apokalyptické motivy se stávají velmi aktuálními za velkého moru v Itálii v polovině 14. století. Síla morové epidemie byla taková, že to u mnohých lidí vyvolalo pocit, že jde o znamení konce světa. Mor v Itálii a snaha po spáse duše zřejmě motivovaly Karla IV., k tomu, že poručil namalovat apokalyptické cykly v kapli Panny Marie a v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Za Karlovy vlády se objevují kázání o příchodu Antikrista na tento svět. Jan Milíč z Kroměříž v poblouznění dokonce označil na kázání přítomného císaře Karla IV. za inkarnaci Antikrista. Husitští chiliasté věřili, že konec světa nastane brzy, proto doporučovali věřícím, aby se uchýlovali na hory (viz Tábor či Oreb, kde prý dojdou jisté spásy).

Aktuální problémy vyvolané selskou válkou, krizí papežství a feudálního řádu se promítly do cyklu 15 listů Apokalypsy Albrechta Dürera z roku 1498. Dobové události pronikají také do apokalyptických motivů (papež je vtahován d'ábly do pekla, kde se již „smaží“ mniši) v *Antithesis figurata vitae Christi et Antichristi* (Wittenberg 1521), do ilustrací Apokalypsy od Lucase Cranacha st. v Lutherově překladu Nového zákona do němčiny z roku 1522 či do grafických listů Matthiase Gerunga (Zkáza katolické církve, papež s kardinály a Turky v pekle, Ohnivý křest malého Antikrista s papežskou tiárou, kol. 1547). Velmi rozšířeny byly také renesanční grafické cykly Apokalypsy od Hanse Burgkmaira (12 listů, Augsburg 1523), Georga Lembergera (12 listů, 1523), Jeana Duveta (12 listů, 1555), Gerarda van Groeningena (12 listů, 1565-71).

Apoštolové

Apoštolové (řec. apostolos) byli vyvoleni samotným Ježíšem z mnoha učedníků a byla jim dána zvláštní moc vymítat zlé duchy uzdravovat (*Mt 10,1-4*). Zmínky o nich jsou v evangeliích kanonických (např. *Mt 28,18-20; Lk 14,47-49*) i apokryfních, ve Skutcích apoštolských (*Sk1,8*) v epištolách (*1 Kor 15,8-10*) a v legendické literatuře (např. *Zlatá legenda* Jakoba de Voragine). Počet dvanácti apoštolů (*Mt 10,2*) byl patrně zvolen v souvislosti s dvanácti izraelskými kmeny. Mezi apoštoly jsou zařazováni: Petr (viz Sv. Petr, klíče, tiára, obrácený kříž, kniha), Ondřej (viz Sv. Ondřej, tzv. svatoondřejský kříž ve tvaru X), Jakub Zebedeův zv. Starší či Větší (viz Sv. Jakub Větší, v poutnickém odění s mušlí na klobouku a s holí v ruce), Jan Evangelista (viz Sv. Jan Evangelista, kalich s hadem či dráčkem, orel), Filip (viz Sv. Filip, kříž s dvojitými rameny), Bartoloměj (viz sv. Bartoloměj, nůž, stažená kůže), Tomáš (viz Sv. Tomáš, kopí, meč, úhelník), Matouš (viz Sv. Matouš, sekyra, míra, úhelník), Jakub Alfeův zv. Mladší či Menší (viz sv. Jakub Menší, valchářská tyč), Juda Tadeáš (viz sv. juda Tadeáš, halapartna, kyj, kameny, sekyra), Šimon Zelotes (viz Sv. Šimon, pila, kříž, meč), Jidáš Iškariotský (viz Jidáš, měšec). Po zradě Jidášově byl jako dvanáctý do apoštolského kolegia volen Matyáš. K apoštolům je přiřazován také Pavel (viz Sv. Pavel, meč, kniha). Petr a Pavel jsou nazýváni apoštolskými knížaty a společně vystupují v námětu **Traditio legis** - Kristus je činí svými následovníky (častěji Petra), když jim předává desky zákona či svitky (např. zobrazení na sarkofázích, mozaika v apsidě S. Constanza v Římě, 4. stol.). Tzv. **řecké apoštolské kolegium**, jež je zobrazováno samostatnou řadu na ikonostase, tvoří: Petr, Pavel, Ondřej, Tomáš, Filip, Jakub Starší, Šimon, Bartoloměj a evangelisté Matouš, Marek a Jan. Již v raně křesťanském umění jsou apoštolé symbolizováni dvanácti beránky (*Lk 10,3*), vycházejících z bran Betléma a Jeruzaléma (např. mozaika na vítězném oblouku baziliky S. Maria Maggiore v Římě (432-440) či dvanácti holubicemi (*Mt 10,16*, mozaika v baptisteriu v Albegně; mozaika v apsidě S. Clemente v Římě, 12. stol.), vzácněji také dvanácti lvy (narážka na trůn Šalamounův, např. deska vestfálského původu, Panna Maria jako trůn Šalamounův, po 1360, Berlín, Obrazová galerie). Rozšířen byl také námět **Apoštolského Creda** (vyznání víry), inspirovaný legendou ze 6. století (zaznamenáno ve *Zlaté legendě*), že každý z apoštolů vytvořil jedno z vyznání Creda. Apoštolé drží v ruce nápisové pásky s texty Creda (viz např. apoštolé na rámu Madony Svojšínské, PrahaNG, kol. 1430): sv. Petr: "Věřím v Boha Otce všemohoucího, stvořitele nebe i země", sv. Ondřej: "I v Ježíše Krista, Syna jeho jediného, sv. Jan: "Počal se z Ducha Svatého, narodil se z Marie Panny", sv. Jakub Větší: "Trpěl pod Pontským Pilátem, ukřižován, umřel i pohřben jest", sv. Tomáš: "Sestoupil do pekel a třetího dne vstal z mrtvých", sv. Jakub Menší: "Vstoupil na nebesa a sedí po pravici Boha Otce všemohoucího", sv. Filip: "Odtud přijde soudit živé i

mrtvé“, sv. Bartoloměj:“Věřím v Ducha Svatého“, sv. Matouš:“Svatou církev obecnou“, sv. Šimon:“Ve společenství svatých a hříchů odpuštění“, sv. Juda Tadeáš:“Těla zmrtvýchvzkříšení“, sv. Matěj:“I život věčný. Amen“. Velmi často se setkáváme s apoštoly na mozaikách v baptisteriích, neboť katechumeni přistupující ke křtu museli znát tzv. apoštolské vyznání víry nebo-li Credo. Na mozaice v baptisteriu ariánů v Ravenně (kol 520) apoštolé přistupující k uprázdněnému trůnu (Hetoimasia), na nějž zasedne Kristus při Posledním soudu (viz Poslední soud) a přinášejí v rukou zlaté koruny (aurum coronarium), jako symbol mučednictví i podřízenosti Kristu, neboť při římských triumfech byly neseny koruny vládců poražených národů jako symbol podřízenosti Římu (též na mozaice v lodi baziliky S. Apollinare Nuovo, kol. 504, na mozaice vítězného oblouku baziliky v Parenzu-Poreči, 6. století). Postavy apoštolů pronikají na portály románských dómů, gotických katedrál či klášterních staveb (např. portál klášterního kostela Porta coeli v Předklášteří u Tišnova, kol. 1240), kde někdy stojí na postavách proroků (poukaz na vyplnění proroctví Starého zákona). Ve středověkých chrámech byly postavy apoštolů zobrazovány v dolní části apsid, na stěnách (např. nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, kol. 1350) či na pilířích lodi (Mistr Lukas z Norimberku, nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše a sv. Alžběty v Chebu, 1476), instalovány k nim na konzoly v podobě soch (symbolika apoštolů jako sloupů církve). V našem prostředí zdobí postavy apoštolů často křtitelnice (souvislost s apoštolským vyznáním víry). V raně křesťanském prostředí byl hojně zobrazován námět **Kristus učí apoštoly** (viz např. nástěnná malba v katakombách sv. Domitilly v Římě, rané 4. stol.), což bývá odvozeno ze zobrazení antického císaře a jeho služebníků (nebo senátorů) a interpretováno také jako poukaz na biskupa na trůnu a hierarchů sedících na synthrononu (synthronoi, kamenná lavice obíhající apsidu) v závěru apsidy raně křesťanské baziliky. Oblíbený, zejména v klášterním prostředí byl námět **Rozeslání apoštolů** (např. Václav Vavřinec Reiner, 1721-22, Broumov, klášter benediktýnů). Apoštolé s Kristem se objevují v námětech **Poslední večeře**, **Přijímání apoštolů**; a dále v námětech: **Seslání Ducha Svatého**, **Smrt**, **Pohřbení** a **Nanebevzetí Panny Marie**. Uspořádání apoštolů s primátem Petrovým se stalo vzorem pro strukturalizaci církevní hierarchie Po vzoru apoštolského kolegia vznikl již kolem roku 100 v Sýrii úřad biskupa a jemu podřízených hierarchů. Apoštolskou posloupnost biskupů pak uzákonil ve 4. století císař Konstantin. Ve středověku se ujal obyčej, že nový klášter po způsobu apoštolů osazovalo vždy dvanáct mnichů.

Martyria apoštolů byla s oblibou zobrazována v prostředí cisterciáckých klášterů, jak o tom svědčí například nástrovní malby Václava Vavřince Reinerja z roku 1714 v klášterním

kostele v Oseku či obrazy Michaela Willmanna z klášterního kostela v Lubuši (dnes v různých kostelech ve Varšavě).

Áron

Patří mezi starozákonní proroky a patriarchy. Bratr Mojžíšův, první velekněz židů (*Ex 28*). Zobrazován je ve vznešeném rouchu, **na prsou s tzv. efodem – zlatou destičku s 12 drahými kameny ve třech řadách, na nichž jsou napsána jména 12 kmenů izraelských**, s obětním zvířetem, deskami zákona, s nádobou s manou, kaditelnici a s rozkvetlou holí v ruce. Zvláštní úloha je ve vyvolení Árona přisouzena zázračné proměně hole. Již v druhé knize Mojžíšově (*Ex 7,8-13*) se hůl se stala znamením vítězství Izraelitů nad Egyptany, když před faraónem ji z vůle Hospodina proměnil Mojžíš v draka, který pozřel dráčky, ve které proměnili egyptští mudrcové své hole. Hůl také vztáhl Mojžíš na vody Rudého moře, které se rozestoupily (viz Mojžíš). Vyvolení Árona a jeho potomků ke kněžství se událo zásahem samotného Hospodina. Ten poručil Mojžíšovi (*Dt 17, 16-26*), aby vzal od každého předáka dvanácti kmenů Izraele hůl, označenou jeho jménem a uložil je do stanu setkávání před schránu svědectví (archa úmluvy). Mojžíš poslechl a ráno když přišel do stanu našel **Áronovu hůl** vpučelou, jako znamení, že si ho Hospodin přeje za velekněze.. Na iluminaci v Kodexu vyšehradském (1085, PrahaNKČR) je vyobrazen Áron s rozkvetlou holí s jinými zástupci dvanácti izraelských kmenů. Ve středověku mívá na vyobrazeních Áron insignie biskupa. Velmi často bývá Áron zobrazován na obrazech založených na typologickém paralelismu. Rozkvetlá hůl Áronova je předobrazem Neposkvrněného početí Panny Marie, jejího panenství. Nacházíme ji v rukou Árona na mariánských portálech francouzských katedrál (např. Laon, Amiens, 13. stol.), na oltáři v námětech Zvěstování Panně Marii jako lovu na jednorožce (Mistr allendorfského oltáře, 1. třetina 15. stol., VýmarSchlmus) či obrazech (např. deska z Ottobeuren, 1450-60) inspirovaných spisem *Defensorium beatae Mariae virginis* dominikána Franze von Retz. Áronovu hůl drží na některých vyobrazeních alegorie Synagogy a vzácně se vyskytuje, zejména na zlatnických pracích 12. století (noha kříže, kol. 1150, St-Omer), Áron jako pisatel znamení tau (*Ez 9, 2-4*) krví beránkovou na čela spravedlivých či domů židů.

V typologii (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) byla **prorokyně Mirijam, sestra Áronova, považována za předobraz Panny Marie**, neboť po vítězství Izraelitů nad Egyptany oslavila Hospodina tancem, hrou na tamburinu a zpěvem hymnu: *“Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil...”*, podobně jako Marie opěvovala Boha zpěvem hymnu Magnificat. Podle spekulace

Ruperta z Deutzu, narázejícího na podobu slov virga – proutek, virgo – panna, Panna Marie byla předzvěděna v událostech Starého zákona.

Sv. Bartoloměj

Apoštol (viz Apoštolé) , patron koželuhů a kožešníků, v Novém zákoně zmíněn pouze u evangelisty *Matouše (10, 3)*, a to pouze v seznamu apoštolů. O jeho životě nám podává svědectví především *Zlatá legenda*. V ní se hovoří o tom, že Bartoloměj se vydal šířit evangelium do Indie, kde navštívil pohanský chrám s modlou zv. Astarot, v níž sídlil ďábel o němž si lidé mysleli že uzdravuje avšak ve skutečnosti působil nemoci a Bartoloměj nad ním zvítězil. Když modla neodpovídala na prosby nemocných tak ti odešli do vedlejšího města, kde byl chrám s modlou Berit. Když se jí lidé dotázali proč Astarot neodpovídá, modla jim oznámila, že je to díky Bartoloměji, který démona vyhnal. Král Polemius měl posedlou dceru, kterou světec uzdravil a odmítl za to vzít odměnu. Vyhnal ďábly ze zdejšího chrámu, poručil jim rozbít modly a nemocní se uzdravili. Anděl pak aby chrám byl očištěn třikrát ho obletěl a ve čtyřech úhlech požehnal znamením kříže. Na chvíli rozvázal ďábla a poručil mu odletět na poušť. Král Polemius pak s celou rodinou přijal křest a stal se učedníkem apoštolovým. Bartoloměj se potom odebral ke králi Astyagesovi (Astragesovi) do Arménie. Královi služebníci žalovali na Bartoloměje, že bojuje proti jejich bohům a že králova bratra obrátil na křesťanství. Panovník nechal Bartoloměje zatknout a světec proklel zdejší uctívanou modlu zv. Baldach. **Král pak nechal Bartoloměje stáhnou z kůže a stít mu hlavu** (např. Petr Brandl, Umučení sv. Bartoloměje, kostel sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, 1734; Michael Leopold Willmann, Umučení sv. Bartoloměje, 1692-93, kostel sv. Bartoloměje v Pardubicích). Některé epizody z Bartolomějova legendického života a martyria zobrazil v roce 1731 Václav Vavřinec Reiner na stěnách kostela sv. Bartoloměje v Praze.

Podle popisu ve *Zlaté legendě* byl Bartoloměj jako muž ve středních letech, s vousatou tváří a černými vlasy. V ruce drží knihu a nástroj umučení – nůž (např. Mistr Třeboňského oltáře – okruh, Madona mezi sv. Bartolomějem a sv. Markétou, kol. 1390, HlubokáAJG).

Bible

V antice měla kniha podobu **svitků** navinutých na hůlky a od 1. století po Kr. se vyvíjí forma **Kodexu**, tvořeného jednotlivými folianty (z pergamenu či papíru), svázanými dohromady a opatřenými vazbou. Od ranného středověku známe tři typy biblických rukopisů: Bible v jednom svazku, několikadílná Bible a jednotlivé biblické knihy. Iluminované Bible v jednom svazku mají poměrně střízlivou výzdobu (vyjma bohatě iluminovaného titulního

listu či zobrazení donátora, např. karolinská Bible z Tours), Bible tištěné byly od druhé poloviny 15. století bohatě zdobeny dřevořezy či mědirytinami (např. Bible Melantrichova). Velmi bohatě byly iluminovány několikadílné Bible (např. Bible krále Václava IV., Národní knihovna ve Vídni, 70. léta jednotlivé samostatné biblické knihy, jako např. Genese (tzv. Cottonova Genese, Vídeňská Geneze, kol. 500), Knihy královské (Fragment Italy z Quedlinburgu, 4. stol.) atd. Neméně bohatě byl iluminovány **Evangeliáře** (rukopis obsahuje text čtyřech kompletních evangelií, např. Rabulův evangeliář, 586), **Evangelistáře** (jinak též Perikopář, rukopis obsahuje výňatky z evangelií, jednotlivá čtení během církevního roku), **Žaltáře** (kniha starozákonních žalmů), **Epištoláře** (kniha novozákonních dopisů apoštolů – epištol) či **Apokalypsy** (např. tzv. Beatova Apokalypsa). V raně křesťanských rukopisech se zobrazení přímo prolínají s textem a ilustrovány jsou jenom některé knihy (Pentateuch či Oktateuch, Knihy královské, Žalmy, Evangelia, Apokalypsa). Součástí biblických rukopisů se stávají kánonové tabulky, v níž je uveden přehled řazení biblických knih. Eusebius (260-339) opatřil texty čtyřech evangelií číselnými odkazy (konkordance), které usnadňovaly porovnávání textů. Tato čísla bývala uvedena v deseti polích orámovaných arkádami se sloupy (někdy též vyobrazení evangelistů). V předrománských románských rukopisech dominují velké malované iniciály a celostranné iluminace. Před každým evangeliem bývaly obvykle celostranné iluminace s vyobrazením příslušného evangelisty u pulpitu. Ve vrcholném středověku se setkáváme s obrazovými Biblemi (**Biblia depicta**), které byly pořizovány s velkým nákladem (např. Velislavova Bible). Po vynálezu knihtisku se objevují **Bible tištěné**. V roce 1475 vychází pravděpodobně v Praze český Nový zákon. V zahraničních tiscích Bible obvykle byl ilustrován Starý zákon a kniha Zjevení, Nový zákon ozdobily pouze postavy evangelistů. V roce 1488 vychází v Praze první česká tištěná Bible a první ilustrovanou Bibli v Čechách (zv. Kutnohorská) vydal v Kutné Hoře tiskař Martin z Tišnova roku 1489. Dřevořezy provedl domácí umělec inspirující se dřevořezy Kolínské Bible Jindřicha Quentella z roku 1479 a Norimberské Bible Antonína Kobergera z roku 1483. Další ilustrovanou českou Bibli je tzv. Bible Benátská vydaná v Benátkách v roce 1506 věhlasným kolínským tiskařem Petrem Liechtensteinem. Pražský nakladatel Pavel Severýn z Kapí Hory vydal v roce 1529 tištěnou Bibli (druhé vydání 1537). Několika vydání (1549, 1557, 1561, 1570, 1577) se dočkala Bible zv. „Melantriška“, vydávaná v tiskárně Jiřího Melantricha Rožďalovského z Aventina. Používány byly také štočky s ilustracemi dovezené z ciziny (např. z Vitemberka). Na Melantricha navázal Daniel Adam z Veleslavína, který v roce 1592 vydal známé *Itinerarium sacrae scripturae*. Pozoruhodná byla bratrská vydání Bible, z nichž vyniká šestidílná Bible Kralická (1579-1593-94).

Zvláštní skupinou jsou tzv. alegoricko typologické rukopisy (viz Typologie), v nichž objevují starozákonní typy a novozákonní antitypy, alegorie ctností a neřestí atd.. K nejstarším patří tzv. **Speculum virginum**, rukopis vzniklý kolem roku 1100 na středním Rýnu příčiněm Konráda z Hirsau. Formou dialogu Peregrina a Theodora jsou zde podány návody ke klášternímu způsobu života. Součástí bývá deset až dvanáct miniatur s náměty: Rodokmen Kristův, Ráj s vyobrazení účastníků dialogu, Stromy ctností a neřestí, alegorie vítězství pokory na pýchou, čtyřspřežení jako předobraz evangelistů, Panny moudré a pošetilé, 100-, 60 -, 30 – skupin svatých panen, vdov atd., boj tělesného a duchovního, Kristus v mandorle, příbytek moudrosti. **Bible moralisé** vznikla v letech 1220-30 v prostředí dvora krále Ludvíka Svatého v Paříži. Na každé straně je nejčastěji osm medailonů, vždy dva vedle sebe, orámované starofrancouzským textem. Vesměs rukopis obsahuje 2 700 obrazových párů. Nahoře bývají obvykle medailóny se starozákonní typy dole pod nimi medailóny s christologickými či morálními výklady. Setkáme se zde především s problematikou eklesiologickou (např. vztah Ecclesie a Synagogy), Albigenských, simonie, špatných křesťanů, prelátů a mnichů, méně laiků, kázání, žebravých řádů, papežství, zcela chybí mariologie. V první polovině 13. století vzniká v jižním Německu **Biblia pauperum**. Na každé straně bývá nahoře vyobrazení novozákonního antitypu rámovaného z každé strany párem proroků, pod ním dvě vyobrazení starozákonních typů. Obliba rukopisů tohoto typu byla taková, že v druhé polovině 15. století se setkáváme s tištěnými exempláři, kde ve středu stránky dvojice starozákonních typů rámuje novozákonní antityp (nad ním i pod ním je dvojice proroků). Celý cyklus se sestává asi ze 34 výjevů (poukaz na věk Kristův), počínaje Zvěstováním a konče Korunováním Panny Marie. **Speculum humanae salvationis** sepsal s největší pravděpodobností v roce 1324 štrasburský dominikán Ludolf Saský. V rukopise v 42 kapitolách (ve 13. století 34 kapitol – poukaz na věk Kristův) jsou představeny celé dějiny spásy, počínaje Svržením ďábla a Prvotním hříchem a konče Posledním soudem. Ke každému antitypu jsou přiřazeny tři typy a čtveřice proroků. Pravděpodobně krátce po roce 1351 sestavil Ulrich, opat z Lilienfeldu rukopis nazvaný **Concordantia caritatis**. Každý z 238 antitypu je konfrontován se dvěma typy, 4 proroky a dvěma příklady z přírodních věd. Struktura řazení vyobrazení připomíná systém v breviáři a v misále: I. díl – perikopy na neděli; II. díl – svátky svatých v průběhu církevního roku.

Bičování Krista

Podle evangelistů (*Mt 27,26; Mk 15, 15; J 19, 1*) se Pilát Ježíše otázal zda-li je tím prorokovaným židovským králem a Ježíš mu odpověděl, že jeho království není z tohoto světa a kdyby byl pozemským vládcem, že by ho jeho služebníci zachránili. Pilát předstoupil před Židy a pravil, že na něm žádnou vinu nenalézá a nabídl jim, že osvobodí Ježíše na podkladě obyčeje propouštět jednoho uvězněného o velikonoce. Toto však židé odmítli a žádali, aby byl propuštěn Barabáš. Pilát se zalekl možných politických komplikací s židy a raději propustil na jejich žádost vzbouřence Barabáše. Po té dal Pilát Ježíše zbičovat.

Námět Bičování Krista se objevuje ve výtvarném umění od 9. století. Ježíš oděný jenom bederní rouškou či v tunice (od 12. století jenom bederní roušce) je zobrazován u kůlu bičovaný dvěma biřici. Zkřížené ruce Kristovy odkazují k motivu Krista Bolestného. Naturalistická vyobrazení bičování byla inspirována expresivními popisy v *Meditationes vitae Christi* (26. Kapitola) a ve *Zjevení (Revelationes)* sv. Brigity Švédské. Od 15. století se vyskytuje devoční typ samotného Krista u sloupu. Z období baroka, zejména ve Španělsku pak známe námět Krista po bičování, sedícího na podlaze vedle sloupu (Velázquez). Sloup, u něhož byl údajně při bičování uvázan Ježíš byl uctíván v kapli sv. Zenona v bazilice sv. Praesedy v Římě jako relikvie a patřil společně s důtkami a s provazem, kterým byl Kristus poután ke sloupu, k tzv. Nástrojům Kristova umučení (*Arma Christi*, viz *Nástroje Kristova umučení*). Malá část provazu je uložena jako cenná relikvie v tzv. Kříži království Českého (Svatovítský poklad), který dal zhotovit císař a král Karel IV. Milostná socha zbičovaného, zkrvaveného Krista u kůlu byla uctívána od roku 1730 na hlavním oltáři poutního kostela v bavorském Wiesu. Její četné kopie se nalézají v pohraničních oblastech Čech (např. Muzeum Šumavy v Kašperských Horách).

Boží hrob

Z výpovědí evangelií (*Mt 27, 59,60; Mk 15, 46-47; Lk 23,53; J 19,41*) je tedy zřejmé, že Kristus byl pohřben nedaleko Jeruzaléma, blízko kde byl ukřižován (*J 19,41*) do nového prostorného hrobu vytesaného ve skále, jehož otvor byl zakryt kamenem. Jeskynní hrob se nalézal za městem, za druhou hradební zdí, nedaleko Efraimské brány, blízko hory Kalvárie. Hrob o rozměrech 2 x 2 x 2 měl otevřenou předsíň, z níž vedl úzký vchod do vlastní hrobky, v níž byla jakási kamenná lavice, na níž spočinulo tělo Spasitele.

Již první křesťané měli v úctě místa spojená se životem utrpením i oslavením Ježíše Krista, Panny Marie a svatých. Přírozeně nejvíce ctěna byla „svatá místa“, která se nacházela

v Palestině. Aby zastřel Ježíšovu památku dal císař Hadrián Boží hrob zavalit a umístil nad něj sochu Jupitera. Záhy po té , kdy císař Konstantin oficializoval křesťanské náboženství ve své říši, vznikají nad místy kde žil, zemřel a vstal z mrtvých Kristus, první sakrální stavby. Velký chrámový komplex vznikal na Golgotě, kde v roce 325 nalezla sv. Helena kříž Kristův. Na místě nálezu kříže byla postavena pětilodní bazilika s atriem. Z této baziliky se poutník mohl dostat atriem k centrálnímu kostelu Božího hrobu, který nad skalním hrobem, v němž byl Kristus dle tradice pohřben, nechal v letech 325-336 postavit císař Konstantin. Staviteli centrálního chrámu zv. Anastasis (místo vzkříšení), vybudovaném na půdorysu kruhu, byli syrský architekt Zenobius a cařihradský presbyter Eustathios. Rotundu, otevřenou vchodem na východ do atria, tvořilo dvanáct sloupů – symboly apoštolů. Kruhový půdorys chrámu aludoval na antické hrobky císařů (např. Mauzoleum Hadriánovo v Římě, římská mauzolea Konstancie a sv. Heleny), čímž měl být presentován význam Krista jako vládce a Spasitele světa. Při přípravných pracích pro tuto zamýšlenou stavbu byla odtesána část skály nad hrobem a předsíň. Boží hrob získal podobu polygonu . Obložen byl mramorovými deskami a rohy ozdobeny sloupky. Před vchodem byl ponechán kámen, původně zakrývající vchod. V roce 550 nechali křesťané vztyčit nad Božím hrobem kamenný baldachýn. O tom jak jeruzalémská svatyně Božího hrobu vypadala se dovídáme z cestopisů Etherie Akvitánské, *Iteneraria Burdigalense* Poutníka z Bordeaux, z Eusebiova *Vita Constantini* (III, 33-40), z *Katechese* Cyrila Jeruzalémského (14,14), z *Breviaria de Hierosolymači* z Modestova dopisu Komitasovi Osudy Konstantinovy stavby byly poměrně pohnuté. V roce 614 zničil Anastasis perský král Chosroe a a záhy po té byla částečně obnovena mnichem Modestem z kláštera sv. Theodora. Za vlády dynastie Fatimovců došlo v letech 936, 969 a 1010 k další devastaci Anastase, která ztratila střechu. Po dobití Jeruzaléma křižáky v roce 1099 proběhly rozsáhlé úpravy svatyně na Golgotě. Křižáci obložili vnější stěnu Božího hrobu kamennými kvádry a členili jí hrotitými oblouky nasedajícími na 12 sloupků s hlavicemi. Na ploché střeše byl vztyčen kamenný baldachýn a před vchodem postavena čtyřhranná předsíň. V roce 1555 na příkaz papeže Julia III. architekt Bonifác z Dubrovníka obnovil celou kapli Božího hrobu. Vyobrazení kaple Božího hrobu se objevuje na četných památkách raně křesťanské i byzantské epochy. Zobrazena je například na mozaice v bazilice sv. Pudenziany v Římě, na

společně z hrobu sv. Cesaria (zem. 542) v Arles, na ampuli z Monzy či na miniatuře v Rabbulově Kodexu (r. 586).

Řada poutníku se seznámila se svatými místy v Jeruzalémě osobně. K ni patřily také četní účastníci křížových výprav. Významným mužem, který se zúčastnil křížové výpravy Svaté země byl biskup Jindřich Zdík, zakladatel kláštera prémonstrátů na Strahově, jenž si dokonce nechal zhotovit popis jednotlivých posvátných míst v Jeruzalémě. V 15. století měli poutě do Jeruzaléma téměř formu organizované „turistiky“. Cesta se počínala v Benátkách a poutník za nemalou částku měl zajištěnu dopravu, stravování i „glejt pro pohany“, který mu zajišťoval poměrně bezpečnou návštěvu posvátných míst. Velmi dobře nás o způsobu cestování i o podobě svatých míst v Jeruzalémě zpravuje cestopis Jana Hasištejnského z Lobkovic. S ním putovalo do Svaté země ještě šest druhů. V roce 1478 navštívil Jeruzalém pan Jindřich Strážský. Šlechtici, který takovouto cestu vykonal, byl podle Všehrdova *Řádu zemského práva* povolen při púhonu odklad 18 neděl. Vedle aristokracie putovali do Jeruzaléma i řeholníci a dokonce prostí venkovští faráři, jako například Petr z Cerekvice, jak nám o to podává zprávu Mikuláš z Vlásenice. Do Svaté země cestovali také příslušníci protestanských církví. Pověstný je cestopis Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic, který unikl všem nástrahám, aby v roce 1620 za svoji účast na stavovském povstání položil hlavu na špalek staroměstského popraviště.

Nejprve měli „inscenace“ pohřbení Kristova těla symbolickou podobu. V *Concordia regularis* sv. Dunstana z konce 10. století je popsán obřad na Velký pátek, při němž byl kříž s Kristem uložen (Depositio) do hrobu zřízeném v oltáři. Jiná forma symbolického uložení Kristova Těla je uvedena ve *Vita* Ulricha z Augsburgu. Podle popisu pohřbívána byla část hostie. V augsburské *Liber Liturgicus* z přelomu 11. a 12. století je popsán liturgický obyčej, kdy do hrobu je uložen kříž i hostie. Ve vrcholném středověku byla hostie přímo vkládána do otvoru v korpusu (např. dřevěný krucifix z dómu v Naumburgu, Ukřižovaný z kostela Panny Marie před Týnem) či do uzavíratelné schránky v soklu kříže (např. krucifix z Valsstény). Někdy také byla hostie vystavovaná v kalichu. Podle zpráv z Čech ve 14. století po nešporách Velkého pátku býval kříž odnesen z prostřed kostela na vzdálenější místo a zde byl položen

na drahou látku, nádherně ozdoben a prelát ho pokropil svěcenou vodou a okouřil kadidlem.. V druhé polovině 16. století pod vlivem Tridentského koncilu a zejména liturgické praxe jezuitů bylo tělo Páně vystaveno v monstranci. Tělo Páně bývalo dle italského obyčeje uchováváno od konce mše na Zelený čtvrtek do mše předposvěcených chlebů na Velký pátek, na památku ustanovení Nejsvětější Svátosti a pohřbu Páně, v „urně“ na oltáři, který se nazývá Božím hrobem, jenž měl být umístěn co nejdál od oltáře hlavního. Nejprve bylo zakázáno stavět na oltář sochu mrtvého Spasitele, bolestné Panny Marie, sv. Jana Evangelisty, sv. Máří Magdalény a vojáků. Později byl tento zákaz, který se příliš nedodržoval zrušen. Například v roce 1559 se arcikníže Ferdinand podíval u staroměstských jezuitů Božím hrobu ozdobenému květinami a sochami a doporučil svatovítským kanovníkům také takový zvyk zavést. V Benátkách v 16. století na Velký pátek byl dle *Sacerdotale Romanum* (1523, ed. P. Castelanus) byla Nejsvětější svátost položena na máry a nesena v průvodu k Božím hrobu, postaveného dle hrobu v Jeruzalémě, kde byla uložena a knězem zapečetěna. Tento obřad získal za papeže Pavla VI. velkou oblibu i v Římě.

Ve středověku byla představa podoby Božího hrobu velmi různorodá. Zejména na obrazech Zmrtvýchvstání má Kristův hrob nejčastěji podobu kamenné tumby, někdy zapečetěné. Zvyk stavět inscenovat Boží hrob sahá svými kořeny až do raného středověku. Velké náklady na cestu do Svaté země a nebezpečí s ní spojená i nové duchovní proudy vyvolaly potřebu symbolického „translatia“ posvátných míst z Palestiny do Evropy. Pověstné je legendické přenesení loretánského domku. Nejstaršími známými příklady nápodoby kaple Božího hrobu v Jeruzalémě jsou patrně S. Stefano v Bologni (431-450, obnoven 1160) a S. Stefano Rotondo v Římě (2. pol. 5. stol.). Za Alpami nalezneme nestarší příklad ve Fuldě (kaple sv. Archanděla Michaela, svěcena 822). Avšak již v 6. stol. nás informuje Venantius Fortunatus, že v francouzském Sénanque byl zřízen Boží hrob, jenž byl v 15. století nahrazen věžovitou stavbou připomínající kapli Božího hrobu, která sloužila jako pastoforium. Na paměť pouti do Svaté země zřídil v roce 960 biskup Konrád boží hrob v kapli sv. Mořice v kostnickém dómu. V Paderbornu opat Wino po vykonané cestě do Jeruzaléma nechal v roce 1036 zříditi kapli Božího hrobu, totožných rozměrů jako kaple jeruzalémská. Skotští

benediktýni z Eichstátu dali před rokem 1166 vystavět v kostele sv. Kříže kopii Božího hrobu a uložili do ní ostatek kříže. Další významné monumentální stavby Božích hrobů nalezneme v klášterním kostele v Gerbrode (1120), v Kostnici (kol. 1300) či v magdeburském dómu (pol. 13. stol.). Odpustky spojené s návštěvou této devoční kopie byly téměř takové jako při pouti k „originálu“. Také některé karnery, zejména v oblasti horního Německa mají podobu kaple Božího hrobu. Podle dobového nápisu je ideální rekonstrukcí jeruzalémské kaple Cappella Rucellai (1467) v kostele S. Pancrazio ve Florencii.

Další skupinu tvoří Boží hroby, ať už z kamene či ze dřeva zřizované od ranného středověku v různé výtvarné podobě v chrámech. Zajímavou podobu má Boží hrob v kostele ve Freiburgu i. Br. (kol. 1330). Kristovo Tělo leží na tumbě jejíž bok je ozdoben reliéfem se námětem spících vojáků. K hrobu přichází tři Marie a u hlavy a chodidel Krista stojí andělé s kaditelnicemi. Domečkový relikviář připomíná Boží hrob z Lüneburgu (dnes ve Weinhausen, před 1448). Vnější strany desek uzavírajících Boží hrob jsou ozdobeny malbou s pašijovými náměty. Pozoruhodný a bohatě sochařsky zdobený Boží hrob na kolečkách z konce 15. stol., využívaný při paraliturgických hrách, se nacházel ve slovenském Hronském Svätém Beňadiku (dnes v Křesťanském muzeu v Ostrihomi). Boží hrob z cisterciáckého kláštera v Lichtentalu (dnes v KarlsruheBL, kol. 1360) má podobu oltáře z s víkem, při jehož obklopení v něm spatřujeme Kristovo tělo a na víku reliéfní postavy sv. Jana, třech Marií a andělů. Uložení Kristova těla – sochy do hrobu, bývalo součástí paraliturgických her (viz např. hra O třech Mariích). Známe příklady, a to i z našeho prostředí, že dřevěný korpus s pohyblivými rameny (např. Kristus z Boletic, HlubokáA JG, kol. 1390) byl na Velký pátek sňat s kříže a uložen do božího hrobu a na Bílou sobotu při Vzkříšení byl kladkou vytažen skrze otevřený svorník až nad klenbu chrámu. Nejstarším hmotným důkazem existence Božích hrobů na našem území je socha Krista v hrobě z Alšovy jihočeské galerie. Vyřezal jí neznámý řezbář ve třetí čtvrtině 14. století. Pozoruhodný Boží hrob se nám dochoval ve Zhořelci z let 1481-1489. Napodobuje centrální kapli Božího hrobu v Jeruzalémě.

O obnovu stavění Božích hrobů, v nichž spatřovali dobrý prostředek pastorační praxe, se zasloužili pražští jezuité. Již z roku 1558 pochází nejstarší zpráva o postavení Božího hrobu v Klementinu „po vlášském způsobu“. Také stavba Božího hrobu v Opavě v roce 1742 byla provedena „po římském způsobu“. O počtech Božích hrobů v barokní Praze nás zpravuje například hrabě Jan Černín z Chudenic, který se v relaci císaři Leopoldovi chlubil, že o velikonocích navštívil v Praze na šedesát Božích hrobů. Kostelní Boží hroby měly charakter

divadelní scény, protože se často sestávaly z malovaných kulis a využíváno bylo při jejich inscenaci divadelních efektů. Atmosféru pomáhalo umocnit světlo svíček umístěných v desítkách skleněných baněk či andělů na točně poháněné teplem ze svíček. V 17. a 18. století vznikaly kamenné stavby Božích hrobů podle prototypu šířeného pomocí grafických předloh a popisů (např. B. Amico, *Trattato delle Piante et Imagini de Sacri Edifici di Terra Santa*, Florencie 1620) po celých Čechách buď jako součást rozsáhlých kalvárií (Římov, Ostré, Petřín v Praze), poutních míst mariánských (kostel Panny Marie Vítězné na Bílé Hoře), zasvěcených světcům (např. zbořené poutní místo sv. Antonína Paduánského v Pičíně nebo samostatně (např. Votice, Slané, při kostele sv. Václava na Zderaze). Ve Voticích byl Boží hrob vystavěn v roce 1685 naproti františkánskému klášteru z finančního daru dcery hraběte Sezima z Vrtby, Marie Františky, která prý v roce 1658 poslala do Jeruzaléma františkány P. Innocence Maryšku a P. Elevata Wienera, aby pořídili nákres pravého Božího hrobu. Jde zřejmě o smyšlený příběh – topos, jenž měl zvýšit kultovní autenticitu svatyně. Kaple Boží hrobu u Slaného byla zřízena hrabětem Bernardem Ignácem z Martinic a posvěcena 10. srpna 1665 pražským arcibiskupem kardinálem Harrachem. O kapli se měli starat slánští františkáni s podmínkou, aby zde byla denně či alespoň v pátek a v sobotu, jakož i v neděli a o svátky sloužena mše. Nad svatyní bděl poustevník – františkánský terciář, jenž měl svoji poustevnu opodál. Na Zderaze vznikla při klášteře bosých augustiniánů kaple Božího hrobu již v roce 1643. Její stavbu financoval Kryštof Vratislav z Mitrovic. Kněz Norbert Saatzer, pocházející patrně z Bavorska, dal v roce 1737 postavit nedaleko petřínského kostela sv. Vavřince některé kaple Svaté cesty, mezi nimi také kapli Božího hrobu. Ze stížnosti zednického tovaryše Martina Rogenuera z roku 1737 víme, že měla být původně vyměřena podle vzoru kaple slánské, avšak v dopise samotného fundátora Saatzera se píše o tom, že plány vytvořil Jan Ferdinand Schor. Duchovní správu na Petříně vykonávali strahovští premonstráti. Krásný a pro věřící velmi poučný zvyk inscenovat o Velikonocích boží hroby v chrámech se udržoval po celé 19. století a přetrvává v katolickém prostředí až do dnešní doby.

Ďábel (Satan, Lucifer, Beelzebub, Belial)

V křesťanských i nekřesťanských představách vtělení zla, vládce pekel. Podle křesťanské tradice ďábel-Lucifer je padlým andělem. Jak uvádí *první kniha Mojžíšova (6,1-4)* zhřešili "synové božští" s pozemskými ženami a z tohoto svazku se narodili zrůdy – dle výkladů hříšní andělé, v jejichž čele stanul Lucifer (luci feros - nositel svěla). V Písmu není o Svržení andělů přímá zmínka, pouze u evangelisty Jan (8,44), v *druhém dopise apoštola*

Petra (2,4), v dopise *Židům* (6) v knize *Zjevení* (20,7-10) najdeme nepřímé poukazy. O svržení andělů hovoří starozákonní apokryfy (např. *Apokalypsa Sedrachova*, 5,2). Padlí andělé zosnovali vzpuru proti Bohu a byli za pomoci archanděla Michaela svrženi z nebes (např. reliéf na tympanonu severního portálu v chóru dómu ve Freiburgu a.B., 2. pol. 14. stol.; Carlo Carlone, Svržení andělů, nástěnná malba v dómu ve Vratislavi, po 1726) a odsouzení žít v podzemí, Lucifer se stal pekelným knížetem. Podle *druhé knihy Hennochovy* (29,4) chtěl Luzifer si postavit svůj trůn v nebi vedle trůnu Božího a byl svržen do pekel. Vyobrazení d'ábla se neobjevuje samostatně, ale jako součást různých scén. Nejranější příklady zobrazení d'ábla nalezneme v námětu Kristova sestupu do předpekli (viz Sestup Krista do předpekli). Podoba d'ábla byla převzata s antiky (Hades s lidskou podobou – dlouhé vlasy či okřídlený Eidolon). Vůdcem d'áblů je Lucifer. Zobrazován bývá od 9. století jako svalnatý obr (Hades) se lví hřívou (Helios, Heraklés), s hady místo vlasů (Medúza), někdy spoutaný v řetězech a na klíně s dítětem – Antikristem, často jako antický Chronos (Čas) požívá zavržené (viz např. Mistr Jacob, mozaika na kupoli florentského baptisteria, kol. 1225). V Irsku (*Vidění sv. Patrika*) a v Anglii má na středověkých vyobrazeních d'ábel často podobu zvířat, jimž jsou připisovány negativní vlastnosti (kozla, vlka, lišky, opice atd.). Na některých vyobrazeních (např. Taddeo di Bartolo, nástěnná malba v kostele San Gimignano, 1396) pekelný had nese na svém hřbetě **personifikace sedmi smrtelných hříchů**: pýchy, závisti, lakomství, smilstva, nestřídmosti, hněvu, lenosti. Ve vrcholném středověku přebírá d'ábel některé zvířecí rysy, zejména kozla (rohy, kopyta), který měl negativní symboliku danou také Kristovým oddělením ovcí od koz (Mt 25,32, viz Poslední soud) a stal se obvyklým atributem Synagogy. Peklu vládne d'ábel a démoni, což jsou vlastně padlí andělé (2 P 2,4). Pekelný oheň jenž spaluje hříšníky, byl převzat z židovského prostředí, neboť pro židy bylo synonymem hrůzy údolí Hinnom u Jeruzaléma, kde byli provinilci upalováni. Podle středověkých spekulací duši zatraceného očekává v pekle dvojí trest: utrpení způsobené věčným odloučením od Boha (poena damni) a utrpení vyvolané pekelným ohněm (poena sensus). Problematikou pekelných trestů se zabývali především Walafried Strabo (*De Visionibus Wettini*) a na přelomu 12. a 13. století papež Inocenz III. (*De contemptu mundi*), jenž roztřídil hříchy do devíti skupin a přidělil jim patřičné tresty. Oběma spisy se zjevně inspiroval Dante, když v části Peklo své *Božské komedie* píše, že peklo je uspořádáno do devíti kruhů, lišících se druhem hříchu a stupněm trestu. Pro chlípíky jsou určeny sirné plameny, zvrhlíci jsou nabodáváni na rožeň, pyšní namáčení do studené vody, závistivci zavěšováni na kola, nenasytové se válejí ve výkalech. Vykoupení či zatracení mají někdy portrétní rysy současníků. Tato aktualizace Posledního soudu je poměrně častá a v pekle se

tak ocitají heretici či političtí nepřátelé (viz též Dante *Božská komedie*). Na východě byla podoba pekla kanonickou podobou. V tzv. *Athoské knize* se píše o tom, že po levici Kristově mají být zobrazováni hříšníci s ďáblem a zrádcem Jidášem, tyranští králové, modloslužebníci, antikrist, heretici, kouzelníci, opilci, nečistí, pošetilí židé, pohanští učenci a farizeové, kteří silně křičí.

Zobrazení ďáblů zahánějící, někdy také s pomocí sítě zatracené do pekla se stává součástí zobrazení Posledního soudu (viz Poslední soud). Případně se ďábel snaží převážit miskou vah s duší člověka, které drží při Posledním soudu archanděl Michael v ruce (viz Andělé, viz Poslední soud). Peklo mělo různé podoby. V návaznosti na antickou tradici podsvětní říše Hádivy také křesťané umísťovali peklo do útroby země, také jako protiklad k Boží říši na nebesích. O podobě pekla se dovídáme od církevních autorů: např. Isidora Sevillského, Vincenze z Beauvais, Honoria Augustodudensis. Ještě Dante v *Božské komedii* nepochybuje o podzemní existenci pekla. Nejčastěji byl zobrazováno peklo jako tlama Levijathana (*Job 41,6-13*) či moře plamenů trápící hříšné duše. Peklo nebylo zobrazováno samostatně, ale jako součást Posledního soudu (viz Poslední soud) či Sestupu Krista do předpekli (viz Sestup Krista do předpekli). Nejstarší památky zobrazení pekla pochází z 8. stol. Na východě má peklo od 8. -16. stol. kanonizovanou podobu: personifikuje ho na trůně sedící Hádes s dítětem v klíně, obklopený mořem plamenů nebo s ohnivou řekou. Na západě se od 8. století (karolinské kníží malířství) objevují scény s různými způsoby mučení hříšníků, kteří spočívají ve velkém kotli. Zobrazení pekla sloužilo nástrojem společenské kritiky. V pekle bývaly zpodobňovány konkrétní osobnosti, za reformace např. papež a církevní hodnostáři.

Zvláštním místem byl očištec (zmíněn též u Danteho), ve kterém duše měli zpytovat své svědomí, aby dosáhly nebeské slávy. Katolická církev se modlí za duše v očištcích. V období baroka byly s oblibou zhotovovány očišcové oltáře se zobrazením duší v plamenech, které osvobozuje Panna Maria (viz Panna Maria) za pomoci růžence. Reformované církve existenci očištele odmítají. Poměrně vzácně bylo zobrazováno pokušení Krista ďáblem (např. Vyšehradský evangeliář, 1085, Praha NKČR). Ďáblové se objevují také v námětu *Ars moriendi* ("Umění správné smrti"), kde zápasí o duši umírajícího. Na vyobrazeních vrcholného středověku kníže pekel Lucifer trůní uprostřed svých pekelných pomocníků (např. tympanon západního portálu kostela sv. Jana v Saafeldu, 1380) či v hrozivých ústech drtí hříšníky (mosaika v kupoli baptisteria ve Florencii, 13. století). Na zobrazení Ukřižování ďábel odnáší duši špatného lotra (např. Mistr Rajhradského oltáře, kol. 1430, Brno MG) či odnáší duši oběšeného Jidáše (např. Petr Parlář, konzola na portálku svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta v Praze, kol. 1365). Ďáblové společně s demony pokouší poustevníka sv.

Antonína Velikého (např. Lucas Cranach st. Pokušení sv. Antonína, LitoměřiceDM). Od pozdního středověku na výobrazeních na sebe ďábel bere také podobu krásné ženy (např. Joachim Patinir, po 1515, MadridP).

Jedním ze znamení blížícího se konce světa je příchod velkého odpůrce Krista - Antikrista. Objevuje se ve službách Lucifera (sedí v jeho klíně v podobě malého dítěte) a často na sebe bere podobu krásného člověka či vystupuje jako světský či církevní hodnostář. V antitezích je život Antikrista připodobňován k životu Krista (např. Kristus byl křtěn vodou, Antikrist ohněm). O Antikristu se zmiňuje *kniha Zjevení (19,11-21), první (2,22) a druhá epištola sv. Jana (7)*, ve své duchovní poezii Otto z Freisingu. Jistý vliv měly na rozšíření zobrazování Antikrista lidové náboženské hry. Středověké výklady spojovaly s činností Antikrista přírodní a jiné katastrofy. Za Antikrista byli považováni někteří pronásledovatele křesťanů (např. Herodes či Nero) a političtí nepřátelé. Nejstarší vyobrazení Antikrista (korunovaná postava s velkýma očima, sedící na trůně a s drakem) nalezneme v rukopisech apokalypsy (Bamberská apokalypsa, kol. 1000, BamberkStbibl). Také nejstarší cykly ze života Antikrista se od 12. století objevují v iluminovaných rukopisech (např. Hortus deliciarum Herrady von Landsberg). Velmi pozoruhodný je cyklus s Antikristem ve Velislavově Bibli (kol. 1340, PrahaNKČR). Bohužel v roce 1945 byly v kostele Panny Marie ve Frankfurtu nad Odrou zničeny pozoruhodné vitraje (3. čtvrtina 14. stol.) s námětem Antikrista. Velmi aktuální se stalo učení o Antikristu v předhusitských a husitských Čechách. Reformní kazatel Jan Milíč z Kroměříže označil v roce 1365 za Antikrista na jeho kázání přítomného císaře Karla IV. a husité považovali za Antikrista císaře Zikmunda, mimo jiné také proto, že založil dvorský řád "Zlatého draka". Pražský arcibiskup Jan z Jenštejna si podle písemných pramenů nechal na svém hradě v Roudnici nad Labem vyzdobit komnatu malovanými sny o rozdělení papežství, v nichž vystupoval Antikrist. Podobu papeže má Antikrist na miniaturách v Jenském kodexu (konec 15. stol., PrahaKNM), kde tvoří antitezi k pokornému Kristu, což později opakuje i reformace (např. ilustrace Lucase Cranacha st. v *Pasionalu Christi et Antichristi*, 1520-21).

Daniel

Velký prorok, autor patrně nejmladší prorocké knihy Starého zákona, kterou počítáme k tzv. apokalyptické literatuře. Ke *kanonické knize Danielově* jsou přiřazovány apokryfní doplňky: *Příběh ctné Zuzany* (viz Zuzana), *Modlitba třech mládenců v peci ohnivě* (viz Tři mládenci) a *Bél a drak* (viz Daniel v jámě lvové). Přestože se v knize Danielově píše o

událostech za vlády babylónských králů Nebúkadnesera a Belšasara a médského Darvaješe, kniha vznikla ve 2. stol.př. Kr., a to za vlády krále Antiocha IV. Epifana. Posláním knihy Danielovy je posíla Izraelitů v těžkých dobách.

Králi Nebúkadneserovi vyložil Daniel sen o „kolosu na hliněných nohou“ (*Da 2,1-49*, viz Tři mládenci) a následně, protože se odmítli klanět zlaté soše byli **k smrti v „peci ohnivě“ odsouzeni Tři mládenci** (*Da 3,1-33*, viz Tři mládenci v peci ohnivě), ale Hospodin je zachránil. Syn Nebúkadnesera Belšasar (Belisar) uspořádal hostinu (*Da 5,1-30*), k níž použil zlaté nádoby, které jeho otec ukořistil v Jeruzalémském chrámu. Král a jeho hosté pili víno a oslavovali pohanské modly, **a tu se na stěně objevila ruka, která psala: "Mene, mene tekel ufarsin" ("Sečetl jsem, sečetl, zvážil a rozděluj")**. Tento nápis nemohli rozluštit ani králem povolání Chaldejští astrologové a teprve Daniel ho dovedl přecíst a vyložit. Slova Boží předpověděla zánik říše Belšasarovy a jeho smrt. Ruka Boží písící nápis na stěnu hodovní místnosti Belšasarovy se objevuje výtvarném umění poměrně vzácně (rytina Jana Mullera, přelom 16.a 17. stol.). **Daniel byl osočen královými rádci a z trestu uvržen do „jámy lvové“** (*Da 6,1-29*, viz Daniel v jámě lvové). *Knihy Danielova (6,16-28)* vypráví o tom, že perský král Darvaješ (Darius) si oblíbil Daniela natolik, že to vyvolalo závist dvořanů. Přemluvili krále, aby vydal výnos o tom, že kdo bude do třiceti dnů žádat o něco člověka či Boha vyjma vladaře ať je uvržen do jámy lvové. Daniel, který se každý den třikrát modlil k Bohu, zákaz porušil a Darvaješ s velkou nechutí musel dodržet svůj příkaz a **dal Daniela uvrhnout do "jámy lvové"**. Ráno se strachem šel král k jámě, ale našel Daniela živého. Daniel mu vyprávěl, že Hospodin poslal anděla, který "zavřel tlamy lvů", neboť Bůh shledal jeho nevinu i nevinu krále. Darvaješ poručil do jámy vhodit špatné rádce a lvi je zabili. V deuterokanonickém doplňku ke knize *Danielově (14,28n)* se dovídáme, že byl Daniel vhozen do lví jámy ještě jednou, a to za vlády krále Kýra. Hospodin dal andělem přinést proroka Abakuka s pokrmem pro Daniela. Na vyobrazeních v katakombách a na sarkofázích bývá Daniel zobrazen nahý v postoji oranta a u nohou mu sedí dvojice lvů a někdy mu přináší potravu Abakuk (např. reliéf na sarkofágu z římské baziliky S. Paolo fuori le Mura, 3. a 4. stol., ŘímLat). Na miniatuře ve Františkánské Bibli (po 1270, PrahaKNM) je Daniel zobrazen oblečený uprostřed lví smečky. Příběh Danielův byl církevními exegety vykládán jako předobraz Kristova Vzkříšení, triumfu či síly modlitby. Vzácně byla zobrazována (víko sarkofágu z vatikánského pohřebiště, dnes Villa Doria Pamphili, 4. stol.) událost popisovaná v deuterokanonickém doplňku (*Da 14,25-26*). Daniel stojí před obětním oltářem na němž plápolají plameny a podává hadu obtočenému kolem kmene stromu jenž stojí za oltářem jídlo, kterým ho zahubil "bez meče a kyje".

Na počátku vlády Belšarovy měl **Daniel vidění čtyřech zvířat**, první bylo lev s křídly, druhé se podobalo medvědu, třetím zvířetem byl levhart, jenž měl čtyři hlavy a na hřbetě čtyři křídla, čtvrté zvíře vypadalo hrůzně, mělo deset rohů, mezi nimiž vyrůstal ještě malý roh s očima a ústy a zároveň tři dřívější rohy byly vyvráceny. Dále Daniel spatřil, že byl postaven stolec a **na něm usedl Věkovitý (Starý dní, viz Kristus)**, ztotožňovaný s Bohem Otcem. **Tato zvířata byla chápána (Kniha Athoská) jako symboly čtyřech velkých říší (Da 7,17):** Říše babylónské (lev-Nebúkadneser), říše perské (medvěd s Darvaješem), říše Alexandra Makedónského (levhart – Alexandr Makedónský), říše římské (zvíře s deseti rohy – Augustus). Sochy zmíněných zvířat s postavami na nich jedoucích králů zdobí katedrálu v Řezně.

Daniel je zobrazován s jako starší muž se zašpičatělým židovským kloboukem na hlavě, v rukou drží svítek či knihu a u nohou má zvířata ze zjevení. V Annabergu a ve Freibergu vystupuje Daniel jako patron horníků (tzv. Danielova legenda o objevení rudy v Annabergu, Oltář Hanse Hesse, kostel sv. Anny v Annabergu; Mistr H W, svorník s námětem Danielovy legendy, socha Daniela s růžencem a lvem od Hanse Witena na kazatelně dómu ve Freibergu, kol. 1515).

Daniel v jámě lvové

Kniha Danielova (6,16-28) vypráví o tom, že perský král Darvaješ (Darius) si oblíbil Daniela natolik, že to vyvolalo závist dvořanů. Přemluvili krále, aby vydal výnos o tom, že kdo bude do třiceti dnů žádat o něco člověka či Boha vyjma vladaře ať je uvržen do jámy lvové. Daniel, který se každý den třikrát modlil k Bohu, zákaz porušil a Darvaješ s velkou nechutí musel dodržet svůj příkaz a **dal Daniela uvrhnout do "jámy lvové"**. Ráno se strachem šel král k jámě, ale našel Daniela živého. Daniel mu vyprávěl, že Hospodin poslal anděla, který "zavřel tlamy lvů", neboť Bůh shledal jeho nevinu i nevinu krále. Darvaješ poručil do jámy vhodit špatné rádce a lvi je zabili. V deuterokanonickém doplňku ke knize *Danielově (14,28n)*

se dovídáme, že byl Daniel vhozen do lví jámy ještě jednou, a to za vlády krále Kýra. Hospodin dal andělem přinést proroka Abakuka s pokrmem pro Daniela. Na vyobrazeních v katakombách a na sarkofázích bývá Daniel zobrazen nahý v postoji oranta a u nohou mu sedí dvojice lvů a někdy mu přináší potravu Abakuk (např. reliéf na sarkofágu z římské baziliky S. Paolo fuori le Mura, 3. a 4. stol., ŘímLat). Na miniatuře ve Františkánské Bibli (po 1270, PrahaKNM) je Daniel zobrazen oblečený uprostřed lví smečky. Příběh Danielův byl církevními exegety vykládán jako předobraz Kristova Vzkříšení, triumfu či síly modlitby. Vzácně byla zobrazována (víko sarkofágu z vatikánského pohřebiště, dnes Villa Doria Pamphili, 4. stol.) událost popisovaná v deuterokanonickém doplňku (*Da 14,25-26*). Daniel stojí před obětním oltářem na němž plápolají plameny a podává hadu obtočenému kolem kmene stromu jenž stojí za oltářem jídlo, kterým ho zahubil "bez meče a kyje".

David

Král Izraele (asi v letech 1042-979 př. Kr.), považován za autora knihy Žalmů. O jeho životě se dovídáme z obou knih Samuelových a z První knihy královské. Podle *I knihy Samuelovy (16,1n)* Saul upadl v nemilost Hospodinovu, který ho dal v moc „zlého ducha“. Bůh si pak vyvolil za krále Izraele nejmladšího syna Jišajova Davida a poslal Samuela s olejem, aby ho pomazal za krále. Davida Saul povolal k sobě a vždy když "zlý duch" na něho doléhal **David mu hrál na citaru** (téma oblíbené zejména v žaltářích, např. Utrechtský žaltář, 9. stol., Utrecht, Univerzitní knihovna; rytina Lucase z Leydenu , kol 1509; Rembrandt, kol. 1657, Haag, Mauritshuis) a přinášelo mu to úlevu. Pelištějci chtěli zahubit Izraelity a vytáhli proti nim do války. V jejich vojsku vynikla šest stop vysoký obr Goliáš. Ten vyzval na souboj někoho ze Saulova vojska. Prohlásil, že ten kdo prohraje tak se jeho vojáci stanou otroky vítěze. Davidovi tři bratři se vydali do boje a David zatím pásł ovce a za čas ho otec poslal se zásobami k vojsku Saulově. Když vyzval opět Goliáš někoho z židovského vojska na souboj, tak se přihlásil malý David. Zbroj Saulova, do které byl oblečen, mu byla na obtíž a proto si vzal pouze hůl, prak a několik oblázků. **Při souboji prakem vystřelil David kámen, který prorazil Goliášovi lebku a usmrtil ho** (*I Sam 17,1a*, viz nástěnná malba v katakombách sv. Domitilly, 4. stol.; Gian Lorenzo Bernini, 1623-24, ŘímGB; Matyáš Bernard Braun, socha v Kuksu, kol. 1720). v typologii (viz Typologie) je chápáno vítězství malého Davida nad Goliášem jako vítězství Krista nad ďáblem (např. již na Lipanothece v Brescii, r. 360) nebo obecněji jako vítězství nad nepřáteli (např. v případě sochy Davida v Kuksu narážka na spor hraběte Františka Antonína Šporka s jezuitu). Následně pak **David vlastním mečem ut'al Goliášovi hlavu** (např. Caravaggio, 1609-10, ŘímGB; Petr Brandl, před 1710, Mělník, sbírka

rodiny Lobkoviců) a **předal jí Saulovi** (Rembrandt, 1628, MnichovAPin). David je zobrazován buď jako prostý pastýř s prakem nebo v pancíři. Ve Florencii se Davidovo vítězství nad Goliášem objevuje jako výraz městské moci (bronzové sochy od Donatella, 1430 a Andrea Verrochia, kol. 1470, obě FlorencieBarg). Světoznámá je Michelangelova mramorová socha nahého Davida (1501-04, FlorencieGallAc), zobrazeného ve chvíli kdy rozvažuje jak porazit Goliáše. Zlým duchem posedlý Saul chtěl Davida zabít, ale nikoliv vlastní rukou a poslal ho proti přesile Pelištějců. David vždy zvítězil a Saul dal Davidovi za ženu mladší dceru Míkal. Na iluminaci v Krumlovském sborníku (kol. 1420, PrahaKNM) David se štítem na němž je husitský kalich symbolizuje vítězství husitů – „Božích bojovníků“ nad přesilou nepřátel. Po **opakovaném Saulově pokusu zabít Davida kopím** (*1 Sam. 18,11*, např. rytina Lucase z Leydenu, kol. 1509) mu **Míkal pomohla utéci oknem** (např. podlahová mozaika v bazilice sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem, 11. stol.). David se skrýval před Saulem na různých místech a setkal se Jonatanem, který ho měl zabít. Jonathan Davida před otcem varoval a **David ho přátelsky objal** (*1 Sam 20,41*; Rembrandt, kol. 1625, PetrohradErm). David pak odešel do Nóbu ke knězi **Achimelekovi (Abimelechovi) a ten mu věnoval meč Goliášův a svaté chleby** (*1 Sam. 21,1-10*, biblické ilustrace Josta Amnana, 1564). Saul Davida pronásledoval a ten se pak odebral ke králi Gatu Akíšovi, následně pak do Adulámu, Mispy a do Keile, kde bojoval proti Pelištějcům. V Judské poušti se naposledy setkal s Jónatanem a odjel pak do pouště Én-gedí. Saul se se vypravil za Davidem, ale **Hospodin v jeskyni vydal Saula do rukou Davida, ale ten ho nezabil a pouze mu mečem odřízl část roucha jako důkaz, že ho mohl usmrtit** (např. iluminace v Psalterium aureum, 9. stol., St. Gallen). Oba muži se smířili a po smrti Samuelově se David odebral do Máonu na horu Karmel a zastavil se u bohatého muže Nábala a ten se k němu choval velmi neuctivě a jeho žena **Abígajil Davida odprosila za chování svého manžela a zahrnula ho dary** (*1 Sam 25,1n*, viz obraz Ignáce Raaba v kapitulním doně na Vyšehradě, 2. pol. 18. stol.). V typologii (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) byla **Abígail považována za předobraz Panny Marie**, neboť jako prostřednice utišila hněv Davidův, stejně jako Panna Maria jako prostřednicí utišující hněv Boží. Po smrti Nabalově se Abígajil stala Davidovou ženou. David se vydal za Saulem do jeho tábora a tajně odnesl z jeho stanu kopí a džbán na vodu, aby tím naznačil, že neusiluje o králův život. Abnérovi, který měl Saulův stan strážit, David vyčinil. David se od Saula odebral k pelištějskému králi Akíšovi a s nimi vytáhl do boje proti Saulovi, jenž v noci **před bitvou dal jednou věštkyni vyvolat ducha Samuelova a ten mu ve snu sdělil, že bude v boji zabít a s ním jeho synové** (malby Karla Fabritia,1642). Mezi tím Amálek zajal

Davidovy ženy, ale David je po boji, v němž potřel Amálekovi hordy, získal nazpět. V pohoří Giboa v bitvě obklíčený **Saul nalehl na meč** a s ním byli zabiti i jeho synové. **David oplakával Saula a byl povýšen a pomazán na krále** (2 Sam 1, 1n) v Judsku, Íšb-bóšet v Izraeli. Abnér, vojevůdce Íšb-bóšetova vojska se střetl s Davidovým služebníkem Jóabem u Gibeónského rybníka. Abnér zabil v boji Jóabova bratra Asáela, avšak následně přešel k Davidovi. **Když se Abnér vracel od Davida byl zákeřně Jóabem zabit** (v typologii, viz Typologie, byla tato scéna zobrazována jako předobraz Jidášova polibku nebo Zajetí Krista, např. reliéf na chórových lavicích dómu ve Stendalu, kol. 1430). Podařilo se mu brzy dobýt Jeruzalém a přenesl do něho slavnostně archu úmluvy. **David šel opásán pouze lněným efódem před archou a "křepčil"** (2 Sam 6, 1n, v typologii, viz Typologie, je tato scéna považována za předobraz svlékání Krista ze šatu na Golgotě), což mu vyčinila jeho žena Míkal, ale on jí odpověděl, že tak činil pro Hospodina. Prorok Nátan prorokoval, že chrám vybuduje Hospodinu až Davidův nástupce. David porazil mnohé národy, ale upadl v Hospodinovu nemilost, když **zatoužil po ženě Chetejce Uriáše Bat-šabě (Betsabé)**. Poslal proto Uriáše do boje a svým služebníkům poručil, aby ho v bitvě opustili a tak byl manžel krásné Bat-šeby zabit a po určitém čase se vdova stala Davidovou ženou, ale přivolal tímto jednání na sebe nepřízeň Hospodinovu, který způsobil, že zemřelo jejich první dítě. Zobrazení Davida a Betsabé bylo v typologii (viz Typologie) považováno za symbolické vyjádření vztahu ženicha-Krista a nevěsty – Církve (např. reliéf na portále kláštera v Třebnici, 12. stol.; Zlatá brána ve Freibergu/Sa, kol. 1230). **David se na výzvu proroka Nátana kál a Hospodin dopustil, že se Betsabé narodil syn Šalamoun.**

Davidův syn Amnón se zamiloval do své sestry Támar (2 Sam. 13, 1n, viz **Amnón a Támar**), spal s ní, ale z nenávisti jí vyhnal. Bratr Támar Abšalóm Amnóna zabil, uprchl, ale David ho omilostnil a mohl se vrátit na královský dvůr. Po sporu o pole z Joábem vyvolal Abšalóm povstání proti Davidovi, který byl nucen uprchnout z Jeruzaléma, který Abšalóm dobil. Davidovi služebníci v bitvě porazí Abšalómovo vojsko a Abšalóm sám je zabit Jóabem. David svého nezdárného syna oplakal a navrátil se zpět do Jeruzaléma. Tvrdě bylo potlačeno Jóabem i povstání Šebovo. David vydal Saulovce Gibeónanům a ty je popravili avšak Hospodin se na Davida rozhněvala seslal na Izrael hlad. teprve po řádném pohřbení popravených se Bůh slitoval a hlad skončil. Jako výraz vděku zazpíval David Hospodinu chvalozpěv (2 Sam. 22, 1n). Hospodin se na Davida znovu rozhněval a dal mu vybrat ze tří trestů a David si vybral mor, který začal prostřednictvím anděla hubit tisíce obyvatel. Když byl anděl právě u humna Aravny Jebúsejského Hospodin mu poručil, aby mor ustal. David humno od Aravny koupil a vystavěl na něm Hospodinu oltář. Podle *1 knihy královské* (1, 4)

přivedli k věkem sešlému králi Davidovi krásnou dívku Šúnemanku Abišagu aby ho „zahřívala“ (oblíbený námět v umění 17. a 18. století). Davidův syn Adónijáš uplatňoval své nároky na trůn po Davidovi, avšak **prorok Nátan a Betsabé zařídili, že za krále byl knězem Sádokem pomazán Šalamoun** (viz Šalamoun). Adónjáš se dozvěděl, že „Šalamoun již dosedl na královský trůn“ (*1 Král. 1,46*; ve středověku tento výrok interpretován císařskou stranou jako svrchovanost moci *císařské* nad papežem, např. kázání Arnošta z Pardubic před papežem Klimentem v Avignonu) a podrobil se novému vladaři. Před smrtí udělil David Šalamounovi cenné rady a doporučil mu poslouchat zákonů a hlasu Hospodinova ale i vykonání trestu nad Jóabem a Šimeím. Po své smrti byl David pohřben v Jeruzalémě a v domě nad jeho hrobem později postaveným zasedl Kristus s apoštoly k Poslední večeři (viz Poslední večeře).

Socha krále Davida je obvyklou součástí královských galerií na francouzských katedrálách (např. Remeš, Notre Dame v Paříži, 13. stol.). Nejstarší cyklus ze života Davidova nalezneme již na nástěnné malbě v synagóze v Dura Europos (245-256) a později na nástěnných malbách v koptském Bawitu (6. stol.). Velmi často se setkáváme s s historií Davidovou v iluminovaných rukopisech Biblí (např. Bible Václava IV., kol. 1380, VídeňÖNB). Pověstný je cyklus ze života Davidova od Raffaela ve vatikánských Lodžích (1517-19), podle něhož byly v 17. a 18. století často komponovány cykly tapiserií zdobící královské a šlechtické paláce po celé Evropě.

Debóra

Prorokyně, chůva Rebeky, žena Lapidótova, byla považována za „matku Izraele“ (*Sd 4,4-5*). Prorokovala pod palmou (tzv, Debořina palma mezi Rámou a Bét-elem) záhubu vojevůdce Sísery skrze ženu Jáel a Bárakovo vítězství. Společně s vojskem se vydal proti nepříteli a po vítězství zapěla s Bárakem hymnus k oslavě Hospodina (*Sd 5,1-31*). Zobrazována je s mečem či rožněm (např. svatostánek klášterního kostela v Bad Doberan, kol. 1370). V typologii (viz Typologie) se Debora objevuje vzácně jako předobraz Mariiny statečnosti Panny Marie.

Dětství Ježíšovo

Inspiraci k námětům z Kristova dětství je třeba vedle Písma hledat v apokryfních evangeliích (*Pseudojakubovo, Pseudomatoušovo, Tomášovo*).

Vedle vlastního Narození (viz Narození Krista) a Klanění tří králů (viz Klanění tří králů) patří k dalším námětům z Ježíšova dětství (Infantia Christi) Vraždění betlémských neviňátek, Obřezání (viz Obřezání) a Obětování v chrámu (viz Obětování v chrámu), Útěk do

Egypta (viz Útěk do Egypta), Návrat z Egypta (viz Útěk do Egypta), Dvanáctiletý Ježíš v chrámu (viz Dvanáctiletý Ježíš v chrámu) a některá témata apokryfní (např. malý Ježíš se učí tesařskému řemeslu) a devoční (Panna Maria v šestinedělí, Jezulátka s různými atributy, Ježíšek se učí chodit, Ježíšek odpočívající na kříži či s nástroji umučení). Pozoruhodné vyobrazení inspirované apokryfy se například nachází na oltáři z Buxtehude od Mistra Bertrama z Minden (kostel sv. Petra, kol. 1410). K Ježíškovi ležícímu na trávniku a čtoucímu si v knize (nedaleko leží káča s bičíkem) přichází dvojice andělů s nástroji umučení v rukou. Vpravo na trůnu sedí Panna Maria a plete pro Ježíška šarlatovou košilku – poukaz na jeho budoucí utrpení.

Vraždění neviňátek v Betlémě popisuje *evangelista Matouš (2, 16-18)*. Král Herodes obeznámený s proroctvími o příchodu nového krále ze strachu o svůj trůn poručil zavraždit děti mladších dvou let. Betlémská neviňátka byla uctívána jako první mučedníci. Jejich památka se připomínala svátkem 28. prosince. Nejstarší vyobrazení Vraždění neviňátek se objevují od 5. století. Zvláště v barokním umění měly obrazy s tímto námětem velmi dramatický charakter.

V Itálii (např. Domenico Ghirlandajo, kol. 1470, BerlínGgal) se již od 14. století objevují **zobrazení dítěte Ježíše hrajícího si někdy za přítomnosti Alžběty a Panny Marie s malým Janem Křtitelem**. Na západě byl velmi oblíben motiv **Infantia Christi** - Panna Maria vede za ruku malého Ježíška. Přispěly k tomu jistě spisy z konce 13. století: *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica* a *Soliloquium habuit Jesus cum Maria matre sua*. Na západě se tento motiv rozšiřuje od 13. stol. a někteří badatelé předpokládají, že motiv vznikl izolací námětu ze scény Návratu z Egypta. V Čechách se s takovým motivem setkáme poprvé na pečeti abatyše Hilarie kláštera v Pustiměři, dále v Antifonáři a žaltáři rajhradského kláštera (UK R 355, kol. 1320), v reprezentativní podobě na nástěnné malbě v kapitulní síni kláštera na Sázavě (70.- 80. léta 14. století). Vzácně je zobrazována scéna inspirovaná *Pseudo-Matoušovým* a *Tomášovým protoevangeliem Kristus oživuje z hlíny vyrobené vrabce* (nástěnná malba v kostele ve švýcarské obci Zangwil). Na desce (Köln, 1410-20, BerlínGgal) s pětaticeti výjevy ze života Krista je zobrazen malý Kristus hrající si s káčou (inspirováno *protoevangeliem Tomášovým*) a přijímajícího z nebes džbán (podle spisu *Vitae beatae virginis Mariae et Salvatoris* z doby okolo r. 1250). Poměrně vzácně se v malbě i plastice vyskytuje **námět malého Krista učícího se chodit v chodítku**, doprovod mu obstarávají andělé. Zejména v grafice 16. a 17. století (např. antverpská dílna Wierixů) se objevuje apokryfní námět (*Tomášovo protoevangelium*) malého **Krista pomáhajícího svému otci v tesařské dílně**. Ikonograficky zajímavé vyobrazení nacházíme na jedné z desek oltáře

z Bextehude (kostel sv. Petra, kol. 1400) od mistra Bertrama. Panna Maria sedící na trůně plete purpurovou košilku a u nohou jí leží Ježíšek a vedle něho spočívá otevřená knížka a dětská káča na hraní. Malý Ježíš obrací svůj zrak ke dvěma andělům, držícím v rukou nástroje umučení (viz Arma Christi). Zejména v lidovém prostředí byl oblíbený námět malého Krista spícího na kříži nebo nesoucího kříž. Na východě jsou izolovaná vyobrazení malého Krista známa buď v podobě poprsí Emmanuela v medailónu, nahé postavy Ježíška ležícího na diskoi (symbol eucharistie) vedle kalicha na oltáři (tzv. Melismos či Amnos) či ležícího na lůžku s otevřenýma očima (Anapeson).

Dvanáctiletý Kristus v chrámu

Podle *evangelisty Lukáše (2, 41-51)* Ježíš když dosáhl věku 12 let se vydal společně se svými rodiči o velikonočních svátcích do Jeruzaléma. Když se pak vraceli zjistili, že Ježíš mezi nimi není a začali ho hledat. Nalezli ho v Jeruzalémském Chrámě, jak diskutuje s židovskými učenici. Překvapení rodiče mírně Krista pokárali slovy: *“Synu co jsi nám to udělal ?“* a ten jim odpověděl: *“Jak to, že jste mne hledali? Což jste nevěděli, že musím být tam, kde jde o věc mého Otce“*. Zdůraznění Krista jako učitele, který učí starozákonní mudrce se objevuje v apokryfním *protoevangelii Tomášově*.

V raně křesťanské době je nejčastěji zobrazován Kristus jako učitel, který trůní na katedře a káže stojícím mudrcům . V Byzanci k tomuto učitelskému typu přistupuje typ Krista diskutujícího s mudrci. Kristus obvykle sedí na trůnu pod architektonickým baldachýnem, jenž byl obvykle vztyčován nad trůny vládců či nad oltářem.

V raném středověku (karolinské umění) se ještě vyskytuje učitelský typ, ve vrcholném a pozdním středověku převládne typ Krista diskutujícího s mudrci. Celý děj bývá obvykle zasazen do prostředí gotické či románské architektury, na oltáři či zavěšeny na stěně desky desatera, někdy na konzolách či v nikách stojí postavy starozákonních proroků a patriarchů. Kristus sedí či stojí v čele kolegia (někdy předsedá jeden z židovských mudrců) a ukazuje na kodex (rukopisná kniha) symbolizující Nový zákon, zatímco židovští učenici drží svitky - symbol Starého zákona. Někdy má rozhovor Krista s učenici charakter středověké disputace, kdy Kristus s pomocí prstů vypočítává argumenty, které přináší. Většinou jsou také v chrámu přítomni sv. Josef a Panna Maria. Scéna dvanáctiletého Ježíše v chrámu bývala součástí cyklu Sedmi bolestí a sedmi radostí Panny Marie (viz Panna Maria). V některých dílech z výše uvedeným námětem, vzešlých z prostředí reformovaných církví, v diskutujících mudrcích spatřujeme kryptoportréty reformátorů (např. Frans Francken, 1586, katedrála

v Antverpách). Námět byl velmi oblíben i v prostředí humanistů. V Čechách se námět Dvanáctiletý Kristus v chrámu objevuje ve 14. století, a to na například na nástěnných malbách v Bubovicích (kostel sv. Václava) a v Libiši (kostel sv. Jakuba). Velkou diskusi vyvolal obraz Dvanáctiletý Kristus v chrámě ze zámecké obrazárny v Opočně, spojovaný neprávem s Boschovým autorství, ve skutečnost jde o výtvarně kvalitní obraz nizozemského původu z poloviny 16. století.

Ecce homo

Nedílnou součástí christologických cyklů pozdního středověku (např. Hans Hesse, desky z tzv. roudnického oltáře, 1522, proboštský kostel Panny Marie v Roudnici nad Labem) je námět Ecce homo („Hle člověk“), inspirovaný vyprávěním *Janova evangelia (19,13)*. Pilát přestože přesvědčený o Ježíšově nevině, když viděl odpor židů, kteří volali: „...ukřižuj, ukřižuj ho“ a přáli si propustit zloděje Barabáše, dal po bičování Krista oblečeného v šarlatový plášť a s trnovou korunou na hlavě vyvést ven z paláce a se slovy „Hle člověk“ ho předal velekněžím a vojákům k ukřižování. Na vyobrazeních potupený Ježíš s Pilátem stojí na vyvýšeném místě (terasa, balkón), dole je shromážděn lid. Zejména v 15. století se v rukou Pilátových objevuje nápisová paska s textem „Ecce homo“ (např. deska z Kostelce nad Labem, pol. 15. stol., PrahaNM). V 15. století se zvláště ve Slezsku osamostatňuje devoční námět Krista s Pilátem, v Itálii i na sever od Alp se setkáváme také s polofigurou či bustou Krista (např. obraz Dierica Boutse, 1554). Námět Ecce homo nechyběl na žádné z velkých Kalvárií (např. jihočeský Římov). Většinou býval součástí tzv. Svatých schodů (Scala Santa), které byly podle římského vzoru (relikvie schodů z Pilátova domu v Scala Sancta nedaleko kostel S. Giovanni in Laterano) zřizovány v období baroka po celé Evropě. Spojení Ecce homo a Svatých schodů nalezneme například na Kreuzbergu u Bonnu a u minoritů ve Vídni, zde ovlivněné zjeveními vídeňské mystičky Christini Rigler (1648-1705). V Čechách se velkolepá kompozice Ecce homo ve spojení se Svatými schody nachází v kostele Panny Marie a Karla Velikého na Karlově v Praze (sochy Jana Jiřího Šlanzovského, 1708-1711).

Elijáš a Élíša

Významní židovští proroci. Podle *první knihy královské (17,1n)* Elijáš Tišbejský byl z přistěhovalců gileádských. Hospodin mu vyjevil, že postihne zemi suchem a přikázal mu, aby se skryl u potoka Kerítu, **kde bude pít vodu z potoka a havrani mu budou přinášet ráno i večer chléb a maso (1Kr 17,1-7)**, což se stalo. Po čase Hospodin poslal Elijáše k jedné vdově

ze Sarepty (*1Kr 17,8-16*), která ho měla živit. Ta právě sbírala dříví a Elijáš jí vyzval, aby mu uvařila pokrm, ale ona mu ukázala, že má jenom trochu mouky a oleje. Elijáš jí pak pravil, že mouka v džbánu neubude a olej v láhvi nedojde dokud Hospodin nesešle na zemi déšť. Zobrazení vdovy ze Sarepty s překříženými poleny dřeva se vyskytuje v typologických cyklech jako předobraz Kristovy oběti (např. Klosterneuburský oltář Mikuláše z Verdunu, 1181). Syn vdovy ze Sarepty těžce onemocněl a Elijáš se u Hospodina modlil, aby se uzdravil a byl vyslyšen. Třetí rok sucha Hospodin řekl Elijášovi, aby se ukázal Achabovi, že chce zase na zemi seslat déšť. Obadjáš, který zachránil řadu židovských proroků před královnou Jezábel, se domluvil s Achabem, a oba se vydali k pramenům. Elijáš přišel naproti Obadjášovi a řekl mu, aby **svolal na horu Karmel Izraelské a proroky Baalovy a Asseřiny** (*1Kr 18,1n*). Když se shromáždili vyzval je Elijáš k prokázání moci toho kterého Boha tím, že pohanští kněží i on obětují zvíře a dají ho na hranici. Ten Bůh, který hranici sám zapálí je pravý. Pohanští bohové se „neozvali“ a Elijáš ze dvanácti kamenů (symboly jednotlivých kmenů Izraele) sestavil oltář, na něj položil oběť a pomodlil se k Hospodinu a ten ho vyslyšel a zapálil oheň. Elijáš dal zahubit proroky Baalovy a okamžitě se z nebes spustil déšť. Tento příběh se vyskytuje v typologických cyklech jako předobraz Soslání Ducha Svatého (např. vitraj v míšeňském dómu, 13. stol.). Achab oznámil Jezábel, že Elijáš dal zahubit proroky Baalovy a ta ho chtěla dát zabít. **Elijáš uprchl na poušť a hladový a žíznivý se posadil pod jalovec a chtěl zemřít** (*1Kr 19,1-8*). **Tu se mu zjevil anděl a přinesl mu vodu a chléb a přikázal mu aby se odebral na posvátnou horu Choréb** (např. Petr Brandl, Elijáš s andělem, 1724, původně v refektáři kláštera karmelitánů u Panny Marie Vítězné na Malé Straně, dnes PrahaNG).

Podle *druhé knihy královské* (*1,1n*) byl prorok Elijáš povolán andělem Hospodinovým z hory Karmel, na níž pobýval, aby zamezil poselstvu nemocného krále Achazijáše dotázat se boha Baal-zebúba zda se král uzdraví. Vojáci přišli pro Elijáše oblečeného do chlupatého pláště a s bedry opásanými koženým pásem na horu Karmel. Dvakrát ho vyzývali vojáci s velitelem, aby sestoupil s hory a dvakrát byli Božím ohněm zahubeni, teprve třetí, který se s pokorou obrátil k Eliášovi uspěl a prorok na radu Hospodinovu sestoupil z hory. Achazjáš z vůle Hospodinovy zemřel.

Hospodin sdělil Eliášovi svou vůli povznést ho do nebesa, když ubíral z Elišou (Elizeem) z Gilgálu. Přes Jordán přešli zázračným způsobem, když **Eliáš svinul svůj plášť a udeřil jím do vody, která se rozestoupila**. Eliáš to oznámil svému druhu o čem s Hospodinem mluvil a **ohnivý vůz s ohnivými koňmi odvezl Eliáše do nebes** (*2 Kr 2, 1-11*; viz např. dveře baziliky sv. Sabiny v Římě). Eliáša to pozoroval s úžasem a nazval Eliáše

vozatajem Izraele. **Eliášův plášť spadl na zem** (viz sousoší J.L. Scheiermanna na stříšce kazatelny v kostele Panny Marie Vítězné v Praze, 1679) a Eliáš ho použil stejně jakou Eliáš k přechodu přes Jordán. Protože Eliáš vystoupil na nebesa byl na vyobrazeních Posledního soudu zobrazován společně s Mojžíšem a Henochem v **Lůně Abrahámově**.

Eliáš učinil několik zázraků, jako například **vzkřísil syna Šunemanky** (2 Kr 4, 8-37), **zázračně nasýtil své učedníky v Gilgálu** (2 Kr 4,38-44) a **uzdravil Naamána** velitele vojska aramejského krále (2 Kr 5,1-19).

Eliáš je vzhledem k tomu, že pobýval na hoře Karmel , považován za zakladatele Karmelitánů. Řádové kostely zdobí často náměty ze života Eliáše (např. nástěnné malby Jörga Ratgeba, klášter Hirschhorn, 1512-1513).

Ester

Příběh moudré a statečné Ester vypráví *kniha Ester*. Král Achašveroš zapudil svoji ženu Vašti a oženil se s židovkou Ester, dcerou Abíchajila (adoptoval jí strýc Mordokaj) , která byla věrná Hospodinu. Král učinil z Hamana druhého nejmocnějšího muže království. Protože mu židé neprokazovali patřičnou úctu Hamanovi, ten si usmyslil, že je zahubí a vydal proti nim dekrety. Dal dokonce zhotovit kůl na nějž chtěl nechat narazit Mordechaje. Ester pozvala krále i Hamana na hostinu, kde vladaři vyjevila pravdu o Hamanově snaze vyhubit židy. Král se rozlobil a dal Hamana pověsit na kůl. Král Achašveroš dal Židům milost a ti pobili své nepřátele, včetně Hamanových synů. Jako výraz radosti za záchránění slaví židé tento den svátek purim hodováním a vzájemným obdarováním. **Ester byla v duchu typologického paralelismu** (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) **považována za předobraz moudrosti a statečnosti Panny Marie**.

Evangelisté

Součástí kánonu Nového zákona od 2. století byla čtyři evangelia, která napsali tzv. evangelisté: **Matouš** (viz, viz též Apoštolé), **Marek** (viz), **Lukáš** (viz) a **Jan** (viz, viz též Apoštolé). Evangelia se stala součástí kánonu Nového zákona Řazení evangelií tak jak ho užíváme dodnes je údajným dílem sv. Jeronýma (Vulgata). U proroka Ezechiela (1, 4-28) a v knize Zjevení (4,6-8) zmíněné čtyři bytosti, jsou považovány od 2. stol. Iraeneem a Hyppolitem Římským

za symboly evangelistů. Ireneus vykládá symboly čtyřech evangelistů v kontextu čtyřech údobí Kristova života: Anděl – lidské přebývání, Lev – zmrtvýchvstání, Býk – oběť, Orel – nanebevstoupení. Sv. Jeroným a sv. Řehoř Veliký ztotožňují jednotlivé bytosti s příslušnými evangelisty: Člověk (anděl) – Matouš, Lev – Marek, Býk – Lukáš, Orel – Jan. Bibličtí exegeté pak přiřadili k jednotlivým symbolům charakteristiky jednotlivých evangelií: Matoušovo, Člověk- lidská podstata Kristova; Markovo, Lev- Zmrtvýchvstání Kristovo; Lukášovo, Býk – Oběť Kristova; Janovo, Orel – Nanebevstoupení Kristovo. Nejstarší vyobrazení symbolů evangelistů nacházíme na nástěnných malbách v katakombách (katakomy Marcus-Marcellinus, Řím, 4. stol.). Od 5. století obklopují symboly evangelistů postavu stojícího či trůnícího Krista (např. mozaika v apsidě baziliky sv. Pudenziany v Římě, 5. stol.) či Krista v majestátu (např. tympanon západního portálu katedrály v Chartres, kol. 1140; tympanon portálu v Předklášteří u Tišnova, kol. 1240). U společného zobrazení symbolů evangelistů a Krista hovoříme také o tzv. „harmonii evangelií“. Na slonovinových reliéfech zdobících trůn biskupa Maximiana v Ravenně (kol. 550, Arcibiskupské muzeum v Ravenně) doprovází symboly čtyřech evangelistů postavu sv. Jana Křtitele. Obvykle bývají symboly čtyřech evangelistů součástí apokalyptických námětů a ve středověkých chrámech zdobí kápě klenby (obklopují svorník – Symbol Krista, viz např. nástěnná malba v lodi kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, kol. 1500) či je spatřujeme na konzolách z nichž vybíhají žebra závěru chrámu do svorníku (opět symbolika Krista). Spojení písčích evangelistů a jejich symbolů se poprvé objevuje na mozaikách v S. Vitale v Ravenně (před 547). Typus písčícího evangelisty je odvozen od pozdně antického typu filozofa, básníka či múzy. Z tohoto dědictví těží také iluminace v Evangeliáři z Malé Asie (6. století, Rossano, Arcibiskupské muzeum), na níž personifikace Sophie (Moudrosti) diktuje evangelistu Markovi evangelium. Na některých miniaturách stvrzuje Petr (např. Arménský evangeliář, 2. pol. 13. stol., Jerevan, Matenadaran) či Kristus (např. Evangeliář z Reichenau z pokladu dómu v Bamberku, poč. 11. stol., MnichovStbibr) legitimitu psaného evangelia. Celostranné miniatury s evangelisty písčícími na svitek či do kodexu evangelium a jejich symboly jsou v evangeliářích zařazeny před začátky evangelií již od 8. století (např. iroskotské rukopisy – Book of Kels; Kodex Vyšehradský, 1085, PrahaNKČR). V Evangeliáři Jana z Opavy (1368, VídeňÖNB) je na foliantu před příslušným evangeliem vyobrazena v dvanácti epizodách legenda daného evangelisty. V raném středověku na východě i západě bývají zobrazováni Matouš a Jan jako starší muži, Marek a Jan jako učedníci apoštolů jsou o generaci mladší. V pozdním středověku na západě pak pouze Jan je zobrazován jako mladík s bezvousou tváří (např. Albrecht Dürer, desky s apoštoly, poč. 16. stol., MnichovAPin), v Itálii v 15. a 16.

století však vždy vousatý (např. Pinturicchio, 1509, Řím, kostel S. Maria del Popolo). Postavy či symboly čtyřech evangelistů někdy doprovází symboly čtyřech biblických řek (desky tz. Echternasckého Kodexu Aureus, 983-991, NorimberkGNM) , čtyřech kardinálních ctností (Salzburský misál, pol. 12. stol., StuttgartLbibl), čtyř elementů, postavy čtyř velkých proroků (vitraje v jižním transeptu katedrály v Chartres, 1220; konzola na portále chrámu Panny Marie před Týnem v Praze, kol. 1380). Vztah evangelistů a církevních otců je vyjádřen Reinerovými nástěnnými malbami (evangelisté) na pendetivech kupole (symbolika evangelistů jako opor církve) a na obrazech Jana Kryštofa Lišky (církevní Otcové) pod nimi v kostele sv. Františka u křížovníků s červenou hvězdou v Praze.

Ezdráš

Starozákonní kněz a učenec. O jeho činnosti se dovídáme ze *starozákonních knih Ezdráše a Nehemjáše*, které jsou v hebrejském kánonu spojeny v jednu knihu. Ezdráš prý vyvedl s pomocí Hospodina židy ze zajetí perského krále Artaxerxa I. z Babylonu do Jeruzaléma. Je považován za obnovitele Zákona a jeruzalémského chrámu. Zobrazován je v dlouhém rouchu a se svítkem v ruce. Nejstarší vyobrazení Ezdráše se nachází na nástěnné malbě v Dura Europos (245 -256) a ve středověku se jeho vyobrazení objevovalo výhradně v iluminovaných rukopisech (např. Bible krále Václava IV., kol.1390, VídeňÖNB). V Bible moralisé je Ezdráš předobrazem Krista vedoucího lidi ke spáse, protože obnovil Zákon. vyvedl židy z otroctví.

Ezechiel

Velký prorok, autor starozákonní knihy proroctví; psal své dílo v jednom z nejtragičtějších období dějin Judei. Působil jako kněz v jeruzalémském chrámu a byl roku 597 př. Kr. deportován do Babylónie, kde s hořkostí prožíval dobytí Jeruzaléma a zničení chrámu v letech 587-586 př. Kr. Vyhnanci se v cizině začali seskupovat okolo proroka a tak byly položeny základy ke vzniku diasporních synagóg začal vznikat nový typ bohoslužeb, s „obětí úst“ - modlitbou místo krvavé oběti. Ezechielovi se dostalo zvláštní milosti, totiž spatřit Boží slávu (*Ez 1,1-28*). Uprostřed mračna a ohně **Ezechiel spatřil čtyři bytosti**, které se vzhledem podobaly člověku. Každá z nich měla čtyři tváře a každá čtyři křídla, nohy měly rovné, ale chodidla byla jako chodidla býčka. Ruce měly lidské, a to pod křídly na čtyřech stranách; měly po čtyřech tvářích a křídlech. Svými křídly se přimykají jedna k druhé. Při chůzi se neotáčely, každá se pohybovala přímo vpřed. Jejich tváře se podobaly tváři lidské, zprava měly všechny tváře lví a zleva měly všechny tváře býčí a všechny čtyři měly také tváře orlí. Před každou z těch bytostí bylo po jednom kole, třpytícím se jako chrysolit. Kola umožňovala

bytostem pohyb do všech stran. Tyto bytosti byly vztaženy ke evangelistům (viz Evangelisté) jako jejich symboly (viz Evangelisté). Ezechiel byl zázračně přenesen do Jeruzaléma, kde spatřil modloslužebnictví svých souvěrců. Bůh bude podle Ezechiela soudit spravedlivě – pouze viníky a nikdo nebude trpět za druhého. **Hospodinova moc je taková, že dovede oživit i suché kosti** (*Ez 37,1-14*, viz Údolí suchých kostí). Očištěný lid obdrží nové srdce a nového ducha a sjednotí se s Judou pod nadvládou věčného knížete Davida. Proti lidu vystoupí ještě jeden krutý apokalyptický nepřítel Góg ze země Magóg. Po jeho porážce vznikne Nový Jeruzalém a nový chrám. V mariánské typologii (poukaz na Mariino panenství) bylo velmi často poukazováno **na vnější bránu Ezechielova nového chrámu** (*Ez 44,1-4*), **kteřá bude natrvalo zavřena (Porta clausa)**, neboť skrze ní vstoupil Hospodin (nástěnná malba v kostele ve Schwarzheidenborfu, 12. stol.; mariánský portál katedrály v Laonu, 12. stol.). Zobrazován bývá jako starší muž s židovským kloboukem na hlavě, se svítkem (nástěnná malba v synagóze v Dura Europos, 245-246) či knihou v ruce, případně s okřídleným kolem (poukaz na vidění čtyřech bytostí, např. portál St.-Firmin katedrály v Amiens, 13. stol.). Zobrazován bývá také s andělem podávajícím mu svítek (*Ez 2,9-3,3*) či s mečem jímž si holí hlavu či vousy (*Ez 5,1-4*).

Sv. Filip

Apoštol (viz Apoštolé), podle evangelisty *Jana* (6,5-7) Filip byl prostředníkem mezi hladovějícím zástupem a Kristem při zázračném nasycení pěti tisíců (viz Zázračné nasycení pěti tisíců Kristem) na břehu Tiberiadského jezera. Podle *Zlaté legendy* působil jako hlasatel evangelia u Skytů. Pohané ho pryč zajali a nutili obětovat Marsovi avšak z podzemí vylezla saň a zahubila syna velekněze a dva rytíře, jejichž sluhové drželi Filipa ve vězení. Svým dechem otrávil saň další lidi a Jakub slíbil, že když pohané zboří modlu tak je uzdraví, což se i stalo. Saň uletěla na poušť a Jakub se odebral kázat do Gerapolis. Sedm dní před smrtí svolal své učedníky a dal jim napomenutí. Ve stáří 87 let byl zajat pohany a **rozepjat na kříži zemřel mučednickou smrtí** (Michael Leopold Willmann, Umučení sv. Filipa a Jakub, po 1700, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci u Kutné Hory)

Zobrazován je jako vousatý muž středního věku, s knihou a křížem v ruce (např. Mistr třeboňského oltáře, kol. 1380, PrahaNG), často ve dvojici se sv. Jakubem Menším (viz Jakub Menší)..

Gedeón

V době kdy Midjánci po sedm let utiskovali Boží lid (*kniha Soudců 6-8*) Hospodin povolal soudce Gedeóna, aby s nimi bojoval. Ten obětoval Hospodinu a postavil se do čela vojska Izraelitů. Chtěl si však být jist Božím vyvoláním, a požádal Hospodina, aby jako znamení, že má skutečně osvobodit Izrael **seslal rosu pouze na ovčí rouno, které rozprostřel na humně** (*Sd 6,37- 40*). Bůh jeho žádosti vyhověl. Druhý den Gedeon své přání opakoval se změnou, že rouno má zůstat suché a rosa smáčet okolní zemi. Také jeho druhou žádost Hospodin vyslyšel. Vyobrazení námětu Rouno Gedeónova se objevuje již v byzantských rukopisech, nejčastěji tvoří typologický předobraz Zvěstování Panně Marii v rukopisech typu *Biblia pauperum* a *Concordantia caritatis* či na nástěnných malbách s typologickými cykly (viz např. nástěnná malba v jižním křídle ambitu emauzského kláštera v Praze, před 1370). Hospodin následně Gedeónovi přikázal, aby poslal k řece lid pít vodu z řeky a aby k boji vybral ty, kteří budou vodu „chlemtat jako psi“ a ty jenž při pití pokleknou. Celkem těch kteří splnili Hospodinovo přání bylo třista. Gedeón je před vlastním bojem rozdělil do třech skupin a **dal jim do ruky polnice a džbány s pochodněmi**. Nařídil jim ať se přiblíží k tábori Midjánců ze všech stran až sám zatroubí na polnici, ať také troubí na své polnice, rozbijí džbány a zvolají: „Za Hospodina a za Gedeóna“. Gedeón v bitvě s pomocí Hospodina zvítězil. Postava Gedeóna je součástí řady patriarchů a proroků na portálech francouzských katedrál (např. Laon, Amiens). Zobrazován je jako rytíř ve zbroji a s ovčím rounem v ruce či se džbánem v ruce.

Heliodóros

Podle druhé knihy Makabejské (3, 1n) velekněz Onias měl velkou autoritu a dobře spravoval jeruzalémský chrám a rozmnožoval jeho poklad. Muž jménem Šimeón, který zastával funkci představeného chrámu se nepohodl s veleknězem a šek k Apollóniovi, synu Tarseovu, který byl správcem Koilé Sýrie a Foiníkie a prozradil mu, že chrámová pokladnice je plná drahocenností. Správce vnukl králi Selukovi, jenž se doposavad vůči chrámu choval vstřícně, myšlenku, že poklady neslouží oběti a že tedy se jich může zmocnit. Král vyslal správce Heliodóra, aby mu zmíněné poklady přivezl. Heliodóros se dostavil k veleknězi Oniasovi a prozradil mu účel své návštěvy. Velekněz ho však upozornil, že jde o majetek vdov a sirotků, a váženého muže Hyrkána. Heliodóros chtěl příkaz králův splnit a vstoupil do chrámu, kde kněží vzývali Hospodina aby majetek ochránil. Také lidé v celém městě prosili Boha o zásah. Heliodóros však chtěl panovníkův příkaz splnit za každou cenu a vtrhl s kopiníky do pokladnice. Zde se jim však zjevil nádherně vystrojený kůň s děsivě

vyhlížejícím jezdcem a obořil se na Heliodóra a bil ho předními kopyty. Následně se objevili dva mladíci, kteří Heliodóra začali strašlivě bičovat. Polomrtvého ho vynesli z chrámu a jeho druhové prosili velekněze aby u Hospodina za jejich velitele orodoval. Onias se obával obvinění židů, že spáchali na Heliodórovi zločin, proto vykonal smírčí oběť a oba mládenci sdělili Heliodórovi, že bude zachráněn jen díky Oniasově modlitbě. Také Heliodóros obětoval Hospodinu a odjel s vojskem zpět ke králi. Raffael zobrazil námět Heliodóra v chrámu ve vatikánských Stanzích (1512-14) jako aluzi na vyhnání žoldněských vojsk z Říma papežem Juliem II. Také Michelangelo vyobrazil na jenom z medailonů na stropě Sixtinské kaple epizodu Heliodóra v chrámu. V barokním umění byl námět Heliodóra v chrámu zobrazován jako poukaz na obranu víry (např. nástěnná malba Franze Sigrista v klášteře Zweifalten, kol. 1760). Velmi známé je vyobrazení Heliodóra v chrámu na nástěnné malbě Eugena Delacroixe v pařížském chrámu Saint-Sulpice (1861). Příběh Heliodóra byl v duchu typologického paralelismu (viz Typologie) chápán jako předobraz námětu Vyhnání kupců z chrámu.

Hostina Belisarova

Podle knihy Danielovy (*Da 5,1n*) syn Nabuchonodorův Belisar uspořádal hostinu, k níž použil zlaté nádoby, které jeho otec ukořistil v Jeruzalémském chrámu. Král a jeho hosté pili víno a oslavovali pohanské modly, a tu se na stěně objevila ruka, která psala: "*Mene, mene tekel ufarsin*" ("*Sečetl jsem, sečetl, zvážil a rozdělují*"). Tento nápis nemohli rozluštit ani králem povolání Chaldejští astrologové a teprve Daniel ho dovedl přečíst a vyložit. Slova Boží předpověděla zánik říše Belisarovy a jeho smrt. Ruka Boží píšící nápis na stěnu hodovní místnosti Belisarovy se objevuje výtvarném umění poměrně vzácně (rytina Jana Mullera, přelom 16. a 17. stol.).

Izajáš

Velký prorok, syn Ámose, podle židovské tradice pocházel z královského rodu. Žil ve druhé polovině 8. století za vlády zbožného krále Chizkijáše, údajný autor prorocké knihy Starého zákona, ve skutečnosti je jemu připisovaná kniha souborem prorockých výroků z poměrně širokého časového rozpětí a 150-200 let, jak ukazují zmínky o různých vládcích. Celou knihou proniká myšlenka spásy a příchodu Spasitele. Izajáš patří k nejcitovanějším prorokům v křesťanském prostředí. Zejména jsou používány citáty týkající se příchodu Krista na tento svět (*Iz 45,8*): "*Nebesa, vydejte krůpěje (rosu) shůry ať kane z oblaků spravedlnost, nechť se otevře země a urodí spása*" (např. Mistr Vyšebrodského oltáře, Zvěstování, před 1350, Národní galerie v Praze), panenského početí Krista (*Iz 7,14*): „*Hle dívka (panna) počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel*“ a jeho Narození (*Iz 9,5-7*): "*Neboť se nám narodí*

dítě bude nám dán syn, na jehož rameni spočine vláda...“. S oblibou byl zobrazován motiv **Kořen Jesse** (viz Kořen Jesse, *Iz 11,1*), představující rod Ježíšův. Téma Orfea se zvířaty (poukaz na Krista obnovujícího rajský soulad, např. Michael Willmann, Orfeus se zvířaty, kol. 1670, VratislavMN) , který svoji harmonickou hrou na lyru smiřuje šelmy a ostatní zvířata, v křesťanském prostředí ilustruje výrok *Izajášův (11,6-10) :“Vlk bude pobývat s beránkem, levhart s kůzlem odpočívá...”*. Téma velbloudů na **Klanění tří králů** (viz Klanění tří králů) se opírá o citát z *Izajášova proroctví (60,,6):“Přikryje tě záplava velbloudů z Midjánu a Éfy, přijdou všichni ze Sábý , ponosou zlato a kadidlo...”*. Přítomnost volka a osla na vyobrazeních **Narození Páně** (viz Narození Krista) je legitimována slovy *Izajášova proroctví (1, 3):“Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, , mne však Izrael nezná, můj lid je nechápavý.”* O prorocké verše Izajášovy se opírají také motivy **Bolestného Krista** (viz Bolestný Kristus, *Iz 53,1-9*) a **Krista ve vinném lisu** (viz Kristus ve vinném lisu, *Iz 63,1-6*).

Nejstarší vyobrazení Izajáše nacházíme na malbách v synagóze v Dura Europos (před 256). Vzácně se setkáme s vyobrazením **serafa kladoucího kleštěmi žhavý úhel na ústa Izajášova (Iz 6,5-7)**. Izajáš je tedy obvykle zobrazován s kleštěmi s uhlem či s pilou, neboť podle legendy byl **Izajáš za časů krále Manassese rozřezán pilou** (např. socha v archivoltách mariánského portálu v Chartres (13. stol.). Na portále Saint-Honoré katedrály v Amiens má Izajáš rozpolcenou hlavu.

Izák

Izák se narodil z Boží vůle starým rodičům Sáře a Abrahamovi (*1Moj 21,1-7*). Hospodin chtěl prověřit Abrahámovu věrnost a poručil mu Izáka obětovat, což Abrahám chtěl učinit, ale Hospodin v poslední okamžik oběť odmítl (viz Abraham). Abraham poslal svého služebníka s deseti velbloudy a mnoha cennostmi, aby vyhledal nevěstu pro Izáka. Nedaleko města Náchorova se zastavil u studnice a dívka jménem **Rebeka (dcera Aramejce Betúela) mu podala džbán s vodou a napojila jeho velbloudy** (např. iluminace ve Vídeňské Genezi, 6. stol., VídeňÖNB). Služebník ji předal zlatý šperk a ona odběhla domů a její bratr Lában pozval služebníka do domu, kde byl s úctou přijat. Otec Betúl a bratr Labán se podvolili Boží vůli a Rebeku poslali Izákovi za nevěstu. Izák s Rebekou pobývali v Geraru, kde vládl král Abímelek. Aby nevzbuzovala Izákova krásná žena závist mužů prohlásil ji Izák za sestru, ale pravda záhy vyšla najevo, když se Izák s Rebekou objímali (viz nástěnná malba Raffaelova ve vatikánských Lodžiích, 1516-17) a Abímelek nařídil aby se Izáka nikdo ani nedotkl. Izák s Rebekou zplodil dvojčata Jákoba a Ezaua, který měl tělo porostlé chlupy. Zobrazována

(např. iluminace v Bibli Václava IV., kol. 1380, VídeňÖNB) je obvykle Rebeka již Izák ukazuje narozená dvojčata. Za chléb a čočku **Ezau prodal Jákobovi své prvorozenství**. Nevidomý Izák chtěl požehnat prvorozenému Ezauovi, ale Rebeka měla raději Jákoba a proto ho navedla, aby se oblékl do Ezauových šatů a obalil si krk a ruce kůží z kůzlat, aby vypadal jako ochlupacený Ezau. **Izák se nechal přelstít a udělil Jákobovi požehnání** (např. nástěnná malba v katakombách na Via Latina, kol. 320; mosaika v basilice S. Maria Maggiore v Římě, 432-40, Lorenzo Ghiberti, reliéf na bronzových dveřích baptisteria ve Florencii, 1425-52). Když pak o něj žádal také Ezau Izák ho musel odmítnout. Oba bratři se dostali do sporu. V typologii (viz Typologie) **Pro svou ochotu plnit Boží vůli byla Rebeka považována za předobraz Panny Marie** (např. nástěnná malba Jana Jiřího Egtense v poutním kostele Panny Marie v Křtinách).

Jáel a Sísera

Podle *knihy Soudců (4,4)* byla prorokyně Debóra ženou Lapidótovou. Po smrti Ehúdově se Izraelité dále protivili Hospodinu. Debóra zasedávala k soudu po Debóřinou palmou mezi Rámou a Bét-elem. Poslal pro Báraka, syna Abinoamova, aby mu vyjevila Boží vůli, že má táhnout s desetitisíci muži na horu Tábor. Dále nu pravila, že k němu zavede Jabínovo vojsko vedené Síserou, aby ho porazil. Sísera svolal své vojsko, ale Hospodin „ostřím meče“ uvedl jeho muže ve zmatek a prchající velitel se ukryl ve stanu Jáel, ženy Kénijce Chebera. Ta ho přikryla houní a na jeho žádost mu dala pít mléka. Pak **vzala stanový kolík a zatloukla ho kladivem Síserovi do spánku**, „že pronikl do země“ (*Sd 4,21*). Statečná Jáel s kolíkem a kladivem v ruce se objevuje ve výtvarném umění jak předobraz ctností (statečnosti, síly – Fortitudo) Panny Marie (viz např. nástěnná malba J.J. Egtense v poutním kostele Jména Panny Marie v Křtinách, 1. pol. 18. stol.).

Jákob

Starozákonní patriarcha. Dle *1 knihy Mojžíšovi (25,19-22)* syn Izáka a Rebeky, bratr Ezaua. Lstí získal prvorozenství od bratra Ezaua a požehnání od otce Izáka (viz Izák). Rodiče poslali Jákoba k Lábanovi, aby si zde vybral nevěstu. Z Beer-šeby vyrazil Jákob do Cháranu a když slunce zapadlo dal si pod hlavu kámen a usnul. V noci ve snu viděl žebřík stojící na zemi a sahající do nebes a po něm vystupují poslové Boží- andělé, což bylo některými křesťanskými exegety v duchu typologického paralelismu (viz Typologie) považováno za předobraz Kristova Nanebevstoupení (viz zobrazení na nástěnné malbě v ambitu kláštera

v Emauzích, před 1370). Jákobův žebřík (*1Moj 28,10-13*) patřil k oblíbeným námětům ve výtvarném umění, a to již od raně křesťanské doby (nástěnná malba v synagoze v Dura Europos, 245–256). Nádherně zobrazili Jákobův sen např. Raffael ve vatikánských Lodžích (1517-19) a Michael Willmann (kol. 1675, AugsburgSK). Na paměť Božího zjevení ve snu Jákob kámen, který měl pod hlavou postavil jako posvátný sloup a místu dal jméno Bét-el (to je dům Boží). Dále putoval Jákob do „země synů Východu“ a u studnice potkal pastýře ze země Cháran a Ráchel dceru Lábanovu (viz obraz Karla Škréty, Jákobův příchod k Lábanovi, majetek rodiny Kolowratů, Rychnov nad Kněžnou, 1643) a pomohl jí napojit ovce, když sundal z vrchu studně těžký kámen. Po té jí oznámil, že je synovec jejího otce a byl s poctami uveden do domu. Lában Jákobovi slíbil mladší dceru Ráchel, když u něj bude pracovat po sedm let. Po uplynutí lhůty požádal Jákob o Ráchel avšak Lában „podstrčil“ do lože Jákobova starší dceru Leu. Jákob to ráno vyčítal Lábanovi a ten mu řekl, bude-li u něho sloužit dalších sedm let dá mu i Ráchel, což se i stalo. S Leou měl Jákob syny Rúbena, Šimeóna, Lévi a Judu. Ráchel žárlila na svoji sestru proto navedla svoji služku Bilhu aby s Jákobem spala a narodili se synové Dan a Neftali. Také Lea poslala svoji služebnici Zilpu k Jákobovi a oba zplodili syny Gáda a Ašera. Za „jablíčka lásky“ Ráchel svolila aby Lea spala s Jákobem a postupně se narodili synové Isachar a Zabulón. S milovanou Ráchel měl pak Jákob syna Josefa. Dvanáct synů Jákobových je považováno za zakladatele dvanácti izraelských kmenů, což bývá symbolicky vyjádřeno například šesti páry ratolestí vinného kmene na tympanonu Staronové synagogy v Praze (13. stol.).

Jákob chtěl odejít od Lábanu a vyžádal si své ženy a z dobytka všechna strakatá a pruhovaná zvířata. Tchána přelstil tím, že nejstatnějším kusům dával do žlabu pruty, po nichž se rodila strakatá a pruhovaná mláďata. Bůh vyzval Jákoba aby se navrátil domů a ten uposlechl. Ráchel vzala v otcovském domě bůžky a vydali se přes Eufkrat. Bůh v noci varoval Lábanu, aby až dostihne Jákoba se k němu choval dobře. Lában chtěl získat na zpět domácí bůžky, ale Ráchel je schovala před ním pod sedlo. Oba znesváření muži uzavřeli mezi sebou smlouvu. Jákob se vydal k Ezauovi. V noci „dokud nevzešla jitřenka“ pak s Jákobem kdosi zápasil (*Gn 32,23-31*), nepřemohl ho, ale poranil nu kyčelní kloub. Podle vykladačů Písma Jákob zápasil s andělem či samotným Hospodinem (narážka na *Gn 32-29*) a obdržel přitom jméno Izrael (to je bojovník Boží). Také tato scéna byla velmi často zobrazována (např. slonovinový reliéf na skříňce Lipsanotheky v Brescii, 360-370; iluminace ve Vídeňské Genezi, 2. pol. 6. stol., VídeňÖNB; Rembrandt, pol. 17. stol., BerlínGgal). Jákob se druhý den usmířil s Ezauem a daroval mu svá stáda a sám se odebral do Sukót. Dínu, dceru Jákoba a Lei zneuctil Šekem. I přes nabídku smíru Jákob a jeho synové vyhubili celý Šekemův rod. Bůh pak poručil

Jákovovi, aby se zbavil bůžků, které přivezla Ráchel a ten výzvy uposlechl a zakopal modly pod posvátným stromem u Šekelu. Jákob se svým doprovodem se usadil Bét-elu. Zde zemřela Ráchelina služka Debora a byla pohřbena pod posvátným dubem. Záhy ji následovala i Ráchel, která zemřela po porodu syna Ben-jámina. a Jákob postavil na její hrob pamětní sloup. V typologii (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) je chudoba Panny Marie přirovnávána k podobné ctnosti Ráchel. Z Jákobových synů největší proslulosti dosáhl Josef, který dosáhl v Egyptě vysokého postavení (viz Josef). Po smíření Josefa z bratry se Jákob odebral do Egypta k Josefovi také Jákob. Jeho synům Ephraimovi a Manasesovi Jákob před smrtí požehnal (Rembrandt, 1656, KasselSKG). Tato scéna, v níž Jákob žehná s překříženýma rukama byla považována za předobraz Kristova umučení. V Jákobově závěti je zmínka o jeho 12 synech – praotcích dvanácti kmenů izraelských, což bylo v typologii (viz Typologie) vztaženo na Krista a dvanáct apoštolů. Jákob zemřel v Egyptě a jeho balzamované tělo bylo převezeno do země kenaanské a pohřbeno v jeskyni na poli Makpele, naproti Mamre.

Sv. Jakub Menší (Jakobus Minor, bratr Páně - Adelphotheos)

Apoštol (viz Apoštolé), syn Alfeův (*Mt 10,3*) a Marie, bratr Šimona Zelota, bratr Páně (*Mk 6,3, Gal. 1,19*), biskup v Jeruzalémě (*Eusebius, Historie církevní, II 23*). Na východě je odlišován Jakobus Minor od Jakuba bratra Páně. Kolem roku 62 byl **na příkaz jeruzalémského velekněze Annase ubit valchářskou tyčí** u zdi jeruzalémského chrámu. Jeho relikvie byly uloženy v chrámu nedaleko hrobu Panny Marie.

Sv. Jakub menší je zobrazován jako muž středního věku, s vousatou tváří, na východě v biskupském omophoriu. Na západě se často objevuje ve dvojici s apoštolem Filipem (oba mají společný svátek – tzv. „filipojakubská noc“). V ruce drží knihu a valchářskou tyč (např. Mistr třeboňského oltáře, kol. 1380, PrahaNG).

Sv. Jakub Větší

Apoštol (viz Apoštolé), syn rybáře Zebedea a Marie Salome (*Mt 27,56*), bratr sv. Jana Evangelisty. O jeho životě a činech se dovídáme z evangelií, z latinského překladu Julia Africana *Historia certaminis apostolici*, neprávem připisované Abdiasovi - prvnímu biskupu v Babylóně, ze *Zlaté legendy* a především ze španělských svatojakubských legend. Podobně jako jeho bratr Jan doprovázel Jakub Větší Krista při jeho veřejné činnosti. Byl přítomen při Proměnění Páně (viz), zasedl s Kristem při Poslední večeři (viz) a doprovázel ho na Horu

Olivetskou (viz). Podle jedné španělské legendy hlásal **Jakub evangelium v Zaragoze, kde se mu na vrcholku sloupu z jaspisu zjevila Panna Maria** (např. Nicolas Poussin, kol. 1630, PařížL) a poručila mu založit kapli, dnešní kostel Nuestra Señora del Pilar. V roce 44 byl v Jeruzalémě zajat a Herodem Agrippou odsouzen k smrti a v Jeruzalémě popraven. Podle *Zlaté legendy cestoval* do Španělska, ale příliš zde ve své misijní činnosti neuspěl a se vrátil zpět do Jeruzaléma, kde kázal slovo Boží (např. Václav Vavřinec Reiner, Kázání sv. Jakuba, asi 1718, kostel sv. Jakuba v Citolibech). Při kázání slova Božího **čaroděj jménem Hermogenés poslal svého učedníka Phileta, aby Jakuba přemohl svoji chytrostí a umem** (např. Mistr Rajhradského oltáře, Svatojakubský oltář, kol. 1430, PrahaNG). Sv. Jakub ho však zázračně pokořil a Philetus uvěřil v Krista. Po návratu ke svému učiteli se Hermogenes nad jeho konverzí rozhněval a přikázal mu vznášet se v povětrí. Sv. Jakub poslal Philetovi šátek jímž si utíral pot a sotva se ho levitující učedník dotkl ihned se snesl na zem. **Hermogenes pak poslal d'ábly aby Jakuba a Phileta svázali, ale Jakub je „zkrotil“ a přikázal jim, aby svázali Hermogena a přivedli ho k němu, což se i stalo** (např. rytina Hieronyma Cocka, podle Pietra Breughela st., 1565). Hermogenes chtěl od sebe odvrátit d'ábelskou moc a požádal Jakuba o Boží znamení a Jakub mu dal hůlku. Následně se Hermogenes stal křesťanem. Čarodejnické knihy Hermogenovy vhodil Jakub do vody. Židé v Jeruzalémě se postavili proti sv. Jakobovi a udali ho veleknězi Abiacharovi, který dal Jakuba předvést před Heroda Agrippu, který ho odskoudil k smrti. Cestou na popraviště Jakub uzdravil nemocného a když to uviděl Josiáše, který dal Jakubu na krk provaz tak se obrátil k Bohu a Jakub ho na popravišti vodou pokřtil a **oba byly vzápětí popraveni** (např. Václav Vavřinec Reiner, Stětí a oslava sv. Jakuba, 1739, kostel sv. Jakuba v Praze). **Tělo světce učedníci dovezli na lodi, která plula zázračně sama bez plachet a vesel do Španělska** (např. Mistr Rajhradského oltáře, Svatojakubský oltář, kol. 1430, VídeňKM; Saský mistr, Svatojakubský oltář, kol. 1520, Expozice mosteckého muzea v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě). Dorazili až do Padronu v Galicii a tělo položily na kámen, pod kterým se náhle otevřel hrob, do něhož Jakuba položili. Zlá královna Lupa (Vlčice), když jí učedníci požádali o svolení s pohřbením Jakobova těla, poslala je ke španělskému vladaři a ten je dal uvrhnout do vězení. Anděl je však v noci vysvobodil a vojáci, kteří je pronásledovali se zřítily s mostem do vody a král si nechal učedníky zavolat a poskytl jim možnost kázat slovo Boží. Královna Lupa řekla učedníkům, aby tělo Jakobovo odvezli na voze taženém bujnými voli, neboť byla přesvědčena, že se jim to nepodaří. Učedníci je zkrotili znamením kříže a voli i s vozem dojeli do paláce královny, která pod vlivem toho zázraku se stala křesťankou a tělo světce dala pohřbít přímo v paláci. Jakub vykonal mnoho zázraků a chránil poutníky putující

k jeho hrobu do Santiaga de Compostella, Často byl zobrazován **zázrak s kuřaty** (reliéfy řezbáře z okruhu Riemenschneiderova, kol. 1520, zámecký kostel ve Winnenden), který je popsán ve *Zlaté legendě*. Roku 1190 prý jeden Němec se synem se vypravili k hrobu sv. Jakuba, ubytovali se v hospodě a dcera hostinského se pokusila mladíka svést. Její otec tajně když odcházeli do jejich zavazadel vložil stříbrný pohár a obvinil je z krádeže: Syn byl oběšen a otec se vydal ke hrobu Jakubově a po 36 dnech se navrátil na místo, kde jeho syn visel na šibenici a když se modlil ke sv. Jakubu syn obživil a vydal svědectví, že žije díky sv. Jakubovi. Otec běžel k soudci a celou věc mu oznámil, avšak soudce posměšně poznamenal, že mladík žije asi jako kuřata na jeho talíři a ta náhle zázračně obživla a soudce obvinil hostinského ze lsti a ten byl pověšen místo mladíka.

Sv. Jakub vystupuje ve španělských legendách jako „Maurobijec“ (španělsky „Matamoros“). Podle jedné z legend se bitva o Clavijo (kol. roku 930) se Saracény nevyvíjela pro španělského krále Ramireze Kastilského příliš dobře a v noci se mu ve snu zjevil sv. Jakub na bílém koni a přislíbil mu pomoc. Příští den se sv. Jakub na koni objevil v čele španělského vojska, které za bojového pokřiku „Santiago“ zvítězilo. Nejstarší příklady sv. Jakuba „Matomora“ nacházíme v prostředí Španělska v 11. – 12. stol. (např. reliéf v Santiago da Compostella v křížové chodbě katedrály, 11. – 12. stol.). Jako „Matamoros“ byl zobrazován císař Karel V. (např. Cornelius Cornelisz, kol. 1530, Worcester Museum; štukový reliéf v tzv. císařském sále v Bučovicích, kol. 1580). Pozoruhodné je vyobrazení svatojakubské legendy (17. stol.) na stropě kostela sv. Jakuba v Letařovicích.

Kult sv. Jakuba se šíří od 9. století, kdy byl objeven světcův hrob v Santiago de Compostella. Sv. Jakub je obvykle zobrazován jako starší muž, který má na sobě poutnický oděv (např. štukový reliéf od Ottavia Mosta, před 1700), poutnickou láhev u boku, mošnu, na hlavě klobouk s mušlí (mušle zv. svatojakubská sloužila původně poutníkům k nabírání vody) a poutními odznaky, v ruce hůl a někdy meč- nástroj umučení .

Sv. Jan Evangelista

Apoštol (viz Apoštolé), evangelista (viz Evangelisté), autor čtvrté knihy evangelií a dle tradice i knihy Zjevení. O jeho životě se dovídáme z evangelií, apokryfních *Skutků sv. Jana Evangelisty* a *Zlaté legendy*. Byl synem rybáře Zebedea a Marie Salome, bratrem Jakuba Staršího (*Mt 4,21*). Podobně jako Petra Kristus potkal Jana, jeho otce a bratra Jakuba na břehu Galilejského moře a vyvolil si oba bratry za učedníky. Jan byl nablízku Kristu při všech důležitých událostech. Setkáváme se s ním např. při Proměnění Páně (viz Proměnění

Krista) a při vzkříšení Jairovy dcery (*Mk 5,21-41*, viz Kristovy zázraky). Při Poslední večeři (viz Poslední večeře) je Jan zobrazován vedle Krista (hlavu klade na jeho prsa), neboť je ztotožňován s učedníkem, „kterého Ježíš miloval“ (*J 13,23*). **Téma Krista s Janem na prsou** se v mystickém prostředí ženských klášterů na počátku 14. století vyděluje z výjevu Poslední večeře Páně (viz Poslední večeře) a stává se z něho samostatný devoční motiv (např. sousoší od Mistra Heinricha von Konstanz, poč. 14. stol., Museum Mayera van den Bergh v Antverpách). Jan doprovází Pána do zahrady Getsemánské (viz Kristus na hoře Olivové) i při jeho cestě na Golgotu. Údajně byl přítomen i Kristova bičování (viz Bičování Krista), což bývá i vzácně zobrazováno, Kristus visící na kříži svěřil těsně před smrtí přítomnému „učedníku, kterého miloval“, tedy Janu Evangelistovi svoji matku (*J 19,26-27*). Jan bývá pod křížem zobrazen buď samostatně (na pravé straně, např. Mistr vyšebrodského oltáře, Ukřižování, před 1350, PrahaNG) nebo jak přidržuje Pannu Marii klesající pod tíhou bolesti ze smrti svého syna (např. Kaufmannovo ukřižování, kol. 1350, BerlínGgal). Již v raném středověku se objevuje ikonografický typ tzv. **kánónového ukřižování** (pod křížem je pouze po Kristově pravici Panna Maria, po levici sv. Jan Evangelista s knihou, např. Mistr Theodorik, před 1365, kaple sv. Kříže na Karlštejně). Postava sv. Jana je zobrazována při Snímání z kříže (viz Snímání Krista z kříže), při Oplakávání (viz Oplakávání Krista) a Pohřbení Kristova těla (viz Kladení do hrobu) i při Kristově Nanebevstoupení (viz Nanebevstoupení Krista). Z textu evangelií a Skutků apoštolů vyplývá, že Jan velmi často doprovázel apoštola Petra. Společně s Petrem uzdravil Jan v chrámu chromého (*Sk 3,1-10*), byl s ním vyslýchán před židovskou veleradou (*Sk 4,1-22*) a doprovázel ho na misijní cestě do Samaří (*Sk 8,4-25*). Společně Jan stojí mezi apoštoly při Smrti Panny Marie (viz Smrt Panny Marie), účastní se jejího pohřbu a je svědkem jejího Nanebevzetí. Je také přítomen při Soslání Ducha Svatého (viz Soslání Ducha Svatého). Podle křesťanské tradice je Jan Evangelista považován za autora knihy Zjevení (*Zj 1,9*), když je ztotožňován s Janem zde zmíněným. Podle *knihy Zjevení (1,9)*, *Skutků Janových* a *Zlaté legendy* **Jan byl poslán do vyhnanství na ostrov Patmos**, kde napsal knihu Zjevení. Zde se mu podle legendy **d'ábel pokusil ukrást kalamář**. Obvykle je Jan zobrazován jak v pusté krajině na ostrově Patmos v přítomnosti orla zapisuje do knihy text Zjevení, v nebi se objevuje motiv Panny v slunci oděné (Karel Škréta, kol. 1650, původně Univerzita Karlova, dnes PrahaNG)). Jan je zobrazován ve scénách apokalyptických (např. nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně, před 1360), když je nucen **sníst knihu** (*Zj 10,10*) či **přeměruje chrám** (*Zj 11,1*).

Jakub de Voragine ve *Zlaté legendě* uvádí, že **císař Domicián poručil vhodit Jana před Latinskou bránou v Římě** (dnes na tomto místě stojí kostel San Giovanni in Olio) **do kotle**

s vroucím olejem avšak nic se mu nestalo (např. dřevořez Albrechta Dürera z cyklu Apokalypsy, 1497-98) a císař ho poslal do vyhnanství na ostrov Patmos v Egejském moři. Podle *Skutků Janových* a *Zlaté legendy* se Jan Evangelista vrátil z Patmu do Efezu, kde **vzkřísil zemřelou křesťanku vdovu Drusianu** (např. deskový obraz v kol. 1400, MnichovBNM). V Efezu se Jan setkal s filozofem Kratónem, který svým dvěma žákům poručil, aby jako výraz pohrdání světem rozdrtili drahé kameny. Jan tento čin kritizoval s poukazem, že bylo možné kameny prodat a peníze rozdat chudým. Mladíci se stali křesťany a **Jan rozdrčené kameny zázračně scelil**. Oba konvertité darovali kameny chudým avšak záhy toho litovali a apoštol Jan jim přinesené oblázky a pruty proměnil v drahocennosti a chtěl jim vrátit bohatství avšak po kázání, které učinil a po vzkříšení mrtvého, kterého byli oba chlapi přítomni opět požádali Jana aby zlato a drahé kamení opět proměnil do původního stavu. V Efezu prý **Jan napsal své evangelium s pomocí svého sekretáře Prochora**, který je zejména na východě zobrazován (např. miniatura v Evangeliáři z Kilikie, 1287, knihovna v Matenadaranu) společně s evangelistou. Pohané dovedli Jana do chrámu Diany a nutili ho bohyni obětovat. **Jan to odmítl a jako důkaz moci Boží vztáhl ruce na chrám a ten se do základů zřítíl a Dianina socha se rozpadla**. Dianin kněz Aristodémos vyzval Jana **je-li jeho Bůh skutečně tak mocný tak ať vypije pohár s jedem**. Jan kalich požehnal a s pomocí Boží se mu nic nestalo. Podle *Zlaté legendy* si nechal vykopat hrob před oltáře, který se naplnil manou a vytryskl v něm pramen, podle *Skutků sv. Jana* **Jan v předtuše své smrti si sám vykopal hrob ve tvaru kříže** (Martín de Soria, 15. stol., Zaragossa, sbírka Romána Vincente). **V Janově hrobě byla nalezena nádoba s manou**, přechovávaná později jako cenná relikvie v kapli Sancta Sanctorum v Římě (např. freska v Lateránském paláci v Římě, oratorium sv. Řehoře Velikého, 11. stol.). Za císaře Konstantina nechal konstaninopolský patriarcha Johannes Katholikos převézt Janovy ostatky do hlavního města. Nejstarší cyklus ze života sv. Jana byl na mozaice v předsíni baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě. Velmi často se objevují epizody z Janova života na vitrajích francouzských chrámů a katedrál (St. Chapelle v Paříži, Remeš, Bourges, Lyon, 13. stol.) a stěnách italských kostelů (např. Giotto, kaple rodiny Peruzzi, Florencie, dóm S. Croce; fresky Filipina Lippi, Florencie, S. Maria Novella). V Čechách nalezneme nejstarší vyobrazení legendického života sv. Jana Evangelisty na nástěnných malbách v nynější sakristii (2. třet. 13. stol.) Hlavní epizody z legendy sv. Jana jsou vyobrazeny na celostranné iluminaci v Evangeliáři Jana z Opavy (1368, VídeňÖNB), sám Jan (s křídly – snad poukaz na jeho atribut orla či na to, že v literatuře doby Karla IV. je zván „Jan Orličník“). V pozdním středověku je sv. Jan Evangelista zobrazován jako představitel Nového zákona společně se sv. Janem Křtitelem

(viz sv. Jan Křtitel, např. Mistr Pavel z Levoče, oltář dvou sv. Janů, kostel sv. Jakuba v Levoči), který reprezentuje dovršení prorockých vizí Starého zákona. Sv. Jan Evangelista vystupuje jako patron teologů, když reprezentuje zjevené poznání.

Již od raně křesťanské doby má Jan Evangelista na západních vyobrazeních hladce oholenou mladistvou tvář (na východě zobrazován vousatý). Jeho atributem je orel (*Zj 4,6-8*), kniha, palma a kalich s hadem – symbol jedu.

Sv. Jan Křtitel

Zv. také Jan Předchůdce (Prodromos), poslední a největší z proroků (*Mt 11,12-13*). O jeho životě a činnosti se dovídáme především z Lukášova evangelia Byl synem kněze Zachariáše a Alžběty. Jeho početí bylo zázračné, neboť Alžběta byla neplodná a oba manželé byly v pokročilém věku (*Lk 1,7*). když **Zachariáš právě obětoval u oltáře objevil se anděl Páně (Gabriel) a zvěstoval mu narození syna Jana (*Lk 1,13*)**, protože však Zachariáš nechtěl zprvu uvěřit jeho slovům postihl je ztrátou řeči až do doby Janovy obřízky. Alžběta po pět měsíců skrývala své těhotenství a když byla v šestém měsíci navštívila jí Panna Maria, jež nedávno počala z Ducha svatého (*Lk, 1,39-45*). Alžběta naplněna Duchem Svatým jí pozdravila: *“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...“*. O Navštívení je také zmínka v *apokryfním evangeliu Jakubově (12,2-3)*. Scéna **Navštívení Panny Marie** (Visitatio Marie, viz Panna Maria) se objevuje ve výtvarném umění již od 6. stol. (reliéf na Maximianově trůnu v Ravenně, 546). Pražský arcibiskup Jan z Jenštejna se velmi zasloužil o zřízení svátku Navštívení Panny Marie a v Čechách to podnítilo vznik řady obrazů (např. Navštívení Švamberské, PrahaNG) a miniatur (např. Codex Jenštejn, 1395-1400, ŘímBAV). Na některých vyobrazeních podává (např. Mistr Mariina života, 2. pol. 15. stol, MnichovAPin) nebo líbá (např. deska Mistra MS, 1506, BudapešťSM) Alžběta Panně Marii podává ruce (Mistr Nesení kříže z Vyššího Brodu, Navštívení českokrumlovské, po 1450, PrahaNG) či před ní pokleká jako před matkou Pána (např. Domenico Ghirlandajo, 1491, Florencie, S. Maria Novella). Na řadě českých vyobrazení Navštívení spatřujeme v „životech“ Alžběty i Marie drobné postavičky nemluvnat (např. Navštívení Ringhofferovo, kol. 1430, PrahaNG), malý Ježíš žehná a Jan Křtitel pokleká. Podle Lukáše (*Lk 1,56*) Marie zůstala u Alžběty ještě další tři měsíce až do jejího slehnutí. Při Obřízce, když vznikly pochybnosti o jménu novorozence (*Lk 1,57-66*) **vzal Zachariáš tabulka a věren Božímu příkazu napsal na ní jméno Jan a oněmění náhle**

ustoupilo (např. Mistr sv. Jana Křtitele, 1495, BernKM) a on za to chválil Hospodina. Ve výtvarném umění bylo oblíbené zobrazení starých rodičů Zachariáše a Alžběty s malým Janem Křtitelem hrajícím si s beránkem (např. Václav Vavřínek Reiner, obraz v Zrcadlové kapli Klementina, po 1725). Chlapec vyrůstal na poušti až do svého prvního veřejného vystoupení (Domenico Veneziano, sv. Jan Křtitel odkládá na poušti roucho askety, 1438, WashingtonKC). Jak uvádí evangelisté (*Mt 3,1-12; Lk 3,1n*) v patnáctém roce vlády císaře Tiberia, když Pontius Pilát spravoval Judsko a v Galileji vládl Herodes začal **Jan kázat v judské poušti a v okolí Jordánu** (Lucas Cranach st., dřevořez, 1516; Následovník Lucase Cranacha st., Kázání sv. Jana Křtitele, kol. pol. 16. stol., kostel Panny Marie v Mostě). **Jan měl na sobě šat z velbloudí srsti, kožený pás kolem boků** (*Mt 3, 4-5*) a potravou mu byly kobylinky a med divokých včel. Vyzýval lidi k pokání a k tomu, aby se dalo od něho pokřtít a poukazoval na Krista, která bude křtít Duchem Svatým. **Ježíš za Janem přišel k Jordánu a ten ho označil jako beránka Božího** (*J 1,29*) a **nechal se od něho pokřtít** (*Mt 3,13-17; Mk 1,9-11; Lk 3,21; J 1,19-34*). Když byl Ježíš pokřtěn vystoupil z vody a otevřela se nebesa a spatřil Ducha Božího jak sestupuje jako holubice. a přichází na něho a z nebes zazněl hlas: *“Toto je můj milovaný Syn, jehož jsem si vyvolil“* (viz též Křest Kristův, Nejsvětější Trojice). Zobrazení Křtu Páně (s personifikací Jordánu) nacházíme na mozaikách v baptisteriích ortodoxních a ariánů v Ravenně (5. stol.) a oblíbeno bylo snad ve všech epochách (např. Petr Brandl, Děkanský kostel sv. Jana Křtitele v Manětíně, 1715-16). Když začal Jan kritizovat Heroda kvůli Herodiadě, manželce jeho bratra, kterou si vzal za manželku byl na vládcův příkaz uvržen do vězení (*Mt 14,1-12; Mk 6,17-19*). Jan se nechal ve vězení informovat svými učedníky o Kristových činech (*Mt 11,1-6*). Na Herodovy narozeniny tančila Salome dcera Herodiady tak krásně, že jí Herodes pod přísahou slíbil, že jí splní každé přání. Matka jí navedla, aby jí dal přinést na míse hlavu Jana Křtitele. Král se zarmoutil (bál se lidí, kteří považovali Jana za proroka) a **dal Jana ve vězení setnou a jeho hlavu přinesli Salome služebníci na ozdobné míse** (*Mt 14,1-12; Mk 6,27-28*). Od 13. století do 16. století v prostředí vznícené lidové zbožnosti se jako devoční typ objevují **reliéfně provedené hlavy sv. Jana Křtitele** na míse (např. Mísa s hlavou sv. Jana Křtitele, 1501, bývalý klášter kapucínů v Roudnici nad Labem). Podnětem k rozšíření motivu mísy s hlavou sv. Jana Křtitele byla byzantská legenda o nalezení jeho relikvií. Podle legendického podání dal **římský císař Julian Apostata ostatky sv. Jana Křtitele vykopat a spálit**, ale část jich objevili mniši a předali je johanitům (vitraje – Remeš, Sens, 12.-13. stol.; Geertegen tot Sint Jans, Oltářní obraz pro johanity v Haarlemu, 1484, VídeňKM). V byzantských legendách je rozlišován **trojí nález hlavy sv. Jana Křtitele**: První nález hlavy sv. Jana

Křtitele v kostele v Hebdomonu dvěma mnichy z Jeruzaléma; Druhý nález hlavy sv. Jana Křtitele v jeskyni v Emese; Třetí nález hlavy sv. Jana Křtitele v Komana (Kappadokie) a její uctívání císařem. Vzácně je zobrazováno přinesení hlavy sv. Jana Křtitele do Amiens.

Ikonografie sv. Jana Křtitele je poměrně bohatá. V italském renesančním umění (v Zaalpi vyjímečně – Rogier van der Weyden, FrankfurtSt) se objevuje námět **malý Ježíš a Jan Křtitel si hrají s beránkem za přítomnosti rodičů** (např. Raffael, Madonna della Tenda, MnichovAPin). Mladistvého sv. Jana Křtitele hrajícího si s beránkem zobrazil Caravaggio (BaselÖK). Sv. Jan Křtitel byl patronem Florencie, proto ve městě nacházíme jeho četná zobrazení (Giotto, nástěnný cyklus, Cappella Peruzzi v kostele S.Croce) a sochy (Andrea Pisano, reliéfy na dveřích baptisteria, 1339) od významných umělců. V našem prostředí se s poměrně rozsáhlým cyklem ze života sv. Jana Křtitele setkáme na nástěnných malbách J. V. Spitzera z roku 1760 v kostele sv. Jana Křtitele ve Vraném.

Sv. Jan Křtitel je považován za jednoho z praotců poustevnictví. Má vousem porostlou tvář, dlouhé vlasy a oblečen bývá do šatu z velbloudí srstí a kolem boků má kožený pás, v ruce medailón (agnusek) s vyobrazením Božího beránka, někdy má také beránka u nohou a v ruce hůl zakončenou křížem, kterou ovijí páska s nápisem Agnus Dei. V byzantském umění je **sv. Jan Křtitel zobrazován jako posel Boží s křídly**. Od raného středověku (nejstarší vyobrazení bylo na mozaice v konše apsidy římské baziliky S. Giovanni in Laterano (4. stol., doplněno J Torritim 1784) vystupuje na vyobrazeních **sv. Jan Křtitel společně se sv. Janem Evangelistou**, což poukazuje na typologický vztah Starého a Nového zákona (viz Typologie). V pozdním středověku byly oběma světců zřizovány společné oltáře (např. Mistr Pavel z Levoče, oltář dvou svatých Janů, poč. 16. stol., kostel sv. Jakuba, Levoča). Pozoruhodné je vyobrazení obou svatých Janů v krajině na obraze Albrechta Altdorfera (1510, ŘeznoSM). Postava sv. Jana Křtitele se objevuje pod křížem společně s biblickými účastníky Kristova umučení (Kristus ukřižovaný na vinném keři, nástěnná malba v ambitu kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem, kol. 1345). **Na vyobrazeních Posledního soudu (viz Poslední soud) vystupují sv. Jan Křtitel a Panna Maria jako hlavní přímluvci (Deesis)**. Janu Křtiteli byly často zasvěcovány nové klášterní kostely benediktýnů (např. Ostrov u Davle, Rinchnach). Podle legendy se sv. Jan Křtitel setkal s českým zemským patronem sv. Ivanem nedaleko jeho jeskyně ve sv. Janu pod Skalou. Na místě legendického setkání bylo v roce 1602 postaveno mramorové sousoší sv. Jana Křtitele a sv. Ivana. Relikvie sv. Jana Křtitele byly velmi uctívány v rytířských řádech (johanité, templáři).

Na luteránských alegoriích Spasení a hříchu (Zákon a Evangelium, Lucas Cranach ml., 1552-55, Weimar, Stadtkirche) postava sv. Jana Křtitele poukazuje na ukřižovaného Krista či na beránka Božího.

Jeremjáš

Velký prorok, autor starozákonní knihy proroctví (proroctví Jeremjášovo a Pláč Jeremjášův, list Jeremjášův je součástí apokryfní knihy Bárukovy), Narozen kolem roku 650 př. Kr. v Anatólu pravděpodobně jako syn kněze Ebjátara, prožil těžký život v osamění a ve věrnosti Hospodinu. Ve své knize přísně odsuzuje Judu a další pronárody a **pláče nad zpusťšením Jeruzaléma Chaldejci** (např. Rembrandt, Jeremjášovo vidění zkázy Jeruzaléma, AmsterdamRM, 1630) v roce 587 př. Kr. Byl přesvědčen, že národ Izraelitů bude spasen pouze skrze utrpení. Spolupracoval s písařem Bárukem, který sepsal pasáže o činnosti a utrpení Jeremjáše. **Ukamenován byl** podle legendy roku 585 př. Kr. (portál Saint Honoré katedrály v Amiens, konec 13. stol.; miniatura ve Františkánské Bibli, po 1270, PrahaKNM). Zobrazován bývá jako starý do sebe pohroužený muž, s hořícím Jeruzalém v pozadí, někdy s turbanem na hlavě. K jeho atributům patří svitek, případně, kniha a kříž v kruhu (poukaz na utrpení, socha na severním portálu transeptu katedrály v Chartres, 13. stol.). Nejstarší zobrazení Jeremjášovo nalezneme na nástěnné malbě v synagóze v Dura Europos (245-256 po Kr.). Na podkladě zjevení (*Jer 1,11-19*), které se mu dostalo, je Jeremjáš zobrazován s mandloňovým prutem, kovovým sloupem či hrncem (portál katedrály v Lausanne, kol. 1240). Velmi známá je socha proroka Jeremjáše od Donatella na zvonici dómu ve Florencii (1423-1426). Cyklus z legendického života a působení proroka Jeremiáše nalezneme na vitrajích Saint-Chapelle v Paříži (13. stol.). V typologii (viz Typologie) byl Jeremjáš plačící na zkázou Jeruzaléma chápan jako předobraz Zajatí Krista.

Jezulátko

Samostatné zobrazení Jezulátka patří mezi devoční typy a objevuje se až ve 40. letech 14. století. Kult Jezulátka se šířil zejména z prostředí ženských klášterů (viz například žehnající Jezulátko s ptáčkem Margarety Ebnerové v klášteře dominikánek Maria Medingen, 1344), kde se objevoval v četných vizích jeptišek, jež pramenily z hlubokého spoluprožívání Kristova lidství. Ne nezanedbatelný byl vliv paraliturgických her při vánočních svátcích, kdy z břicha sochy těhotné Panny Marie (**Maria gravida**, viz Panna Maria) bylo vyňato malé Jezulátko, a to pak zabalené do povijanu bylo položeno do jeslí nebo do umělecky pojednané kolébky (např. tzv. Vídeňská kolébka v Bavorském národním muzeu v Mnichově, kol. 1340). Tyto sošky tedy ještě neměly podstavec, který se objevuje až v 15. století, kdy byla Jezulátka

stavěna na oltáře. Sošky Jezulátka byly ve středověku obvykle řezány ze dřeva a byly určeny pro oblékání, takže Ježíšek byl většinou zobrazen zcela nahý, případně jenom s rouškou. Jednou rukou často žehná v druhé se objevují různé atributy, jako ptáček (např. výše zmíněné Jezulátko Margarety Ebnerové), jablko (Kristus jako „nový Adam“), sféra či říšské jablko (Pantokrator, např. Gregor Erhart, kol. 1500, HamburkKGM), kříž (předznamenání Ukřižování), vinný hrozen (poukaz na eucharistii, např. Mistr Dangolsheimerské Madony, Jezulátko, kol. 1460, MnichovBNM), ptáček - stehlík (symbol utrpení), kniha (prorocké knihy) či Jezulátko rukou pouze žehná. Vzácně si také hraje se zvířaty či ovocem. V baroku byl velmi oblíbený motiv Jezulátka šlapajícího na hada (symbol vítězství nad dědičným hříchem). Zvláštní forma zobrazení Jezulátka uprostřed Nástrojů umučení (Arma Christi, viz Nástroje Kristova umučení) se objevuje v 15. století. Známe ji zejména z grafiky (např. Mistr ES). Velmi často postava Jezulátka zdobí pozdně gotické novoroční listky (např. dřevorez s Jezulátkem držícím papouška z doby kol. roku 1465). Lidé si zejména v 15. a na počátku 16. století při příležitosti nového roku předávali také terakotové sošky Jezulátka, jako symbol obdarování. Renesanční a barokní umělci s oblibou zobrazovali maličkého Spasitele spícího na kříži či lebce, vzácněji uprostřed srdce, jak se můžeme přesvědčit na rytinách z dílny nizozemské rodiny Wiericxů a u nás později na grafických listech Antonína Birckharta. Zjevení Jezulátka je součástí legendických životopisů i ikonografie mnoha světců, připomeňme si například františkána sv. Antonína Paduánského či kapucína sv. Felixe z Cantalicie.

V karmelitském kostele Panny Marie Vítězné je vystavěna veřejné účtě zázračná socha Pražského Jezulátka. Tato drobná soška „malého pražánka“ je uctívána po celém světě, zejména v Jižní Americe a na Filipínách. Je vyrobena z vosku modelovaném na dřevěném jádře. Podle mladší tradice byla tato soška darována velkou ctitelkou Jezulátka sv. Terezií z Avilly jako svatební dar své příznavkyni Isabele Manriquez de Lara a ta jí měla předat své dceři Marie Manriquez de Lara při svatbě s nejvyšším kancléřem království Českého Vratislavem z Pernštejna. Skutečnost bude poněkud prozaičtější, neboť dona Isabela byla ve Španělsku obviněna inkvizicí z valdenství a žádná zmínka o přátelství se španělskou světicí se v historických záznamech neobjevuje. Jiná legenda praví o tom, že pražské Jezulátko vymodeloval již ve 12. století zbožný andaluský mnich. Další osudy Jezulátka jsou pak známy poměrně dobře. Zbožná paní Marie Manrique de Lara věnoval Jezulátko své dceři Polyxeně při příležitosti její druhé svatby s horlivým katolíkem, nejvyšším kancléřem království Zdeňkem Vojtěchem z Lobkovic a protože ta neměla dceru, již by opět Jezulátku předala, darovala ho roku 1628 klášteru karmelitánů při kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně,

kde je na nádherném pozdně barokním oltáři uctíváno podnes. Za zmínku stojí „bohatý šatník“ Jezulátka, v němž jsou oblečky a korunky počínaje 18. stoletím. Jezulátko dokonce obdrželo od královského místodržícího hraběte Bernarda Ignáce z Martinic zmenšenou repliku řádu Zlatého rouna na paměť udělení řádu jeho osobě. Během 17. a 18. století vznikly četné repliky sošky, jež se dostaly do celého světa, podobně jako tištěné svaté obrázky. Y grafických vyobrazení je známé Jezulátko ze zrušeného kláštera cyriaků na Starém Městě pražském. Věhlasem konkuruje pražskému Jezulátku v Evropě snad jen Jezulátko v Salcburku. Složitý ikonografický program s tematikou Emmanuela se objevuje na nástropních malbách Jiřího Viléma Neunhertze v klášterním kostele kláštera cisterciáků ve slezském Křešově, kde byl také kult Jezulátka.

Jidáš

O jeho zradě nás informují evangelia, o jeho životě se dovídáme především z apokryfních textů a *Zlaté legendy*. Jak uvádí *Zlatá legenda* v Jeruzalémě žil muž jménem Ruben zv. Šimon z kmene Dan (sv. Jeroným uvádí kmen Isachar). V noci měla Rubenova manželka Cyborea sen o tom, že porodí neřestného syna. Když se dítě narodilo tak ho položili do košíku a ten vhodili rodiče do moře. Košík vyplaval u ostrova Iškariot a Jidáš byl tedy nazýván Iškariotský. Královna dítě přijala za vlastní, ale po čase se královně narodil vlastní syn. Jidáš na něho žárlil a tajně ho zabil. Utekl do Jeruzalém a dal se do služeb Pilátových, který poslal Jidáše pro jablka do zahrady Rubenovy a Jidáš otce, který ho přistihl při krádeži zabil. Oženil se pak se svoji matkou. Když to zjistil obrátil se na radu ke Kristu a ten ho učinil svým žákem. Jak uvádí evangelia (*Mt 26, 14-16*) **Jidáš zradil Krista velekněžím za třicet stříbrníků**. Při Poslední večeři (viz Poslední večeře) Kristus označil Kristus Jidáše za zrádce s poukazem, na to, že je to ten, jež s ním „omočí ruku v míse“, (*Mt 26,23; J 13,21-30*). Jidáš přivedl vojáky do zahrady Getsemánské (viz Kristus na Olivové hoře, *Mt 26, 49; Mk 14,45*), v níž se Kristus modlil a políbil ho (tzv. Jidášův polibek), aby ho vojáci poznali. Později **Jidáš své zrady litoval a oběsil se na provaze** (*Mt 27,5*). Jak uvádí *Zlatá legenda* jeho tělo puklo a vnitřnosti vyhřezly ven.

Karikovaný Jidáš bývá zobrazován na Posledně večeři izolovaně s měšcem ruce nebo jak mu Kristus podává chléb namočený v míse. Často se setkáváme s vyobrazením oběšeného Jidáše (např. miniatura v *Mater Verborum*, před pol. 13. stol, PrahaKNM). Některé sekty ctily Jidáše jako světce, neboť prý byl ke zradě predestinován a vlastně se obětoval. Proto je vzácně zobrazován jako zbožný muž (viz např. oltář Jörga Ratgeba, Poslední večeře, 1508, RotterdamMBB).

Jiftách a jeho dcera

Soudce, syn Gileáda a nevěstky, dovídáme se o něm z knihy Soudců (11, 1-40). Mladší synové Gileádovi z řádné manželky Jiftácha zapudili. Avšak když došlo k válce proti Amónovcům, Izraelité povolali Jiftácha za vojevůdce svého vojska. a ten po určitém váhání velení převzal. Na Jiftáchovi spočinul duch Hospodinův a on učinil slib, že obětuje jako zápalnou oběť toho, kdo první ho přijde uvítat před dveře jeho domu. Po vítězné bitvě ho před vraty domu uvítala jeho jediná dcera a on propadl beznaději. Dcera však otci řekla, že musí svůj slib splnit a vyžádala si dva měsíce, aby v horách se svými družkami „oplakávala své panenství“. Po návratu otec splnil slib a dceru Hospodinu obětoval. V typologii (viz Typologie) je Jiftáchova dcera obětovaná svým otcem Hospodinu předobrazem Panny Marie, též se plně obětující Bohu (např. Jan Jiří Etgens, nástěnná malba v kostele Jména Panny Marie v Křtinách).

Jóab

Syn Serúji, Davidovy nevlastní sestry, vojevůdce Davidův. O jeho činech se dovídáme z *druhé knihy Samuelovy* (3,22-27). Abnér, který se po smrti Saulově ujal velení vojska se chtěl smířit s králem Davidem a přišel k němu uzavřít smlouvu. Po uzavření smlouvy se Abnér odebral zpět do svého tábora. Jóab však se smlouvou nesouhlasil a bez vědomí Davidova povolal Abnéra zpět, protože ho vinil ze smrti svého bratra Asáela a u cisterny v Síře ho mečem probodl. Když se o tom dověděl David prohlásil, že s tím nemá nic společného a veškeré prokletí padá na hlavu a rod Jóabův. Tělo Abnérovo dal David pohřbit se všemi poctami. Zobrazení Abnérovy vraždy se objevovalo jako typologický předobraz (viz Typologie) Jidášovy zrady při zajetí Krista (např. Mikuláš z Verdunu, Klosterneuburský oltář, klášter v Klosterneuburku, 1181).

Jób

Muž, který žil v zemi Úsu (*Jo 1,1*). Měl sedm synů, tři dcery a mohutná stáda. Každý den se v jeho domě odehrávaly hostiny. Každého dne ráno obětoval Hospodinu. Satan předstoupil před Hospodina a ten se ho zeptal zda zná bohobojného spravedlivého Jóba, jenž má ve všem Boží požehnání. Satan mu odvětil, aby zbavil Jóba všeho co má a uvidí zda je mu tolik věrný. Hospodin svolil aby satan měl moc nad vším co Jóbovi patří, ale nad ním samotným nikoliv. Jób ztratil majetek a rodinu, přesto zůstal Hospodinu věrný. Satan opět

předstoupil před Hospodina a ten svolil, aby vyzkoušel Jobovu věrnost postihnout ho tělesným utrpením. Celé **tělo Jóbovo se pokrylo vředy** (malomocenství, *Jo 2,7*) a on se posadil do popela a vzal stěp aby se mohl škrábat. Jeho žena ho nabádala aby se od Hospodina odvrátil. **Přišli ho potěšit tři přátelé:** Elífaz, Bildad a Sófár (Albrecht Dürer, Jabach-Altar, 1512, FrankfurtSt). Jób před zprvu mlčícími přáteli proklínal své narození, chválil smrt a odmítl útěchu přátel. Nakonec se po rozhovorech s nimi zjevil sám Hospodin a dal Jóbovi odpovědi na jeho otázky. **Hospodin nakonec Jóbovi opět požehnal a ten se dožil ještě větší hojnosti než před zkouškou** (nástěnná malba Taddea Gaddiho v Campo Santo v Pise, kol. 1350). Smyslem celé knihy je ukázat proč i zbožní musí trpět a že to co na člověka Bůh sesílá má spasitelný význam. Podobně jako v příběhu Danielově a Noe jde i zde o upřednostnění záchrany duše. Zobrazení Jóba a jeho třech přátel se objevuje již na malbách v synagóze v Dura Europos (r. 245-256) a na sarkofázích (sarkofág Junia Bassa, r. 359, Grotty pod chrámem sv. Petra v Římě). V duchu typologického paralelismu (viz Typologie) byl příběh Jobův chápán jako předobraz Kristova utrpení (Kristus Trpitel či Bičování Krista) a triumfu, proto ho nalzáme v podobě reliéfu například na severním portále (s papežem Kalixtem) katedrály v Remeši (13. stol.) či na severním portále katedrály v Chartres (13. stol.). Petr Pavel Rubens zobrazil Jóbovo pokušení d'áblem na obraze z roku 1612 v kostele sv. Mikuláše v Bruselu. Job byl vzýván jako patron proti lepře či malomocenství. Jeho sochy s výraznými vředy na kůži bývaly umísťovány do leprosárií.

Jóel

Malý prorok, autor knihy starozákonního proroctví. Její časové zařazení je problémem, neboť autor neudává zařazení podle judských či izraelských králů. Působil patrně v 9. stol. př. Kr. V proroctví cítíme střet mezi ctěním Hospodina a pohanského Baala. Barvitě jsou líčeny dny Božího hněvu, projevujícího se ničivými nálety kobylek. Na východě je Jóel zobrazován vedle námětu Petrova letničního kázání (*Sk 2,16*), neboť Petr se v něm přímo na Jóela odvolává.

Jonáš

Patří mezi tzv. malé proroky (viz Proroci). Podle knihy proroka *Jonáše (2,1-11)* byl Jonáš námořníky svržen z lodě do moře a dle ekumenického překladu Písma „**pohlcen velkou rybou**“, v jejímž břiše strávil tři dny a tři noci a přitom se neustále modlil. Pojem "velká ryba" v uvedeném překladu odpovídá původnímu hebrejskému originálu "DAG GADOL". V

řeckém překladu Starého zákona tzv. Septuagintě je však označována jako "Kétos", což znamená "obluda", nikoliv ryba (řec. Ichtis). V latinském starším překladu v tzv. Itale i v mladší Vulgátě překladatel hovoří zase o "piscis grandis", tedy o "velké rybě". Ve staročeském překladu v tzv. Bibli Drážďansko - leskovecké se mluví o "brzissie welribiem", v tzv. Bibli Olomoucké o "břiše velrybově".

V Novém zákoně, v *evangelii sv. Matouše (12,40)* sám Kristus přirovnává třídní pobyt Jonášův v břiše "mořské obludy" (v řec. originále "Kétos", ve Vulgátě "cetus") ke svému pohřbení a Zmrtvýchvstání. Význam rozdílu ve Vulgátě mezi "velkou rybou" v knize proroka Jonáše a "mořskou obludou" v evangelii sv. Matouše nám mohou pomoci objasnit zobrazení Jonáše na nástěnných malbách v katakombách, sarkofázích či na mozaikách (např. podlahová mozaika basiliky v Aquileii, poč. 4. stol.). Zde je vyobrazena vždy mořská obluda - Kétos (má přední končetiny a uši) a tedy malíři pravděpodobně nešlo o to zobrazit starozákonní příběh o Jonášovi, ale novozákonní parabolou Kristovu poukazující na Zmrtvýchvstání. Překladatel Vulgáty zřejmě úmyslně použil u Matouše pojmu mořská obluda, protože ryba (ICHTIS) byla raně křesťanským symbolem Krista a vznikl by zde rozpor, že ryba - Kristus pozřela Jonáše poukazujícího taktéž na Krista. Ve středověku býval Jonáš vyobrazen ve společnosti velké ryby (např. miniatura v tzv. Olomoucké Bibli, 1417, OlomoucSVK). V období 17. a 18. století se setkáváme s kazatelny ve tvaru velryby (viz např. Mnichovice, Bošilec, Kratonohy), z nichž kazatelé kázali jako „Jonáš v Ninive“. Někdy mají kazatelny podobu lodi (tzv. Schiffkanzel, viz např. bývalý klášterní kostel v Irsee), z níž je Jonáš shazován do chřtánu velké ryby.

Po té co byl Jonáš vyvržen z břicha ryby na příkaz Hospodinův se odebral do Ninive, kde kázal pokání a lidé včetně krále se obrátili a Hospodin se nad městem slitoval. To popudilo Jonáše a odešel před město, kde si udělal přístřešek a usadil se pod ním. **Hospodin, aby „zchladil“ jeho „horkou hlavu“ nechal vyrůst nad přístřeškem skočec (Jo 4,6-8).** Druhý den, když slunce pájlo „nastrojil“ Bůh červa, který skočec zahubil a Jonáš se octnul na prudkém slunci a „přál si umřít“. Hospodin Jonášovi řekl, že je mu líto skočce, s kterým neměl žádnou práci a Hospodinu by nemělo být líto města Ninive, jehož obyvatelé se káli. Na vyobrazeních v raně křesťanském období vidíme Jonáše skrytého pod přístřeškem, nad nímž vyrůstá jakási dýně, nikoliv skočec. V hebrejském originále je rostlina obepínající Jonášův přístřešek označovaná jako „QUIQUAION“, což znamená nepochybně skočec. Překladatel Septuaginty toto slovo přeložil jako „Kolokynté“. V nejstarší latinské verzi tzv. Itale autor překladu použil pojmu „cucurbita“, to je okurka či dýně. S tím nesouhlasil překladatel Vulgáty a rostlinu považuje za „hedera“, tedy skočec.

Sv. Josef

Pěstoun Krista, manžel Panny Marie, z evangelií (*Mt 1,16-20; Lk 1,27*) se dovídáme, že byl z rodu Davidova. Podstatné informace o sv. Josefu se však dovídáme z *apokryfní Historie Josefa tesaře* a z apokryfních evangelií. Zvláštní a historicky proměnou úlohu hraje Josef na zobrazení Narození Páně. Josef je prakticky až do počátku 15.století zobrazován v podobě starého muže, což odpovídá líčení apokryfního *protoevangelia Jakubova*, podle něhož byl snoubenec Mariin zázračně vybrán Hospodinem z vdovců, kterým bylo přikázáno, aby přišli do chrámu a přinesli sebou pruty, pouze Josefův prut se zazelenal a usedla na něm holubice (např. Giotto, nástěnné malby v padovské kapli Aréna, kol. 1305). Sám Josef pak o sobě pravil „stařec a vdovec jsem“. Zobrazením Josefa jako starého zbožného muže a vdovce, jenž měl již dospělé děti, mělo mimo jiné podtrhnout skutečnost, že Marie počala zázračným způsobem. Od 15. století bylo s oblibou zobrazováno **Zasnoubení Panny Marie a sv. Josefa** („Sposalizio“, inspirováno Zlatou legendou) za přítomnosti starozákonního kněze v chrámu v Jeruzalémě (např. Raffael, 1504, MilánPB). Někdy přijímá Panna Maria od Josefa prsten (uchováván jako cenná relikvie v katedrále v Perugii, např. Giotto, nástěnné malby v padovské kapli Aréna, kol. 1305) či si oba snoubenci podávají ruce, jak to bylo obvyklé při francouzském svatebním obřadu. Poměrně vzácně je zobrazován motiv **Pochybování sv. Josefa** (např. Michael Willmann, nástěnné malby v kostele sv. Josefa v Křešově, 1692-98) inspirovaný *protoevangeliem Jakubovým*. Mariino zázračné početí vzbudilo u Josefa podezření, které mu vyvrátil ve snu se zjevivší archanděl Gabriel (např. Václav Vavřínek Reiner, po 1725, Zrcadlová kaple Klementina v Praze).

Sv. Josef je téměř pravidelně umístěn do zadního plánu obrazu, často podřimuje nebo se zahřívá u krbu či ohně. Od poloviny 14. století vystupuje **Josef také jako „Nutrior Domini“** a pomáhá ženám při koupeli narozeného Krista (Narození Mistra Vyšebrodského oltáře, kol. 1350, PrahaNG) či připravuje pro něho pokrm (Graduál Magistra Václava, kol. 1400, Archiv Univerzity Karlovy v Praze; Madona Doudlebská, druhá strana desky s Námětem Narození Páně, PrahaNG, kol. 1440). Na Doudlebské desce je dokonce přinucen od kotlíku s pokrmem mlsnou kočku. Josef je také přítomen ve scénách Klanění Třech králů, Obětování Krista, Nalezení Krista v chrámu, Útěku do Egypta, Návratu z Egypta a Svaté rodiny. Na nástěnné malbě v ambitu bývalého kláštera slovanských benediktýnů (kol. 1370) ve scéně Klanění třech králů Josef ukládá do truhlice dary, které mudrcové z východu přinesli. Od 15. století, díky také novým názorům na pojetí Svaté rodiny, vyslovené na

koncilu v Kostnici zejména Jeanem Gersonem, začíná hrát sv. Josef aktivnější úlohu. Zejména ve frankovlámském prostředí je velmi často zobrazován v prostředí své tesařské dílny, kde vyrábí různé předměty, často se symbolickým podtextem, jako například past na myši – dle sv. Augustina „past na ďábla“ (obraz Vlámského mistra, BerlínGgal, 1410-15).

Od konce 14. století pod vlivem Zjevení sv. Brigitty Švédské Josef drží v ruce svíčku (Mistr Křivoklátské archy, Křivoklátský oltář, kol. 1490, hradní kaple na Křivoklátě) nebo lucernu. Podle *Historie Josefa tesaře k umírajícímu sv. Josefu, kterému bylo 111 let, sestoupili z nebes Kristus a Panna Maria* (např. Petr Brandl, oltářní obraz v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně). Sv. Josef byl proto vzýván jako patron umírajících. Vzácně (prakticky až po Tridentském koncilu) bylo zobrazováno Oslavení sv. Josefa na nebesích.

Ikonograficky i výtvarně pozoruhodné jsou nástěnné malby s náměty ze života sv. Josefa z let 1692-1698 od Michaela Willmanna v kostele sv. Josefa ve slezském Křešově. Kostel sloužil jako kongregační pro bratrstvo sv. Josefa, které založil opat Bernhard Rosa. Pro bratrstvo vznikla modlitební knížka (*Grüssauische Josephbuch*, 1694), ilustrovaná grafickými listy ze života sv. Josefa podle předloh Willmannových. Ikonografickými variantami zobrazení Svaté rodiny (námět velmi doporučován po Tridentu) jsou **Polibek sv. Josefu** (viz Svatá rodina) a **Polibek Panně Marii** (viz Svatá rodina), inspirované apokryfními texty. Sv. Josef vystupuje také v námětu Svatá rodina jako **Trojice pozemská a Trojice nebeská** (viz Trojice, viz Svatá rodina). Sv. Josef je obvykle zobrazován jako starší muž, zejména v novověku s Kristem v ruce. K jeho atributům dále patří tesařské náčiní, lilie (symbol čistoty), rozkvetlá hůl s holubicí. Roku 1654 byl na přání císaře a z rozhodnutí Zemského sněmu zařazen mezi české zemské patrony a od té doby se objevuje zobrazován v jejich sboru (Karel Škréta, Čeští zemští patronové, kresba, asi 1654, PrahaNGGS).

Josef Egyptský

Starozákonní patriarcha, syn Jáкова a Ráchel. Otec miloval Josefa nejvíce ze svých synů, čímž vyvolal závist svých dalších synů (*Gn 37,1n*). Josef měl po dvě noci za sebou sny, v nichž se **snopy jeho bratří klaněly jeho snopu a také se mu klanělo slunce, měsíc jedenáct hvězd**. Když Josef bratřím sen vykládal rozhněvali se na něj a chtěli ho zabít. Bratr **Rúben, který chtěl Josefa zachránit, navrhl aby ho vhodili do cisterny na vodu** (víko sarkofágu z vatikánských grott, 2. čtvr. 4. stol.). Nakonec však z Josefa strhli barevnou suknicí darovanou mu otce a prodali ho karavaně Izmaelců putujících do Egypta. **Suknici pak namočili do krve kozla a před otcem Jákobem předstírali, že byl Josef sežrán divokou**

zvěří (např. obraz Petra Brandla, kolem 1710, PrahaNG) . V Egyptě byl Josef prodán jako otrok veliteli faraónovi tělesné stráže Potífarovi (Putifarovi). Protože měl Josef požeňání Hospodinovu dařila se mu veškerá práce, proto ho Potífar záhy pověřil správou domu. **Potífarova žena vyzvala Josefa, aby s ní zhřešil** (*Gn 39,1n*), ale ten ji opakovaně odmítl. Žena z pomsty předstírala, že se jí Josef pokusil znásilnit a byl zato vsazen do vězení. Společně s ním zde byli uvězněni faraónův číšník a pekař. Oba spoluvězni měli sny a Josef jim je vyložil. Číšník viděl vinnou s třemi výhonky, jež záhy vypučela, rozkvetla a nesla hrozny, které vytlačoval do číše faraónovi a podával mu ji. Josef považoval ve svém výkladu tři výhonky, za tři dny v nichž bude číšník ve vězení, ale po nich bude znovu uveden v úřad. Pekaři se zdálo o třech koších pečiva, které nesl na hlavě a ptáci se na ně slétali a klovali pečivo. Josef mu předpověděl, že po třech dnech bude oběšen, což se i stalo. Faraón povolal Josefa aby nu vyložil jeho **sen o sedmi krávách tučných a sedmi kravách hubených vystupujících z Nilu** (*Gn 41,1n*). Dle Josefa sedm krav tučných bude znamenat sedm let hojnosti v Egyptě a sedm krav hubených sedm let bídy. Dále dal Josef faraónovi radu, aby v letech hojnosti uskladňoval pětinu úrody do zásoby pro léta hubená. Faraón učinil Josefa správcem Egypta a ten v letech hojnosti prováděl úsporná opatření a v letech neúrody rozděloval lidu zásoby ze sýpek. Josef se oženil s Asenatou, dcerou Potífery, kněze z Ónu a měl s ní dva syny Manesese a Efrajima. Jákob poslal deset Josefových bratří (Ben-jamina nechal úmyslně doma) do Egypta nakoupit obilí. **Když přišli před Josefa,, nepoznali ho a klaněli se mu** a Josef je na zkoušku obvinil z vyzvědačství, dal je uvěznit. Po třech dnech je propustil až na jednoho, kterého ponechal jako rukojmí. Dal jim obilí a tajně do něj uložil i stržené peníze a nařídil jim aby se vrátili s nejmladším bratrem Benjamínem. Neúroda se opakovala a bratři s Benjamínem se znovu vydali do Egypta. Opět Josef poručil společně s obilím zašít do žoků stříbro a do pytle nejmladšího Benjamína stříbrný kalich. Správce je pak na příkaz Josefův obvinil z krádeže a Juda se nabídl obětovat za Benjamína, v jehož žoku se kalich našel. **Bratři se strachem předstoupili před Josefa a ten se jím dal poznat** (*Gn 45,1n*) a s pláčem srdečně objal všechny zejména nejmladšího Benjamína. Před odchodem jim dal nejen obilí, ale i četné dary a vyzval je, aby příště přišli i s otcem Jákobem. Když se dozvěděl **Jákob radostnou zprávu, že Josef žije ihned se syny a jejich rodinami a dalšími lidmi vypravil do Egypta** (např. nástěnná malba v katakombách na Via Latina v Římě, 4. stol.), kde se setkal s Josefem. Přijal je také faraón a povolil jim pobývat v Egyptě. Po smrti Jákobově zůstali jeho synové v Egyptě. Josef zemřel ve věku sto deseti let a byl pohřben v Egyptě. Hlavní epizody Josefova příběhu zpracoval Petr Brandl na velkém obraze

objednaném kolem roku 1720 hrabětem Františkem Josefem Černínem z Chudenic pro Černínský palác (dnes na zámku v Jindřichově Hradci).

Příběh Josefa Egyptského byl považován za předobraz Kristova života a činů. Nejstarší vyobrazení se objevují již v katakombách (např. katakomby na Via Latina v Římě, 4. stol.). Rozsáhlejší cykly nalezneme byzantských rukopisech (např. Vídeňská geneze, 2. pol. 6. stol., VídeňÖNB) a reliéfech (Trůn biskupa Maximiána v Ravenně, kol. 550). Odrazem těchto cyklů jsou malby v římském kostele S. Maria Antiqua (2. pol. 8. stol.). Ve středověku byl rozsáhlý cyklus proveden např. na vitrajích chóru dómu v Erfurtu (kol. 1390). Pozoruhodný a velmi rozsáhlý cyklus ze života Josefa Egyptského se rozvíjí na foliantech Velislavovy Bible (před pol. 14. stol., PrahaNKČR). Mimo typologické souvislosti známe cyklus s Josefem Egyptským z reliéfů tzv. Rajských dveří florentského baptisteria od Lorenze Ghibertiho z let 1425-52 a z maleb Raffaelových ve vatikánských Lodžích (před 1519). Německý generální konsul Jakob Salamo Bartholdy najal v roce 1816 Nazarény: Philippa Veita, Petera Cornelia, Wilhelma Schadowa, Friedricha Overbecka aby vyzdobili Slavnostní sál jeho sídla v Palazzo Zuccari ve Florencii malbami s námětem Historie Josefa Egyptského. Vzácněji bývá zobrazován Josefův sen o snopech (viz obraz Rembrandta z roku 1633, Amsterdam, sbírka Sixtů).

Jozue

Je považován společně s Judou Makabejským (viz Makabejští) a Davidem (viz David) za ochránce židovské víry (zobrazen v podobě sochy v cyklu devíti hrdinů na tzv. Krásné studni v Norimberku, konec 14. stol. originál v NorimberkuGNM) . Poprvé zmíněn jak s Mojžíšem vystupuje na Boží horu pro desky zákona (*Ex 24,13*). Mezi zvědy poslanými do země kenaanské byl také **Jozue, který společně s Kálebem přinesl odtud na tyči obrovský hrozen** (*Nu 13,24*). Toto téma bylo v typologii (viz Typologie) Starého a Nového zákona považováno za předobraz nesení kříže Kristem či ukřižování (např. Mikuláš z Verdunu, Klosterneuburský oltář, 1181, klášter v Klosterneuburku). Z příkazu Hospodinova předal Mojžíš svoji moc Jozuovi (*Dt 31,7*), aby „**překročil řeku Jordán**“ a **dovedl lid do zaslíbené země kenaanské**. V typologii (viz Typologie) je překročení Jordánu vztahováno ke křtu Kristově. Osudy Jozue v zaslíbené zemi líčí kniha Jozue. Hospodin Jozuovi přislíbil ochranu bude-li rozhodný, udatný a bude-li se přidržovat Zákona Mojžíšova. **Jozue poslal do Jericha zvědy, které zachránila nevěstka Rachaba** (*Joz 2,1n*). Za odměnu si vyžádala ochranu své rodiny až židé budou dobývat Jericho. jako znamení obdržela od zvědě karmínovou šňůru, kterou zavěsila do okna. Židé se vydali přes Jordán a v čele jejich vojska

byla dvanácti muži- zástupci všech izraelských kmenů nesena archa úmluvy. Vody řeky se rozestoupily, takže židé prošli bez problémů. Hospodin poručil vynést z Jordánu dvanáct kamenů a postavit z nich památník v Gilgálu na počest přechodu Jordánu. Po hodu beránka židé oblehli pevně hrazené Jericho a dbali Hospodinovy rady a před archou úmluvy šlo sedm kněží s polnicemi a obešli sedmkrát hradby Jericha. Když **kněží zatroubili na polnice a zřítily se hradby Jericha** (*Joz 6,1n*) a židé vtrhli do města dobyli ho. Rachabu a její rodinu jak zvědové slíbili vojáci ušetřili. Veškeré stříbro, zlato, bronzové a železné předměty byly dány do domu Hospodinova. Příběhy zvědů s Rachabou a zboření hradeb Jericha jsou zobrazeny na mozaikách v lodi římské baziliky S. Maria Maggiore (z let 432-40).

Juda a Tamar

Juda, čtvrtý syn Jákoba a Lie. Oženil se s kenaanskou ženou, dcerou Šúovou (*Gn 38,1n*) a měl s ní tři syny: Era, Ónana a Šela. Juda dal Erovi za manželku Tamar, avšak protože byl zlý Hospodin ho odvolal z tohoto světa. Vdova Tamar byla dána za manželku mladšímu Ónanovi, ale ten když se měl s Tamar milovat „vypouštěl semeno na zem“. Také jeho Hospodin usmrtil. Judovi zemřela manželka a on zůstal vdovcem. Tamar odložila vdovský šat a když nebyla provdána za nejmladšího syna Šela, tak si usmyslela, že nastrojí lest Judovi. Zastřela svoji tvář a usedla na rozcestí přes které měl projíždět Juda do střížny ovčí. Ten myslel, že je to nevěstka a chtěl „k ní vejít“. Jako úplatu požadovala kůzle a do zástavy si vyžádala Judovo pečeti dlo a hůl. Po milování se svým tchánem otěhotněla a **když byla obviněna z cizoložství a hrozila jí smrt upálením zástavu ukázala a byla osvobozena**. Porodila pak dvojčata Perese a Zeracha. Námět Juda a Tamar patřil k oblíbeným námětům malířství novověku (např. Abraham Godyn, Juda a Tamar, 1692, PrahaOPH).

Sv. Juda Tadeáš

Apoštol (viz Apoštolé), syn Alfeův či Jakubův (*J 14, 22; Sk 1,13*) a Marie (dle *Zlaté legendy*), bratr Šimona a Jakuba Menšího (viz Příbuzenstvo Kristovo), zmíněn krátce u *evangelistů Matouše (10,3), Marka (3,18), Jana (14,22)*. Podle *Zlaté legendy* šířil Juda Tadeáš Kristovu zvěst společně se Šimonem Zelotem (Horlivcem) v řadě zemí (v Arábii, Sýrii, v Mesopotamii). Když zničil v Persii modlu byl utlučen kyjem. Ostatky sv. Judy Tadeáše jsou uchovávány v chrámu sv. Petra v Římě. Jeho martyrium bývá zobrazováno samostatně poměrně vzácně, častěji společně s martyriem Šimonovým (např. mozaika v chrámu sv. Marka v Benátkách, přelom 13. a 14. stol.; Lucas Cranach St., rytina z cyklu mučednictví

apoštolů, 1512; Franz Anton Maulbertsch, oltářní obraz v tzv. Schottenstiftes ve Vídni, kol. 1760, Rakouská galerie v Belvederu). Zobrazován byl jako mladší vousatý muž s kyjem, halapartnou, kopím, vzácně i s úhelníkem (např. Anthonis van Dyck, kol. 1620, VídeňKM). V ruce také často drží obraz Kristův (Václav Vavřinec Reiner, děkanský kostel Zvěstování Panně Marii v Duchcově, 1720, zničeno), který poukazuje na to, jak uvádí *Zlatá legenda*, že Juda byl povolán králem Abgarem, jenž vlastnil mandylion („pravou tvář Kristovu“) do Edessy. Král onemocněl malomocenstvím a Juda ho uzdravil tím, že potřel jeho tvář dopisem od Krista. Sv. Juda Tadeáš byl vzýván v beznadějných situacích. Pověstný je kult barokní sochy světce v předdvorí kapucínského kostela na náměstí Republiky v Praze. Socha sv. Judy Tadeáše od Jeronýma Kohla z roku 1708 zdobí Karlův most.

Judit a Holofernés

O statečné Judit, dceři Úsově, pojednává deuterokánonická kniha Judit. Asyrský král Nebúkadnesar poslal své vojsko aby si podrobil okolní národy, zejména pak Izraelity. Mohutnému asyrskému vojsku velel Holofernés. Izraelci obležení v Betulii se modlili k Hospodinu a ten vyvolil krásnou a ctnou Juditu aby zachránila vyvolený národ. Judit předstírala přátelské vztahy a přišla do Holofernova Tábora. Po hostině na níž byla pozvána na loži vínem zmoženému Holofernovi uťala hlavu (Júd 13,6-7). Hlavu pak předala své služebné, která ji hodila do vaku na jídlo. Obě ženy se vydali zpátky do Betulie a hlavu obávaného Holoferna zavěsily na hradby. Když Asyřané zjistili co se stalo nastal v jejich táboře zmatek, který přerostl v porážku, když na ně zaútočili Hebrejci. Námět Judit s hlavou Holofernovou byl oblíben zejména v barokním umění. Velmi naturalisticky zobrazil Judit jak právě za přítomnosti služby utíná Holofernovi hlavu Caravaggio (1603-06, ŘímPB)). V typologii (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) byla statečná Judit považována za předobraz statečné Panny Marie.

Judit a Holofernés

O statečné Judit, dceři Úsově, pojednává deuterokánonická *knih*a Judit. Asyrský král Nebúkadnesar poslal své vojsko aby si podrobil okolní národy, zejména

pak Izraelity. Mohutnému asyrskému vojsku velel Holofernés . Izraelci obležení v Betulii se modlili k Hospodinu a ten vyvolil krásnou a ctnou Juditu aby zachránila vyvolený národ. Judit předstírala přátelské vztahy a přišla do Holofernova Tábora. Po hostině na níž byla pozvána na loži vínem zmoženému Holofernovi utřala hlavu (*Júd 13,6-7*). Hlavu pak předala své služebné, která ji hodila do vaku na jídlo. Obě ženy se vydali zpátky do Betulie a hlavu obávaného Holoferna zavěsily na hradby. Když Asyřané zjistili co se stalo nastal v jejich táboře zmatek, který přerostl v porážku, když na ně zaútočili Hebrejci. Námět Judit s hlavou Holofernovou byl oblíben zejména v barokním umění. Velmi naturalisticky zobrazil Judit jak právě za přítomnosti služby utíná Holofernovi hlavu Caravaggio (1603-06, ŘímPB)). V typologii (viz Typologie, např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách) byla statečná Judit považována za předobraz statečné Panny Marie.

Kladení Krista do hrobu

Místo a způsob pohřbení Ježíše Krista je popsáno ve všech čtyřech kanonických evangeliích (*Mt 27, 59-60; Mk 15, 45-47; Lk 23,53; J 19,40-41*). Podle římských zákonů měl i odsouzenec nárok spočinout v hrobě. Ježíšovo tělo si vyžádal od Piláta Josef Arimatijský , který věnoval k Ježíšovu pohřbení „svůj nový hrob“ vytesaný ve skále a zakoupil i pohřební plátna. Josef Arimatijský osobně Krista zavinul do pláten a uložil ho do hrobu, který uzavřel kamenem a odešel. Evangelista *Jan (19,39)* se zmiňuje o tom , že mu této neradostné práci pomáhal Nikodém, jenž přinesl k pohřbení Kristova těla sto liber směsi myrhy a aloe (jako atribut má proto pixidu). Podle *Matouše (27,61)* a *Marka (15,47)* svědky pohřbení byly Marie z Magdaly a Marie, matka Josefova; evangelista *Lukáš (23,55)* mluví pouze o ženách, které přišli s Ježíšem z Galileje.

Námět Kladení Krista do hrobu se na východě objevuje poprvé v 9. stol. (např. Chludovský žaltář, 2. pol. 9. století, MoskvaHM) a na západě v 10. století. Vlastní uložení do skalního hrobu (převážně v byzantských rukopisech – viz např. Chludovský žaltář, , MoskvaHM, 9. stol.) či do tumbly provádí Josef Arimatijský s Nikodémem za aktivní účasti Panny Marie, sv. Jana Evangelisty či třech Marií. Od 12. století se oblíbeným motivem stává poslední políbení Krista Pannou Marií (viz např. obraz Ugolina da Siena z oltáře v kostele sv. Kříže ve Florencii, BerlinGgal, 1320-1330). Na vyobrazeních z vrcholného středověku (např. oltář kanovníků v Lübecku, poč. 15. stol.) na pohřbívané Kristovo tělo vylévá Nikodém či

jeden z apoštolů vonnou mast. Na středověkých vyobrazeních (např. Mistr Třeboňského oltáře, kol. 1380, PrahaNG) Kristovo tělo ukládají obvykle do hrobu v podobě sarkofágu (na východě do tmavého skalního hrobu) Josef Arimatijský a Nikodém, Panna Maria (může držet Kristovu ruku) pláče a hroučí se bolestí (na roušce může mít stopy Kristovy krve – dle *Rozhovoru sv. Anselma s Pannou Marií*) a podpírá jí sv. Jan Evangelista o němž se evangelia nezmiňují, že by byl uložení Spasitelova těla do hrobu přítomen. Dále bývají zobrazeny Marie Magdaléna a Marie, matka Josefova. Pilát nechal zapečetěný hrob (*Mt 27,66, Petrovo protoevangelium* hovoří o sedmi pečetích.) hlídat vojáky s podezřením, že učedníci Kristovi chtějí tělo Spasitele odnést.

Klanění tři králů (mágů)

Zmínku o příchodu králů (mágů) k narozenému Kristu nalezneme pouze u evangelisty *Matouše (2,1-12)*. Přestože nejčastěji je vyobrazováno Klanění tří králů, setkáváme se vzácněji i s celým cyklem (v prostředí byzantském má až 84 epizod) zobrazujícím jejich pouť do Betléma a cestu zpět do vlasti. Tento cyklus je vedle kanonického podání v evangeliu inspirován také *protoevangeliem Pseudo-Matoušovým* a legendickou literaturou. Na počátku cyklu stojí námět **Objevení se hvězdy** (např. sarkofág z Arles, 4. stol.), která může mít podobu anděla (nebo na ní anděl poukazuje), monogramu Kristova či malého Krista s křížkem (např. reliéf na tympanonu portálu dómu v Ulmu, kol. 1380). Variantou tohoto typu je Objevení se hvězdy na Mons Victoralis, obohacenou ještě o motiv Věštby zázračného ptáka. Následují pak obvykle náměty **Jízda tří králů do Jeruzaléma do Betléma** (např. nástěnná malba v římském kostele S. Maria Antiqua, 7-8. stol.), vzácně se zastávkou a zkrocením splašeného koně na vrchu Kalvárie, a **Tři králové před Herodem** (např. mozaika na vítězném oblouku baziliky S. Maria Maggiore v Římě, kol. 435). Král se snaží na nich vyzvědět, kde najde narozeného Spasitele, aby se mu mohl prý poklonit, ve skutečnosti ho však chce zahubit. Cyklus pak pokračuje námětem Jízda třech králů do Betléma a vrcholí vlastním **Klaněním**. Na konec cyklu bývá zařazován námět **Sen tří králů** (např. hlavice baziliky sv. Lazara v Autun, 12. stol.), v němž jsou andělem varováni před Herodem a končí **návratem mágů zpět do vlasti** (např. iluminace v žaltáři z Melisande, 11. stol.) , pod vedením anděla (např. V pozdním středověku se ještě setkáme s **náměty plavby třech králů** (např. mozaika v baptisteriu ve Florencii, 1250-1270) a požáru jejich člunu v Tarsu. Většinou v knižních ilustracích bývá zobrazován i následný osud mágů, tradovaný v legendách, jako je jejich setkání s apoštolem Tomášem v Indii, pokřtění, ordinace za biskupy (oltář sv. Kláry

v kolínském dómu), povýšení do kardinálské hodnosti, stavba jim zasvěceného kostela císařovnou Helenou a přenesení jejich ostatků.

Nejčastěji je však vyobrazováno Klanění třech králů (mágů) narozenému Spasiteli. Toto téma se postupně ve vrcholném středověku stává námětem devočním. Klanění (prostrace) souvisí s vyjádřením dobrovolné či vynucené úcty a obdivu. Židé se podle knih Starého zákona směli klanět pouze Bohu, což ne vždy dodržovali, jak víme z příběhu o „zlatém teleti“. V případě narozeného Krista je klanění oprávněné, neboť je výrazem vzdání bohopocty (epifanie). Sv. Augustin klade do protikladu víru pohanů - mágů a nevíru židů v božství Kristovo.

Evangelista *Matouš (2, 1-12)* popisuje příchod králů do Betléma, ale neudává jejich počet. Podle evangelia se hvězda, která mágy vedla zastavila u domu, v němž Maria s Kristem v Betlémě přebývali, dle *apokryfního evangelia Pseudo-Jakubova* přišli mágové k jeskyni, v níž se Svatá Rodina skrývala, *Pseudo-Matouš* udává, že mágové přišli až dva roky po narození Krista, proto je také někdy Kristus na vyobrazeních starší. Obvyklý počet tří mágů byl odvozován od třech darů, které přinesli (např. Origénes), ale v raně křesťanských katakombách se na nástěnných malbách setkáme s i s počtem čtyř (s odvolání na *žalm 72,10*) či dvanácti, jak víme také z tzv. *Ariánské legendy* z poloviny 6. století. K počtu tří se přihlásili také některé církevní autority (Lev Veliký, Augustin, Maximus Turinský ad.). Mudrcové přišli do Jeruzaléma z východu, řecký originál užívá plurál „od východů“, („*apo anatolón*“), což by mohlo znamenat nikoliv prosté určení světové strany, nýbrž konkrétní poukaz na rodnou zemi příchozích mudrců, tedy Anatolii, tehdy součást Parthské říše, v níž byl velmi rozšířen kult Mithrův. Proto také na nejranějších vyobrazeních (např. nástěnná malba v katakombách sv. Priscilly, poč. 4. stol.; reliéf na tzv. Dogmatickém sarkofágu, kol. 315) mají mudrci, zřejmě kněží Mithrovi perský oděv (frygickou čapku, dlouhé pytlivé kalhoty zv. *anaxyrides* či *thylakos*), v němž byl zobrazován i Mithra sám. Jako krále je poprvé označil v *Adversus Judaeos* Tertulián (asi 160-230) a dále například syrská legenda *Jeskyně pokladů* (cap.49,19). Jejich ztotožnění s králi se opíralo také o *žalm 72,10*: „*Králové Taršíše a ostrovů přinesou dary...*“ a o proroctví *Izajášovo (60,3)*: „*K tvému světlu přijdou pronárody a králové k jasu, jenž nad tebou vzejde*“. Od 9. století se na jejich hlavách objevují pokrývky připomínající koruny.

Památka příchodu tří mágů je slavena na svátek Zjevení Páně - 6. ledna, poprvé se tak stalo ve 3. století v Egyptě. Exegeté se liší v názorech kolik dní po narození Krista přijeli do Betléma tři králové. Apokryfní literatura uvádí rozporuplné údaje, když hovoří o sedmi dnech

či dvou letech (protoevangelium *Pseudo-Matoušovo*) po narození. Poslední údaj se odvolává na skutečnost, že Herodes dal zavraždit všechny chlapce v Betlémě a v okolí do stáří dvou let.

Jména třech králů se objevují až kolem roku 500. Jakub de Voragine ve *Zlaté legendě* uvádí jejich jména v hebrejštině (Appellius, Amerius a Damascus), v řečtině (Galgalat, Malgalat a Sarathin) a v latině (Caspar, Balthasar a Melchior). Jejich pojmenování v češtině zní: Kašpar, Melichar a Baltazar, což zjevně vychází ze jmen latinských.

Dary, které králové přinesli podle Bedy Venerabilis (asi 673-735) symbolizovaly Kristovu královskou důstojnost (zlato), jeho božství (kadidlo), utrpení a pohřbení (myrha). Podobný výklad uvádí také *Zlatá legenda*. V syrské legendě *Jeskyně pokladů* se píše o tom, že Adam po vyhnání z ráje obdržel zlato, kadidlo, myrhu a následně tyto dary ukryl v jeskyně, kde je objevili mágové. Jezde tedy činěna parabola mezi Adamem a „novým Adamem“ - Kristem. Ve vrcholném středověku měly dary charakter dobového liturgického náčiní (kříž, pyxida atd.). V rukopise Liber Viaticus Jana ze Středy (PrahaKNM, po 1360) jeden z králů drží hroudu zlata, což by mohl být poukaz na narození Karlova syna Václava IV., jehož nechal Karel vyvážit zlatem, které pak daroval církvi.

Králové byli symbolicky spojováni se světadíly (Evropa, Afrika a Asie), případně ztotožňováni se třemi potomky Noemovými, kteří zároveň zosobňovali lidské rasy (*Gn 9, 18-19*). Od 5-6. století byli králové odlišováni podle věku, od druhé poloviny 14. století je jeden z nich vyobrazován jako černoch. Za jedno z nejstarších vyobrazení černého krále námětu Klanění třech králů je považována nástěnná malba v ambitu kláštera slovanských benediktinů v Praze Na Slovanech, datovaná do let 1360-1372. Zde se objevuje také velmi zajímavý motiv Josefa ukládajícího dary přinesené králi do truhlice.

Kult svatých tří králů se v západní Evropě intenzivně rozvíjí zejména po té co byly jejich ostatky objeveny roku 1164 poblíže Milána. Reinald von Dassel je převezl do Kolína nad Rýnem, kde byly darovány do dómského pokladu. V letech 1198-1206 byl pro ně zhotoven v dílně Mikuláše z Verdunu nádherný skříňový relikviář, který se dochoval dodnes.

Podobně jako i u dalších významných motivů, objevují se na nástěnných malbách (viz např. Emauzy) či v rukopisech typu Biblia pauperum či Concordantia caritatis typologické předobrazy Klanění třech mágů: Královna ze Sáby přichází ke králi Šalamounovi (symbolizuje vtělenou moudrost - Krista) a přináší mu bohaté dary (1 Král 10,1 - 10), Abrahám dává Melchizedechovi desetinu kořisti (*Gn 14, 17-24*), Tři muži z Betléma, kteří s nasazením života přinášejí vodu králi Davidovi (2 Sam 23, 15-17), Josef Egyptský oslavován svými bratry (*Gn 42, 6*), Tři mládenci se odmítají klanět modle (*Da 3, 13-30*).

V raně křesťanském umění bývá Klanění tří králů spojováno se scénami z Genesis, zejména s motivem Adama a Evy. V adorovaném dítěti-Ježíši je tu uctíván „nový Adam“, který vykoupil hřích prarodičů. Vzácněji se v blízkosti Klanění objevuje zobrazení Uzdravení Lazara, Daniela v jámě lvové, Tobiáše s rybou, Melchizedecha, Jonáše zázračně zachráněného z útrob velryby, což jsou motivy poukazující na Kristovy zázraky a jeho Vzkříšení. Na malbách v katakombách či reliéfech sarkofágů je námět třech králů pojat poměrně konvenčně, Panny Maria, někdy korunovaná Královna nebes s Kristem na klíně sedí na trůnu a nad hlavou má jednu či tři hvězdy, které jsou astronomickým znamením božství a královského hodnosti dítěte - Ježíše. Již v antice hvězda byla zvláštním znamením božství vladaře. Také v židovské tradici se udržovaly zprávy o hvězdě, která bude provázet příchod Mesiáše. Na hvězdu někdy ukazuje jeden ze tří králů, kteří Kristu přinášejí dary nebo prorok Bileám, jenž tuto hvězdu zmiňuje jako hvězdu Jákobovou (*Nu 24, 17*). V tzv. *Arabském evangeliu* je hvězda přímo ztotožněna s andělem. Sv. Jan Zlatoústý se domnívá, že hvězda se zjevila před narozením Krista devět měsíců před Kristovým narozením, tedy poprvé na svátek Zvěstování Panně Marii.

Od poloviny 5. století se v průvodu třech králů vyskytují velbloudi (u nás např. nástěnná malba v kapitulní síni na Sázavě, kol. 1380), což bylo chápáno jako vyplnění *Izaiášova proroctví* (60,6): „*Přikryje tě záplava velbloudů...*“. V 5.-6. století se rodí některé ikonografické inovace, jako je nimbus okolo hlavy Kristovy, gesto žehnání Spasitele králům a centrální kompozice scény Klanění. Ve středověku se objevují různé varianty Klanění. Obvykle se Kristu klaní nejstarší z králů a ostatní sedí na koních či stojí (deska s Klaněním třech králů Mistra Vyšebrodského oltáře, nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiši) nebo vzácněji se mu klaní všichni tři mágové a koně přidržují sluhové.

Vzácně asistují třem mágům i jiné osoby. Například na nástěnné malbě v kostele sv. Patrokola v Soestu se po jejich boku objevuje Tobiáš zabíjející rybu (symbol Krista potírajícího ďábla) či Melchizedech (předobraz Krista).

Ve 13. a 14. století je scéna Klanění obohacena o motiv polibku, jež je společně s klaněním nejvýraznějším projevem úcty. Líbání nožky Kristovy jedním z králů a Ježíškovo žehnání příchozím králům je pravděpodobně inspirováno jedním z nečtenějších dobových spisů *Meditationes vitae Christi*: „*Tři králové přijeli obklopeni velkým množstvím svých dvořanů před chudou chýší, v níž se narodil Kristus. Když Panna Maria uslyšela hluk příchozích vzala svého syna do rukou. Králové, vstoupivší do chýše se dítěti Kristu klaněli. Potom mu předali dary a dál se hovoří o tom, že naplnění úctou a pokorou mu líbali nohy. Nelze se divit, když jim chlapec, přesahujíc je v moudrosti, chtěje je potěšit a upevnit ve víře*

v něj, říkal jmény a žehnal jim“. Ve vrcholném středověku se Klanění třech králů stalo oblíbeným devočním námětem dvorského prostředí. Do podob klanějících se hierarchů byly promítány portréty žijících panovníků, kteří tak prezentovali svoji zbožnost (*Imitatio pietatis*) a výlučnost. S nejranějšími příklady se setkáme na dvoře císaře a krále Karla IV. (nástěnné malby kapli sv. Kříže na Karlštejně a v tzv. Sasské kapli v katedrále sv. Víta). Na konci 15. století dochází k silné redukci námětu, což plně akceptovalo umění reformace.

Korunování Krista trnovou korunou

Po bičování vojáci Ježíše odvedli do místodržitelského paláce (*Mt 27, 27; Mk 15, 16*), upletli z trní korunu, vložili jí Spasiteli na hlavu, přes ramena mu přehodili purpurový plášť, do ruky mu dali hůl (*Mt 27, 29*) a vysmívali se mu. Podle *Acta Pilati* (cap. 10) se potupné korunování odehrálo bezprostředně před ukřižováním. Tertullianus nás zpravuje o tom, že Kristus měl trnovou korunu na hlavě při ukřižování. Brigita Švédská ve *Zjeveních* (*Revelationes*) líčí jak byla Kristovy nasazena trnová koruna po té, když byl přibit na kříž. Poměrně podrobně se o Korunování zmiňuje *Nikodémovo protoevangelium*, ve svých *velkopátečních homiliích* Jakub ze Zaragozy a také *Meditationes vitae Christi*. Otcové církve (např. sv. Augustin) a církevní spisovatelé (hymnolog Efreem Syrský) považují trnovou korunu za symbol Kristova triumfu a jeho panování. Podle Germana z Konstantinopole jsou trny symbolem hříchu. Údajná pravá trnová koruna byla v roce 1063 převezena z Jeruzaléma do Konstantinopole a odtud jí získal v roce 1239 za obrovské peníze francouzský král sv. Ludvík IX. a nechal pro ní postavit v Paříži v letech 1241-1248 nádhernou relikviářovou kapli Sainte- Chapelle. Z této trnové koruny získal ostatek již král Přemysl Otakar II. a daroval ho jím nově založenému cisterciáckému klášteru Trnová koruna (dnes Zlatá koruna). Trnová koruna patří mezi *Arma Christi* (viz *Nástroje Kristova umučení*). Francouzský král Jan Dobrý věnoval císaři a králi Karlu IV. mimo jiné také dva trny z Kristovy trnové, jak je to zobrazeno na tzv. ostatkových scénách v kapli Panny Marie na Karlštejně. Jeden z trnů byl také uložen ve křížku završujícím kamary české královské koruny zv. Svatováclavské.

Korunování Krista trním se objevuje již na raně křesťanských sarkofázích (viz tzv. Pašijový sarkofág, kol. 340, Řím). Legionář stojící za Kristem vsazuje na jeho hlavu věnec, který symbolizuje duchovní triumf Spasitele. Na iluminaci v tzv. Zlatém evangeliáři z Echternachu (1020-1030) je vyobrazen Kristus kráčející na Golgotu. Jeden z vojáků doprovodu přidržuje nad jeho hlavou korunu. Od 11. století se setkáváme s námětem trůnícího Krista, oblečeného do šarlatového pláště, jemuž dvojice vojáků nasazuje trnovou korunu. Po polovině 13. století se objevuje třetí motiv, jenž pak přežívá až do pozdního středověku –

Kristus sedí na trůnu oblečený do šarlatového pláště a vojáci mu korunu usazují na hlavu pomocí jedné nebo dvou zkřížených holí (např. Korunování trním od Mistra Litoměřického oltáře, kol. 1500, LitoměřiceGM). Od 15. století známe také samostatný devoční typ Krista na trůnu (viz např. obraz Hanse Holbeina ml., BasilejÖK). Vzácně se setkáme s námětem Posmívání a Bití Krista od vojáků a od lidu. Na vyobrazeních Kristovi nepřátelé bijí Spasitele třtinou či hůlkami, což se opírá o slova evangelíí (*Mk 15,19; J 19,3*).

Na nástěnné malbě Barna di Siena (1350-1355) v San Gimignano má trpící Kristu, jehož bijí žoldnéři, zavázané oči. Meditativní charakter má nástěnná malba Fra Angelica (1437-1445, Florencie) s Kristem na trůnu, v jehož podnoží sedí Panna Maria a sv. Dominik rozjímající nad knihou. Krista, jenž má částečně zakrytý obličej, doprovází atributy jeho potupy (plivající hlava, ruka s hůlkou).

Kořen Jesse

Sestavování rodokmenů na starověkém Blízkém východě je součástí staré historické tradice. Starozákonní rodokmeny sloužily k vyhledání slavných předků a uchování jejich paměti. U *evangelistů Matouše (1, 1-16)* a *Lukáše (3, 23-38)* je uveden rodokmen Kristův (genealogie), jehož hlavním cílem je dosvědčit Kristovo tvrzení, že je synem Davidovým, ale také bohočlověkem „zrozeným z Panny Marie“ a že je spojen s těmi, kteří žili před ním v době „Staré smlouvy“. Je zajímavé, že Markiόν, který chtěl Ježíše vyvázat úplně ze svazků Starého zákona v Lukášově evangeliu vědomě vynechal rodokmen Kristův. Původ Kristův je evangelisty líčen v třikrát třinácti generacích počínaje u evangelisty Lukáše samotným Adamem (Matouš začíná od Abraháma). Na původ Kristův uváděný v genealogiích se odvolávají i další pasáže Nového zákona. Anděl Zvěstování přichází k Panně Marii „...zasnoubené muži jménem Josef z rodu Davidova“ (*Lk 1, 27*) či podle *Matouše (1, 20)* se anděl obrací na Josefa jako na syna Davidova. V samotném závěru knihy Zjevení (*Zj 22,16*) nazývá Ježíš sám sebe potomkem z rodu Davidova.

Námět Kořen Jesse se opírá o výklad textu *Izajášova proroctví (Iz 11, 1-10)*: „*I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce...*“. Na tento text navázal sv. Pavel v *dopise Římanům (15, 12)*: „*Přijde potomek Isajův, povstane, aby vládl národům, v něj budou pohané doufat*“. Také někteří další proroci jako například Bileám (*4M 24, 17*): „*Vyjde hvězda z Jákoba...*“, zdůrazňují Spasitelův původ. Izajášovo proroctví i další

uvedené texty posloužily církevním autorům k hlubokým výkladům. Origenés (*Commentaria in Joannem*) v odvoláních na Izajášovo proroctví hovoří o Kristu jako o „proutku a květu“. U Tertuliána (*De carne Christi*) je nazývána „proutkem z kořene“ rodu Davidova Panna Maria a její syn Ježíš je považován za „květ proutku“, což se silně projevilo i v ikonografii motivu „Kořen Jesse“. Sv. Jeroným v *Komentáři Izajášova proroctví* (*Commentaria in Isaiam*) se odvolává na další pasáže Starého zákona (*Is 7, 14; 53, 2; Pís 2, 1*) a chápe je jako předzvěst narození, utrpení a zmrtvýchvstání Krista. Proutek Jesse u *Izaiáše* (*11, 10*) i v *dopise sv. apoštola Pavla Římanům* (*15, 12*) je podle Cyrila Alexandrijského (*In Isaiam*) znamením Božího království. Výklady formulované raně křesťanskými autory byly středověkými církevními spisovateli pouze mírně modifikovány

Námět Kristova rodokmenu se objevuje od ranného středověku. Nalezneme ho již v Codexu aureus (kol. 810, Alba Julia v Rumunsku), iluminovaném v klášteře v Lorsch. Krista zde obklopuje třináct postav symbolizujících 13 generací. Na titulním listě s vyobrazením evangelisty Matouše v Evangeliáři ze St - Bertin v St - Omer (nyní v Boulogne-sur-Mer) spatřujeme starozákonní patriarchy: Abraháma, Izáka, Jakoba a krále. Na následných dvou listech pak jsou zobrazeni předci Kristovi, počínaje Judou a konče Josefovým otcem Jakobem a dále Zvěstování, Navštívení Panny Marie a Narození Krista. První uzavřená genealogie Kristova o 54 postavách (od Abraháma po Krista) se objevuje v tzv. Korunovačném evangeliáři českého krále Vratislava (1085, PrahaNKČR v zkrácené verzi též Františkánská Bible, po 1270, PrahaKNM). Součástí rodokmenu může být postava Panny Marie se lvem pod nohama. Tu lze považovat v souladu s výkladem Epiphania (*Adv. Haer. 3, 2*) interpretovat jako lvici a Krista jako vítězného lva z pokolení Judova. Výhonek růže či vinné révy může vyrůstat ze srdcí rodičů Panny Marie sv. Jáchyma a Anny, z květu výhonku vystupuje postava Madony, případně se může výhonek změnit v kříž na němž je ukřižován Spasitel. Rodokmeny Kristovy (tzv. královské galerie) jsou velmi často součástí výzdoby katedrálních průčelí (Chartres, Amiens, Paris, Reims).

K proměně rodokmenu Kristova v motiv Kořen Jesse došlo v rukopise St.- Bénigne (Dijon, Ms. 2). Od 12. století se setkáváme již s plně kodifikovaným námětem, kdy rodopisný strom (nejčastěji vinný keř) s postavami Adama a Evy, proroků, patriarchů, ecclesie, synagogy, Krista (Salvator Mundi, Soudce), Madony, případně Zvěstování, Narození či Ukřižování Krista, vyrůstá těla ležícího proroka Jesse. K ranným formám patří strom s Kristem a sedmi holubicemi - symboly Sedmi darů Ducha Svatého v tzv. Kodexu Vyšehradském (1085, Národní knihovna ČR). Velké obliby dožal motiv na přelomu gotiky a renesance. Setkáváme se s ním např. v predele oltáře Veita Stosse v chrámu Panny Marie

v Krakově (1477-1489) či v našem prostředí v knižní malbě (Valentin Noh z Jindřichova Hradce, Kutnohorský graduál, 1471, Národní knihovna ČR v Praze), na raně renesančním oltáři v kostele sv. Havla na Zbraslavi (20. léta 16. století, dnes ve sboru Církve československé husitské na Zbraslavi) či na renesančním oltáři od Tobiáše Lindnera z Freibergu v kostele v Krásném Březně (1605).

Kristovo kázání na Hoře (Osmero blahoslavenství)

Téma Kázání Krista na hoře (Osmero blahoslavenství) se vyskytuje ve výtvarném umění poměrně vzácně. Umělci většinou ilustrují text *Matoušova evangelia* (5, 1- 12), jenž má být zacílen na ty, kteří již dosáhly svatosti nebo se o ní snaží. Blahoslavenství jsou v určité modifikaci vyřčena Kristem (na rovině nikoli na vrchu) i v *Lukášově evangeliu* (6, 20-26). Při své cestě po Galie vystoupil Kristus na horu a před velkými zástupy pronesl **osmero blahoslavenství**: 1. Blaze chudým v duchu neboť jejich je království nebeské; 2. Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni; 3. Blaze tichým, neboť oni dostanou zemi za dědictví; 4. Blaze těm, kdo hladovějí a žízní po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni; 5. Blaze milosrdným, neboť oni dojdou milosrdenství; 6. Blaze těm, kdo mají čisté srdce, neboť oni uvidí Boha; 7. Blaze těm, kdo působí pokoj, neboť oni budou nazváni syny Božími; 8. Blaze těm, kdo jsou pronásledováni pro spravedlnost, neboť jejich je království nebeské. Ve výtvarném umění se setkáváme nejčastěji se dvěma typy Kristova horského kázání. První - jednodušší - zobrazuje kázajícího Krista mezi apoštoly a dalšími lidmi, druhý typ představuje jednotlivá blahoslavenství, personifikovaná většinou ženskou postavou. S prvním typem se setkáme již na raně křesťanských sarkofázích (např. sarkofág dvou bratří, kol. 340), na malbách v katakombách (Via Latina v Římě, kol. 330), na iluminacích v ottonských rukopisech (Evangeliář Otty III., konec 10. století), v gotických rukopisech typu Bible moralisé, jako typem přiřazeným k Apokalypse nebo v iniciálách rukopisů na počátku textu Introitu ke Všem svatým. V renesanci a v baroku pak tento zjednodušený typ zdobí kazatelny (viz např. kazatelna dómu v Trevíru, 1570-1572). Rembrandt zobrazil roku 1650 Horské kázání na tzv. Hunderguldenblattu. V roce 1656 namaloval francouzský malíř Claude Lorrain Kázání na hoře na mapě Svaté země (soukromá sbírka v USA). Lukášova textu se přidržel malíř Gerrit Pietersz, když nakreslil Krista s učedníky pod kopcem. Vzácně se vyskytuje i druhý typ, pracující s personifikacemi. Pomocí alegorických ženských postav na oblacích zobrazil v rámci Posledního soudu některá z osmero blahoslavenství v kupoli florentského dómu věhlasný malíř a teoretik Giorgio Vasari: První blahoslavenství (Beati pauperes spiritu), druhé blahoslavenství (Beati mites) - andělská ženská postava s roztaženými rukama s květy

v prstech, třetí blahoslavenství (Beati qui lugent) - andělská ženská postava přioděná ve zbroj , v pravé pozdvižené ruce drží kruh, čtvrté blahoslavenství (Beati qui esuriunt) - andělská ženská postava s korunkou na hlavě, s knihou v ruce, páté blahoslavenství (Beati misericordes), šesté blahoslavenství (Beati mundo corde) - andělská ženská postava se srdcem v ruce, sedmé blahoslavenství (Beati pacifici) - andělská ženská postava se svatozáří za hlavou a šesti malými hvězdičkami kolem roztažených prstů , osmé blahoslavenství (Beati qui persecutionem patiuntur). U nás nalezneme personifikace Osmera blahoslavenství v podobě soch Matyáše Bernarda Brauna (1715) v Kuksu.

Kristovy zázraky

Očekávání brzkého příchodu Krista v rané křesťanské době vedlo k aktualizaci témat, která ukazovala velikost Boží moci. Mezi takováto témata patřily Kristovy zázraky, zdobící nejčastěji stěny katakomb či sarkofágy. Právě poukaz na zázračné události, jež byly chápány jako znamení (signum), měl vzbudit naději zemřelých, že tak jako Kristus zázračně uzdravoval nemocné a křísil mrtvé, tak také oni budou v soudný den vzkříšeni k věčnému životu. Protože nemoci bývaly samotným Kristem (*Mt 9, 2-5*) spojovány s hříchem, uzdravení bylo chápáno také jako osvobození od hříchu. Některé zázraky pak bývaly interpretovány jako vyjádření vztahu Krista a církve či jako předobrazy eucharistie (viz **Svatba v Káni Galilejské**, viz **Zázračné rozmnožení ryb a chlebů Kristem**). V rámci typologie byly některé zázraky Kristovy spojovány se zázraky Boha Otce ve Starém zákoně.

Eklesiologicky byl interpretováno **Zázračné utišení mořské bouře** (*Mt 8, 23-27, Mk 4, 37-40, Lk 8, 22-25*). Při plavbě na moři překvapila apoštoly a Krista bouře. Vystrašení apoštolé vzbudili spícího Krista. Ten okamžitě bouři utišil a pokáral apoštoly za jejich strach. Loď byla symbolicky vykládána jako církev, kterou bezpečně řídí v rozbouřených vlnách tohoto světa lodivod Kristus.

Podobně jako předcházející zázračná událost, tak i námět **Krista kráčejího po vlnách** (**Zachránění Petrovo**, „*Navicella*“, *Mt 14, 22-23*) byl vykládán jako podobenství Kristem ochraňované církve, jímž reprezentantem je Petr (viz Petr). Apoštolé plavící se na lodi byly překvapeni Kristem, jenž kráčel proti nim na moři. Petr ho napodobil, ale po několika krocích se začal topit, Kristus ho zachránil, ale vytkl mu malou víru.

V evangeliích se setkáváme s řadou zázračných uzdravení, od poměrně lehkých nemocí, přes nápravu trvalých postižení (oslepnutí , ochrnutí), ovládnutí démony až ke

vzkříšení nedávno zemřelého či dokonce vzkříšení toho, jehož tělo (dcera Jairova) podléhalo již rozkladu (Lazar).

V evangeliích se setkáváme s řadou zázračných uzdravení, od poměrně lehkých nemocí, přes nápravu trvalých postižení (oslepnutí, ochrnutí), ovládnutí démony až ke vzkříšení nedávno zemřelého (dcera Jairova) či dokonce vzkříšení toho, jehož tělo podléhalo již rozkladu (Lazar).

Moc Kristova křisít zemřelé je v evangeliích a následně i na vyobrazeních (nástěnné malby v katakombách, reliéfy sarkofágů) demonstrována na příkladu **vzkříšení dcery správce školy Jaira** (*Mt 9, 18; Mk 5, 22; Lk 8,41*). Vzkříšení se odehrává v domě Jairově a Kristus bere ruku nedávno zemřelé dívky, která se probouzí k dalšímu životu.

V katakombách a na sarkofázích se velmi často vyskytuje motiv **ženy uzdravené z krvetoku** (*Mt 9, 20-22; Mk 5, 25-34; Lk 8, 43*), snad pro časté onemocnění v té době. Kristus na cestě k domu Jairovu potkal nemocnou ženu, která bez jeho vědomí dotkla roucha a její nemoc zmizela. Církevní historik Eusebius se zmiňuje o sousoší tzv. hemeroisy (Kristus s nemocnou ženou), k němuž se v Paneas (Caesarea Philippi) obracely nemocné ženy o pomoc. Někteří badatelé se však domnívají, že nešlo o sochu Krista, ale o pohanského boha Aeskulapa, ztotožňovaného některými vyznavači synkretických kultů s Kristem. Na vyobrazeních (např. nástěnná malba v římských katakombách Marcelina a Petra, 4-5. stol.) se klečící žena dotýká cípu Kristova pláště. Spasitel se k ní obrací, neboť podle evangelisty Lukáše (*5, 30, podobně Lk 8, 46*): „...poznáv sám sobě, že z něho moc vyšla“.

Poměrně vzácně byl zobrazován námět **Kristus uzdravující dceru kananejské ženy** (*Mt 15, 21-28, Mk 7, 24-30*). Kristus navštívil okolí Tyru a Sidonu, kde žili pohané. Zde ho poprosila kananejská žena, aby vyléčil její dceru, která měla „nečistého ducha“. Kristus to nejprve odmítl s tím, že je poslán pouze k lidu izraelskému, pravice: „*Nesluší se vzít chléb dětem a hodit jej psům*“. Žena mu duchapřítomně odvětila: „*Jenže i psi se živí z drobtů, které spadnou se stolu jejich pánů*.“ Když se pak navrátila domů byla dívka uzdravena. Scéna bývá obvykle komponována tak, že žena klečí před Kristem a doprovází jí pes, což je narážka na slova Kristova i její.

Stejně vzácně jako předchozí scéna je zobrazováno **uzdravení hluchého** o němž nás informuje pouze *evangelista Marek (7,32-37)*. *Matouš (32,33)* a *Lukáš (11, 14)* hovoří o němotě, způsobené „dábelstvím“. Kristus se na vyobrazeních (nejstarší zjištěné vyobrazení - nástěnná malba v kostele sv. Jana v Müstair, kol. 800) dotýká úst nebo ucha.

Uzdravení ze slepoty, mělo i určitý symbolický podtext, neboť temnota byla chápána negativně a prohlédnutí ze slepoty poukazovalo na osvobození od hříchu. *Marek (10,46-52)* a

Lukáš (18,35-43) hovoří o chlapci jménem Bartimaius uzdravenému ze slepoty, *Matouš (20,29-34)* pak o dvou. Kristus se na vyobrazeních (např. nástěnná malba v kostele sv. Jana v Müstair, kol. 800) dotýká rukou (vzácně hůlkou) očí sedícího slepého chlapce. Ve vrcholném středověku je zobrazováno uzdravení pouhým slovem, bez dotyku s nemocným okem. Jinou variantou je uzdravení od narození slepého, které vzpomíná *Jan (9,1-14)*. Ježíš sám řekl, že je slepý proto, že nezhřešil on ani jeho rodiče, ale proto, aby se na něm „*zjevily skutky Boží*“. Uzdravil jej o sobotě, která měla být dnem absolutního klidu od práce tak, že potřel jeho oči blátem se slinami a poručil mu, aby je omyl v rybníku Siloe. Obě uzdravení od slepoty bývala zobrazována již v byzantském umění (např. tzv. Codex Rossanensis, 6. stol., Arcibiskupské muzeum v Rossanu) a později také na západě v karolinském umění. Na některých vyobrazeních (Codex Egberti, kol. 980, TrevírStbibr) si slepý omývá oči vodou ze studnice, jíž chrlič vody má podobu páva, jenž je symbolem věčného života, který čeká toho, jenž ze slepoty nevíry a hříchu prohlédne.

Do místnosti je situována scéna **uzdravení ochrnutého** (Bible kralická uvádí „šlakem poraženého“, *Mt 9,2-7; Mk 2, 3-12; Lk 5, 18-25*). Známí a příbuzní nemocného jsou shromážděni kolem lůžka a Kristus říká nemocnému: „*Synu odpouštějí se tobě hříchové tvoji.*“ *Ten vstal „...a vzav lože lože své přede všemi, odešel.*“ Tuto scénu spatřujeme například na mozaice v ravenenské bazilice S. Apollinaire Nuovo (520-525).

Podobně vyhlíží na vyobrazeních scéna **uzdravení ochrnutého** (*J 5, 1-9*) u jezera Bethesda. Kristus v sobotu u jezera Bethesda, do něhož byli obvykle ponořováni nemocní, na paměť anděla sestoupivšího do jezera, uzdravil chromého muže, jenž: „*...vzav lože své a chodil.*“ Stalo se tak bez ponoření do vod jezera, což mělo demonstrovat mimořádné uzdravující schopnosti Kristovy. Souvislost s uzdravující vodou rybníka a zázračná moc Kristova inspirovaly malíře, aby tuto scénu vyobrazil na stěně baptisteria v Dura Europos (před r. 245). Také Tertulián ve spise „*O křtu*“ považuje tuto biblickou událost za symbol křtu.

Zejména v raném a vrcholném středověku (např. tzv. Magdeburské antependium z roku 970, Evangeliář Otty II) s oblibou umělci zobrazovali Kristovu schopnost **uzdravovat nemocné posedlé démony či d'áblem**. *Matouš (8, 28-34)* popisuje událost na břehu v Gadaře, při níž Kristus „*vyhnal*“ zlé duchy ze dvou posedlých (*evangelisté Marek 5,2-17 a Lukáš 8,27-37*) vystupující z hrobních komor. Démoni pak „*vešli*“ do stáda vepřů, které se utopilo v moři (např. reliéf ze slonoviny, tzv. Magdeburské antependium, 970, DarmstadtHLM; iluminace v Evangeliáři Otty III., kol. 1000, MnichovStbibr).

Jako příklad, že Kristus může vzkřísit člověka, jehož tělo se již rozkládá bylo často zobrazováno **Vzkříšení Lazara** (viz Vzkříšení Lazara).

Kristus

Kristus, Jesus Christus, Christus (řec. pomazaný). Ústřední postava učení křesťanů všech vyznání a denominací. Podle křesťanských představ je Kristus považován za Mesiáše, předzvěděného proroky (viz Proroci) a Sibylami (viz Sibyly) ve Starém zákoně. Křesťané nazývají Krista Spasitelem - Salvátor, Vykupitelem - Redemptor. V jiných náboženstvích (židovství, islám) považován za proroka. O Kristových životních osudech se dovídáme z kanonických (viz Evangelisté) i apokryfních evangelií (protoevangelia Kristova dětství: *Pseudo-Jakubovo*, *Pseudo-Matoušovo*, *Pseudo-Tomašovo*; *protoevangelia Kristova utrpení: Nikodémovo*). O Kristu se zmiňuje i antická historická literatura (*Tacitus, Annales XV, 44; Seutonius, Vita Claudii 25; Josephus Flavius, Antiquitates Judaicae XX, 9,1,§200; XVII 3,3, §63-64*, křesťanská interpolace *Testimonium Flaviarum*). Svědectví o existenci Krista nám podává také rabínská literatura, tzv. *Tosefta*: Ježíš zmiňován jako Jušua ben Pantera v *Tos Chullin 2,22* a či jako Josua ben Stada v *Tos Schab 11,15*. Kristus byl zázračně počat z Ducha Svatého v městě Nazaretu (viz Zvěstování) a jeho matkou byla Panna Maria (viz Panna Marie) zasnoubená s tesařem Josefem (viz Josef), mužem židovské víry, z Davidova rodu. K narození Krista (viz Narození Krista) došlo v Betlémě kolem roku 4, když římský správce Judei P. Sulpicius Quirinius (*Lk 2,1n*) prováděl soupis lidu. V chrámu byl Ježíš osm dní po narození podle židovského zvyku obřezán (viz Obřezání Krista). Přišli se mu jako prorokovanému Mesiáši poklonit mudrcové z východu (viz Klanění tří králů). V Chrámu byl Ježíš obětován (viz Obětování Krista), někdy se také hovoří o Očišťování Panny Marie. Na pokyn anděla Svatá rodina (viz Svatá rodina) se před Herodovým pronásledováním uchýlila do Egypta (viz Útěk do Egypta). Po jejím návratu žil Kristus s rodiči v Nazaretě (viz Kristovo dětství, viz Jezulátko). Dvanáctiletý Ježíš bez vědomí rodičů v chrámu disputoval s židovskými mudrci (viz Dvanáctiletý Kristus v chrámu). Pokřtěn byl od proroka sv. Jana Křtitele (viz Křest Krista) a následně strávil 40 dní na poušti v osamocení. Po dva roky putoval Ježíš po území Galileje, kázal o příchodu Božího království (viz Kristova podobenství), odpouštěl hříchy (viz Kristus a cizoložnice), uzdravoval nemocné, křísil mrtvé (viz Kristovy zázraky), zval děti do království nebeského (viz Kristus a děti). Ku pomoci si vyvolil učedníky - apoštoly (viz Apoštolé). Podle legendy poslal králi Abgarovi šátek na němž byla otištěna jeho tvář (viz Veraikon). V doprovodu učedníků vystoupil na horu Tábor (viz Proměnění Krista). Ježíš byl pro své učení obžalován před židovskou veleradou.

Slavnostně vstoupil do Jeruzaléma (viz Vjezd Krista Jeruzaléma) a při slavnostní rituální hostině zv. pascha ustanovil svátost eucharistie (viz Poslední večeře) a označil svého zrádce - Jidáše (viz Jidáš). Kristus předpověděl svůj druhý příchod (viz Poslední soud, viz Apokalypsa). Při modlitbě v zahradě Getsemánské (viz Kristus na hoře Olivové) byl zatčen, předveden před židovskou radu a před římského správce Piláta, odsouzen byl k smrti, následně byl bičován (viz Bičování Krista) a potupně korunován trnovou korunou (viz Korunování Krista trnovou korunou). Vyveden byl Pilátem před jeho palác a ukázán lidu (viz Ecce homo). Veden byl po cestě plné utrpení (viz Nesení kříže, viz Rouška Veroničina, viz Odpočívající Kristus) na Golgotu a zde se dvěma lotry ukřižován (viz Ukřižování Krista, viz Alegorie sv. Kříže). Po sejmutí z kříže (viz Snímání z kříže) byl dle středověké literatury oplakáván Pannou Marií (viz Oplakávání Krista) a byl uložen do hrobu (viz Kladení Krista do hrobu a Boží hrob). Po třech dnech vstal z mrtvých (viz Zmrtvýchvstání Krista) a zjevil se Marii Magdaléně (viz Zjevení Krista sv. Marii Magdaléně) a učedníkům (viz Zjevení Krista v Emauzích, viz Nevěřící Tomáš). Za přítomnosti učedníků vstoupil na nebesa (viz Nanebevstoupení Krista). Osoba Krista je jednou z hypostází Nejsvětější Trojice (viz Nejsvětější Trojice). Řada kristologických motivů (např. Adorace Krista – viz Narození Krista, viz Bolestný Kristus, viz Kristus ve vinném lisu) je inspirována duchovní literaturou (např. *Meditationes vitae Christi*, *Zjevení sv. Brigity Švédské*, *Rozhovor sv. Anselma s Pannou Marií*, *Zlatá legenda*). Po Kristově Nanebevstoupení (viz Nanebevstoupení Krista) jeho učedníci – apoštolé přijali Ducha Svatého (viz Soslání Ducha Svatého) a založili společenství křesťanů – církvev, jejímž středem je Kristus.

O tom jaká byla podoba Kristova se z kanonických evangelií nedovídáme, hovoří o ní literatura apokryfní (*Legenda Abgarova*, *dopis Lucia Lentula*). Uvedené legendy odůvodňují vznik obrazu Krista "rukou neutvořeného" neboli "pravé tváře Kristovy (viz Veraikon).

V raně křesťanské době se rodí celá řada nových typů zobrazení Krista. Bůh, tedy i Kristus byl symbolizován **Jménem**, hebrejsky psané Jhv, které bylo vyslovováno Adonaj, konstantinovským **Monogramem** (chrismon, Xí a Rhó – iniciály řeckého znění jména XPISTOS, písmena alfa a Omega – poukaz na to že Kristus je zde od počátku světa a až do konce, např. mozaika v baptisteriu v Albegne, 2. pol. 5. stol, ve středověku a novověku monogram IHS - Iesus **H**ominibus **S**alvator- např. medailón který drží v ruce sv. Bernardin Sienský, nástěnná malba v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, konec 15. stol.; **In Hoc Signo** – V tomto znamení ; u jezuitů - Iesus **H**abemus **S**ocietatis – Máme Ježíše za společníka) ve vavřínovém věnci; rukou s roztaženými prsty případně žehnající (**Dextera Dei**, **Manus Dei**, např. fragment portálku ze Zlaté koruny. 13. stol.) umístěnou někdy do

vavřínového věnce či prázdným trůnem (**Hetoimasia**), na němž Kristus zasedne při druhém příchodu. Velmi častým raně křesťanským symbolem Krista byla **ryba**. Již v antice měla úlohu zachránce (delfin např. zachránil básníka Áríona). Tato úloha byla přenesena na Krista. Symbolem Krista se ryba stala pro své řecké pojmenování – ichthys, jehož podoba je zároveň počátečními písmeny řeckých slov **I**ésus **C**Hristos **T**Héú (h)Yios **S**óter (Ježíš Kristus, Syn Boží, Spasitel). Ve středověku symbolizují Krista některé zvířata, jako například **orel**, **pelikán krmící mlád'ata vlastní krví**, **fénix**, **lvíce křísící mlád'ata k životu** ad. Na mozaice ve vatikánské nekropoli pod chrámem sv. Petra (mauzoleum Julier) se dochoval fragment mozaiky (kol. 300) s námětem **Krista jako Helia** (Sol invictus). Z typu antické Viktorie se vyvinul typ **Krista Victora** (viz např. tzv. Pašijový sarkofág, konec 4. stol., ŘímVM), držícího v ruce triumfální kříž posetý drahými kameny, zajímavé je, že tento námět přežil staletí a opakuje ho ještě Michelangelo. Na sarkofázích, na nástěnných malbách, na mozaikách i v podobě volných soch se setkáváme v raně křesťanském umění s **Kristem jako Dobrým pastýřem** (viz Kristus jako Dobrý pastýř). Nejvíce rozšířeny byly však dva typy zobrazení Krista: stojící žehnající postava se svitkem (mladistvý, vousatý) a trůnící (mladistvý, vousatý) Kristus. Se stojící postavou se setkáváme již například na mozaice v apsidě baziliky sv. Kosmy a Damiána v Římě (526-530). Na mozaice (z let 795-816) vítězného oblouku římské baziliky Sv. Nerea a Achillea stojící postavu žehnajícího Krista obklopuje mandorla.

Téma trůnícího Krista obklopeného symboly čtyřech evangelistů, a případně anděly se opírá o text *Isaiášova proroctví (6,1-13)*: “...viděl jsem Pána sedícího na trůnu vysokém a vyzviženém a podolek jeho naplňoval chrám...a že krále Hospodina zástupů viděli oči mé...“, verše knihy proroka *Ezechiela (1, 5-28)*: “ Z prostředku jeho také ukázalo se podobenství čtyř zvířat...Podobenství pak tváří jejich s předu tvář lidská a tvář lvová po pravé straně každého z nich; tvář pak volovou po levé straně všech čtvero, též tvář orličí s zadu mělo všech čtvero z nich... Svrchu pak na obloze, kteráž byla nad hlavou jejich, bylo podobenství trůnu , na pohledění jako kámen safírový , a na podobenstvím trůnu na něm svrchu na pohledění jako tvářnost člověka.... Na pohledění jako duha, kteráž bývá na oblaci v čas deště , takový na pohledění byl blesk vůkol...“, zejména pak *Zjevení sv. Jana (4, 2-11)*: “A hned jsem byl u vytržení ducha a aj trůn postaven byl na nebi a na trůnu jeden seděl...a vůkol trůnu čtvero zvířat plných očí s předu i s zadu. První pak to zvíře podobné bylo lvu, druhé zvíře podobné teleti, a třetí zvíře mající tvářnost člověka, a čtvrté zvíře podobné orlu letícímu“. Variantou motivu trůnícího Krista je námět **Krista ve Slávě (Majestas Domini)**, který sám má řadu modifikací. Nejčastěji se setkáváme s mladým (tzv.

typ helenistický) či vousatým (tzv. typ syrský) Kristem - králem, Pantokrátorem (Vševládce) či Kosmokrátorem, trůnícím na malém oblouku (vzácně na velké sféře či trůnu) a obklopeným duhovou mandorlou (symbol smlouvy mezi člověkem a Bohem), jíž doprovází symboly čtyřech evangelistů (Matouš – člověk, anděl; Marek - lev; Lukáš – býk; Jan – orel), jak se o nich zmiňuje prorocká kniha *Ezechielova (1,5-28)* a kniha *Zjevení sv. Jana (4,2-11)*. Okolo hlavy má Kristus křížový nimbus, vzácně je jeho hlava ozdobena korunou (v románském umění, viz. např. portál kostela v Moissacu). Pravicí Kristus obvykle žehná, v levici drží otevřenou či uzavřenou knihu, svitek, někdy sféru a žezlo. O kralování Hospodinově se mluví v četných knihách Starého zákona, jako například v *žalmu 103 (19): „Hospodin na nebesích utvrdil trůn svůj a kralování jeho nade vším panuje.“* Výrazně ikonografii Krista – Pantokratora ovlivnila římská vladařská a triumfální symbolika. Způsob jakým Kristus trůní odpovídá zobrazením trůnících postav antických vládců (tzv. princip „vládcovského kolena“) a bohů (např. Jupitera). Patrně nejstarší vyobrazení Krista ve Slávě se nacházela v apsidách významných basilik ve Svaté zemi, avšak nedochovala se. Na západě se nejstaršími vyobrazeními trůnícího Krista setkáváme od 4. století. V Římě na mozaice (kol. 354) v konše mauzolea S. Constanza v Římě spatřujeme vousatého Hospodina se svatozáří kolem hlavy, který trůní na sféře a předává Mojžíšovi desky zákona (**Traditio legis**). Pro úplnost třeba dodat, že na druhé mozaice v námětu **Potestas clavium** (Předání moci klíčů) je vyobrazen stojící mladistvý Kristus a apoštolskými kněžími sv. Petrem a sv. Pavlem. Na sarkofázích (např. sarkofág Junia Bassa, Řím VM, 330-360), v námětu Traditio legis mladý Kristus sedí na trůnu a pod nohama má personifikaci země či kosmu. S velmi reprezentativním typem trůnícího vousatého Krista se setkáváme na mozaice v římském kostele S. Pudenziana (384-399); v levici drží otevřenou knihu s nápisem a pravicí žehná. Zobrazení trůnícího Krista (mladistvého i vousatého) bývají součástí námětů Kristus učí v kolegiu apoštolů (např. nástěnná malba v katakombách sv. Domitilly v Římě, 2. čtvr. 4. stol.; mozaika v kostele S. Lorenzo v Miláně, kol. 380) a Předání mučednických korun (např. tzv. Rinaldův sarkofág, Ravenna, poč. 5. stol).

V Byzanci hrál motiv trůnícího Krista zvláště významnou roli, neboť s jeho symbolikou byla v úzké vazbě profánní symbolika císařská. Byzantský císař totiž v sobě spojoval moc světskou s mocí duchovní a odvozoval toto spojení od samotného Krista. Podle zpráv víme, že již v předikonoklastické době, zdobily chrámy v Konstantinopoli (viz např. Hagia Sophia) mozaiky s Maiestas Domini, mnohé však za obrazoboreckých bouří zanikly a byly opět obnoveny po vítězství ortodoxie (např. mozaika nad západním vchodem chrámu Hagia Sophia v Konstantinopoli, císař Lev VI. adoruje trůnícího Krista, 886-912). Medailónu

s poprsím Krista s knihou byla vyhrazena centrální kupole (např. mozaika v chrámu v Daphni, kol. 1100) chrámů ortodoxní církve. Postupně se vyvíjí motiv trůnícího apokalyptického Boha s přímluvci Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem (tzv. Deesis), anděly, apoštoly a dalšími světcí (např. tzv. Harbavilský triptych, Louvre, Paříž, konec 10. stol.).

Patrně nejstarší vyobrazení trůnícího Krista v mandorle podpírané symboly evangelistů je na mozaice v apsidě chrámu Hosios David v Soluni (kol. 500). Mladistvý bezvousý Kristus drží v levici rozvinutý svitek a pravíci žehná. Trůnící Kristus v mandorle je zobrazen i na zlaté byzantské staurothece z Plisky (Sofia, Národní archeologické museum, kol. 600). V prostředí východní církve (např. mozaika v kupoli chrámu Hagia Sofia v Soluni) vznikají zobrazení Krista v mandorle, kterou nadnáší andělské chóry.

Velmi bohatá ikonografie Krista Pantokratora se rozvinula na ravennských mozaikách. Vousatý trůnící Kristu dominuje na mozaice s námětem Předání mučednických korun na stěně lodi baziliky S. Apollinare Nuovo. Na mozaice v konše centrály S. Vitale (522-532) trůní mladý Kristus na sféře zasazené do rajske zahrady, jak prozrazuje motiv čtyř biblických řek, v levici drží svitek a v pravici korunu, kterou mu podal mučedník sv. Vitalis (Imitatio Christi), doporučovaný Kristu andělem. Ikonograficky pozoruhodné mozaika zdobila arcibiskupskou kapli v Ravenně. Kristus je zde oblečený do vojenské zbroje, v ruce drží kříž a šlape po hadu a bazilišku (poukaz na *Ž 91, 13*). Polemický tón s Ariány zaznívá z námětu mladého Krista s otevřenou knihou, v níž je nápis: „*Kdo vidí mně, vidí Otce*“ (*J 14,9*) a „*Já a Otec jedno jsme*“ (*J 10,30*). Tedy podoba Syna je zároveň podobou Otcovou. Tato mozaika zdobící původně apsidu ravennského kostela S. Michele in Africisco byla získána do sbírek berlínských muzeí

Zajímavý námět trůnícího žehnajícího Krista (jako učitel v kruhu apoštolů) v úponcích vinné révy tvářejících jakousi mandorlu, zdobí tzv. kalich z Antiochie (Syrie, kol. 500, New YorkMM). V Byzanci (např. Kristus korunuje císaře Romana a císařovnu Eudoxii, reliéf ze slonoviny, kol 950, Paříž, Kabinet medailí), na Sicilii (Kristus korunuje Wiliama II., mozaika v katedrále v Monreale, 1180-1190), ale také na západě na mozaikách i na miniaturách (Perikopář Jindřicha II, MnichovStbibl) trůnící či stojící Kristus korunuje vladaře. Tento motiv zdůrazňuje to, že panovnická moc pochází od samotného Krále králů Krista, který ji uděluje císaři přímo, bez prostřednictví církve.

Velmi bohatá je ikonografie Maiestas Domini v karolinském a ottonském umění. Vazba tzv. Loršského evangeliáře (Cáchy, kol. 810, LondýnVAM) tvořily reliéfy ze slonoviny. Na jednom z nich je vyobrazena stojící postava mladistvého Krista, který šlape po baziliškovi a lvu, u nohy má ještě zajíce a hada. Pod nohama mladého Krista (v ruce drží kříž

a otevřenou knihu s nápisem Kristus) je drak a basilisk i na slonovinovém reliéfu z dvorské dílny v Cáchách (OxfordBL, kol. 800) V ottonských rukopisech a na reliéfech se vyskytuje nejčastěji trůnící Kristus (mladistvý i vousatý), novým motivem se stávají písmena alfa a omega, tedy první a poslední písmeno řecké abecedy (poukaz na Krista, který je zde od počátku do konce věků). Mandorla je na některých vyobrazeních spojena se sférou, na níž Kristus sedí (slonovinový reliéf, DarmstadtHLM, 960-980).

Nesmírně četná jsou vyobrazení Majestas Domini na památkách románských, zejména pak na tympanonech. Kristus zde často vystupuje jako nebeský vladař s korunou na hlavě (např. tympanon západního portálu kostela St. Trophime v Arles). V otevření knize, kterou Kristus drží nejčastěji v levé ruce se objevují v románské době četné nápisy, jako například: *“Ja jsem ta cesta i pravda i život...“* (J 14,6) či „Král králů“.

Na východě se rozšířily i další typy zobrazení Krista. K theofanii patří k nim například zobrazení **Spasitele uprostřed nebeských mocností** (rus. Spas v silách, na západě Rex gloriae), to je andělských chórů. Opírá se o verše knihy proroka *Izajaše* (6,1-2): *“...viděl jsem Pána sedícího na trůnu vysokém a vyzdviženém a podolek jeho naplňoval chrám. Serafínové stáli nad ním. Šest křídel měl každý z nich...“*; proroka *Daniela* (7, 8-9), a *Ezechiela* (1).

Vyobrazení **Starého dni** (řec. Palaios tón hémerón) je symbolické vyobrazení Boha Otce (v duchu trojiční teologie zároveň Krista), jenž má podobu strace sedícího na trůně, obklopeném serafy. Námět se opírá o verše prorocké *knihy Danielovy* (7,13; 7,22): *“Hleděl jsem až trůnové ti svržení byly a Starý dnů posadil se, jehož roucho jako sníh bílé, a vlasové jeho jako vlna čistá, trůn jako jiskry ohně, kola jeho jako oheň hořící“*. O „Starém dni“ hovoří *tropar v Oktoichu*: *“Porodilas nám děťátko nové, Starého dni“*. Ve věku dvanácti let je zobrazován Kristus – **Emmanuele** („*Bůh s námi*“, *Iz 61,1*). Mládí Spasitele je symbolem věčnosti božího logu.

V liturgickém oděvu (sakkos, omofor, epimanikie, mitra) východního biskupa vystupuje Kristus v námětu **Velekněz** (řec. Megas Archiereus). Pravicí žehná a v levici drží otevřenou knihu s nápisem: *“Král králů a velekněz“* a textem *Janova evangelia* (18,36): *“Království mé není z tohoto světa...“*. V prothesis (prostor pro přípravu eucharistie v chrámu ortodoxní církve) bývá obvykle zobrazen Kristus jako **Anděl veliké rady** (Megalé búlé angelos). Charakteristický je jeho mladiství vzhled a křídla, což se opírá o text *Izajašova proroctví* (9,6): *„Nebo dítě narodilo se nám, syn dán jest nám, i bude knížetství na rameni jeho, a nazváno bude jméno jeho: Předivný rádce, Bůh silný, Rek udatný, Otec věčnosti, Kníže pokoje.“* Námět Kristus – **Bdělé oko** (Anapesón) je inspirován veršem *knihy Genesis*: *“Lvíče Juda z loupeže, synu můj, vrátil jsi se,; schýliv se, ležel jako lev a jako lvice,*

kdo zbudí ho?“ Malý Kristus spící na loži je adorován anděly a někdy i Pannou Marií. Zobrazení zdobí obvykle prothesis a někdy bývá též nad vchodem do chrámu.

V období novověkém se velmi často objevují, a to i v luteránském prostředí, vyobrazení stojícího a žehnajícího **Krista Salvátora** (např. socha J.J. Bendla na fasádě kostela sv. Salvátora v Klementinu v Praze, 1655-60). Jako milostný byl v kostele Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově uctíván obraz Salvátora Lateránského (Kristus stojící s vyznačenými ranami v boku a po hřebech, dílo J.J. Heintsche). Zejména v dobách morové nákazy (1680-90) byl uctíván v chrudimském děkanském kostele zázračný obraz Salvátora (poprsí Krista, obraz ze 16. stol.).

Kristus a cizoložnice

Příběh Krista a cizoložnice vypráví evangelium sv. *Jana Evangelisty (8,3-11)*. Před Krista byla předvedena žena obviněná z cizoložství, za něž byl podle zákona Mojžíšova stanoven trest ukamenováním. Farizeové, kteří ženu před Krista přivedli se ho ptali na názor a Kristus odpověděl: *“Kdo z vás je bez hříchu, první hod’ na ní kamenem“*. Přítomní zpytovali svědomí a postupně odešli a Kristus se ženy zeptal zda byla odsouzena a když uslyšel negativní odpověď propustil jí se slovy: *“Ani já tě neodsuzuji. Jdi a už nehřeš“*. Obvykle bývá ve středu kompozice zobrazován Kristus a žena se sklopenou hlavou a okolo ní stojící biřicové či lid s kameny v rukou. Tento námět, který se uplatnil ve výtvarném umění v redukované formě (Kristus a cizoložnice) od přelomu 5. a 6. století (např. reliéf na pyxidě ze syrsko-egyptského prostředí, měl zdůraznit, že každý člověk hřeší a soudit ho bude pouze Bůh. V rozvinuté formě (s karikovanými farizeji) se scéna objevuje v karolinských a ottonských rukopisech (např. miniatura v Codexu aureus z kostela sv. Emmerama , 870, MnichovStbibr). Vzácněji se námět vyskytuje ve spojení s Posledním soudem (viz Poslední soud), jak je tomu na nástěnné malbě v chrámu S. Angelo ve Forenis u Capui (1075-1100). Ve vrcholném středověku (např. miniatura v Žaltáři královny Ingeborg Dánské, 1220, Chantilly, Museum Condé) bývá scéna rozfázována ve dva samostatné výjevy (žaloba farizeů, rozhovor Kristův s nimi a cizoložnicí). K aktualizaci tématu dochází v pozdním středověku (např. vyobrazení na oltáři od Michaela Pachera v St. Wolfgang, 1481), a to i v prostředí reformačním (např. Lucas Cranach ml., Epitaf Elisabeth Kantzové, před 1571, kostel sv. Anny v Annabergu).

Kristus a děti

Námět „Nechte děti a nebraňte jim jít ke mně“ svým syžetem vychází z evangelijního příběhu (*Mt 19,13-15; Mk 10,13*) v němž se hovoří o tom, že lidé ke Kristu přinášeli malé děti a on na ně vkládal ruce a žehnal jim a učedníci se nad tím pozastavovali a Ježíš jim řekl: „Nechte děti a nebraňte jim jít ke mně, neboť takovým patří království nebeské“. Aktualizace námětu v prostředí luterské reformace (např. kresba Lucase Cranacha st., LipskoMBK) souvisí s tím, že zejména radikální reformace kalvínská otevřela otázku křtění nemluvňat. Martin Luther křtění dětí neodmítal s poukazem na působení víry a nikoliv intelektu a učenosti při přijetí křtu. Katolická i pravoslavná církev nemluvňata křtí a věří, že při křtu Boží milost působí *ex opere operato*, některé církve reformované odmítají křest dětí s poukazem na neschopnost individuálního svobodného se rozhodnutí křtěnce, jiné méně radikální křtí nemluvňata jaksi podmíněčně, a to „na víru rodičů“, jejichž povinností je o „zaseté sémě“ víry pečovat až do dospělosti pokřtěného.

Kristus jako Dobrý pastýř

Povolání pastýře patřilo k nejběžnějším zaměstnáním obyvatel Středomoří. Pastýři vyhledávali ztracené ovce, ochraňovali za pomoci své pastýřské hole svá stáda před dravou zvěří a zloději, což inspirovalo i četná biblická podobenství. Antičtí autoři pastýřské povolání idealizovali. Římský básník Vergilius ve svém díle *Bucolica* (*Zpěvy pastýřské*) z let 42-47 opěvuje ideální svět pastýřů plný lásky a poezie. Na předkřesťanských památkách jsou pastýřské scény součástí alegorie čtyř ročních období nebo jsou zasazeny do „šťastné Arkadie“. Tato představa, blízká představě ráje ovlivnila i raně křesťanskou tradici zobrazení Dobrého pastýře, který je na ranných památkách (např. sarkofág z La Gayolle Brignoles, pol. 3. stol.) zasazen do ideální zahrady Ráje. V *žalmu 23* je Hospodin přirovnáván k pastýři, který se neustále stará o své stádce, myšleno národ izraelský: „*Hospodin je můj pastýř, nebudu mít nedostatek. Dopřává mi odpočívát na travnatých nivách, vodí mě na klidná místa u vod, naživu mě udržuje, stezkou spravedlnosti mě vede pro své jméno. I když půjdu roklí šeré smrti nebudu se bát ničeho zlého vždyť se mnou jsi ty. Tvoje berla a tvá hůl mě potěšuje.*“ S dobrým pastýřem se ztotožňuje sám Kristus (*J 10, 1-18*), který své ovce chrání a je ochoten pro jejich záchranu zemřít. V podobenství o ztracené ovci (*Lk 15, 3-7*) pastýř-Kristus ukazuje, že třeba přijímat hříšníky a odpouštět jim. Starokřesťanský synkretický text ze 2. století *Pastýř Hermův* (*Pastor Hermae*) patří mezi spisy apoštolských Otců církve. V něm obsažená přikázání, vidění či podobenství vykládá postava pastýře, považovaná za „anděla pokání“. Spis měl pomoci upevnit uvolňující se morálku v raně křesťanských obcích.

V Biblická podobenství dále ve svých spisech rozvedli církevní autoři, jako například Tertulián (*De pudicitia*), Petrus Chrysologus (*Sermones 168*), Jan Zlatoustý (*De Christo pastore et ove*), Řehoř Veliký (*Homilia XIV*) či Haymo (*Homiliarum sive concionum ad plebem in evangelia de tempore et sanctis*). Podle některých autorů je Dobrý pastýř personifikací Philantropie (*humanitas*) a tvoří společně s Orantou (*pietas*) dvojici oblíbených ctností. Klemens Alexandrijský (*Prot.*) přirovnává k Dobrému pastýři Krista, který byl poslán Bohem Otcem na tento svět spasit lidstvo: „*Bohu vždy ležela na srdci záchrana lidského stáde. Proto Dobrý Bůh poslal Dobrého pastýře.*“

Na vyobrazeních v katakombách (nástropní malba v Lucinině kryptě v Kallixtových katakombách, poč. 3. stol.), v baptisteriích (domácí kaple v křesťanské svatyni v Dura Europos, z let 232-256) či na reliéfech sarkofágů (např. sarkofág z via Salaria v Římě, kol. 260) a vzácně i ve formě volné sochy, má Dobrý pastýř (*Pastor bonus*) nejčastěji podobu mladého muže. Na plecích nese ovci, pravicí někdy žehná, přes rameno 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. Na mozaice v mauzoleu Gally Placidie v Ravenně (kol. 450) je vyobrazen mladiství Dobrý pastýř - Kristus, který místo hole drží v ruce kříž typu „*crux gemmata*“, který je nástrojem spásy pro ovce - lidstvo. Nejvíce vyobrazení Dobrého pastýře nacházíme v místech posledního odpočinku zemřelých, jako jsou mauzolea, katakomby či sarkofágy. Symboliku Dobrého pastýře objasňují texty pohřební liturgie raných křesťanů. Ovce na jeho ramenech znamená duši zemřelého, která je přenášena do Ráje. Odůvodnění přítomnosti vyobrazení Dobrého pastýře v baptisteriích nám podává Prudentius (*Peristephanon*): „*Vlhkostí studeného pramene napájí pastýř sám své ovce, když je vidí jak žízní po vodě Kristově.*“ Zobrazení Krista Dobrého pastýře nalezneme již v baptisteriu v Dura Europos (z let 232-256) a dále baptisteriích S. Giovanni in fonte v Neapoli a v baptisteriu při kostele S. Giovanni in Laterano. Na některých románských památkách (např. nástěnná malba v Lambachu) se vedle theofanického vyobrazení Křtu Páně objevuje vyobrazení Krista s holubicí nad hlavou a s beránkem u nohou.

Na některých raně křesťanských památkách vystupuje Dobrý pastýř - Kristus jako osvoboditel či uzdravovatel ovcí od hříchu, což se v podstatě opírá o podobenství o ztracené ovci (*Lk 15, 1-7*). O tom, že to tak bylo v raně křesťanské společnosti chápáno svědčí text oblíbeného raně křesťanského autora Pseudo Makaria: „*Kristus, pravý pastýř, může člověka, malomocenstvím hříchu nakaženou ovci, nalézt a uzdravit. On říká sám o sobě: Já jsem pravý lékař, dobrý pastýř. Já nasazuji svůj život pro svoje ovce. Já můžu uzdravit všechny, kteří ke*

mě přicházejí, každou nemocnou a každou slabou duši.“ V pozdním středověku a zejména v období reformace se stal motiv pastýře přijímajícího ztracenou ovci aktuálním. Zpověď byla chápána jako návrat ztracené ovce ke svému pastýři, jenž jí odpustil, proto v období baroka zdobily postavy Dobrého pastýře stříšky zpovědnic.

Dobry pastyř je i symbolem zvestování víry v pavlovském duchu (*Ef 4, 11*): „*A toto jsou jeho dary: jedny povolal za apoštoly, jiné za proroky, jiné za zvestovatele evangelia, jiné za pastýře a učitele, aby své vyvolené dokonale připravil k dílu služby...*“ Na jednom z nápisů v katakombách se muž jménem Aberkios sám nazývá „*žákem Dobrého pastýře, který mě naplnil spolehlivými vědomostmi*“. Dobry pastyř jako učitel moudrosti (viz též spis *Pastyř Hermův*) velmi často vystupuje na sarkofázích či v katakombách stoupenců gnóze (např. gnostické katakomby na Viale Manzoni v Římě). Častý výskyt Dobrého pastýře na památkách spojených s reformací může chápat v souladu s výkladem uvedené epištoly Efezským, v níž zmíněným vyvoleným pravým pastýřem se ztotožňují reformátoři. Dokonce existuje rytina na níž je uprostřed ohrady s ovce vyobrazen Martin Luther jako Dobry pastyř a před ohradou stojí Mistr Jan Hus. Vzácně se vyskytuje námět Dobrého pastýře na stříškách barokních kazatelen, což souvisí s hlásáním slova Božího. Často používaný pojem pastorační péče znamená všestrannou péči kněze o své „ovečky“, zejména však souvisí s jejich poučováním ve věcech víry. V názvech spisů osvícenců je často užíváno podobenství o dobrém pastýři, který správně poučuje své ovce (viz např. R. Ungar) zaměřené proti staré praxi pastorační.

Ilustrací podobenství o dobrém pastýři (*J 10, 1-16*), který chrání ovce před nástrahami hříchu a hereze je scéna na reliéfech z Lipsanotheky v Brescii (4. stol.). Od brány ohrady, v níž se spokojeně pasou ovce odhání vlka mladistvý Kristus. V řeholi sv. Benedicta (*Regula Benedicti, 2, 7-10*) je opat nazýván pastýřem odpovědným za své stáde: „*Musí si být vědom, že každá ztráta, kterou shledá hospodář na užitku svých ovcí bude dána za vinu pastýři....*“

V době vlády císaře Konstantina se na sarkofázích (např. sarkofág z Ostie) objevuje námět inspirovaný *Janovým evangeliem (21, 15-17)*: „*Pas mé ovce*“ související s vyvolením Petra za hlavu apoštolů. Námět ovcí - apoštolů vycházejících z bran svatých měst Betléma a Jeruzaléma nechybí snad na žádné z římských mozaik, počínaje raně křesťanským uměním a konče vrcholným středověkem.

Pod vlivem barokní bukoliky vzniká v 17. století námět Dobré pastýřky (*Patrix bona*) - Panny Marie. Ta je na vyobrazení většinou oblečena do šatů odpovídajících kostýmům užívaným v soudobých pastýřských hrách, v nichž vystupuje pastyř Daphnis a Clorinda (*Mirantischen Flötlein*, Konstanz 1684); v ruce drží hůl, jíž odhání vlka. Vzácně se

v barokním období setkáme, zejména však v jihoněmeckém prostředí, s motivem malého Krista jako pastýře.

Kristus na Olivové hoře

Zobrazení Krista na Olivové hoře stojí na počátku cyklu pašijí (viz Kristovy pašije) a patří k důležitým devočním motivům, které sloužily nikoliv pro pouhé didaktické poučení laiků, ale měly význam zejména pro hlubší kontemplaci. Zejména v 15. století se nejprve v jižním Německu a v Nizozemí a později i u nás (například v Olomouci, v Jihlavě či v Horním Slavkově) prosadil zvyk zhotovovat v samostatných kaplích na vnějšku chrámů monumentální Olivové hory. *Evangelisté Matouš (26, 36-40)* a *Marek (14,32-42)* vypráví o tom, že Kristus se z večeřadla, kde se odehrála Poslední večeře, odebral s apoštoly Petrem, Janem a Jakubem starším na Olivetskou horu, kde bylo místo zvané Getsemany. Podle legendické literatury překročili potok Cedron po látce zhotovené z dřeva vysazeného Adamovým synem Setem na Golgotě (viz Ukřižování) Cestou předpověděl Petrovi, který mu sliboval věrnost, že „dřív než kohout zakokrhá“ třikrát ho zapře, což se posléze i vyplnilo, proto je Petr zobrazován někdy s kohoutem. V Getsemanech vyzval Kristus své spolubratry k bdělosti slovy: *“Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte a bděte se mnou!”*. Ti však nedbali jeho výzvy a upadli ve spánek. Kristus od nich poodešel a modlil se plně odevzdán do vůle Otcovy: *“Otče můj, je-li možné, ať mne mine tento kalich”*, po té se opět vrátil k spícím apoštolům a opět je vyzval k bdělosti a modlitbě, oni však spali, to samé opakoval i po třetí. *Evangelista Lukáš (22,39-46)* píše pouze o jedné modlitbě, po níž se objevil anděl z nebe a dodával mu síly, Pán se však modlil tak usilovně, že *„jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve“*. Kalich či číše byly ve Starém zákoně symboly Božího hněvu a soudu. V Novém zákoně se pak při Poslední večeři i při modlitbě v Getsemanech mění v kalich Boží milosti.

Nejstarší vyobrazení Krista na Olivové hoře nalezneme na mozaice v bazilice St. Apollinaire Nuovo v Ravenně (z let 520-525). Ve středověku měl výtvarně zpracovaný námět několik variant. Nejčastěji je celá scéna zasazena do hrazené zahrady s brankou, před níž již čeká zrádce Jidáš s vojáky, Kristus se v osamocení modlí a před ním stojí kalich (vzácně s hostií), někdy přidržovaný andělem, apoštolé téměř vždy spí a Petr či Jan má při sobě meč. Na vyobrazení Olivové hory od Mistra vyšebrodského oltáře (PrahaNG, před 1350) jsou na stromech zobrazeni tři ptáci, pravděpodobně symboly bdělých duší, jako protiklad spících apoštolů. Daleko závažnější nota zaznívá z obrazu Olivové hory od Mistra třeboňského oltáře (kolo. 1380, PrahaNG). Krvavý pot na Kristově krku i bolestný výraz jeho tváře prozrazují

hloubku duchovního prožitku, který měli po vzoru Krista (*Imitatio pietatis*) stejně prožít vzdělaní treboňští augustiniáni kanovníci, jejichž klášter patřil ve druhé polovině 14. století vedle roudnické kanonie k důležitým střediskům duchovní reformy „nové zbožnosti“ (*devotio moderna*).

Kristus před Kaifášem a Herodem

Námětem Krista na Olivové hoře se počíná velmi často pašijový cyklus (viz např. oltář Mistra Treboňského oltáře). V rozsáhleji koncipovaných cyklech (viz např. pašijový cyklus Karla Škréty v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně, 1673-1674) za námětem Olivové hory následují tři scény: Kristus před Kaifášem, před Herodem a před Pilátem. Jak se dovídáme z *Janova evangelia* (18, 13-24) Kristus zatčený v Olivové zahradě byl nejprve veden před Annáše a odtud k jeho zeti veleknězi Kaifášovi. Na vyobrazeních identifikujeme Kaifáše podle velekněžského odění a náprsníku (*efod*) se 12 kameny; ve středověku měl oděv velekněze povahu dobového liturgického odění biskupa. Někdy bývá součástí této scény Petr s kohoutem, jako poukaz na Kristovo zapření.

Kristus před Pilátem

Od velekněze odvedli vojáci a židé spoutaného Krista časně zrána do paláce římského prokurátora Piláta a protože, ten den měli židé jíst velikonočního beránka, aby s neposkvrnili do paláce nevešli, pouze Lukáš píše o tom, že výslechu u Piláta byli přítomni velekněží a zástupy dalších osob a také pouze on uvádí, že Ježíš byl obžalován z toho, že pobuřuje lid a brání odvádět daně císaři. *Nikodémovo protoevaengelium (Acta Pilati)* se též zmiňuje o velkém počtu přítomných, což však nenalezlo ohlas v ikonografii výtvarných děl. Jen *Lukáš* (23,7-12) nás informuje o tom, že Ježíš byl na příkaz Piláta odveden k Herodovi, pod jehož pravomoc jak se domníval náležel. Herodes, posměšně narážející na Ježíše jako židovského krále, dal ho obléci ve „slavnostní šat“ a opět odvést k Pilátovi. Pilát, jenž svolal velekněze, členy rady a lid chtěl Ježíše mírněji potrestat a pak ho propustit, ale židé volali, aby Ježíše ukřižoval a raději propustil vraha Barabáše. Nestatečný Pilát se zalekl možných politických problémů a dal Ježíše zbičovat a po té ho vydal k Ukřižování. Podle *Matouše* (27, 24-26) jako znamení nesouhlasu si **Pilát před židy obřadně umyl ruce** se slovy: „*Já nejsem vinen krví tohoto člověka*“. Nejstarší vyobrazení Krista před Pilátem nacházíme v Codexu

Rossanensis (2. čtvrtina 6. století, Arcibiskupské muzeum v Rosssanu). Pilát zde sedí na vysoké podestě obklopen dvěma strážemi se standartami s odznaky římské moci. Vedle Ježíše stojí dvojice židovských žalobců, na druhé straně skupina Římanů. Takto bohatě rozvinutá kompozice byla opakována již jenom vzácně. Nejčastěji je námět soustředěn na vztah Ježíše a Piláta, případně předchází této scéně námět Piláta hovořícího se židy. Již od raně křesťanské doby (např. tzv. Sarkofág dvou bratří, kol. 340, ŘímVM) se objevuje ve výtvarném umění námět Pilát si umývá ruce v umyvadle jež mu podává služebník a vydává Krista na smrt. Někdy bývá přítomna Pilátova žena, která dle *Matouše (27, 19)* svého muže varovala: *“Nezačíněj si nic s tím spravedlivým“*. Zejména ve středověku (např. reliéf na západním letneru dómu v Naumburgu, 1250-1260) byl epicky rozvinutý námět Mytí rukou velmi rozšířen, v ikonografii východní církve se prakticky nevyskytuje. Bezprostředně pak na západě na Mytí rukou navazují scény s Bičováním (viz Bičování Krista), Korunováním, Ecce Homo (viz Ecce Homo). Na rytině Martina Schongauera (4. čtvrtina 15. Století) má Ježíš již v námětu Mytí rukou trnovou korunu na hlavě.

Kristus ve vinném lisu

Téma Krista ve vinném lisu je inspirováno proroctvím *Izajášovým (63, 1-3)*: *“Kdo to přichází z Edómu kdo v rouchu rudém jde z Bosry? Kdo je ten v úboru velebném, hrdě krácející ve své velké síle? Já, který právem vyhlašuji, že na vítězství stačím. Proč je tvůj úbor krvavě zbarven a tvé roucho jak toho, jenž v lisu šlapal? Sám jsem šlapal v lisovací kádi a nikdo z národu se mnou nebyl. Rozhněván jsem po nich šlapal , rozšlapal jsem je v mém rozhořčení, až šťáva z nich mi roucho postříkala, poskvnil jsem si celý oděv“*. S těmito verši souzní verše knihy *Zjevení (19, 13-16)*: *“Má na sobě plášť zbrocený krví a jeho jméno je slovo Boží...On bude tlačit lis plný vína trestajícího hněvu Boha všemohoucího. Na plášti a na boku má napsáno jméno: Král králů a Pán pánů“*. Křesťanští exegeté jako Justinus v *Apologii* a v *Dialogu* , Ireaneus v *Komentářích*, Cyprián v *Dopisech*, Tertulian ve *Výkladu Markova evangelia* a řada dalších chápali uvedené verše jako mesiášské proroctví o konečném vítězství Krista „v krvavém plášti“ a jeho církve a jako předobraz utrpení Páně či poukaz na eucharistii. Také další starozákonní texty zmiňující se o vinných hroznech vztáhly církevní autoři východu i západu ke Kristu. Jde především o verše z *I knihy Mojžíšovy (49,11)*, kde u požeňání Jákovova Judovi, jenž byl považován za předobraz Krista („lev z rodu Judova“) se píše: *“Oděv svůj vypere ve víně , háv knížecí v krvi hroznů“*, a dále o verše *Písň písni (1, 14)*: *“Hrozen henny je pro mne můj milý v éngedských vinicích“*, kde hrozen, který bude

lisován v lisu je přirovnáván k trpícímu Kristu nebo i Origenou lisovaná „krev hroznu“ ke „krvi Nové smlouvy“. Origenes dále hovoří o tom, že víno je sklízeno z vinného keře, který ztotožnil sám se sebou Kristus („*Já jsem pravý vinný keř*“) a lisováno nebeským Otcem, pravým vinařem. Sv. Řehoř Veliký v *Kázáních* mluví o dvojí úloze Krista, jako toho jenž lisuje hrozny v lisu - či jako o hroznu jenž je sám lisován: „*On sám v lisu šlapal, v něm sám byl lisován, v něm snášel utrpení až k smrti, z něj pak opět z mrtvých vstal*“.

Na vyobrazeních z konce 15. století břevno lisu nabývá podoby kříže, který nese Kristus na svých zádech. Textovou oporu pro tento motiv nacházíme již v exegezi prorocství Izjášova od Ruperta z Deutz: „*Lisoval, tím, že se sám pro nás obětoval, stal se lisovaným hroznem, když pod tlakem kříže víno z jeho tělesné schránky proudilo*“.

Námět Krista ve vinném lisu se pravděpodobně poprvé vyskytuje na raně křesťanské podlahové mosaice z Kabr-Hiram, břevno lisu zde má již podobu kříže. Motiv nabývá na zvláštní aktuálnosti ve 12. století. Alfred Weckwerth ve své známé studii o Kristu ve vinném lisu spatřuje důvod rozšíření námětu v této době jako jednu z reakcí na dualistické učení sekty katarů, přišlé z Balkánu. Nejčastěji se motiv Mystického lisu objevuje v kombinaci s ukřižovaným Kristem, tak je tomu i na nástropních malbách klášterního kostela v Kleinkomburgu z roku 1108 a u Sv. Emmerama v Řezně, na kresbě v řezenském rukopise *De laudibus Sanctae crucis*, či na miniaturách dvou hildesheimských misálů. Na malbě v Kleinkomburgu prorok Isajáš ukazuje na Krista v lisu a nad ním je kříž s Kristem pod nímž jsou alegorie Ecclesie, zachytávající do kalichu krev Kristovu a synagogy a příslušné skupiny židů a apoštolů. Velmi důležitým, i když časově vzdáleným předstupněm pro naši malbu, je iluminace s námětem mystického lisu v rukopise *Hortus deliciarum* (fol. 241, kol. 1175) Herrady von Landsberg, který se však bohužel nedochoval, protože byl zničen při požáru v minulém století. Anděl zde podobně jako na našem fragmentu utahuje šroubovnicí břevno lisu, který je dle nápisu „*Torcular est sancta crux*“, tedy samotným Kristovým křížem. Kristus zde zastává aktivní úlohu toho jenž víno lisuje. Zástupci ecclesiae militants přinášejí společně s se sv. jáhny a apoštoly vinné hrozny, které sypou do lisu a sám Kristus pak podává kalich věřícímu, vpravo apoštolé disputují s židy. V druhé polovině 14. století dochází k zásadní proměně motivu, když je zdůrazněn především jeho eucharistický význam, naznačený ovšem již dávno předtím Klementem Alexandrijským, který s poukazem na verše Genesis (49, 11) považuje víno za krev Kristovu a dále Krista samého za lisovaný hrozen.

Na nástěnné malbě typologického cyklu v ambitu emauzského kláštera v Praze je scéna Krista ve vinném lisu společně s námětem Nasycení proroka Eliáše vdovou ze Sarapety, přiřazena k námětu Kamenování Krista. Zajímavé je to, že Kristus opřený o hůl drtí

hrozny nikoliv v lisu, ale v kádi, zatímco lis je doposud prázdný. Podobně je tomu tak ilustraci v rukopise *Omnium virtutum et viciorum* z Bibliotheca Casanatense (cod. 1404) v Římě, který byl zhotoven v Německu v první třetině 15. století. Zde však na rozdíl od pražské malby objevují hrozny již také v lisu a víno z nich vylisované stéká do eucharistického kalicha. Na lisu sedí holubice Ducha Svatého, z mraků vystupuje polopostava Boha Otce a nad břevnem lisu se vznáší dvojice andělů, z nichž jeden drží Kristovou krvavé roucho. Na nápisových páskách je zapsán text 63 kapitoly knihy proroka Izajáše. Toto vyobrazení je dáváno do souvislosti s eucharistickými diskusemi o transsubstanciaci a remanenci v prostředí předhusitských a husitských Čech. Protikladem dvou lisů je zde patrně poukázáno buď na nepřetržité opakování oběti Kristovy církvi či na později formulované dogma o mši eucharistie jako o nekrvavém opakování krvavé oběti Kristovy na Golgotě.

Na antependiu z konce 14. Století (NorimberkGNM), se objevuje zcela nový motiv, totiž již nikoliv Krista, který lisuje hrozny, ale který je sám jako hrozen lisován. Krev z jeho ran stéká do kalicha, čímž zdůrazněna oproti Wiclefovskému pojetí remanenčnímu, pravá podstata svátosti, v níž je Kristus přítomen „vere realiter“. K šíření takto pojatého námětu sloužila také grafika, jak víme z kolorovaného dřevořezu (po 1420, NorimberkGNM). Jednoznačně eucharistický význam má motiv Krista ve vinném lisu na vyobrazení alegorie Sedmi svátostí v rukopise *Spigel des lidens Christi*, sepsaném na konci 15. století a uloženém v Kolmaru (Cod. 306, konec 15. století, Stadtbibliothek). K tomuto motivu lze vztáhnout slova Dionýsia Kartusiána (zem. 1471): „*In ecclesia militanti ...portae ecclesiae sunt virtutes...Serae autem portarum dici possunt sacramenta seu dona Spiritus Sancti, quae per virtutes muniuntur...de latere Christi morientis fluxerunt sacramenta, quibus formatur Ecclesia*“. Podobný svátostný charakter má motiv Krista na nástěnné malbě v ambitu kláštera františkánů v Krakově, vytvořené v polovině 15. století. Víno vytékající z lisu zachytává do kalicha kněz. Úloha církve při proměňování a rozdělování eucharistie je akcentována přítomností církevních hodnostářů na epitafu rodiny Stör z roku 1479 v kostele sv. Vavřince v Norimberku. Břevno lisu zde má podobu Kristova kříže. V Čechách se stává motiv Krista ve vinném lisu velmi aktuální po roce 1470, a to jak v katolickém prostředí tak i utrakvistickém prostředí. Jde o redukované formy námětu, jaká se vyskytla na již zmíněném norimberském dřevořezu. To znamená, že Kristus stojí v lisu, na ramenech mu spočívá břevno lisu a víno vytéká z lisu do kalicha. Nejstarší příklad nalezneme na iniciále S antifony nešpor na svátek Božího těla *Sacerdos in aeternum Christus*, poukazující na kněžství Kristovo, kterou provedl Valentin Noha z Jindřichova Hradce v Breviři Hanuše z Kolowrat (*Breviarius horarum secundum veram rubricam ecclesiae archiepiscopatus pragensis*,

PrazeKK, sig. P 11, fol. 304r, z r.1470). O rok později zobrazil tentýž iluminátor obdobný námět, s břevnem lisu, v podobě kříže v iniciále S v Kutnohorském graduálu (XXIII A 2, 1471, PrahaNKČR,). v Antifonári opata Zikmunda (E 11 A, fol. 61v) z klášterní knihovny v Teplé. Stejný mistr provedl miniaturu s Kristem ve vinném lisu ve Smíškovském graduálu (fol. 384v, 90 léta 15. Století, VídeňÖNB). Kristus s hůlkou lisuje hrozny a na bedrech mu spočívá, podobně jako na dřevořezu z Norimberku, jednoduché břevno.

Nejednoznačný je výklad oltářního triptychu (MnichovBNM). Na střední desce v lisu plném hroznů stojí Kristus, na jehož ramenech spočívá břevno v podobě kříže, nad ním se vznáší polopostava Boha Otce a anděl zachytává do kalicha krev stékající z břevna - kříže. V oblacích se vznáší tři duše, za něž prosí muž s obětní svící a klečící postava s kloboukem v ruce. V popředí rolníci zachytávají víno do džberů a nalévají ho do sudů. V takto neobvykle pojatém námětu je spatřován vliv utrakvistických a reformních tendencí, když laici, kterým byl kalich odpírán zde zachycují víno-krev z lisu. Nabízí se zde ovšem i prozaičtější výklad přítomnosti rolníků, neboť objednavatelem desky mohl být vinař, který tímto způsobem chtěl připomenout své povolání. Aktuální obsah má vyobrazení Krista ve vinném lisu na votivní desce probošta Matthiase von Gulpen v St. Gumbertus - Schwanenritter - Kapelle v Ansbachu, namalované v roce 1508 v malířské dílně Albrechta Dürera (Mistr Anschbašského lisu). klečící sv. Petr zachytává místo vína do kalichu hostie, což může poukazovat na to, že v hostii je Kristus přítomen cele a že tedy není nutné přijímat „sub utraque“. Námět Krista ve vinném lisu na epitafu z Marienkirche v Berlíně (kol.1550) je rozšířen o pozoruhodný motiv Práce na vinici Páně, na němž vinice vzkvétá péčí luteránských duchovních a usychá špatnou prací mnichů. Ikonograficky pozoruhodný je pražský obraz nizozemského původu s námětem Studny života (Mistr Studny života, 1511, PrahaNG). Dominuje mu architektonicky ztvárněná studně s Kristem v lisu (v nástavci Ecce Homo, troubící andělé a Panna Marie ukazující na ukřižovaného Krista). Po obou stranách studnice jsou ukřižovaní lotři. Andělé zachytávají Spasitelovu krev do kalichů a rozdělují jí různým societám společnosti, zvláště pak kléru, který je vzhledem k osobě donátora díla zdůrazněn umístěním do prvního plánu. Rám obrazu zdobí Arma Christi.

Křest Páně

Důležitým předělem v Kristově pozemské činnosti byl křest, který mu udělil v řece Jordánu sv. Jan Křtitel (*Mt 3, 13-17, Mk 1, 9-11, Lk 3, 21-22, J 1,29-34*). Protože je křest považován za jednu z důležitých svátostí (a to i luterány), věnovala se mu celá řada církevních autorů. Obecně o křtu se v prvních dobách křesťanství zmiňují zejména Tertulián

(*De baptismo*), Řehoř z Nazianzu (*Oratio*) či sv. Ambrož (*De mysteriis*). O projevení Největější Trojice a vlastně o theofanii při Křtu Kristově psali například Theodor Studita (*In S. Angelos*), Jeroným (*Commentaria in Matthaum*) a Augustin (*De consensu Evangelistarum*) a dále Origenes, Ephrem Syrský, Epiphanius, Řehoř z Nazianu, Jan Zlatoústý. O starozákonních předobrazech Křtu nás informují například Justin, Jan Zlatoústý, Augustin ad. Starozákonními předobrazy Křtu Kristova, zejména v rukopise *Biblia pauperum*, *Speculum humanae salvationis* či *Concordantia caritatis* bývají scény s Mojžíšem vyrážejícím vodu ze skály, Nosiči hroznu, Přejít přes Rudé moře, Naaman uzdraven z malomocenství, Přejít přes Jordán, Kovové moře, Mojžíš omývá Árona, Eliseus vylévá vodu na ruce Eliášovi, Noe se dočkal opadnutí vod po potopě ad.

Křest Kristův je zobrazován od přelomu 2. a 3. století na nástěnných malbách v katakombách (např. Lucinina krypta v Kalixtových katakombách). Kristu vystupujícímu z vody zde podává ruku sv. Jan Křtitel a v souhlasu se slovy Písma na něj sestupuje Duch Svatý v podobě holubice. Na dalších vyobrazeních v katakombách většinou Jan Křtitel klade Kristu ruku na hlavu, z nebes vychází holubice Ducha Svatého a paprsek světla. Kristus má obvykle velikost a dokonce i podobu dítěte, což může být výrazem jeho pokory, spočívající v podřízení se rituálním předpisům. Motiv Křtu Krista často doprovází motiv Dobrého pastýře, jenž v pohřební liturgii raných křesťanů hraje úlohu přenašeče duší. Od 5. a 6. století asistují při křtu Kristově jeden nebo dva andělé, kteří nesou bílé roucho, do něhož bude po křtu zabalen Kristus. Ve stejné době se setkáváme také ve scénách Křtu Krista na mozaikách v baptisteriích s motivem personifikace Jordánu (Baptisterium ortodoxních, 430-458, Baptisterium ariánů, kol. 500, obě v Ravenně. Kristus je na ravenských mozaikách zobrazován stojící po pás ve vodě a za ním se objevuje antikizující personifikace Jordánu. V ravenském baptisteriu ortodoxních Kristus v ruce drží triumfální kříž (*crux gemmata*). Od 11. století v byzantském prostředí kříž zobrazovaný v podobě monumentu vedle řeky, poukazuje na kříž, který byl podle zpráv poutníku umístěn na připomenutí posvátného místa křtu v Jordáně či je připomínkou Kristovy smrti a oslavení (*list apoštola Pavla Římanům 6, 5*). V Baptisteriu ariánů alegorie Jordánu gestem ruky naznačuje aklamaci s aktem, který se ve vodě odehrává. Poprvé je také v tomto baptisteriu vyobrazen Kristus jako dospělý mladý muž s nimbem. Jako kosmická znamení theofanie se při Křtu Páně objevují slunce a měsíc, Pravice Boží (*Dextera Dei*), či symboly vítězství: diadém, vítězný věnec, nebeský trůn, otevřená nebeská brána. V prostředí byzantském existuje tradice zobrazení Křtu Páně ve spojitosti s bránou do pekel nebo jeskyní (symbolizovanou případně na obrazech tmavým pozadím), která je znamením triumfu Krista nad temnotou smrti a hříchu. Východního

původu je také motiv stromu se zatnutou sekerou, inspirovaný kázáním Jana Křtitele (*Lk 3,9*): „*Sekyra už je na kořeni stromu...a každý strom , který nenese dobré ovoce bude vyřat a hozen do ohně.*“ Od 11. století spatřujeme na vyobrazeních místo Pravice Boží hlavu či bustu Boha Otce (viz např. tzv. Vyšehradský kodex, 1086, PrahaNKČR). Velmi často také křtěný Kristus jednou rukou žehná. Vzácně se ve scénách Křtu Páně vyskytuje pod nohama Krista drak, což symbolizuje vítězství Krista nad smrtí či pokřtěného nad dědičným hříchem (*Ž 73, 13*). Se změnou křestního ritu ve středověku se objevují i některé nové motivy, jako například od 9. století holubice Ducha svatého vylévá z ampule nebo z konvičky drží v zobáčku posvěcený olej na hlavu Kristovu či od počátku 14. století lije Jan Křtitel vodu na hlavu Krista ze sevřené dlaně, mušle nebo z konvice. Středověcí teologové velmi často psali o projevení Nejsvětější Trojice (či theofanie) při Křtu Kristově.

V novověku již námět křtu Páně není tolik obměňován. Někdy jako výraz pokory, klečí Jan Křtitel před Kristem, což je poukazem na *Matoušovo evangelium (3,14)*: „*Já bych měl být křtěn od tebe*“, případně před Janem Křtitelem klečí Kristus. Slova *Markova evangelia (1,5)* o tom, že k Janovi přicházela: „*...celá judská krajina a všichni Jeruzalémští a dávali se od něho pokřtít*“ nachází odezvu v krajinném pozadí, v němž jsou připraveny ke křtu další osoby.

Kříž

Námět kříže (řec. Stauros, lat. Crux - bez Kristova korpusu či s ním) prodělal v průběhu dvoutisícileté existence křesťanství bohatý vývoj. Nejprve se v katakombách objevují prostá znamení kříže. Postupně se pro rané křesťany stal kříž (bez Krista) nástrojem Kristova triumfu nad smrtí a byl často zdůrazňován, že symbolizuje celý svět, a to také s odvoláním na *epištolu sv. Pavla Galatským (6,14)*: „*.... U mě se však nikdy nestane, že bych svou chloubu kladl do něčeho jiného než do kříže našeho Pána Ježíše Krista, jímž je pro mne ukřižován svět a já světu*“. To rozvíjí sv. Basil Veliký, když napsal: „*Kříž je rozdělen na čtyři části, tak, že každá z částí představuje jednu část světa*“ a dále také sv. Jeroným: „*Sám tvar kříže , co jiného než čtyři zemské části*“ Někteří badatelé dokonce hovoří o tom, že pojetí kříže jako znamení objímající celý svět je odvozeno ze symboliky os cardo a decumanus, které se protínali v podobě kříže v nově koncipovaných římských městech či ve vojenských táborech (castrum). Decumanus byla považována za linii nebe, cardo reprezentovala osu země. Výtvarným ohlasem takovéto koncepce může být kříž na klenbě mauzolea Gally Placidie v Ravenně (1. pol. 5. stol.). Křesťané převzali egyptské znamení života (crux ansata) a ztotožnili ho s Kristovým křížem, jak píše raně křesťanský historik Socrates Scholasticus.

Církevní historik raně křesťanského období Eusebius v *Životě císaře Konstantina* považuje kříž za symbol nesmrtelnosti. Kříž je v raně křesťanském prostředí považován za znamení triumfu křesťanské víry, jak víme ze zjevení, kterého se dostalo císaři Konstantinovi před bitvou s Maxentiem na Milvijském mostě v Římě. Po nalezení sv. Kříže sv. Helenou na Golgotě, dal zde císař Konstantin vztyčit zlatý kříž odzdobený drahými kameny a gemami (*crux gemmata*). Zobrazení tohoto triumfálního kříže se objevuje na četných mozaikách v římské říši (např. mozaika v apsidě basiliky sv. Pudenziany v Římě, 384-389; mozaika v bazilice S. Apollinare in Classe, kol. 549). Po způsobu Konstantina si jeho četní následovníci nechali jako znamení kontinuity a císařské reprezentace zhotovovat nádherné zlaté kříže (viz např. kříž císaře Lothara či tzv. korunovační kříž království Českého provedený pro císaře Karla IV.). Triumfální kříž na některých vyobrazeních drží sám Kristus (Kristus Victor), jako například na mozaice v mauzoleu Gally Placidie v Ravenně (první pol. 15. stol.), či na mincích antické Viktorie.

Nejstarší vyobrazení Krista na kříži se objevují vzácně až ve 2-3. století, a to na řecké gemě (Londýn, Britské muzeum). Zde vidíme stylizovanou velkou postavu muže s rozpaženýma rukama a dvanáct apoštolů. Spatřujeme zde i znamení slunce a měsíce, které se stalo téměř nedílnou součástí kompozice Ukřižování ve středověku. Důvodem proč se vyobrazení Ukřižovaného neobjevuje příliš často snad mohlo být to, že zdůrazňování Kristovy smrti na kříži křesťanskými teology nebylo v raně křesťanské společnosti příliš doporučováno, neboť ve vědomí lidí antického světa tento trest byl vyhrazen těžkým zločincům a otrokům (viz např. osud poražených otroků za Spartakova povstání) a řečtí či římské heroové umírali daleko „vznešenější smrtí“, bohové pak byli nesmrtelní. Ozřejmují to ostatně i slova sv. Pavla (*1 K 1, 22-25*): „*Židé žádají zázračná znamení, Řekové vyhledávají moudrost, ale my kážeme Mesiáše ukřižovaného. Pro Židy je to kámen úrazu, pro ostatní bláznovství...*“.

Velkou diskusi vyvolal nález tzv. Palatinského Krista. Rytá kresba (poč. 3. stol.) na stěně vězení tzv. Paedagogia na římském Palatinu zachycuje postavu muže se zvířecí hlavou (oslí ?) v krátké tunice na kříži, k němuž se obrací další mužská postava. Pod vyobrazením je řecký nápis, který v překladu zní: „*Alexamenos se modlí k.....*“. Jedna skupina badatelů, s odvoláním na Tertuliánovo *Apologeticum*, považuje kresbu za karikaturu Ukřižovaného, která měla zesměšnit křesťana Alexamena. Tertulián (*Apologeticum*) se totiž zmiňuje o tom, že křesťané byli neprávem obviňováni, že uctívají osla. Druhý a pravděpodobnější názor považuje vyobrazení za spojení Krista –Setha, možné v ovzduší náboženského synkretismu prvních křesťanských staletí. Raně křesťanští autoři jako např. Minucius Felix, Tertulián či

Jeroným ztotožňovali podobu Ukřižovaného s postojem oranta či orantky. V postoji oranta se objevuje vousatý Kristus, s otevřenými očima a oblečený pouze do bederní roušky (tzv. římský typ) na reliéfu dřevěných dveří baziliky sv. Sabiny v Římě. Doprovázejí ho zde dvě menší postavy lotrů. Na ampuli (chrámový poklad v Monze, 6. stol.) s posvátným olejem z lampy, která visela u Kristova hrobu v Jeruzalémě, je v drobném reliéfu proveden tzv. „palmový šupinatý kříž“, nad nímž se vznáší polopostava oblečeného vousatého Krista (tzv. jeruzalémský typ). Jiný typ Ukřižovaného se objevuje v Sýrii (miniatura v tzv. Rabulově kodexu, 586, FlorencieBL). Vousatý Kristus s otevřenými očima přibitý na kříž čtyřmi hřeby je oblečen do dlouhé tuniky (colobium) bez rukávů a pod křížem se poprvé objevuje rozsáhlejší kompars (lotři na kříži, Longinus, Stefaton, Panna Maria a tři další ženy, sv. Jan Evangelista, vojáci losující o plášť Kristův) biblických účastníků Kristových muk na kříži. Zobrazení Krista s otevřenými očima mělo diváku evokovat skutečnost, že Kristus je pravý Bůh, který zvítězil nad smrtí. V Byzanci se objevuje také tzv. redukovaný typ Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem pod křížem. Protože byl tento typ velmi často zobrazován v rukopisech na počátku mešního kánonu, proto byl nazván kánonovým. Oblečený do tuniky (občas s královskou korunou na hlavě) byl později zobrazován Ukřižovaný také v Byzanci, Itálii a vzácně i na západě (Irsko). Na Moravě byly při vykopávkách objeveny drobné křížky byzantského původu z období Velkomoravské říše, na nichž je vyobrazen oblečený Kristus. V italském městě Luce byl ve středověku uctíván jako zázračný krucifix (tzv. Volto Santo, 11. století, stávající kopie je ze 13. století) s Kristem oblečeným do tuniky s rukávy. S jeho četnými vyobrazeními se setkáváme po celé Evropě. Nepochopením legendy o Voltu Santu vznikla v 15. století legenda o vousaté světici sv. Starostě (Wilgefortis).

V karolinském a ottonském umění bývá ukřižovaný zobrazován obvykle v oblečený pouze do bederní roušky, v monumentálním románském sochařství bývá často oblečený do dlouhé tuniky. Slunce a měsíc mají na některých památkách antropomorfizovanou podobu antického boha slunce Helia a či bohyně Luny. Na slonovinových destičkách (např. v Metách, 10. století) zdobících desky rukopisů liturgických knih, se pod křížem někdy vyskytují personifikace Ecclesie, Synagogy, Oceana a Gaii, lebka, had či hrob Adamův, případně postavy Adama a Evy. Eucharistický význam scén Ukřižování bývá akcentován motivem kalicha do něhož stéká Kristova krev. S oblibou byly ve středověku monumentální kříže (Christus triumphator, Christus patiens) s postavami Panny Marie a sv. Jana umístěny na břevno do vítězného oblouku chrámů či na chórové přepážky (letnery). Vzácně se objevují vedle Marie a Jana velké postavy serafů či cherubů (dóm v Halberstadtu, kol. 1220), strážců kříže- trůnu, z něhož Kristus vládne celému světu. Motiv žhnoucího uhle

v rukou cherubů byl některými církevními spisovateli (např. Jan Zlatoústý) interpretován jako poukaz na hostii, podávanou při proměňování anděly knězi. Na východě v 8.-9 a na západě v 10. století se objevuje Kristus se zavřenými očima. Jedním z nejstarších příkladů tohoto typu je krucifix arcibiskupa Gera (960-965, katedrála v Kolíně nad Rýnem), který vzbudil nevoli, protože prý je místo Spasitele zobrazen „homo mortuus“ („mrtvý člověk“). Od 11. století čím dál tím intenzivněji je zdůrazňováno Kristovo lidství. Z otevřených ran Spasitele vytékají proudy krve a jeho tělo nese znatelné známky utrpení. Expresivní pojetí Ukřižovaného se rodí ve 13. století v Porýní v prostředí klášterů a opírá se o texty některých mystiků (Heinrich Suso). Kristovo tělo většinou visí na většinou zeleném kříži s prohnutými rameny. U nás je výrazným reprezentantem uvedeného expresivního pojetí Ukřižovaný z Jihlavy (kol. 1320, obrazárna kláštera premonstrátů na Strahově). Ve 13. století ve františkánských klášteřích vzniká typ velkého kříže, na němž je namalován korpus Kristův a v dolní rozšířené části scény z jeho pašíjí. V Itálii na konci 13. století (vzácně už od 11. století) je pod křížem v roli kajícnice zobrazována sv. Marie Magdaléna a také někteří další světcí (sv. František a sv. Klára ad.). V našem prostředí se objevuje tento motiv před polovinou 14. století (např. Mistr Vyšebrodského cyklu, Ukřižování, kol. 1350, PrahaNG). Korpus Krista na kříži sloužil také jako relikviářová schránka, kdy v hlavě Spasitele byly umístovány relikvie nebo do schrány v boku posvěcená hostie. Na západě se na přelomu 13. a 14. století objevuje zvláštní motiv živoucího Krista na kříži se zkříženými rukama s hřeby v rovině prsou (např. Kristus z Neumünsterkirche ve Würzburgu, 1335-40).

Zvláštní formou středověkého vyobrazení kříže jsou Alegorie sv. Kříže. Jejich podkladem jsou tzv. legendy o sv. Kříži. Vypráví se v nich o Adamově synu Setovi, kterého těžce nemocný otec s nadějí na uzdravení poslal do Ráje pro plod ze stromu života. Set skutečně plod přinesl, ale když se vrátil zjistil, že Adam již zemřel. Zasadil proto na jeho hrobě na Golgotě semeno rajskeho stromu života, z něhož vyrostl velký strom. Ten byl za časů krále Šalamouna poražen a měl být použit na krov Jeruzalémského chrámu. Avšak vrátil se zázračně na původní místo a později z něho byla zhotovena lávka přes potok Cedron, na níž se setkal Šalamoun s královnou ze Saby. Tento námět byl chápán jako jeden z předobrazů příchodu Krista na tento svět a také jeho utrpení na kříži, jak víme například z nástěnné malby (1490-1492) ve Smíškovské kapli kutnohorského kostela sv. Barbory. Ze dřeva lávky byl zhotoven kříž, na němž byl ukřižován Kristus, jehož krev pak z ran kapala na lebku Adamovu (symbol vykoupení celého lidstva, počínaje Adamem).

Již od raně křesťanské doby se v duchovní literatuře (např. hymnus Venantia Fortunata *Vexilla regis prodeunt*: „Zářivý strome vznešený, purpurem Krále oděný...“) a ve výtvarném

umění setkáme se symbolikou kříže jako stromu života (*Arbor vitae*). Obvykle má kříž podobu stromu s jedním párem osekáných větví (tzv. větvový kříž, německy *Astkreuz*), které jsou prohnuty pod vahou Spasitelova těla, čímž je akcentována jeho tělesnost. Velmi oblíben byl motiv zeleného větvového kříže oblíben od 13. století v Německu, zejména pak v Porýní (skupina tzv. mystických krucifixů v Kolíně nad Rýnem). Nalezneme ho také ve střední Evropě (viz např. tzv. Jihlavský krucifix z doby kol. 1320). V některých zemích, jako například v Anglii, byl ve 14. století zapovězen jako nekanonický. Vzácně může mít kříž podobu vzrostlého stromu (tzv. stromový kříž – německy *Baumkreuz*) či keře, nejčastěji vinného. Námět Krista ukřižovaného na stromu či keři je inspirován středověkou literaturou, jako například spisem Bonaventury *Lignum vitae*, prací Pseudo-Bonaventury *Vitis mystica* či knihou Ubertina z Casale *Lignum vitae crucifixae*. V nich se hovoří o větvích stromu – kříže jako o stupních reprezentujících jednotlivé události z Kristova života a jeho oslavení. Ve spise *Vitis mystica* je pak Kristův život přirovnáván k ročnímu cyklu ošetřování vinné révy. Již na mozaice (kol. 1120, údajně podle starší mozaiky ze 4. či 5. století) v apsidě římské baziliky St. Clemente se objevuje námět Krista ukřižovaného na vinném keři, který vyrůstá v Ráji, z něhož pramení čtyři biblické řeky: Phison, Gehon, Tigris a Euphrat. Zvláštní obliby ve 14. století došel motiv Krista ukřižovaného na vinném keři v prostředí italských minoritských klášterů (např. nástěnná malba od Angola Gaddiho v refektáři kláštera S. Croce ve Florencii, kol. 1360). Zde i na dalších památkách (např. deskový obraz Pacina di Bonaguidea, kol. 1320, Florencie, Academie, původně snad v klášteře klarisek v Monticelli na předměstí Florencie) se pod větvemi objevují nápisové pásy, medailóny s polopostavami proroků či událostí z Kristova života počínaje inkarnací a konče oslavením. Tato alegorie měla vést řeholníky k hlubšímu zamyšlení se nad událostmi Nového zákona. Na sever od Alp se námět vyskytuje poměrně vzácně. Nacházíme ho například na vitraji z Carcassonne (1310-20, Katedrála Sain-Nazaire) či na nástěnné malbě ve východním ambitu kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem (po 1343), později pak v podobě sochy v cisterciáckém klášteře Bad Doberan (kol. 1390). Právě umístění tohoto námětu v Roudnici souvisí s duchovním reformním proudem novoaugustinianismu, který se snažil prohloubit duchovní život na podkladě myšlenek sv. Augustina, sv. Bonaventury ad.

Od 13. století se ve výtvarném umění objevuje námět **Ctnosti přibíjejí Krista na kříž** (např. iluminace v Žaltáři z Besancon, kolem 1275; nástěnná malba v apsidě kostela sv. Mořice v Anníně, kol. 1360). Vyjadřuje myšlenku, že Kristus podstoupil oběť na kříži také pro své ctnosti či, že Spasitel tím, že se za lidstvo obětoval, daroval nebo ukázal člověku své ctnosti. Ikonografii námětu ovlivnili některé duchovní spisy 13. století, jako například

„Zjevení sestře Mechtildě z Magdeburgu, vyzařující světlo Božskosti“. Většinou Krista přibíjejí ctnosti personifikované ženskými postavami. Jde zejména alegorii Lásky (Caritas), Milosrdenství (Misericordia), Spravedlnosti (Iustitia), Pokoje (Pax), Pravdy (Veritas), Moudrosti (Sapientia) či Poslušnosti (Oboedientia). Caritas (láska) či Sponsa (dle výkladu Písně Písní mystická nevěsta Kristova- vztaženo na církev) velmi často přidržují kopí probodávající Kristův bok nebo zachytávají společně s Vírou (Fides) krev do kalichu. Protikladem uvedených ctností pak obvykle bývá alegorie Synagógy.

Na počátku 15. století vzniká námět tzv. **Živého kříže**. Myšlen je tím kříž Kristův, jehož ramena jsou zakončena dvěma páry rukou. Ruka zakončující horní část vertikálního břevna kříže drží klíč, jímž odemyká nebeskou bránu, ruka na jeho spodní části buší kladivem na bránu pekla či zabíjí smrt. Ruka v levé části příčného břevna žehná či korunuje ecclesii s kopím, jedoucí na tetramorfu, složeném ze symbolů evangelistů (člověk, anděl-Matouš; býk – Lukáš; lev – Marek, orel – Jan), ruka v vyrůstající z konce části levé probodává mečem hlavu synagógy se zavázanýma očima, nesoucí zlomený praporec a jedoucí na kozlu či oslu. K nejstarším vyobrazením živého kříže patří nástěnná malba Giovanni da Modena v Capella dei Dieci ve farním kostele S. Petronio v Bologni (1410-1420). Neméně ikonograficky pozoruhodná je nástěnná malba s námětem Živého kříže v kostele sv. Ducha ve spišské Žehře (kol. 1410). Kristus je zde Ukřižován na větrovém kříží (poukaz na strom života či poznání), jehož kmen obvíjí had svádějící Adama a Evu.

S reformací je spojen dogmatický obraz **Alegorie spasení a hříchu (zákona a milosti)**, jež měla člověku pomoci pochopit luteránské učení o ospravedlnění vírou. Jeho teologický koncept, opírající se v zásadě o epištolu sv. Pavla Římanům, patrně vypracoval kolem roku 1529 přední protestantský teolog Filip Melanchton. Obrazu ve středu dominuje strom s korunou v levé části uschlou – poukaz na Starý zákon, v pravé zelenou – poukaz na milost Nového zákona. Na pravé straně kmene stromu stojí sv. Jana Křtitel ukazující nahému člověku stěžejní události Nového zákona (Zvěstování Panně Marii, Zvěstování pastýřům, Ukřižování s beránkem Božím u paty kříže, vítězství zmrtvýchvstalého Krista nad smrtí, Nanebevstoupení Páně) související s omilostněním . Vlevo od stromu spatřujeme Mojžíše s deskami Zákonu a proroky poukazující na události Starého zákona (Prvotní hřích, Mojžíš přijímá desky zákona, Mojžíš a měděný had, Boží soud, smrt pronásledující člověka). Obraz, jehož jednu z nejstarších variant se nachází také ve sbírce Národní galerie (kol. 1529), doprovází četné citáty z Nového zákona. O závažnosti námětu pro lutherány svědčí i to, že byl roku 1533 použit ve formě dřevořezu Erharda Altdorfera na titulním listě Lutherova překladu Písma. Zvláštní variantou uvedeného námětu je vyobrazení na střední desce Epitafu

vévody Jana Friedricha Sasského a jeho rodiny v luteránském městském kostele sv. Petra a Pavla ve Výmaru, který namaloval v roce 1555 Lucas Cranach ml. Strom zde byl nahrazen křížem, pod nímž v pozadí s událostmi Starého a Nového zákona stojí Jan Křtitel společně s Martinem Lutherem a Lucasem Cranachem.

Po Tridentském koncilu v polovině 16. století je opět aktualizován typ Krista přibitého na kříži čtyřmi hřeby. Za morových epidemií byl v prosebných průvodech často nošen Ukřižovaný (viz např. Kristus na schodišti hradčanské Lorety), jehož tělo bylo poseto naturalisticky pojatými ranami, což mělo vzbudit Hospodinův soucit s lidmi postiženými morovou ranou. Také v 19. a 20. století neupadl zájem o zobrazení Krista na kříži. Z našeho prostředí si připomeňme Ukřižovaného od J. V. Myslbeka či velmi diskutovaný oltář s Ukřižovaným od F. Bílka v katedrále sv. Víta. Ke kvalitním dílům patří jistě kříž od malíře M. Medka v Senetářově na Moravě a snad každý zná nádherný kříž od italského sochaře G. Manzú, kterého s oblibou užívá Svatý Otec Jan Pavel II. Kříž v různých formách (rozličné barevnosti) jako znamení používaly různé církevní řády či zneužívala politická hnutí.

Křížová cesta a hory Kalvárie

Snaha věřících co nejvíce se ztotožnit s utrpením Krista krácejícího na Kalvárii vedla v 15. století ke vzniku křížových cest, kdy lidé spoluprožívali jednotlivé epizody jeho cesty utrpení. Myšlenka vzniku takovéto cesty se opírá o putování poutníků na jednotlivá místa v Jeruzalémě, spojená s Kristovým utrpením, jak to známe například z popisu vznešené paní Egerie na svatá místa v Palestině („*Itinerarium Egeriae*“, kol. 400). Myšlenka napodobení jednotlivých zastavení křížové cesty vykrystalizovala v Evropě patrně během křížových výprav v 11.-13. století. Protože se nepodařilo natrvalo udržet Jeruzalém v rukách křesťanů a cesta na posvátná místa v Jeruzalémě se stala nebezpečnou a nákladnou, vznikla myšlenka vytvořit jakýsi „nový Jeruzalém“ v prostředí Evropy, v němž by mohly zástupy věřících napodobovat (imitatio) a spoluprožívat utrpení Pána (compasio).

Symbolem křížové cesty byly také labyrinty v katedrálách v Remeši, v Chartres či v Amiens, poukazují na složitost poutní cesty do Jeruzaléma. První zprávy o inscenaci jednotlivých zastavení křížové cesty máme ze Španělska (dominikán Alvaréz v klášteře Scala coeli u Cordoby, 1425). Nejstarší zastavení byla velmi prostá. Nejdříve to byla zastavení spíše symbolická, označená sloupy, jak víme také z našich pramenů, avšak již z 15. století známe zejména z oblasti Francie (Bretaň) monumentální kamenná sousoší líčící Kristovo utrpení. V roce 1471 sepsal kněz Bethlem knihu o pobožnosti křížové cesty, která vyšla

tiskem v roce 1518. Píše v nich o čtrnácti zastaveních křížové cesty, které neodpovídají dnešním. Pojem „zastavení“ (Statio, Station) poprvé použil v roce 1472 ve svém kázání W. Wey. O podobu a uspořádání jednotlivých zastavení jak je známe také dnes se nejvíce zasloužil Christian Cruys. V knize „*Theatrum terrae sanctae*“ z roku 1590 píše o dvanácti zastaveních: 1. Odsouzení Krista Pilátem, 2. Kristus na sebe bere kříž, 3. První poklesnutí pod křížem, 4. Setkání s Pannou Marií, 5. Šimon pomáhá nést Kristu kříž, 6. Veronika otírá šátkem tvář Kristovu, 7. Druhé poklesnutí Krista v Soudní bráně, 8. Setkání Krista s plačícími ženami, 9. Třetí poklesnutí Krista pod horu Kalvárii, 10. Svléknutí Krista ze šatu, 11. Přibití Krista na kříž, 12. Vztyčení kříže a vlastní ukřižování. Španělský františkán A. Daza v roce 1625 připojil ke stávajícím dvanácti zastavením ještě dvě, a to Snětí s kříže (spojené s Oplakáváním) a Uložení do hrobu. Nejstarší ve střední Evropě byly křížové cesty na „hoře Jeruzalém“ v Lübecku (1468) a v Norimberku, vedoucí ke hřbitovu sv. Jana a reprezentovaná reliéfy od Adama Krafta (1490). Nejrozsáhlejší komplexy hor Kalvárií vznikají od konce 15. století v Piemontu. Italský františkán Bernardinus Caimi, který řadu let působil jako kvardián bratří Božího hrobu v Jeruzalémě se vrátil roku 1481 do Itálie. Údajně z lítosti nad stavem posvátných míst v Jeruzalémě se rozhodl postavit jejich „kopii“ v Itálii. Dle legendického vyprávění hledal prý v Itálii vhodnou konfiguraci terénu, která by mu připomínala Jeruzalém, a tu našel ve Varallu. V roce 1487 odjel do Jeruzaléma, aby zde vyměřil vzdálenosti jednotlivých zastavení. S vlastní stavbou kaplí se započalo v roce 1491 a celý komplex s výjimkou třech kaplí byla dohotoven v roce 1645. Poutníci putující do Varalla mohli ještě navštívit nedalekou Sacro monte v Ortě (16 zastavení s legendou sv. Františka z let 1591-1680) a svatou horu ve Varese (poč. 17. stol.). Nerealizován zůstal plán postavit v Graglii svatou horu o stu kaplí. Zejména v období baroka byly hory Kalvárie zakládány u většiny větších měst v Čechách k „povzbuzení katolické víry“. Pro zvýšení kultovní autenticity je v jejich zakladatelských legendách (Římov, Jaroměřice u Jevíčka) zdůrazňováno, že byly vyměřeny řeholníkem, který navštívil posvátná místa v Jeruzalémě. Ve skutečnosti v té době existovaly dávno rozsáhlé Kalvárie italské a polské a také příslušná literatura s grafickými vyobrazeními. Tak například již v souboru pohledů na slavná města a místa celého světa, které pod názvem „*Civitates orbis terrarum*“ vydali kolem roku 1590 F. Hoogenbergh a G. Braun byl zařazen grafický list zobrazující Mons Calvariae v polských Zebrzydowicích. Poutě do Svaté země, kde křesťané ztratili patronát nad svatými místy, byly možné pouze s velkým rizikem a náklady. Snad právě proto vykryštovala idea „translatia“ jeruzalémské křížové cesty do Evropy. Již účastníci křížových výprav, v Čechách to byl například biskup Jindřich Zdík, si přiváželi informace o podobě a vzdálenostech jednotlivých míst spojených

s utrpením Páně v Jeruzalémě. Celé komplexy kalvárii se staly jevištěm posvátného divadla, kdy poutníci se vžívali do utrpení Kristova, jež jim bylo předváděno v jednotlivých zastaveních v podobě naturalisticky podaných sochařských kompozic či obrazů. O tom jakým způsobem někteří poutníci reagovali na jednotlivé obrazné scény svědčí zpráva z jihočeského Říмова, kde prý jeden myslivec ve zbožném vytržení vystřelil z pušky na „nepřátele Kristovy“. Ne nepodstatný vliv na urbanizaci krajiny mělo zasazení jednotlivých kaplí do krajinného kontextu. Nejrozsáhlejší Kalvárie na území historických zemí Koruny české (hrabství Kladské) nalezneme ve Vambeřicích (Albendorf). Zakladatelem tohoto poutního komplexu navštěvovaného převážně poutníky z Čech a Moravy, byl v letech 1683-1708 dvojnásobný poutník do Svaté země Daniel Paschasius Osterberger von Osterberg. Dolnoslezský Jeruzalém ve Vambeřicích má dnes 79 zastavení, vystavěných v průběhu 17.-20. století. Dolní Římov patřil od roku 1626 krumlovským jezuitům, kteří si zde zřídili letní rezidenci. Iniciátorem stavby loretánské kaple a 25 zastavení křížové cesty byl jezuitský koadjutor, lékárník Jan Gurre, který údajně do Jeruzaléma poslal kapucína P. Alexe, aby zde vyměřil vzdálenosti jednotlivých míst spojených s utrpením Páně. Se stavbou kaplí se započalo v roce 1648 a dokončeny byly nedlouho po smrti Jana Gurre. Ve velkých kaplích jsou umístěny dřevěné sochy představující utrpení Kristovy. Doplnují je nástěnné malby i závěsné obrazy. Kamenné sochy Krista na Hoře Olivetské a spících apoštolů, vytesané v roce 1660 jsou umístěny do volné přírody. Zvláště působivá byla před nedávnou krádeží výzdoba kaple Poslední večeře Páně, již dominovaly dřevěné sochy Krista s apoštolý za stolem. V roce 1660 navštívil rektor chebské jezuitské koleje Jan Jiří Dasselmann rezidenci jezuitů v Dolním Římově. Zde ho zaujala idea spojení lorety a kalvárie v jednom poutním komplexu a rozhodl se zřídit podobné poutní místo ve Starém Hrozňatově. Základy k prvnímu zastavení křížové cesty a k loretě byly položeny v roce 1664. Kalvárie o 29 zastaveních byla dokončena v letech 1688-1689. Zastavení tvořily většinou velké výklenkové kaple, v nichž byly umístěno téměř 130 dřevěných polychromovaných soch v životní velikosti. Kalvárii v Jaroměřicích založil a vybuodoval na vrchu nedaleko osady František Michal Šubíř z Chobyně. Se stavbou, se započalo po roce 1700. Na rozdíl od Kalvárií v Dolním Římově a ve Starém Hrozňatově jsou jednotlivá zastavení v Jaroměřicích soustředěna uvnitř ambitů. Menší Hory Kalvárie vznikaly snad u všech velkých měst. Na Petříně v Praze nechal v roce 1733 kněz Norbert Saazer za finančního přispění dvou pražských měšťanek zřídit Boží hrob a zastavení Křížové cesty. Nedaleko Úštěka na vrchu nad vsí Ostré se nachází architektonicky pozoruhodná Kalvárie. Do strmého kopce vede schodiště, na jehož podestách stály kamenné sochy s námětem utrpení Páně. Na terase na vrcholu kopce stojí kaple Povýšení svatého Kříže, Nalezení svatého Kříže

a Božího hrobu, které patrně vystavěl Octavián Broggio v letech 1703 (?)-1707 pro liběšické jezuitu. Neméně pozoruhodný je komplex Kalvárie v Mimoni. Záměr zřít zde Kalvárii s Božím hrobem a zastaveními křížové cesty pojal Johann Putz z Adlerthurnu na podkladě hlubokého duchovního zážitku v roce 1625 o velikonocích v Římě. Pro uskutečnění svého snu navštívil prý také Jeruzalém, ale nebylo mu dopřáno projekt realizovat. Přání svého otce vyplnil až jeho syn v letech 1665 - 67. Pojmenování vrchů, údolí, potoků v blízkosti areálu měla svými biblickými názvy (Hora Olivetská, Hora Kalvárie, Cedron či Josaphat) asociovat situaci ve Svaté zemi. Velmi hodnotnou sochařskou výzdobu (dílna Řehoře Thényho) měla zastavení křížové cesty (Sedm Bolestí Panny Marie) vedoucí na Horu Matky Boží u Králík (dnes jsou sochy vystaveny v kostele sv. Mikuláše na Vraclavi). Cesta na Křížový vrch nad Moravskou Třebovou je zakončena stěnou s kamennou Kalvárií, vytesanou kolem roku 1730 J. Pacákem. Hora Kalvárie s kaplí Bolestné Panny Marie a zastaveními křížové cesty tvoří jednu z dominant nad Českým Krumlovem.

Lot

Podle *první knihy Mojžišovy (12,4)* putoval Lot, syn Hárana se svým strýcem Abrahamem. Došlo však ke sporu mezi pastýři stád Abrahamových a Lotových a oba muži se rozešli a Lot se usadil v kenaanské zemi nedaleko Sodomy. Po vítězné bitvě nad sodomským králem Bérem a gomorským králem Biršou élamský král Kedorlaómer a jeho spojenci Tideál – král pronárodů, šineárský král Amráfel a elasarský král Arjók pobrali veškerý majetek a vzalo s sebou i Lota a jeho rodinu. Když se o tom dověděl Abrahám sebral vojsko a osvobodil jej i se ženami. Po té co tři mužové – andělé navštívili Abrahama v Mamre, odebrali se do města Sodomy, které společně s Gomorou se rozhodl Hospodin ztrestat za hříchy obyvatelstva. Abraham s Hospodinem „smlouval“ zda zatratí města najde-li se v nich padesát spravedlivých a nakonec došel až k číslu pěti. Avšak ve městech se nenašlo ani pět spravedlivých, proto se je Hospodin rozhodl zahubit. Pro Abrahamovu věrnost se rozhodl Bůh Lota, jeho ženu a dcery zachránit. **Dva poslové Boží přišli na večer do Sodomy a Lot je pohostil ve svém domě (Gn 19, 1-16)** a bránil je před agresivními obyvateli. Andělé mu sdělili, aby vzal ženu, dcery a zetě a všechny další, kteří k němu patří a utekl s nimi z města, neboť Hospodin je zničí. Vážně vzali Boží varování pouze Lot, jeho žena a dcery. Při odchodu z města je Hospodin varoval, aby se neotáčeli až sešle na města oheň a síru, avšak zvědavá **Lotova žena se ohlédla a proměnila se v solný sloup (Gn 19,26)**, např. mosaika

v bazilice v Monreale, kol. 1180; Raffael, nástěnná malba ve vatikánských Lodžích, 1516). Se zachováním rodu souvisí námět **Dcery opilý svého otce Lota** (*Gn 19, 30-38*) a zplodily s ním syny Moába a Ben-amího, který byl velmi oblíbený od raného středověku (např. iluminace ve Vídeňské Genezi, 6. stol., VídeňÖNB; Lucas Cranach St., 1529, MnichovAPin; Petr Brandl, obraz v soukromém majetku, po 1710).

Sv. Lukáš

Evangelista (viz Evangelisté), považován také za autora *Skutků apoštolů*. Podle malých zmínek ve *Skutcích apoštolů* (16,10-17;18-27; 20,5-21) a dle legendy (Simeon Metaphrastes, *Vita Lucae*) doprovázel sv. Pavla společně s Markem, Aristarchosem a Demasem na jeho druhé misijní cestě po Řecku a v Římě a dokonce prý působil jako jeho sekretář. Vyobrazení Lukáše na misijích se objevuje na miniaturách v Evangeliáři Jana z Opavy (1368, VídeňÖNB). **Lukáš byl patrně lékařem**, jak ho nazývá sv. Pavel (*Ko 4,14*). O smrti evangelisty existují rozdílné informace. Zemřel prý přirozenou smrtí, dle jiné verze byl oběšen na olivě v Thébách (Bithynii) či mu byla useknuta hlava. Ostatky světce byly roku 357 přeneseny z Théb do baziliky sv. Apoštolů v Konstantinopoli. Sv. Lukáš vystupuje jako patron malířů, sochařů a lékařů (např. patron lékařské fakulty univerzity ve Freiburgu, Mistr F. E. I., reliéf na oltáři dómu ve Freiburgu, , 1. pol. 18. stol.).

V Konstantinopoli byl uctíván „pravý obraz“ („rukou neutvořený“) obraz Panny Marie (Hodegetrie), jehož část se po pádu Byzance dostala do Itálie. Za autora tohoto obrazu byl považován sv. Lukáš, což bylo zřejmě inspirováno tím, že ve svém evangeliu nejvíce osvětlil události z Kristova dětství. **Podle legendy se Lukáš marně snažil zobrazit podobu Panny Marie** a ta se dotkla obrazu a její podoba se na něm objevila v celé kráse. Ve středověku vznikala malířská bratrstva zasvěcovaná sv. Lukáši, jedno z nich bylo také v Praze (zal. 1346) a mělo svůj oltář v chrámu Panny Marie před Týnem. Na oltářích malířských bratrstev často byla malovaná či sochařská vyobrazení sv. Lukáše malujícího či kreslícího Madonu (např. Rogier van der Weyden, 1435-40, BostonMFA; malba na rámu tzv. Navštívení Švamborského, kol. 1450, PrahaNG; Jan Gossaart, kol. 1515, dříve v katedrále sv. Víta, PrahaNG; Karel Škréta, 1661, původně chrám Panny Marie před Týnem- oltář malířského bratrstva, PrahaMHP; Jan Jiří Heinsch, původně chrám Panny Marie před Týnem- oltář malířského bratrstva, kol. 1705, PrahaNG), přičemž někdy asistují andělé připravující jako pomocníci barvy a desky. Povinností mistra přijímaného do bratrstva – cechu sv. Lukáše bylo namalovat mariánský obraz. Jako patrona sochařů (v ruce drží místo obrazu sošku Madony) zobrazil sv. Lukáše Matyáš Bernard Braun v kostele sv. Klimenta v Praze. Někteří malíři

vtiskli sv. Lukáši svoji podobu (tzv. sakrální kryptoportrét, např. Maarten van Heemskerck, kol. 1532, Rennes, Museum krásných umění). V Evangeliáři Jana z Opavy (1368, VídeňÖNB) na celostranné miniatuře vidíme Lukáše jednak jako malíře malujícího Ukřižování (sic!) a jednak jako lékaře.

Lukáš je obvykle zobrazován jak píše evangelium (Jan Jirí Heinsch, kol. 1690, PrahaNG), doprovází sv. Pavla či maluje obraz Panny Marie (všechny tři Lukášovy činnosti vyobrazil Johann Sebastian Klauber na rytině z doby kolem roku 1750, vytištěné v Augsburgu). K nezbytným atributům sv. Lukáše patří býk (vůl), někdy jako inspirace stojí za Lukášem Panna Maria (Hermen Rode, 1484, Lübeck, Sankt-Anne-Museum). Vzácně je vyobrazen jako lékař s chirurgickými nástroji či lékárnickými nádobami (např. nástěnná malba v Commodiliných katakombách v Římě, 7. stol.; scéna na retáblu Juana de Levi, 15. stol., MadridPrado; Jakob von Schupen, scéna na vedlejší oltáři kostela sv. Karla Boromejského ve Vídni, 18. stol.).

Makabejští

Příběh Judy Makabejského a jeho čtyřech bratří: Jóchanana, Šimeona, Eleazara a Jónatan líčí *apokryfní První a Druhá kniha Makabejských*. V Makabejských knihách jsou popisovány události po smrti Alexandra Makedonského (r.323 př. Kr.) a po zkáze jeho říše. Syrský král Antiochos IV. Epifanés z rodu Selukovců prováděl násilnou helenizaci Judeje a propagoval pohanské kultury (např. Dia), což vyvolalo povstání židů. Do čela povstalců se postavil kněz Matitjáš z rodu Hasmonejců (*1 Mak 2, 1-27*), který zabil žida jenž chtěl obětovat modlám. Společně s ním uprchlo do hor pět jeho synů. Svoji činnost zaměřili především na ničení pohanských oltářů a na nesmiřitelnou likvidaci nepřátel. Po Matitjášovi se velení vojska ujal **Juda Makabejský** (makkábí = kladivo), zvítězil nad nepřáteli ve všech bitvách (*1 Mak 3-4*) a uzavřel spojeneckou smlouvu s Římany. Získal pro židy náboženskou svobodu, obnovil chrám a oltář (r.164 př. Kr.). Jeho zobrazení v rytířském oděni (erb s dráčkem) bývá součástí cyklů **Devíti slavných hrdinů** (např. nástěnné malby v rytířském sále na hradě v La Manta, 1420-1425; nástěnná malba na západní stěně komnaty Starého paláce na Blatné, po 1467). Grafický cyklus zobrazující činy Makabejských provedl antverpský rytec H. Wierix (1553-1619). V typologii je historie Juda a jeho bratří vztažena k Obětování v chrámu, Zajetí Krista a jeho Ukřižování. Po smrti Judy Makabejského (r. 160 př. Kr.) zaujal jeho místo velekněz Jónatan a po něm se do čela povstání postavil Šimeon (143-134 př. Kr.), jehož zavraždil jeho zeť, podvelitel Ptolemaios.

Druhá kniha Makabejská není pokračováním První, ale přebírá z ní některé důležité události. Celou knihou proniká důvěra v Hospodina, oslavován je zde jako velký hrdina Juda Makabejský. **Ztrestán byl Heliodóros** (viz Heliodóros v chrámu), **kteří se pokusil oloupit chrám**. Stařec Elezaar tolik ctil Zákon, že raději zemřel hlady než, aby porušil předpis o pojídání masa nečistých zvířat (*2 Mak. 6,18-31*). Příkladem věrnosti Hospodinu je také **mučednictví sedmi bratří Makabejských** (*2 Mak 7, 1-42*), kteří byli postupně mučeni a odmítli porušovat ustanovení Zákona. Jejich jednání schvalovala i matka a dodávala jim odvahy. Sama byla také umučena. Údajný hrob Sedmi bratří ctily židé a později i křesťané. Příběh mučednictví sedmi bratří pronikl také do *Zlaté legendy*, neboť byli uctíváni jak světci. V Kolíně nad Rýnem jim byl dokonce zasvěcen kostel a jejich zobrazení zde nacházíme na relikviářové skříni (1520-27, dnes v kostele sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem) v typologii s pašijemi Kristovými Korunováním Panny Marie. V uvedeném kostele bylo sedm bratří vyobrazeno také na oltáři s malbou od Johanna van Damma (1717). Jako oranti se objevuje sedm bratří zobrazeno na reliéfu ze slonoviny zdobícím relikviářovou skříňku z Brescie (kol. 370). Četné příklady nalezneme také v nástěnné malbě (např. freska v S. Maria Antiqua v Římě, 7. stol.) a v rukopisech (Martyrologium ze Zweifalten, 12. stol., StuttgartLbibl). V Čechách byly knihy Makabejské oblíbeny v husitském prostředí. Husité se považovali za „boží bojovníky“, makabejské, kteří bojují proti nepřátelům Božím. Iluminace zobrazující činy Makabejců doprovází knihy Makabejské v tzv. Boskovické Bibli (2. čtvr. 15. stol., OlomoucUK). V typologii byla matka se sedmi syny Makabejskými předobrazem Sedmiboletné Panny Marie.

Malachiáš

Malý prorok, pravděpodobně autor starozákonního proroctví (není zmíněn v nadpisku knihy). Jeho jméno je odvozeno z hebrejského mal'áki („můj posel“). Proroctví vzniklo v letech 515 (dokončení druhého chrámu) – 458-455 př. Kristem. Prorok v něm vyzývá k nápravě rod Lévi a shledává všechny neřády ve špatně prováděné oběti. S oblibou bývá zobrazován (např. reliéf na západní fasádě katedrály v Amiens, 13. stol.) s andělem a páskou s výrokem (*Mal 3,1*): „*Hle, posílám svého posla (anděla), aby připravil přede mnou cestu*“ (myšlen tím Eliáš redivivus, srov. *Mal. 3,23*). Výrok byl vztažen na Jana Křtitele (*Mk 1,2*).

Sv. Marek

Evangelista (viz Evangelisté), autor druhého evangelia, helenisticky vzdělaný křesťan židovského původu, zmiňován přeneseně jako syn sv. Petra (1P 5,13) a některými autory ztotožňován s Janem Markem (Sk 12,12), synem ženy Marie. Legenda hovoří o tom, že matka se jmenovala Hannah a otec Jan. Ztotožňován je s mládencem, který byl přítomen zatčení Kristovu (Mk 14, 50-52). Doprovázel sv. Pavla a Barnabáše (Sk 12,25) při jejich první misijní cestě do Antiochie a na Kypr. Zlatá legenda uvádí, že byl levitou a pokřtil ho sám sv. Petr, jehož pak doprovázel do Říma. Nejprve ho Kristus poslal do Aquileje, kde prý sepsal své evangelium, do Říma se vrátil s aquilejským občanem Hermagorasem, aby zde byl vysvěcen na aquilejského biskupa. Jedna z legend hovoří dokonce o tom, že navštívil Lorsch. Podle tradice založil Marek církev v Alexandrii a stal se zde prvním biskupem. Jeho kázání v Alexandrii byla hojně navštěvována (Gentile Bellini, 1507, MilánBr) aktualizoval námět tím, že zobrazil místo náměstí v Alexandrii náměstí v Benátkách). Uzdravil (probodl si prst šídlem, když spravoval Markovi boty) a na víru obrátil ševce Aniana (obraz Cima da Conegliano, BerlínGgal). Při velikonoční bohoslužbě byl u oltáře pohany zajat a vlečen se smyčkou na krku Alexandrii a byl přitom kamenován. Ve vězení ho v noci navštívil prý sám Ježíš Kristus. Ráno ho pohané vyvlekli ven a umučili ho k smrti (kol. r. 68). Když chtěli jeho tělo spálit strhla se veliká bouře, pohané uprchli a křesťané pohřbili světcovo tělo v kostele (Bucoles). Jak uvádí autor Zlaté legendy roku 468 benátský kupci převezli tělo sv. Marka z Alexandrie do Benátek. Když ho vyzdvihovali zaplavila prý celé město líbezná vůně (např. Tintoretto, Zázrak sv. Marka, 1548, Benátky, původně pro Scuolu Grande di S. Marco, dnes BenátkyGA). Při převážení těla se děly četné zázraky a v Benátkách byly ostatky pohřbeny pod jedním sloupem, ale když zemřeli pamětníci uložení nemohli kněží hrob nalézt a proto vykonali prosebné procesí a tu náhle prý kameny odskočily a tělo bylo objeveno. Sv. Marek se stal patronem Benátek a jeho zobrazení (či jeho atributu lva) zdobí chrámy a paláce v celém městě. Život sv. Marka je v několika epizodách představen na mozaice (kol. 1260-70) v předsíni chrámu sv. Marka v Benátkách. Cyklus tří obrazů od Tintoretta s námětem zázraků sv. Marka zdobil od roku 1566 benátskou Scuolu Grande di San Marco (dnes MilánBr a BenátkyGA). Hlavní epizody z legendy sv. Marka jsou vyobrazeny na miniatuře v Evangeliáři Jana z Opavy (1368, Vídeň, Národní knihovna). Oblíbenými náměty dále byly : Zázračné záchránění otroků (např. Tintoretto, 1548, Benátky, Scuola di San Rocco) , Zázračné nalezení prstenu sv. Marka rybářem a jeho navrácení benátskému dóžeti (např. Paris Bordone, 1534, Benátky, Akademie) a Slavnosti zasnoubení benátského dóžete s Jaderským mořem (např. Paris Bordone, 1534, BenátkyGA).

Zlatá legenda uvádí, že Marek byl muž středního věku, s dlouhým nosem, vysokým čelem a hustým vousem. Zobrazován je obvykle jak sedí u pulpitu a píše své evangelium a doprovází ho jeho atribut lev. Vzácně má Marek na hlavě biskupskou mitru (Mistr Maulbornského oltáře, 1442, StuttgartSG), jako poukaz na jeho biskupský úřad v Alexandrii.

Marie Magdaléna

O Marii Magdaléně (Marie z Magdaly, Máří Magdaléna) se dovídáme z evangelií a legendické literatury. Podle evangelisty *Marka* (16,9) a *Lukáše* (8,2) byla posedlá a Kristus z ní vyhnal sedm démonů. S Marií Magdalskou byla ztotožňována hříšnice, která podle *Lukáše* (7,37-39) při hostině v domě jednoho z farizeů přišla s alabastrovou nádobkou plnou vonného oleje a s pláčem přistoupila zezadu k nohám Krista a začala mu je smáčet slzami, otírat svými vlasy, líbat je a mazat vzácným olejem. Farizeus se nad tím podivil, ale Kristus gesto ženy prezentoval jako kající úkon na rozdíl od jednání farizea a odpustil jí hříchy. Tento námět se někdy objevuje zobrazován v klášterních refektářích (viz obraz z refektáře bývalého kláštera kapucínů v Roudnici nad Labem, 17. století). Evangelista *Jan* (11, 1-44) píše o tom, že M. Magdaléna byla sestrou Lazara a Marty a byla svědkyní Lazarova vzkříšení. **Marie Magdaléna dále pomazala librou drahého oleje Ježíšovy nohy v při hostině v Betánii v domě Lazarově** a přítomný Jidáš Iškariotský s tím nesouhlasil a pravil, že by bylo lépe mast prodat a peníze rozdat chudým. Kristus mu však opověděl: „*Chudé máte vždycky s sebou, ale mne nemáte vždycky*“. Tento býval považován za předobraz Kristova utrpení (viz Mistr Theodorik, nástěnná malba v okenním výklenku kaple sv. Kříže na Karlštejně, před 1365). Podle evangelií (*Mt* 27,56; *J* 19,25) stála **Marie Magdaléna pod křížem při Kristově skonu**. V italském umění na přelomu 13. a 14. století se Marie Magdaléna objevuje zobrazena klečící u paty Kristova kříže (Giotto, Ukřižování, Kaple Scrovegniů v Padově, 1304-1306), někdy nohy ukřižovaného Spasitele smáčí slzami a otírá je svými vlasy (viz narážka na pomazání v Betánii). Na sever od Alp (viz. např. Mistr Vyšebrodského oltáře, Ukřižování, před 1350, PrahaNG) je velmi často Marie Magdaléna pod křížem zobrazena menší postavou než ostatní svědkové Kristova umučení, a to proto aby byl zdůrazněn akt její kajícího. Není vyloučeno, že tato scéna má také zdroje v dobové středověké literatuře tzv. Magdalénských planktech, v nichž je líčen Magdalenin prožitek z Kristova utrpení na kříži. Magdaléna byla Kristu věrná až „za hrob“, když po sobotě dle *Janova evangelia* (20,1) sama přišla k hrobu Kristovu a našla ho prázdný. Ostatní evangelia uvádějí, že se dostavila společně s jednou (*Mt* 28,1) či dvěma ženami (*Mk* 16,1; *Lk* 24,10)

pomazat Kristovo tělo vonnými mastmi, proto se na vyobrazeních objevují ženy s pyxidami v rukách (Mistr Vyšebrodského oltáře, Zmrtvýchvstání Krista, před 1350, PrahaNG). Marii Magdaléně se dostalo té výsady, že jako první potkala zmrtvýchvstalého Krista (*Mk 16,9; J 19,20*). Evangelista *Jan (20,15-18)* se dále zmiňuje o tom, že Marie Magdaléna nejprve Spasitele nepoznala a považovala ho za zahradníka a když se jí dal poznat, tak se ho chtěla dotknout a on jí odpověděl: **“Nedotýkej se mne“ (Noli me tangere)**. Na vyobrazeních, která někdy zastupují námět Zmrtvýchvstání (např. Mistr Theodorik, nástěnná malba v okenním výklenku kaple sv. Kříže na Karlštejně, před 1365), Marie Magdaléna klečí před Kristem, který má na hlavě zahradnický klobouk a v ruce rýč (např. miniatura v Lobkovickém graduálu, kol. 1500, PrahaNKČR).

O dalších osudech M. Magdalény se dovídáme z tzv. *Provensálské legendy*, která se v určité modifikaci objevuje ve *Zlaté legendě* Jakuba de Voragine. Podle ní Marie Magdaléna společně se sestrou Martou, bratrem Lazarem a biskupem Maximinem z Boží vůle přistáli na lodi lodi v Provence nedaleko Marseille. Lazara a Maximina jako biskupy (obraz sv. Marty se ztratil) zobrazil Mistr Theodorik v kapli sv. kříže na Karlštejně. **Marie Magdalena se uchýlila do jeskyně nedaleko Sainte Baume** a zde žila kajícím životem, což bylo s oblibou zobrazováno zejména v novověku (např. Petr Brandl, nástropní malba z klášteríka nad Mníškem pod Brdy – transfér, 1693-94, kostel sv. Václava v Mníšku pod Brdy). Podle legendy byla **Marie Magdaléna povznesena andělskými chóry na nebesa** (viz např. pečeť arcibiskupa Arnošta z Pardubic, dřevořezba ve středu tzv. Kerhartické archy, LitoměřiceMG, 1507; na křídlech malby s náměty Noli me Tangere a M. Magdalény pod křížem). Tento námět může být ve výtvarném umění někdy zaměněn s obdobným námětem ze života poustevnice sv. Marie Egyptské. Ostatky Marie Magdalény byly od raného středověku uctívány ve Vézlay, kam putovali vedle zástupů prostých věřících také mnozí významní poutníci (např. Bernard z Clairvaux, francouzský král Ludvík svatý ad.). Také jeskyni M. Magdalény v Sainte Baume navštěvovali od středověku poutníci, a to dokonce z Čech. Velkým ctitelem kajícnice Marie Magdalény byl pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic, jenž se patrně podílel na koncipování magdalénských scén v kapli sv. Kříže na Karlštejně a nechal si provést scény ze života Marie Magdalény na svých pečetích (Noli me tangere, Povznesení Marie Magdalény na nebesa). V novověku byla Marie Magdaléna zobrazována jako kající žena ve vznešeném často dobovém oděvu (někdy poloobnažená) klečí před křížem s lebkou. Nad Mníškem pod Brdy nechal ctitel Marie Magdalény hrabě Servác Ignác Engel z Engelsflussu postavit v letech 1692-93 Kryštofem Dientzenhoferem kapli, která prý napodobovala prototyp kaple Marie Magdalény nedaleko Marseille. Uvnitř byla tato kaple

opatřena umělými krápníky (aluze na jeskyni v Sainte Baume) vyzdobena sochami kající Marie Magdalény, sv. Prokopa, sv. Ivana, sv. Antonína poustevníka a sv. Pavla Thebského. Podobnou kapli Marie Magdalény dal zřídit v letech 1665-1670 francouzský generál Jean de la Crone pod Plzeňskou kaplí na Svaté hoře u Příbrami.

Sv. Matěj

Apoštol (viz Apoštolé), v Novém zákoně zmíněn pouze marginálně, nejvíce informací nám o něm podává *Zlatá legenda* a spis Lambertuse de Legia *De vita, translatione, inventione ac miraculis Sancti Matthiae Libru quinque* z roku 1186. Narodil se dle legendy Betlémě. **Do apoštolského kolegia byl losem vyvolen (Sk 1,26)** na místo Jidáše (miniatura v tzv. Rabbulově kodexu, 6. stol., FlorencieBL). Podle *Zlaté legendy* působil v Judei, kde kázal, zázračně léčil nemocné, vymítal ďábly, ničil modly a křísil mrtvé (např. mozaika v apsidě baziliky S. Maria Maggiore v Římě, 1288-96). Krátký čas prý strávil také v Etiopii a v Antiochii. **Byl obviněn, uvězněn (ve vězení ho navštívil Kristus) kamenován, bodnut kopím a po římském způsobu mu byla sřata sekyrou hlava** (nástěnné malby v předsíni tzv. Göttweigerhof-Kapelle, 1. pol. 14. stol., Stein a. d. Donau; Kájovský oltář, farní úřad římskokatolické církve v Kájově, před 1500; Jan de Beer, kol. 1510, VídeňKM), dle řecké verze legendy byl **ukřižován**. Jeho tělo bylo pochováno původně v Jeruzalémě, později byly ostatky převezeny do Trevíru jako dar císařovny Heleny svému rodnému městu a od biskupa Agriciana uloženy v kostele sv. Eucharia.

Sv. Matěj je zobrazován jako starší muž s knihou, sekyrou, mečem, křížem, kopím, halapartnou či kameny v ruce.

Sv. Matouš

Apoštol (viz Apoštolé), evangelista (viz Evangelisté). Autor prvního z evangelií, připisováno mu také apokryfní evangelium PseudoMatoušovo. Zmíněn v evangeliích (*Mt 10,3*; *Mk 3,18*; *Lk 6,15*) v seznamech apoštolů. Syn Alfeův, jmenoval se Levi a byl původním povoláním výběrčí daní (celník) v Kafarnaum. Kristus ho povolal k apoštolátu (*Mt 9,9*; *Mk 2,14*; *Lk 5,27*) a přijal jméno Matouš. Působil prý na misích v Etiopii, v Judea v Persii. Podle *Zlaté legendy* v „mouřenínské zemi“ - Etiopii ve městě zv. Nadabar, kde bydlel u sv. Filipem nově pokřtěného eunucha sloužícího královně, **zkrotil dva draky, které přivedli čarodejníci Zaroes a Arfaxat** (např. vitraj v jižní rosetě chrámu Notre Dame v Paříži, 12. stol.). **Vzkřísil z mrtvých syna krále Egippa** (např. kresba Lucy Cambiasa k nástropní malbě kostela sv.

Matouše v Janově, 16. stol., LondýnBM) a ten ho považoval za boha a chtěl mu postavit chrám, ale Matouš dal za darované zlato postavit kostel. Egippus s manželkou, dcerou Ifigenií, která se zasvětila Bohu a s celým dvorem se nechali od Matouše pokřtít. Po smrti Egippově nastoupil na trůn Hyrtak a zatoužil po Ifigénii a **Matouš tomu bránil a byl jedním z vojáků u oltáře proklán mečem** (např. Caravaggio, 1600, kostel San Luigi dei Francesi v Římě; Claude Vignon, 1617, Muzeum v Arassu), . Král pak chtěl zapálit dům panen zasvěcených Bohu, avšak chytl královský palác a král a jeho syn se ztěží zachránili. Po smrti Hyrtaka se králem stal bratr Ifigenie a kouzelníci byli vyhnáni ze země do Persie, kde je definitivně potřepli apoštolé Šimon Zelotes (viz Sv. Šimon Zelotes) a Juda Tadeáš (viz Sv. Juda Tadeáš). Relikvie sv. Matouše jsou od roku 825 uctívány v Bretagni. a Beneventu. S cykly ze života sv. Matouše se setkáme především v Itálii (např. Jacopo di Cione, polyptych, 1367-69, FlorencieUf; vitraj v okně Horního kostela sv. Františka v Assisi, 13. stol.).

Matouš je zobrazován s měšcem (celník), mečem, halapartnou či sekyrou (nástroj umučení), ale nejvíce s člověkem – andělem, neboť jeho evangelium začíná velkým rodokmenem Krista. Nejstarší reprezentativní vyobrazení evangelisty sv. Matouše písíciho evangelium v Čechách se nachází ve Vyšehradském evangeliáři (1085, PrahaNKČR). Mistr Theodorik (kaple sv. Kříže na Karlštejně, před 1365) zobrazil anděla u ucha Matoušova, jako poukaz na Boží inspiraci jeho evangelia. Na celostranné miniatuře v Evangeliáři Jana z Opavy (1368, VídeňÖNB) Matouš diktuje andělovi evangelium. Podobně nekonvenčně zachytil sv. Matouše Caravaggio. Na první variantě (1601, Berlin, zničeno), která vyvolala negativní reakce teologů, vede anděl Matoušovi ruku při psaní evangelia; na variantě druhé (1599-1602, San Luigi dei Francesi v Římě) vypočítává anděl na prstech argumenty, což bylo akceptováno. Karel Škréta zvolil ještě další řešení, když zobrazil (asi 1666, kostel sv. Matouše v Křešicích, dnes Diecézní muzeum v Litoměřicích) anděla jak Matouše při psaní evangelia objímá (symbol inspirace). Často je zobrazováno **Povolání sv. Matouše k apoštolátu** (*Mt 9,10; Lk 15,2*, např. Paolo Veronese, 1572, Benátky, refektář konventu SS. Giovanni et Paolo; Caravaggio, 1600, kostel San Luigi dei Francesi v Římě). Na vyobrazeních celník Matouš vstává za přítomnosti Krista a někdy také Petra a Ondřeje od stolu s penězi.

Micheáš

Malý prorok, autor starozákonního proroctví, současník Izajáše (*Iz 1,1*) a Ozeáša (*Oz 1,1*). Působil v době kdy Asyřané vyvrátili království v severním Izraeli a za krále Chizkijáše ohrožovali samotný Jeruzalém (701 př. Kr.). Micheášovo proroctví je blízké proroctví

Ámosovu, Ozeášovu a Izajášovu, neboť vystupuje proti falešným prorokům, zpupným boháčům a nezodpovědným kněžím provádějícím nepořádně oběti. Zároveň je zde vyjádřena naděje na příchod Mesiáše. K jeho atributům patří dítě, neboť jeho výrok (*Mi 5,1*):“A ty Betléme efratský, ačkoli jsi nejmenší mezi judskými rody z tebe mi vyjde ten jenž bude vládcem Izraele, jehož původ je odpradáвна ode dnů věčných.“ byl vztažen na narození Krista v Betlémě (*Mt 2,5-6*). Scéna v níž Micheáš varuje Achaba a jeho proroky aby se nepouštěl do války a je za to zpolíčkován (*IKr 22,9-28*) byla v duchu typologického paralelismu (viz Typologie) vztažena k námětu Kristus před Pilátem.

Milosrdný Samařan (Samaritán)

Podobenství o milosrdném Samařanovi se opírá o text *Lukášova evangelia (10, 30)*. Sám Ježíš ho vypráví zákoníkovi, který se ho ptal co má udělat, aby „měl podíl na věčném životě“. V podobenství vystupuje člověk, který byl zbit a oloupen lupiči. Zraněného nejprve našel kněz, jenž se od něho odvrátil a nepomohl mu ani levita. Ošetřil ho teprve žid pohrdaný milosrdný Samařan a následně mu také opatřil přístřešek v hostinci. Zákoník si sám z toho vyvodil poučení, že bližním zraněného je:“Ten, který mu prokázal milosrdenství“. Podle Ireneia (*Adversus haereses*) Samařan znamená Krista. Dle výkladu Origeny (*Homilia*), stejně jako Ambrože (*Expositio Evangelii secundum Lucam*) muž, který byl přepaden lupiči (symbol lidských hříchů) je Adam, Jerusálém je symbolem ráje, Jericho znamená svět, kněz „stojí pod Zákonem“, levita je ztotožněn s proroky, Samařan pak se samotným Kristem, přístřešek, v němž byl zraněný ošetřen, symbolizuje církev. Že tyto výklady církevních autorit byly v ranné církvi aktuální svědčí iluminace v Codexu Rossanensis (6. stol., Arcibiskupské muzeum v Rossanu). Kristus s křížem v ruce zde zastupuje Samařana.. Na západě se podobenství poprvé objevuje v ottonských rukopisech (Evangeliiář Otty III., kol. 1000, MnichovStbibl). Poměrně často bylo ve 13. století zobrazováno na vitrajích francouzských katedrál (Sens, Bourges, Chartres). Téma milosrdného Samařana neztratilo na aktualitě ani v 16. století. (J. Bassano, J.C. Loth). Paul Troger pojal na malbě v benediktinském opatství v Altenburgu téma milosrdného Samařana jako symbol „Medicíny“. Rembrandt zobrazil na dvou obrazech (BerlínGgal, PařížL) přijetí oloupeného a zraněného muže pod střechu hospody. Tyto obrazy nebyly určeny pro reformované kostely, ale pro protestantské měšťanské domácnosti, neboť měšťané zakládali špitály a milosrdenství patřilo k základním ctnostem věřícího. V 19. století podobenství ještě zobrazili Eugen

Delacroix a Vincent van Gogh. Tema Milosrdného Samaritána zobrazili také Bohumil Kubišta a Jan Zrzavý.

Modlitba Otče náš

Modlitba Otče náš (lat. Paternoster) je základní modlitbou v kánonu Římské mše a třetím hlavním bodem Lutherova katechismu. Uvádí jí evangelisté Matouš (6,9-13) a Lukáš (11,2-4) a sestává se ze sedmi proseb: 1. Otče náš, jenž jsi v nebesích, 2. buď posvěceno tvé jméno. 3. Přijď tvé království. 4. Staň se tvá vůle jako v nebi tak i na zemi. 5. Náš denní chléb dej nám dnes. 6. A odpusť nám naše viny, jakož i my jsme odpustili těm, kdo se provinili proti nám. 7. A nevydej nás v pokušení, ale vysvobod' nás od zlého. Uvedených sedm proseb s pomocí sedmi darů Ducha Svatého má mít blahodárny účinek proti sedmi smrtelným hříchům. Nejstarší vyobrazení vztahující se k Otčenáši pochází z prostředí reformačního. Kristus buď sám drží sedm nápisových pásek s texty jednotlivých proseb Otčenáše nebo existují grafické cykly s vyobrazením sedmi prosem modlitby. Nejstarším takovým cyklem je osm rytin (Kristus učí apoštoly, uctívání Nejsvětější Trojice, Soslání Ducha Svatého, nesení kříže Kristem, hostina a kázání, osvobození zatčeného, Jób, Kristus uzdravuje nemocné) Hanse Holbeina ml. z roku 1519, které ilustrovaly knihu Erasma Rotterdamského Praecatio dominica vydanou v roce 1523. Lucas Cranach St. vytvořil v souvislosti s prací Martina Luthera Filipa Melanchtona na tzv. Malém katechismu (1527) cyklus osmi dřevořezů (1527, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen): K první prosbě: Bůh tvoří svět; k druhé prosbě: Lidé na kázání, k třetí prosbě: Soslání Ducha Svatého; ke čtvrté prosbě: Kristus padá pod křížem; ku páté prosbě, „sycení“ lidu slovem Božím, v pozadí poukaz na Eliáše, který zázračně „rozmnožil“ olej chudé vdově (4 Kr 4, 3-7), k šesté prosbě: nehodný žák před učitelem; k sedmé prosbě: Kristus jako Dobrý pastýř s d'áblem se lvem (poukaz na epištolu Petrovu 5,1-11); na osmé rytině je vyobrazeno uzdravení ženy ze země Kenaanské. Tyto grafické listy sloužily jako předlohy pro nástěnnou malbu z roku 1564 v luteránském sboru v Sonnebornu ve Vestfálsku.

Mojžíš

Jeden z praotců, považovaný za vůdce, zákonodárce židovského národa a za jednoho ze zakladatelů jeho náboženství. Žil společně s ostatními židy v egyptském zajetí za času faraóna Ramsese II. (zem.1223 př. Kr.). O Mojžíšově původu, životě a činnosti se dovídáme

z prvních pět knih Starého zákona (Pentateuch), které jsou označovány jako knihy Mojžíšovy. V druhé knize Mojžíšově (1,1n) se vypráví o tom, že po smrti Josefově začal egyptský faraón pronásledovat židy a dokonce poručil, že hebrejské porodní báby Šifra a Sua mají zabít novorozené židovské chlapce. Báby se však bály Boha a nechávaly chlapce naživu a proto faraó poručil, aby novorozenci byli vhozeni do vody. Muž z Léviova domu si vzal lévijskou ženu a zplodily chlapce – Mojžíše (Ex 2, 1n). Protože ho rodiče chtěli uchránit před utopením dali ho do ošatky a poslali po Nilu. **Ošatku s Mojžíšem zachytila v řece právě se koupající faraónova dcera** (Ex 2,5-11, např. nástěnná malba v synagóze v Dura Europos, před 246) a chlapce dala vychovat. Po dospění zabil Mojžíš jedno Egyptana, který ubíjel Hebrejce a musel uprchnout před do midjánské země. U studnice se zastal před pastýři, kteří jejich stádo odháněli sedmi dcer midjánského kněze Reúela. Jednu z nich – Siporu si vzal Mojžíš za manželku a měl s ní syna Geršoma. Po smrti faraóna se Hospodin se rozpomenul na smlouvu s Abrahámem, Izákem a Jákobem a Mojžíšovi, který zde pásł stádo, se dal poznat v podobě hlasu na boží hoře Oreb **v hořícím keři** (Ex 3, 1-12, v typologických cyklech symbol panenství Panny Marie, viz např.nástěnná malba v ambitu Emauzského kláštera v Praze, před 1370). Někdy je zobrazován **Mojžíš zouvající si obuv** (např. Mozaika v S. Vitale v Ravenně, kol 540), k čemuž ho z hořícího keře vyzval sám Hospodin (Ex 3,5) s poukazem, že stojí na svaté zemi. Hospodin vyzval Mojžíše, aby vyvedl lid izraelský z Egypta do země Kenaanské „oplývající mlékem a medem“. Hospodin pak dal Mojžíšovi hůl, která se jako had plazila před ním a ukazovala mu tak cestu. Dále mu jako schopnost konat před lidem zázraky jako znamení božího pověření a nařídil mu, aby faraóna požádal o propuštění z egyptského jářma. Mojžíš společně s Áronem (viz Áron) navštívili faraóna. Ten je přijal a jako znamení božího vyvolení se **Áronova hůl** (Ex 4,6-17) proměnila před faraónem v draka, který sežral hole přítomných egyptských mudrců. Protože však faraón nechtěl vyslyšet Mojžíšovu žádost, proto **Hospodin postihl Egypt desíti ranami** (Ex 7-10): Zkažením vod, velkým množstvím žab, komáry, mouchami, dobytčím morem, vředy, krupobitím, kobylkami, temnotou, smrtí prvorozených dětí Egyptanů. Každou z těchto ran měl z Hospodinova příkazu iniciovat Mojžíš vztažením hole. Pod dojmem vraždění prvorozených si faraón povolal Mojžíše a Árona a povolil jim po 430 letech pobytu opuštění země. Protože to bylo ve spěchu lid vzal sebou v dížích nevykynuté těsto, z něhož napekli nekvašené chleby. Hospodin dále nařídil židům (Ex 12,1a) **hod beránka (paschu)** a obětování všeho prvorozeného. Beránka měli jíst židé ve chvatu, obuti, oblečení a s holí v ruce (viz Dirk Bouts, malba na křídle oltáře Poslední večeře, 1464-1467, S. Peter v Lovani) a krví beránkovou měli pomazat nadpraží a veřeje dveří svých domů, aby je Hospodin nestihl trestem jako Egyptany. Kristus slavil paschu jako

Poslední večeri (viz Poslední večere). Židé vedení Mojžíšem se vydali oklikou z Egypta a cestu jim ukazoval sám Hospodin, ve dne ve sloupu oblakovém v noci ve sloupu ohnivém. Faraón židy pronásledoval a **Mojžíš z božího příkazu vztáhnul svoji hůl na vody Rudého moře** (*Ex 14,1a*) a ty se rozestoupily takže židé mohli projít celým moře. Egyptané je následovali, ale Mojžíš uzavřel vody moře, v nichž se utopilo egyptské vojsko. Příběh Mojžíšův od jeho vhození do vod v Nilu až po přechod přes Rudé moře je vyobrazen na stěnách bývalé synagogy v Dura Europos (r. 245-256 po Kr.). Židé pokračovali ve svém putování dále přes poušť Šúr a žízniví narazili na **hořkou vodu v Mara, kterou na radu Hospodinovu Mojžíš osladil dřevem** (*Ex 15,22-25*), viz Václav Vavřinec Reiner, nástěnná malba v poutním kostele Panny Marie Bolestné na Dobré Vodě u Českých Budějovic, 1735). Další reptání hladových židů proti Mojžíšovi a Áronovi se odehrálo na poušti Sín a **Hospodin seslal k jejich obživě manu** (*Ex 16,1n*, též *Nu 11,1-10*), což bylo v duchu typologického paralelismu chápáno jako poukaz na eucharistii (např. nástěnná malba v ambitu emauzského kláštera, před 1370). V Refidimu, když opět židé žíznili **vztáhl Mojžíš hůl na skálu a z ní vyprýštila voda** (*Ex 17,1n*, např. nástěnná malba v katakombách sv. Kalixta v Římě, 4. stol.), což bylo v duchu typologického paralelismu vykládáno jako poukaz na vodu a krev, která se vyvalila po probodnutí Kristova boku. **Amálek zaskočil Izraelské a Jozue se mu postavil v bitvě**. Pokavad měl Mojžíš pozvednutou ruku s holí vítězi Izrael, když jí sklonil tak Amálek, proto židé podepřeli jeho ruku kamenem a tak Izrael zvítězil (viz iluminace v Lounském graduálu Jana Táborského, 1561-63, Státní okresní archiv v Lounech). Židé doputovali na Sinajskou poušť pod horu Sinaj, na níž Mojžíš vystoupil a zde mu v oblaku přebývajícím Hospodin za hřmění hromu a zvuku jakoby polnice předal ustanovení desatera božích přikázání a další příkazy týkající se zřízení oltáře, oběti na něm a další přikázání. Další den **vystoupil Mojžíš opět na horu, kde mu Hospodin předal desky zákona** (*Ex 24,12-18*). Mojžíš na hoře Sinaj byl čtyřicet dní a Bůh mu předal další ustanovení pro vybavení svatyně, jako například archy úmluvy a bohoslužebné předpisy. Když se Mojžíš nevracel z hory malověrný lid se souhlasem Árona si **odlil zlatého býčka – modlu, které se klaněl. Mojžíš** (*Ex 32,1-6*) sestoupil z hory a viděl jak se lidé klaněli zlatému býčku, **vzal proto desky zákona a roztříštil je** (*Ex 32,19*), následně pak se svými věrnými Léviivci pobil všechny modloslužebníky a rozbil na prach modlu. Hospodin se na židy rozhněval a předurčil jim dlouhé a nebezpečné putování do zaslíbené země. Mojžíš mu u tábora postavil stan, v němž s ním rozmlouval a žádal Hospodina o obnovení smlouvy. Hospodin Mojžíšovi přikázal vytesat nové desky a vystoupit s nimi na horu Sinaj. Zde pobýval čtyřicet dní a Hospodin mu sdělil podmínky smlouvy. Když pak Mojžíš po čtyřiceti dnech z hory sestupoval **uviděli**

Izraelci jak září kůže na jeho tváři. Ve Vulgatě (*Ex34,30*) se místo slova „září“, (dedoxastai), uvedeného v Septuagintě (viz Bible) , objevuje latinské slovo „cornutam“, to je také dle Bible kralické „orožená byla“. Proto byl Mojžíš zobrazován ve středověku (viz např. iluminace v Bibli krále Václava IV., kol. 1370, VídeňÖNB) s rohy, tak ho také zobrazil ještě Michelangelo (římský kostel S. Pietro in Vincoli, náhrobek papeže Julia II.,1513). V poznámkách k verši *Ex 34,30* v Bibli kralické se objevuje zmínka o tom, že někteří vykladači Písma si představovali ozářenou tvář Mojžíšovu jako dva proudy světla vystupující z jeho čela „v podobě rohů“, což se také odrazilo v umění na přelomu 16. a 17. století. V barokním období se již objevuje většinou ozářená Mojžíšova tvář (např. Karel Škréta, Mojžíš, DrážďanyGgal, 40. léta 17. stol.). Podle některých současných názorů židé, hebrejským neopunktovaným slovem k-r-n mysleli skutečně „oroženou tvář“, aby tak vyjádřili mimořádnou duchovní sílu Mojžíšovu. Mojžíš pak tlumočil Boží příkaz, aby židé po šest dní pracovali a sedmý zasvětili Bohu. Mojžíš také začal realizovat stavbu a výzdobu svatyně jak mu to nařídil Hospodin a vydal z jeho příkazu obětní řády a zákony. Po čase když Židé táhli Sinajskou pouští, začali někteří opět reptat proti Hospodinu a ten po krátkém hněvu vyvolal **vítr, který přihnul hejna křepelek, která padala do jejich tábora** (*Nu 11,31-33*). Hospodin nařídil dále Mojžíšovi, aby posla zvědy do země kenaanské, považované za zaslíbenou zemi. Ti došli až k úvalu do Eškolu, **kde uřízli obrovský hrozen a ten nesli na tyči** (*Nu 13,23*) tato scéna byla považována za předobraz Krista na kříži – viz např. Mikuláš z Verdunu, Klosterneuburský oltář, 1184, klášterní kostel v rakouském Klosterneuburku), avšak do této země neputovali, protože tam žili silní nepřátelé obrovitého vzhledu.Proto putovali dále. Podruhé **vyrazil Mojžíš vodu ze skály** (*Nu, 20,11*) pro žíznící Izraelity na poušti Sinaj, což bylo v duchu typologie (viz Typologie) vykládáno jako poukaz na křestní vodu (např. nástěnná malba v katakombách sv. Kalixta v Římě, 4. stol.). Židé se začali opět bouřit proti Mojžíšovi, že je vláčí pouští. Hospodin poručil Mojžíšovi, aby vzal od každého dvanácti předáků izraelských kmenů hůl a donesl ji do stanu a řekl mu, která hůl vypučí, toho vyvolím ke kněžství a přes noc **vypučela hůl Áronova** (*Nu 17,23-24*, viz Áron). Téma věštění z prutu (rbdomantie) byla ve starověkých kulturách značně rozšířena a známe ji i z našeho prostředí (líška Přemysla oráče). Po smrti Áronově na hoře Hora putovali židé do Zajordánie cestou narazili na místo, kde bylo velké množství jedovatých hadů, což Židé považovali jako trest za hříchy a **Mojžíš podle rady Hospodinovy vztyčil ohnivého (měděného, či bronzového) hada na holi** (*Nu 21, 4-9*, v duchu typologického paralelismu byl had na holi chápan jako předobraz Kristova ukřižování – viz *Janovo evangelium 3,14*). Bronzový had byl uchováván později v jeruzalémském chrámu a stal se objektem pověrečné

úcty (2 Kr 18,4). Na hoře v pohoří Abárim Mojžíš vystoupil na horu a Hospodin mu předpověděl smrt a poručil mu ať část svého důstojenství přeneše na Jozue. Načež Hospodin vydal příkazy Mojžíšovi jak se má jeho lid chovat v zaslíbené zemi kenaanské (zejména zničení model). Mojžíšovi nebylo dopřáno Hospodinem, aby jako vůdce národa přešel řeku Jordán a došel do zaslíbené země a musel svoji hodnost předat Jozue. Ještě před tím než židé dorazili do zaslíbené země (*Dt, 1n*) vyzval je Hospodin k pokání dodržování zákonů. Ve věku stodvaceti let předal Mojžíš vedení Jozue, což ve Stanu setkávání stvrdil Hospodin. Z poručení Boha vystoupil Mojžíš na horu Nebó v pohoří Abarím, aby alespoň spatřil zaslíbenou zemi. Odtud požehnal dvanácti izraelským kmenům a zemřel. **Mojžíš byl pohřben** (*Dt 34, 6-7*) v údolí v moábské zemi naproti Bét-peóru, avšak jeho hrob nebyl znám, což zavedlo podnět k tradici, že byl odnesen samotným Hospodinem do nebes (např. rytina v Bibli Kutnohorské, 1489). Mojžíš se objevuje mezi patriarchy vysvobozované Kristem z předpekli (viz Sestup Krista do předpekli).

Mystický mlýn sv. Pavla

(Sancti Pauli mola mystica, molendarium mysticae, moulin allegorique, mystische Mühle, Hostiemühle, Sakramentsmühle).

Téma Mystického mlýna sv. Pavla souvisí s typologií Starého a Nového zákona, respektive kontinuity obou Zákonů (Concordia Veteris et Novi Testamenti). K vyplnění předpovědi Starého zákona je třeba přemlít zrna - jeho slova a ustanovení v mouku, to je milost Nového zákona či eucharistie, přinášející spásu. Zákony Mojžíšovy byly přirovnávány k zrnu, které má být rozemleto - předpodstatně v mlýnu Nové smlouvy, aby se oddělilo zrno od plev. Z takto získaná čisté mouky, může být upečen eucharistický chléb spásy, neboť sám Kristus o sobě řekl jak uvádí *Janovo evangelium* (6,48): "*Já jsem ten chléb života*". K obecné srozumitelnosti motivu jistě přispívalo i to, že v Novém zákoně najdeme četná podobnosti a přirovnání v nichž hraje úlohu zrno (např. podobnosti o rozsévači, o horčičném zrnu). O symbolice mystického mlýna psala řada církevních autorů. Vztah obou zákonů na podkladě symboliky mystického mlýna vysvětluje ve *Formuláři (Formulae spiritualis intelligentiae)* sv. Eucharius (+zem.452): "*Possunt et duo Testamenta lapides molarum significare, per quos labore disserentium triticum veteris instrumenti in farinam Evangelii convertatur*". Dále se o symbolice mystického mlýna dovídáme z děl sv. Ambrože (*Expositio Evangelii secundum Lucam*), Maxima Turinského (*Homiliae*), Hrabana Maura (*De universo*). Rupert z Deutz (Commentarius in Matthaem) interpretuje citát z *Matoušova evangelia* (24,41): "*Dvě budou mletí ve mlýně, jedna bude vzata a druhá zanechána*", tak, že spodní mlýnský kámen jsou

svědectví proroků, horní kámen pak vypsání evangelistů. S pomocí Boží otáčíme mlýnem, abychom umleli zrna a z plné míry mouky připravili dobrý bílý chléb, neboť Kristus sám o sobě praví (J 12,24): "*Přišla hodina, aby byl oslaven Syn člověka. Amen, Amen, pravím vám, jestliže pšeničné zrno nepadne do země a nezemře, zůstane samo. Zemře-li však vydá mnohý užitek.*"

Motiv Mystického mlýna se vyskytuje především ve Francii, v Německu i ve střední Evropě. Nejstarší památkou na něj byl mystický mlýn vyobrazen byla vitraj, kterou nechal pro kostel v St.Denis kolem roku 1140 zhotovit opat Suger. Z fundátorova popisu víme, že k mlýnu, kterým pohyboval sv. Pavel snášeli pytle s obilím proroci. Význam námětu ozřejmoval přepis: "*Tolis agendo molam de furfure, Paule, farinam, Mosaica legis intima nota facis, Fit de toto granis verus sine furfure panis, Perpetuusque cibus noster et angelicus.*" Velmi zjednodušenou formu námětu nalezneme na hlavicí poutního kostela sv. Marie Magdalény ve Vezelay (1130-35). Prorok sype do mlýnku obilí a dole zachytává mouku sv. Pavel. Podobný motiv zobrazil románský provensálský sochař na portále kostela St. Trophime (2. třet. 12. stol.) v Arles. Sv.Pavel zde drží nápisovou blanku s verši: "*Lex Moisi celat quae sermo Pauli revelat, Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina*". Na miniatuře v Hortus deliciarum Herrady von Landsberg (1167-95) personifikace Synagogy sype do mlýna obilí a Ecclesie je pozdvihována na nebesa. V Homiliáři verdunském (posl. čtvrt. 12. stol.) jsou ve scéně Posledního soudu po obou stranách mlýna zobrazeny alegorie Synagogy a Ecclesiae. Zatímco ve Francii šlo u námětu Mystického mlýna o vztah Starého a Nového zákona v německých zemích jde spíše o vyjádření Kristova vtělení a poukaz na eucharistii. Literárním podkladem pro téma Mystického lisu v Německu je tzv. *Mühlenrätsel*, veršovaná hádanka z konce 13. stol. V textu, který má charakter ponaučení pokládá hádanku král Tirol von Schotten svému synu Friedebrantovi. Bůh ukazuje Danielovi zázračný mlýn. Horní mlýnský kámen je pevný, spodní otočný. Mlýnské kolo má 72 zubů. Provoz mlýna obstarává mlynář, jemuž děvečka porodila dítě, které ve mlýně s pomocí čeledínů zastavilo spodní kámen a spustilo do chodu kámen vrchní. Spodní kámen je Starý zákon, horní zákon Nový, 72 zubů kola symbolizuje 72 jazyků jimiž se mluví po celém světě. Děvečka je Panna Maria, která porodila mlynáři - Bohu Otci - syna Ježíše Krista. Čeledíni symbolizují kněží. Na konci 13. století poslal slavný minnesänger Barthel Regengbogen svému protivník Heinrichu Frauenlobovi (1250-1318) hádanku ve verších "*Der Rat von der müll*". Hovoří se v ní o moři, v němž stojí hora - symbol světa. Na ní v lese se nachází mlýn - symbolizuje křesťanstvo. Mlynářem je Ježíš Kristus a mlýn má pět kamenů-pět smyslů a dvanáct kol symbolizuje dvanáct článků apoštolského vyznání víry. Také reprezentant pozdního minnesangu

tzv. Muskatblüt působící ve 20. a 30. letech 15. století v jižním Německu. Básník stojí před zbořeným mlýnem, který není dílem lidských rukou, ale postavil ho Bůh Otec na základech křesťanstva. Má čtyři sloupy - evangelisty, mlýnské kolo - apoštoly a mlýnský kámen - čtyři církevní Otce. Voda pohánějící kolo je Duch Svatý. Bůh-mlýnář sype do mlýna obilí - utrpení svého syna. Z takto získané mouky se peče zázračný chléb, uzdravující pokrm zahánějící smrt - eucharistie.

Konečnou redakci tzv. *Mühlenlied* je dolnoněmecké zpracování z první čtvrtiny 15. stol. O popularitě básně o 24 slokách svědčí i to že sedmkrát byla vydána tiskem (poprvé v Rostocku 1520 pod názvem "*Dat moelen leeth*"). Autor básně chce postavit mlýn, ale chybí mu nástroje. Dřevo získal v Libánu a stavbu mlýna provádějí dovední muži, zvláště pak Mojžíš, který zhotovil spodní mlýnský kámen - Starý zákon na němž spočívá horní kámen - Nový zákon, který uvádí do pohybu Duch Svatý. Čtyři církevní dohlížejí na mlýnské kolo a vodu do mlýna přivádějí čtyři rajske řeky. O vlastní provoz mlýna se stará dvanáct apoštolů. Panna - Panna Maria přináší pytel pšenice - předzvěst narozeného Krista a tím se vyplňuje to co předvídali proroci - Bůh se narodí z člověka a stane se tak o velké Svaté noci. Panna předala pytel čtyřem evangelistům a ti vsypali zrno do trychtýře, aby bylo semleto na mouku, z níž se připravuje chléb, to je Ježíš Kristus. Každý z evangelistů je v básni zvlášť vybědnut k mletí, neboť Matouš popisuje Kristovo narození, Lukáš jeho smrt, Marek zmrtnýchvstání a Jan nanebevstoupení. V jednom z pozdních vydání (patrně pod vlivem reformace) je oslavován sv. Pavel, protože objasnil vztah zákona a milosti. Mlýn uvedený do chodu je předán papeží, císaři a kněžím, aby ho ochraňovali. Ten kdo má potřebu sytit se pokrmem věčnosti tak může mlýn vyhledat. Co je specifické pro zobrazení mlýnu v německých zemích je eucharistická a zejména mariánská komponenta, která u francouzských památek chybí. Ostatně v Německu vzniká v souvislosti s dobovou literaturou téma Panny Marie Klasové (viz Panna Maria), jejíž symbolika vychází z *Písň písni (7,2): "Břicho tvé jako stoh pšenice obrostlý kvítím"*.

Prakticky se setkáváme se dvěma obrazovými typy mystického mlýna. V prvním případě roztáčejí mlýn apoštolé zalomenou hřidelí, v druhém regulují vodní proud pomocí ručních stavidel. Do první skupiny patří tři oltáře z oblasti Mecklenburska (fragment oltáře z cisterciáckého kláštera Bad Doberan, kol. 1410; obraz z cisterciáckého kláštera sv. Kříže v Rostocku, kol. 1450; zobrazení na pravém vnějším křídle oltáře venkovského kostela v Retschow, posl. tř. 15. stol.). Výtvarně velmi kvalitním dílem je obraz z Ulmu (kol. 1490). Obohacen je o mariánskou komponentu - Panna Maria předává sv. Lukáši pytel s obilím. Je oblečena do alby, kterou oblékají jeptišky při pečení hostií. Zvláštní ikonografickou variantu

nalezneme na fragmentu nástěnné malby ve farním kostele v Eriskirchu (kol.1400), Panna Maria dává malého Krista do trychtýře mlýna, apoštolé pohybují klikou a dole církevní Otcové odebírají z kalicha hostie. Na taktéž fragmentu nástěnné malby v Mundelsheimu (2. pol. 15. stol.) Bůh Otec spouští do trychtýře mlýna Bolestného Krista a jeho krev vytéká do kalicha. Jde vlastně o syntézu dvou motivů: Krista v lisu a Mystického mlýnu. V našem prostředí je téma Mystického mlýnu velmi vzácné. Nalezneme ho na miniatuře tzv. Luzernského graduálu (kol.1410), připisované tzv. Mistru Antverpské Bible, umělci působícímu v Čechách. Zde oproti všem zmiňovaným památkám je vyobrazena scéna Zvěstování Panně Marii. Kopii, avšak výtvarně méně zdařilou, miniatury z Antverpské Bible je iluminace Mettenské Bible chudých (kol.1414). Na desce z františkánského kláštera v Göttingen (1424, Provinzialmuseum v Hannoveru) vedle církevních Otců klečí ve spodu mlýna řádoví sv. František a sv. Ludvík z Toullousse.

Nejvýraznějším reprezentantem druhé skupiny - mlýn poháněn vodou, je vitraj z kostela sv. Vincence v Bernu (po 1450). Nahoře spatřujeme starozákonní předobrazy: Soslání many, Mojžíš vyráží vodu ze skály. Potok vody, kterou vyrazil Mojžíš ze skály, přitékající ke mlýnu čistí proroci. Po stranách mlýna jsou postavy ze Zvěstování, před mlýnem stojí Kristus a za ním je proud hostií. V koši mlýna jsou symboly evangelistů. Sv. Petr s tiárou na hlavě reguluje proud vody tekoucí na mlýn. Pod mlýnem rozdělují čtyři církevní Otcové lidu hostie. Podobný motiv byl na bohužel pouze fragmentárně dochované vitraži (zv. Schlüsselfeldské) v chóru norimberského kostela sv. Vavřince. Zobrazení obou typů doprovází četné nápisové pásy s texty proroků, evangelií a výňatků z děl církevních Otců.

Téma mlýna využila také reformace. Roku 1521 vydávají ZÜRICHU stoupenci Zwingliho Martin Seeger a Hans Füssli leták s názvem: "*Beschreibung der Götlichen müly*", který je založen na rozhovoru dvou švýcarských sedláků. Na titulním listě je výtvarně nepřiliš kvalitní dřevořez Hanse Leu ml. Kristus, nad nímž se zjevuje postava Boha Otce sype do násypky mlýna postavý sv. Pavla a evangelistů. Z mlýnice vycházejí nápisové pasky s textem: Glaube (Víra), Hoffnung (Naděje), Liebe (Láska), Stärke (Síla). Mouku z mlýna nabírá lopatkou Erasmus Rotterdamský a sype jí do pytle (der heyligen gschrift müllerknecht). Zády k němu stojí mnich Martina Luthera vytahuje z ošatky chléb v podobě knihy, kterou nabízí církevním hodnostářům, kteří jí odmítají. Nad nimi letí apokalyptický drak a volá: "Ban, Ban". V pozadí se objevuje rebelující sedlák (Karsthans). Námět zřejmě souvisí s Erasmovým překladem Nového zákona z řečtiny (1516) a Lutherovým překladem do němčiny (1521). Kritikou katolického duchovenstva je dřevořez Tobiase Stimmera s názvem Pfaffenmühle, ilustrující leták *Die Grille Krotttestisch Müll* s textem štrasburského humanisty Johana

Fischarta (vydáno v roce 1577). Smrt na koni přiváží k mlýnu pytle. Různé směšné bytosti sypou do mlýna mnichy a vysoký klérus a z mlýna vychází monstra a démoni.

V novověku se setkáváme někdy s humornými zobrazeními mlýnů přemílající stařeny na mladice a starce na mladíky.

Nahum

Malý prorok, autor starozákonní knihy proroctví, narodil se v Elkóš, současník Jeremiáše, působil za vlády judského krále Jošijáše (640-9 př. Kr.), který proslul četnými reformami. Odstranil například zcela modloslužebnictví. Podnětem k tomu bylo vedle vystoupení proroka Sofonjáše r. 630 př. Kr. a nalezení „knihy Zákona“ r. 622 př. Kr. (jádro dnešního Deuteronomia). V době činnosti Nahumovi došlo k rozkladu asyrské říše a v roce 612 padlo Ninive. Jako atribut má pod svýma nohama krále Ninive (např. Zlatá brána domu ve Freibergu/Sa, kol. 1230).

Nanebevstoupení Krista

O Nanebevstoupení Krista (Ascensio Domini) se dovídáme stručně u *evangelistů Marka (16,19)* a *Lukáše (24,50-53)*, podrobněji o něm hovoří *Skutky apoštolské (1,9-12)* a *protoevangelium Nikodémovo*. Kristovy předpovědi o Nanebevstoupení jsou uváděny v *Janově evangeliu (6,62; 14,2,2-4; 16,28; 20,17)*. Podle evangelisty Marka Kristus vystoupil na nebesa při hostině s apoštoly (např. nástavec oltáře z kostela Panny Marie ve Friedbergu, 1380-1400, DarmstadtHLM), dle Lukáše vyvedl apoštoly až k Betanii, zvedl ruce a požehnal jim, načež se od nich vzdálil a byl vzat na nebesa. Ve *Skutcích apoštolských* je naznačeno, že Kristus byl vzat na nebesa na Olivové hoře za přítomnosti apoštolů. Když vystupoval na nebesa zastřel ho oblak a apoštolé vedle sebe spatřili dva muže v bílém rouchu (anděly), kteří oznámili, že Kristus znovu přijde, tak jak ho viděli odcházet. V *Nikodémově protoevangeliu (XIV,1)*, jakýsi kněz Finees, učitel Adas a levita Angaios, kteří přišli Galileje do Jeruzaléma, vyprávěli představeným synagogy, kněžím a levitům, že Ježíš kázal na hoře Mamilch svým učedníkům a odtud byl vzat vzhůru do nebe. Víra v Kristovo Nanebevstoupení se stala jedním z článků apoštolského vyznání víry. Jako svátek je Nanebevstoupení Páně zmíněno ve 4. století Eusebiem (*De solemn. pasch.*) a v *Apoštolských konstitucích (VII 33)*. Od 4. století bylo Kristovo Nanebevstoupení slaveno 40 dní po svátku Zmrtvýchvstání. Na svátek Nanebevstoupení se od pozdního středověku konala velká procesí a na závěr byla zhasnuta velikonoční svíce. Nejstarší vyobrazení Kristova Nanebevstoupení se objevují ve 4.

století. Na nejstarších památkách na východě a v Itálii Krista vynášejí andělé (např. Diptych Barberini, PařížL, poč. 6. stol.), což má svůj původ v římském či palmyrském sepulchrálním umění, kde zbožtělého panovníka zobrazeného v imago clipeata vynáší na nebesa geniové či Viktorie. V modifikované podobě andělé vynáší Krista také na vyobrazeních z území na sever od Alp (např. reliéf na tympanonu Porté Miegerville St. Serin v Toulouse, kol. 1119). Ve vrcholném středověku (od 2. čtvrtiny 14. století) jsou často vidět pouze nohy Krista vstupující na nebesa z hory na níž jsou patrné stopy. Na úpatí hory nanebevstupujícího Krista pozorují apoštolé a Panna Maria (viz např. Mistr Vyšebrodského oltáře, Nanebevstoupení Krista, kol. 1350, PrahaNG; dřevořez Albrechta Dürera z cyklu tzv. Malých pašijí, 1509-1511). Na některých vyobrazeních je Kristus přijímán na nebesa Bohem Otcem (reliéf ze slonoviny, kol. 400, MnichovBNM). Rembrandt (1636, MnichovAPin) namaloval Krista s gestem oranta obklopeného světelnou mandorlou vynášeného anděly na nebesa.

Narození Krista

K tradičním námětům křesťanského umění patří narození Krista. Již od raně křesťanské doby bývá tento námět obvykle součástí christologických cyklů a zařazován je obvykle za scénu s Navštívením Panny Marie či se Zvěstováním Panně Marii. Stejně jako ostatní náměty i Narození Páně je odvislé od místa a času, v nichž se vyskytuje a aktuálně reaguje na dobové teologické názory i individuální přání donátorů.. Konfrontujeme-li vyobrazení Narození Páně a texty evangelií, zjistíme, že nejinspirativnější bylo *Lukášovo evangelium* (2, 1-20), avšak mnohé motivy, jež se na vyobrazení vyskytují jsou odvozeny z novozákonních apokryfů (*Pseudo-Matoušovo a Pseudo-Jakubovo evangelium*) a středověké literatury (*Kniehy o Božiem narození o Božie mladosti*). Za předobraz Narození Páně je považován námět Tiburské sibyla (viz Sibylly) a císař Augustus, popularizovaný ve *Zlaté legendě*. Ten totiž, když ho chtěl římský senát prohlásit za boha, se rozhodl poradit s Tiburskou sibylou zda má tuto poctu přijmout. Dostalo se mu však od ní sdělení, že se narodí chlapec, jenž zastíní všechny římské bohy. Toto téma bylo velmi oblíbené ve středověkém malířství. V našem prostředí se s ním můžeme setkat na nástěnných malbách v křížové chodbě emauzského klášter v Praze a v kostele sv. Jakuba v Libiři.

Evangelia sama nikterak neupřesňují podobu místa v němž se Kristus narodil, *Lukášovo evangelium* (2,7) naznačuje, že se tak stalo ve stáji, neboť Panna Maria položila novorozeně do jeslí „....protože se pro ně nenašlo místa pod střechou“ (Bible kralická - „v hospodě“). V rozsáhlém svatojosefském cyklu v kostele sv. Josefa ve slezském Kreszowě

se na vynikajících nástěnných malbách M. Willmanna asi z roku 1692 se dokonce objevuje námět sv. Josefa přemlouvajícího hostinského, aby budoucí Bohorodičku i jeho ubytoval v hostinci. *Zlatá legenda* Jakoba de Voragine uvádí, že Kristus se narodil pod zastřešeným průchodem mezi dvěma domy a Josef zde postavil jesle pro osla a volka. Biblisté a křesťanští archeologové hovoří o zájezdním hostinci (karavanním serailu), do něhož se Josef s Marií chtěli uchýlit, ale vzhledem k prováděnému soupisu lidu nemohli najít volná lůžka.

V katakombách sv. Priscilly se vyskytuje v nástěnná malba s vyobrazením Madony s prorokem Bileáem (či Izajášem), který ukazuje na hvězdu nad hlavou Panny Marie, což je poukazem na proroctví (*Nu 24,17*): „...vyjde hvězda z Jákoba, povstane žezlo z Izraele..“, které křesťanští vykladači Bible vztáhli na Krista..

V oblastech působení východní ortodoxní církve se Narození Páně odehrává v jeskyni, což se opírá o vyprávění apokryfních evangelií. V apokryfním evangeliu *Pseudo-Jakubově* zavedl sv. Josef Pannu Marii do jeskyně, kde porodila a temnotu sluje prozářilo veliké světlo a „dítě se chopilo prsu své matky Marie“, což dále ještě ozřejmuje typ vyobrazení Madony kojící Krista (*Maria lactans*, *Galactotrophus*). V *Pseudo-Matoušově evangeliu* Panna Maria sice Krista porodí v jeskyni, ale odejde s ním do chléva, kde dítě položí do jeslí. Ve středověku bývá Narození zobrazováno v různé prostředí, nejčastěji pod přístřeškem s dřevou střešou, jenž svoji podobou odpovídá dobovým stavbám (např. Mistr vyšebrodského oltáře, Narození Páně, před 1350. PrahaNG), podobně jako ohrada s pletených větví, či zejména v 15. století se celá scéna odehrává ve zříceninách stavby s romanizujícími okny, což je zjevný poukaz na židovský chrám či synagogu, již dle dobových výkladů Kristus svým narozením nahradil. *Zlatá legenda* nabízí i další možnou interpretaci zříceniny. Podle ní jde o chrám Míru v Římě, který se podle věštby měl zřítit tehdy až „panna počne a porodí syna“. Zejména na miniaturách rukopisů narozený Kristus nespočívá v jeslích, ale na jakémsi kamenném, bohatě zdobené oltáři, což je pravděpodobně poukazem na Kristovu oběť či svátost oltářní. V pozdním středověku je dítě dokonce položeno do kamenné tumby (např. Mistr křivoklátského oltáře, Narození Páně, před 1490, hradní kaple na Křivoklátě), aby tak byl naznačen budoucí osud Páně. Cenná relikvie údajných Kristových jeslí je ukazována v chrámu S. Maria Maggiore v Římě

Obvyklou součástí Narození Páně je vyobrazení volka a osla, o nichž se evangelia nezmiňují. Jde pravděpodobně o vyjádření slov *Izajášova proroctví (1, 3)*: „*Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, , mne však Izrael nezná, můj lid je nechápavý.*“ O volku a oslu klanících se narozenému Spasiteli se píše v *Pseudo-Matoušově evangeliu*. Podle *Historia scholastica* Petra z Troyes se obě zvířata nedotkla sena v jeslích, neboť to bylo

předurčeno jako relikvie, kterou donesla do Říma sv. Helena a její část získal císař Karel IV., který ji uložil na Karlštejně.

Apokryfního původu je také vyobrazení jedné (viz např. Narození Krista od Mistra vyšebrodského oltáře) či dvou žen asistujících při porodu. V apokryfním evangeliu *Pseudo-Jakubově* má porodní bába jménem Salome dosvědčit, že Panna Maria byla pannou před porodem, při porodu i po porodu. Když o to nejprve pochybovala, uschla prý ji ruka. Zlatá legenda uvádí i jméno druhé ženy - Zebel, která bez výhrad dosvědčila Mariino panenství.

Panna Maria obvykle u Kristových jeslí sedí či leží, vzácněji, zejména v italském umění a také na Narození Mistra Vyšebrodského oltáře (PrahaNG, kol. 1350) leží s narozeným Spasitelem na lůžku. Lůžko může být tvořeno obilnými snopy s liliemi, což má symbolický význam ve smyslu eucharistickém a v poukazu na Mariinu panenskou čistotu. V Itálii se pod vlivem františkánské mystiky, vyzývající mimo jiné také ke kontemplaci na zázrakem inkarnace, objevuje motiv Panny Marie klanící se narozenému bohočlověku. U nás je krásným příkladem tohoto typu Klanění narozenému Kristu od Mistra Třeboňského oltáře (HlubokáAJG, kol. 1380). K proměně uvedeného námětu dochází po roce 1370, kdy sv. Brigita Švédská po návštěvě Betléma a mariánském zjevení sepsala své *Revelationes (Zjevení)*, v nichž se píše o tom, že Panna Maria v předtuše porodu svlékla svůj bílý plášť, sejmula z hlavy roušku a její zlaté vlasy spadaly na ramena. Po té si přichystala pleny, poklekla a začala se modlit, přičemž se dítě narodilo. Narozeného Spasitele obklopovala taková záře, která prý zastínila svíčku, kterou držel v ruce sv. Josef. O aktuálnosti Brigitina *Zjevení* v prostředí středověkých Čech svědčí také to, že již velmi záhy byla přeložena do češtiny, a to Tomášem Štítným ze Štítného. Tzv. Adorace Krista s klečící prostovlasou Pannou Marií adorující společně se sv. Josefem narozeného Krista-Boha pak ovládá výtvarné umění ještě dlouho do 15. století. Podobně byl také v 15. století velmi oblíben motiv sv. Josefa se svíčkou či lucernou v ruce (např. tzv. Křivoklátská archa, hrad Křivoklát, kol. 1490). Vzácněji se objevuje ve výtvarném umění námět Panny Marie stojící u sloupu podpírajícího střechu chléva a hledící na narozeného Krista ležícího na otepi slámy, což odpovídá líčení Pseudo-Bonaventury (Giovanni de Caulibus ?) v *Meditationes vitae Christi*.

Na všech vyobrazeních Narození Páně je téměř vždy přítomen sv. Josef, pěstoun Páně (viz Josef).

Obvyklou součástí scény Narození Páně bývá zvěstování narození Spasitele, kterého se dostalo pastýřům od archanděla Gabriela. Toto se jistě nestalo náhodou, protože pastýři patřili k nejpohrdanějším skupinám tehdejšího společenství Izraelitů. Vlastní Klanění pastýřů

vzniklo až ve 14. století. Podnětem k tomu byla františkánská spiritualita a zbožnost. O Klanění pastýřů se v evangeliích nepíše, stručná zmínka je uvedena v *Tomášově protoevangeliu*. Pastýři, nejčastěji tři, přinášejí Kristu prosté dary, případně hrají u jeslí na hudební nástroje, což zřejmě odráží zvyky při paraliturgických hrách. Beránek se svázanýma nohama, darovaný pastýři Kristu, bývá interpretován jako symbol budoucího utrpení Spasitele. Narození Páně doprovází také bohatý chór andělských bytostí, které přidržují různé předměty (např. Nástroje umučení Páně, tzv. Arma Christi) či nápisovou pásku s nápisem Gloria in excelsis Deo (Sláva na výsostech Bohu).

Součástí vánočních svátků byly různé paraliturgické hry a stavění Betlémů. Ze zpráv i podle dochovaných předmětů víme, že při liturgii svátku Narození Páně byla soška v podobě malého Ježíšek vyjmuta z břicha sochy představující Pannu Marii těhotnou (Maria Gravida), zabalena do povijanu a položena do malované kolébky. Sochy i kolebky k těmto hrám se nám dochovaly již ze 14. století. Stavění Betlému, jakési „imitatio Christi“, je v prvopočátku spojen se sv. Františkem z Assisi, který do jeskyně u Greccia přivedl vosla a volka a inscenoval Narození Páně. Zejména v novověku se zvyk stavění Betlémů rozšířil po celém světě. U nás se pozoruhodný barokní Betlém, reprezentovaný postavami v životní velikosti, dochoval například v kapucínském klášteře na Hradčanech. V Praze na Karlově (bývalý klášter augustiniánů kanovníků) se v podzemních prostorách nachází tzv. Betlémská jeskyně, jež je součástí širěji koncipovaného christologického cyklu, sloužícího v období baroka četným poutníkům.

Nástroje Kristova umučení

Nástroje Kristova umučení (Arma Christi) a Bolestný Kristus (Muž bolesti, Vir dolorum, Imago pietatis, Schmerzensmann) patří mezi významné devoční náměty (Andachtsbild). Podle řady badatelů (např. R. Berliner) měla úcta k Arma Christi své typové předstupně v magických nástrojích Bohů – řemeslníků (viz např. štít či zbroj Athény, kterou zhotovil Hefaistos).

Základní oporu pro legitimizaci úcty k nástrojům Kristova umučení, k nimž patří obvykle: tvář Jidáše líbajícího Krista, meč, pochodně či lampy, nůž, měšec se 30 stříbrnými, mísa na umytí rukou, trnová koruna, důtky, sloup, provaz jímž byl poután Kristus ke sloupu, suknice, rouška Veroničina, kostky, kohout, kříž, kladivo, tři hřeby, kleště, ruka vojáka, karikovaná tvář mučitele plivajícího na Krista, deska s kříže s nápisem INRI, Kristovy ruce s ranami po hřebech, kopí, hůl s houbou, vědro, žebřík, plátno, pyxida, hrob, hledali církevní

autority v Písmu. Odvolávali se zejména na evangelia (*Mt 27, 27-50; Mk 15, 16-36; Lk 23, 33-34; J 19, 1-4*), v nichž se mluví o tupení, korunování a bičování Krista. Svátý Pavel v *epištole Efezským (6, 11)* se zmiňuje o „zbroji boží“. Pseudo-Hippolytus ve spise *De consummatione mundi* poprvé podrobněji připomíná nástroje Kristova umučení. Kult k nástrojům Kristova umučení se rozvíjí již v raném středověku. Již účastníci křížové výpravy vztyčili na Golgotě v Jeruzalémě sloup s Arma Christi, připomínající antický tropaion, který je vzpomínán v pramenech jako Nikitrion. Nejstarší vyobrazení Arma Christi se na západě objevují v 9. století (Utrechtský žaltář, kol. 830, Knihovna university v Utrechtu). Největšího rozšíření se dočkala úcta k Arma Christi ve 13. století, jak o tom mimo jiné svědčí četné odkazy například ve spise Johanna Vigueria *Institutio ad naturalem et chr. philosophiam*. Bohatě je symbolika Arma Christi rozvinuta v textu Koldy z Koldic i na miniaturách v Pasionálu abatyše Kunhuty (PrahaNKČR, kolem 1320). Na zde vyobrazených nástrojích spatřujeme stopy krve. Účel úcty k Arma Christi je zde verifikován textem: „*Kdo na tyto nástroje umučení Pána se zbožností vzhlíží, toho Bůh mnohými milostmi obdaří*“. Není vyloučeno, že kult Arma Christi byl podpořen také paraliturgickými hrami o utrpení Páně které byly ve svatojiřském klášteře inscenovány. Ještě v 18. století byl v bazilice sv. Jiří ukazován patrně obraz středověkého původu, zobrazující Arma Christi. Monumentální scény s Arma Christi zdobily např. stěny kostela Panny Marie v Průhonicích (kol. 1340), kaple ve staroměstské domě U zvonu (kol. 1330) či klášterního kostela sv. Jana Křtitele u minoritů v Jindřichově Hradci (kol.1350). Nástroje Kristova utrpení měli věřícím přiblížit v meditacích utrpení Pána a vzývány byly také zbraně v boji s hříchem. Jako „signa“ se postupně stávaly majestátním symbolem Kristova druhého příchodu a v pozdním středověku v lidovém prostředí jim byl mnohdy připisován apotropaický (ochranný) či téměř magický účinek, takže byly nošeny dokonce jako amulety. V německé mystické literatuře se objevují dokonce popisy zvuků, které některé nástroje utrpení vyvolávali, když byly používány k tupení či mučení Krista. Oblíbeným motivem v městském prostředí se stal motiv tzv. Svátečního („Nedělního“) Krista (většinou Bolestný Kristus), obklopeného nástroji umučení. K těmto nástrojům byly někdy připojovány nástroje, jež řemeslníci používali při své obživě (viz například krejčovské nůžky na nástěnné malbě s námětem Svátečního Krista v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně z konce 14. století), čímž se jejich řemeslu mělo dostat Božího požehnání. Ještě v 19. století obyvatelé Šumavy stavěly na rozcestích tzv. Kohoutí kříže s Arma Christi (viz např. obnovený kříž u Nicova).

Podle výkladů *knihy Zjevení* od Mikuláše z Lyry Kristus sestoupí v den Posledního soudu tam, kde budou shromážděny relikvie nástrojů Kristova umučení a kterých se následně

chopí andělé, aby s nimi bojovali proti silám ďábla. Proto se nástroje Kristova umučení objevují v rukách andělů na vyobrazeních Posledního soudu (viz např. mozaika na Zlaté bráně katedrály sv. Víta v Praze, 1373). Na mosaice původně zdobící triumfální oblouk ravennské baziliky S. Michele in Affricisco (6. stol., BerlínDM) nástroje Kristova utrpení obklopují prázdný trůn (Hetoimasia), na nějž zasedne Kristus při Posledním soudu. Od 12. prostředí Arma Christi drží andělé na relikviářových křížích (tzv. staurothekey). Velmi často, zejména ve 13. a 14. století, se objevují nástroje umučení Krista ve spojení s námětem Bolestného Krista (např. nástěnná malba v kostele SS. Quattro Coronati v Římě, kol. 1250). K oblíbě Arma Christi jistě přispěl i kult relikvií. Právě relikvie spojené s Kristovým utrpením byly výsostnými symboly císařské a královské moci ve středověku. Mezi „reliquie imperialis“ patřilo zejména kopí Longinovo, které někteří panovníci symbolicky používali v některých bitvách proti jinověrcům (například Otto Veliký v bitvě u Lechfeldu). Střediskem kultu Arma Christi byla od ranného středověku římská bazilika S. Croce in Gerusalemme, v níž se nacházely cenné relikvie. Velkými ctiteli relikvií spojených s Kristovým utrpením se stali zejména francouzský král Ludvík svatý a císař Karel IV. Ludvík získal z Konstantinopole v roce 1241 trnovou korunu Kristovu a dal pro ní v letech 1241-1248 postavit v Paříži nádhernou Sainte-Chapelle. Trny s této koruny pak byly významnými dary panovníkům. Jeden z nich obdržel podle záznamu viktrinského opata Jana také Přemysl Otakar II. (patrně od Ludvíka IX.) a daroval ho nově založenému jihočeskému cisterciáckému klášteru Zlatá koruna (nazývaného původně Svatá koruna). V roce 1270 generální kapitula řádu vydala souhlas zlatokorunskému klášteru ke ctění svátku svaté koruny. Císař Karel IV. dal pro úschovu „relikvií imperialis“, k nimž patřily zejména nástroje Kristova umučení, postavit hrad Karlštejn, kde byly uchovávány v kapli Ostatků umučení Páně. Papež Innozenz VI. zavedl na přání Karla IV. v roce 1353 pro německé země a Čechy svátek „De armis Christi“ (pátek po velikonočním oktávu), v roce 1375 aprobovaný jako „festum ss. lanceae et clavorum...“. Karel IV. dal dokonce složit pro nový svátek zvláštní officium. Na tento svátek a při dalších významných příležitostech byly relikvie ukazovány lidu s kaple Božího Těla na Karlově náměstí v Praze. Na Karlštejně v kostele Panny Marie jsou tzv. ostatkové scény, na nichž přijímá Karel IV. dva trny od francouzského krále Jana Dobrého. Nejcennější relikvie Kristova umučení (část dřeva kříže, dva trny z trnové koruny, hřeb, provaz a houbu) dal Karel umístit do nádherného relikviářového kříže (zv. Korunovační), dochovaného dodnes ve svatovítském pokladu. Arma Christi, jako prostředek k pašijovým meditacím doporučoval známý stoupenec Devotio moderna Tomáš Kempenský *Oratio et meditatio de vita Christi Tractatus* (II/1, cap. 17). V pozdním středověku se nástroje Kristova umučení stávají součástí

námětu Mše sv. Řehoře a značné obliby dosáhl také námět Jezulátka s anděly s Nástroji umučení v rukou (např. soška Jezulátka z kláštera alžbětinek v Praze).

Nejsvětější Trojice

Židé ve Starém zákoně zastávali důsledný monotheismus a ani v Novém zákoně se s pojmem „Trojice“ nesetkáme, pouze s náběhy k učení o Trojici. Bůh se člověku zjevil trojím způsobem, v podobě Boha Otce, Syna a Ducha svatého. Evangelista *Matouš* (28,19) hovoří o třech osobách (hypostazích, personách) Trojice: „...ve jménu Otce, Syna i Ducha Svatého“. Jednotlivé osoby Trojice jsou zmíněny při křtu Kristově (*Mt* 3,13-17; *Mk* 1,9-11, *Lk* 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. Bůh Otec (starozákonní Jahve) byl nezobrazitelný, jeho existence byla vyjadřována symbolicky (např. *Dextera dei*, viz Kristus). 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 (viz Křest Kristův) či v podobě plamenů (viz Seslání Ducha svatého). Krista bylo možné 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 třech hypostází“ je tedy založena na textech Písma. Trojiční dogma patřilo k velmi diskutovaným theologickým otázkám v průběhu celých dějin a jako žádná jiná provázela jej celá řada heretických názorů např. ariánství či monarchismus). Uvažování o Trojici nalezneme již ve spisech raně církevních spisovatelů (např. Justina Martyra, Origény, Irenaea či Tertuliána). O zformování ortodoxního trojičního dogmatu se velmi zasloužil sv. Augustin (*De Trinitate*), jenž mimo jiné prohlásil: „*Tři vidím, jedné se klaním*“ („*Tres vidit et unum adoravit*“).

Výtvarné podoba symboliky Trojice je velmi bohatá. Mezi nejjednoduší vyjádření patří číslo „3“ a jednoduché geometrické symboly: rovnostranný trojúhelník, tři vepsané kružnice, tři navzájem protínající se kružnice. Vzácně se objevují jako symbol Trojice tři zající spojení hlavami (podle *Physiologu* zajíc nikdy nespí a je tedy symbolem neustálé Boží bdělosti). Na mozaice v Albegně (5. stol.) se objevuje třikrát odstupňovaný chrismon s písmeny alfa a omega. Složitější – jednofigurální vyobrazení kombinované textem v knize vidíme např. na mozaice z kostela San Michele in Affricisco v Ravenně (6. stol., BerlínDM). Mladý Kristus drží v ruce knihu v níž jsou zapsána slova evangelií: „*Qui vidit me vidit patrem*“ (*J* 14,9- „*Kdo vidí mne vidí Otce*“) a „*Ego et pater unus sumus*“ (*J* 10,30 - „*Já a Otec jedno jsme*“). Na východě byla jako obraz Svaté Trojice (výklad sv. Augustina) kánonizována scéna **Návštěvy třech mužů (Phyloxenia) u Abraháma v Mamre** (*Gn* 18,1-12). Nejstarší vyobrazení nalezneme na mozaice vítězného oblouku baziliky S. Maria

Maggiore v Římě (kol. 340), střední postava je zdůrazněna světelnou mandorlou. Stohlavý koncil v Rusku, konaný v roce 1551 doporučoval malovat Svatou Trojici tak jak jí zobrazil A. Rublev (1411, MoskvaTG). Rublev na ikoně odlišil osoby Trojice gesty i barvou šatu. Svrchní šat mají všechny osoby světlý, což symbolizuje Trojjednost, spodní šat různý (symbolika jednotlivých osob Trojice). Nepochybně střední postava, jak prozrazuje gesto žehnání kalicha i červená barva pláště představuje Krista. Pravý anděl, oblečený do zeleného roucha (symbol stvoření) zastupuje Boha Otce, levý anděl v rouchu „zářícím“ poukazuje na Ducha Svatého. Existuje i názor opačný, že anděl ve světlém rouchu symbolizuje Boha Otce, v zeleném Ducha Svatého.

Na východě se zrodil v 11. století ikonografický typ Trojice zv. **Paternitas** (Otcovství), inspirovaný patrně evangeliem sv. Jana (1,18): „Boha nikdy nikdo neviděl, jednorozený Syn, který je v náruči Otcově...“. Jde o zobrazení Boha Otce, který má v klíně medailón s Kristem Emmanuelem. Na ikonách obvykle Paternitas obklopují andělské chóry. Pozoruhodnou variantu tohoto typu nalezneme na miniatuře v Liber viaticu Jana ze Středy (kol. 1360, PrahaKNM). Trůnící Bůh Otec má v klíně medailón s Bolestným Kristem.

Snad nejrozšířenějším typem od středověku byla tzv. **Žaltářová Trojice**, kdy korunovaný Syn, většinou s křížem v ruce (vzácně ukazuje rány), trůní po pravici korunovaného Otce a mezi nimi se vznáší holubice Ducha Svatého. Její vyobrazení se opírá texty žalmu (2,7): „Ty jsi můj syn a já jsem tě dnes zplodil...“ a žalmu (110,1): „Zasedni po mé pravici...“. Zobrazení Žaltářová Trojice patří k nejrozšířenějším trojičním námětům. Setkáváme se s ním od raného středověku (viz např. miniatuura v tzv. Utrechtském žaltáři, kol. 830, UtrechtUK), přes období baroka (viz např. trojiční morové sloupy) až po 19. století. Velmi často korunuje žaltářová Trojice Pannu Marii (viz např. Archa křivoklátská, před 1490, Státní hrad Křivoklát). Zvláštní variantou tzv. žaltářové Trojice je vyobrazení Trojice, kdy Syn a Otec mají společnou spodní část těla pláště, který je halí, mezi nimi je holubice Ducha Svatého (viz celostranná iluminace se Stvořením světa, poč. 13. stol., New YorkPML). Zobrazení třech hypostází: holubice Ducha Svatého a antropomorfizovaného Syna a Otce se objevuje v některých námětech, jako například Zvěstování Panně Marii, Narození Páně či Křest Páně.

Podobného rozšíření jako žaltářová Trojice doznal námět Svaté Trojice jako **Trůnu milosti** (Thronum gratiae, Gnadenstuhl). Tento pojem pochází od Martina Luthera, který ho použil při překladu listu Židům (9,5), v němž se hovoří o víku židovské archy úmluvy. Typově se však objevuje daleko dříve a má podobu Boha Otce (většinou trůnícího), který drží v ruce ukřižovaného syna. Holubice Ducha Svatého se vznáší nad příčným břevnem Kristova kříže (např. Svatá Trojice Vratislavská, po 1350, VratislavMN) nebo jedním křídlem sahá do úst Boha Otce, druhým do úst Krista (např. iluminace s Trůnem milosti, misál z Cambrai, kol. 1130, Cambrai, Bibliothèque Municipale), někdy se také vznáší nad hlavou Boha Otce, který, zejména od pozdního středověku, má na hlavě papežskou tiáru (viz např. Mistr litoměřického oltáře, oltář se střední deskou s námětem Trůnu milosti, Národní galerie v Praze, po 1520; Egid Quirin Asam socha Trůnu milosti v kostele sv. Jana Nepomuckého v Mnichově, 1735-1740). Námět Trůnu milosti ukazuje jak Bůh Otec přijímá do svých rukou ukřižovaného Syna a předává ho lidstvu. Jde o vyjádření milosti a lásky Boží k člověku, pro jehož spásu Bůh obětoval svého jednorozeného Syna. Vznik kompozice souvisí zřejmě se znázorněním „Te igitur“ v sakramentářích. Námět poměrně přesně odpovídá slovům „Unde et memores“, „Supra quae“ a „Suplices“. Předstoupněm námětu by mohlo být zobrazení ruky Boží (Dextera Dei), kříže a holubice Ducha Svatého, jak známe tuto sestavu např. na tzv. Lotharově kříži (kol. 1000, Cáchy, chrámový poklad). Nejstarší vyobrazení Trůnu Milosti, kde je prezentován vztah kříže a archy úmluvy se objevuje na Sugerově vitraži v chrámu v St. Denis (kol. 1140). Vyobrazení Trůnu milosti dominuje v umění 13-15. století. Objevuje se jako reprezentativní motiv v dvorském umění Karla IV. (tzv. tympanon od

kostela Panny Marie Sněžné, 1347, PrahaNG; nástěnná malba ve spojovací chodbě ke kapli sv. Kateřiny na Karlštejně, před 1360; Nejsvětější Trojice ze Świerzawy, před 1350, VratislavMN). Trojice typu Trůnu milosti bývá obvykle uvnitř tzv. skříňových Madon (např. skříňová Madona, konec 14. stol., PařížMCI). Vzácně se vyskytuje varianta Trůnu milosti, kdy Bůh Otec drží v ruce Lůno Abrahámovo a kříž s Kristem má postaven mezi nohama (např. Trůn Milosti, 14. století, GlasgowAG, Burrell Collection). V zemích Rakouské monarchie byl velmi uctíván Trůn milosti v Sonntagsbergu (Bůh Otec má na hlavě papežskou tiáru), jak o to svědčí velké množství devoční grafiky.

VARIANTOU Trůnu milosti je tzv. **Pieta Páně** (Pitié –de- nostre - seigneur, Not Gottes). Bůh Otec drží v náručí Bolestného Krista s viditelnými ranami, holubice Ducha Svatého nebývá zobrazována (viz např. Mistr žebráckého Oplakávání, Trojice českobudějovická, 1515-20, HlubokáAJG). Tento námět se poprvé objevuje ve výtvarném umění ve 14. století. Rozšířen bývá zejména v 15. a na poč. 16. století o postavy Panny Marie, sv. Jana Evangelisty a o anděly s nástroji umučení.

Vzácně se objevuje (Cechovní typ Nejsvětější Trojice s Bohem Otce držícím v náručí spící dítě – Krista s křížkem v ruce. Holubice Ducha Svatého se vznáší mezi Otcem a Synem.

Trojice jako „summa víry“ ve vztahu k mysteriu oltáře byla zobrazována již v raně křesťanském umění pomocí „pravice Boží“, beránka, holubice Ducha Svatého či kříže. Kristova. Paulinus z Noly popisuje mozaiku v bazilice kterou dal vystavět v letech 400-403. Byla na ní zobrazena „pravice Boží“ (Dextera Dei) zastupující Boha Otce, holubice Ducha Svatého a beránek symbolizující Krista. Někdy bývá na vyobrazeních přítomna jen „pravice Boží“ a kříž (viz mozaika v apsidě baziliky S. Apollinare in Classe v Ravenně, kol. 545), beránek a „pravice Boží“ či kříž a beránek, ale vždy jsou míněny všechny tři hypostáze. Pozoruhodné zobrazení Nejsvětější Trojice nacházíme na celostranné iluminaci v rukopise De civitate Dei, (poč. 13. stol., PrahaKK). Bůh Otec, trůnící v mandorle uprostřed Nebeského Jeruzaléma drží v jedné ruce medailón s beránkem v druhé medailón s holubicí Ducha Svatého. Na Gentském oltáři bratří Eycků (Gent, St. Bavo, 1426-32) je na střední osu otevřeného polyptychu komponována Nejsvětější Trojice, kde Syna symbolicky zastupuje eucharistický beránek na oltáři.

Žaltářový typ Trojice na společném trůně obklopený chóry andělů a svatých (typ **Trojice ve Slávě**) namaloval Tizian v letech 1551-54 na přání císaře Karla V. a nazval jí „La Gloria“ (MadridPrado). V tomto vyobrazení je obsaženo Gloria, Credo i Te Deum. Zejména v období baroka se objevuje (viz. např. obraz M. Willmanna, Polibek Panny Marie, kol. 1682, NorimberkGNM) v jednom obraze Trojice nebeská (Otec, holubice Ducha Sv. a malý Ježíš) a Trojice pozemská (Panna Maria, sv. Josef, malý Ježíš).

Zvláštní formou zobrazení trojednosti Nejsvětější Trojice je **zobrazení pomoci třech postav, třech hlav a třech tváří**. Prototypy výše zmíněných námětů je třeba hledat v antice. Za předstupně je možné považovat sochy Herma Tricephala, trojité sochy Hekaté, Diany či vyobrazení pekelného psa Cerbera. Polykefální božstva známe z také z keltské a slovanské mytologie (viz např. Triglav). Předstupněm Trojice reprezentované třemi postavami (Duch Svatý je také antropomorfizován) byla pravděpodobně tzv. Starozákonní Trojice - návštěva mužů (andělů) v Mamre, která se objevuje i na západě (např. oltář Mikuláše z Verdunu v Klosterneuburgu, 1181). Nejstarší vyobrazení Trojice zobrazené pomocí třech postav se

objevuje na tzv. Dogmatickém sarkofágu (ŘímVM, 4.stol.). Velmi četná byla vyobrazení tohoto typu Trojice v iluminovaných rukopisech (Hortus deliciarum Herrady z Landsbergu, 1170-80, zničen; iluminace Spinella Arentina (?), kol. 1390, New YorkPML). Na západě se tři postavy Trojice objevují poměrně často v pozdním středověku (viz např. tzv. Töpferaltar, dóm sv. Štěpána ve Vídni, 1515; Korunování Panny Marie, dóm v Linz, kol. 1480). Všechny osoby mívají stejnou tvář nebo jsou odlišeny podle věku. Na hlavě mají koruny, někdy i odlišné, v rukou žezla či sféry). Pozoruhodný příklad nalezneme na nástěnné malbě v Levoči (kostel sv. Ladislava při klášteře minoritů), kde postavy Trojice jsou odlišné navzájem věkem (Bůh Otec nejstarší, Kristus středního věku, Duch Svatý nejmladší). Zřejmě autonomní byl vývoj Trojice se třemi hlavami a tvářemi. Podobně jako u předcházejícího typu také zde jsou hlavy či tváře stejné nebo různého věku. Někdy tři hlavy vyrůstají z jednoho těla (viz např. nástěnná malba v kostele sv. Ducha v Žehře, třetí čtvr. 14. století), jehož jedna ruka žehná, v druhé drží knihu. Na miniatuře v rukopise Orationale Arnesti (před 1364, PrahaKNM) arcibiskup Arnošt adoruje Trojici reprezentovanou třemi hlavami s tvářemi různého věku. Zajímavým způsobem je vyobrazena Trojice v rukopise Kroniky Isidora Sevillského (13. stol., PařížBN), zde zjevně vidíme pouze dvě hlavy na jednom těle, třetí jakoby tušíme.

Zejména pozoruhodná jsou vyobrazení Trojice se třemi tvářemi (tři nosy a ústa, pouze dva páry očí; někdy tři nosy, jedna ústa a oči). Vynikající příklady nalezneme na nástěnné malbě kostela v Ochtiné na Slovensku (80.-90. léta 14. století) či na hlavici v lodi kostela dominikánů v Českých Budějovicích (konec 13. stol.). Jako antitrinitární motiv vystupuje zobrazení ďábla se třemi tvářemi (viz např. miniatura v Evangeliáři z Tegernsee, 1. pol. 11. stol., reliéf na hlavici v křížové chodbě S. Giovanni in Laterano v Římě), jak se o tom zmiňuje protoevangelium Nikodémovo.

V renesanci mělo vyobrazení třech tváří lidských a zvířecích humanistické recepce (viz např. Tizian, Alegorie Moudrosti, 1560-70, LondýnNG). V barokním umění se setkáváme s vyobrazeními Trojice personifikované třemi postavami, hlavami a tvářemi poměrně vzácně (téměř výhradně v lidovém prostředí), neboť církev tyto náměty nedoporučovala, jak o tom svědčí zákazy z let 1628 a 1745 (zákaz zobrazování Ducha Svatého lidskou postavou vydaný papežem Benediktem XIV).

V 17. a 18. století vznikají v Čechách trojiční poutní místa (Svatá Trojice u Trhových Svin, Křemešník), v nichž je mnohokrát variován motiv Svaté Trojice (půdorys, tvary oken, počet oltářů, náměty nástěnné malby atd.). Zajímavé trojiční ikonografické programy zdobí klenby a stěny našich barokních chrámů. Za zvláštní zmínku stojí nástropní malba Jana Jakuba Steinfelse z roku 1707 s námětem působení jednotlivých osob Trojice na klenbě

chrámu sv. Voršily v Praze. V prvním poli v rámci přidržovaným anděly je vyobrazen Bůh Stvořitel, jak tvoří vesmír a svět, v druhém poli rámovaném postavami sibyl na sféře trůní Kristus – Spasitel a jsou zde zobrazeny stěžejní epizody z jeho života (Narození, Poslední večeře, Vzkříšení a Nanebevstoupení), ve třetím poli obklopeném serafy pak Holubice Ducha Svatého – Posvětitel společně se scénami v níž Duch Svatý vystupuje: Zvěstování, Křest Páně, Soslání Duch Svatého, Pokřtění setníka Kornelia od sv. Petra. Pozoruhodná je výzdoba kostela Nejsvětější Trojice Trinitářů v Praze (tři vchody, tři chrámové lodě, nástěnné malby).

Nesení kříže

Podle *evangelistů Matouše (27, 31) a Marka (16, 32)* Pilát vydal Krista vojáků, kteří ho odvedli do místodržitelství a zde ho zesměšňovali coby židovského krále, Lukáš a Jan se o této epizodě nezmiňují. Po té Ježíše oblékli do jeho šatů a vedli ho na Golgotu. Na počátku cesty, jak uvádí evangelisté, vyjma Jana, potkali vojáci člověka jménem Šimon z Kyrény a přinutili ho, aby nesl Kristův kříž. Toto téma se objevuje již v raně křesťanském umění, kde kříž je spíše znamením triumfu než utrpení (např. na mosaice v S. Apollinaire Nuovo v Ravenně, 520-526). Na některých památkách (např. na reliéf dřevěných dveří baziliky sv. Sabiny v Říme, 430, reliéf slonovinový reliéf, 420-430, LondýnBM) Kristus nese svůj kříž sám, vzácně se vyskytuje námět, kdy mu pomáhá Šimon z Kyrény (Augustinus – Kodex, kol. 600, Cambrige, Corpus Christi College). Úloha Šimona byla vykládána také symbolicky, jako spoluúčast pohanských národů na Kristově spáse. Pouze evangelista *Lukáš (23,27)* uvádí, že *Krista na jeho cestě na Golgotu doprovázel: "...velký zástup lidu; ženy nad ním nařikaly a oplakávaly ho"*. Právě ve vrcholném a pozdním středověku se objevují monumentální kompozice nesení kříže (např. Mistr Rajhradského oltáře, 1420-30, BrnoMG) s bohatým komparsem osob a také motivy, které v kanonických evangeliích chybí. Ty jsou inspirovány apokryfní a meditativní literaturou i paraliturgickými pašijovými hrami. Jde například o náměty **Setkání Krista s Pannou Marií, Setkání se sv. Veronikou, Klesnutí Krista pod křížem** a **Odpočívajícího Krista** (viz *Odpočívající Kristus*). Námět Setkání Krista s Marií vychází ze svědectví *Lukášova evangelia (23,27)* o účasti žen v davu doprovázejícího Krista na Golgotu. Detailně je pak toto setkání vyličeeno v mystických spisech sv. Brigity Švédské a Ludolfa Saského.

Téma Nesení kříže je jedním z motivů důležitých pro pastorační práci, neboť podle *Marka (8,34)* Kristus vyzval všechny kdo ho v pravdě chtějí následovat, aby zapřeli sami sebe a vzali na sebe svůj kříž. Toto následování Krista v jeho utrpení (imitatio Christi) proniklo do středověké literatury a snad nejznámější spis (*Následování Krista*) na toto téma napsal Tomáš

Kempenský. V pozdním středověku bylo téma nesení kříže velmi často komponováno podle grafické předlohy Martina Schongauera.

Nevěřící Tomáš

Apoštol Tomáš zjevení Krista „za zavřenými dveřmi“ (J 20, 26-29) nebyl přítomen a dozvěděl se o něm od svých druhů. Zvěsti neuvěřil a po osmi dnech, kdy se opět v kolegiu apoštolů Ježíš objevil, tak jím byl Tomáš vyzván, aby položil své prsty do rány v boku a tak uvěřil. Z textu není zřejmé zda skutečně Tomáš prsty do rány vložil, ale vydal jednoznačné svědectví o Kristově božství: „*Můj Pán a můj Bůh*“. Námět s **Nevěřícím Tomášem** byl zobrazován ve výtvarném umění od 8. století (nástěnná malba v kostele S. Maria Antiqua v Římě). Na řadě vyobrazení apoštol Tomáš ukazuje na Kristovu ránu v boku (mozaika v kostele sv. Marka v Benátkách, 12. stol.), zřídka vkládá prsty přímo do rány (obraz Simone Cantariniho v 1612-48, MnichovBNM). Od pozdního středověku se na vyobrazeních objevuje Kristus držící v ruce vítězný praporec a Tomáš dává ruku do rány (např. A. Verrochio, Or San Michele, Florencie, 1483; Rembrandt, 1634, Moskva, Puškinovo muzeum).

Noe

Podle *první knihy Mojžíšovy* (5,28-29) byl Noe synem Lámechovým a ve věku pětiset let zplodil tři syny Šéma, Cháma a Jefeta, kteří byli považováni za praotce všech národů. Noe byl dle Písma muž spravedlivý a bezúhonný a na zemi se rozmáhaly nepravosti. Dokonce „synové božští“, myšleno andělé, vcházeli k „*dcerám lidským*“ a zplodili s nimi zrůdy (Gn 6,1-4). Lidstvo propadlo před potopou obžerství a smilstvu, což zejména od 16. století bylo častým námětem (**Úpadek lidstva před potopou**) výtvarného umění. Hospodin se rozhodl skoncovat se vším tvorstvem, avšak Noe a jeho syny a jejich manželky se rozhodl zachránit. Poručil mu **proto udělat trojpatrovou archu z goferového dřeva** (Gn 6,14-16) o délce tři sta loket, šířce padesát loket a o výšce. Dále pak Hospodin poručil, aby do archy vešel Noe, jeho synové s manželkami a „*z čistých zvířat i ze zvířat, která nejsou čistá, z ptactva i ze všeho co se plazí po zemi vždy po páru...*“. Po té co se zavřely dveře v boku archy tak Hospodin seslal na zemi potopu, která trvala čtyřicet dní a dalších sto padesát dnů vody opadaly a archa přistála na hoře Ararat. Noe vypustil z archy nejprve krkavce a pak holubici, která nenalezla žádné suché místo. Taktéž se to nepodařilo ani druhé holubici, již vyslal po

sedmi dnech. Po dalších sedmi dnech **poslal potřetí holubici a ta se na večer vrátila s olivovou ratolestí v zobáku** a Noe poznal, že vody opadly a lidé a zvířata z archy vystoupili. **Noe udělal z vděčnosti oltář a obětoval Hospodinu** (vitraj katedrály v Chartres, 13. stol.; Michelangelo, nástěnná malba v Sixtinské kapli, 1518-1520). Bůh pak učinil s Noe smlouvu, že již nepostihne lidstvo zničující potopou a **jako znamení této smlouvy se objevila na nebi duha (Gn 9,8-16)**.

Téma archy Noemovy bylo velmi populární ve výtvarném umění od raně křesťanské doby až po 20.století. V raně křesťanských katakombách (např. Řím, Domitillyn katakomby, 4. stol.) se na nástěnných objevuje **polopostava Noe s gestem oranta vystupující z archy** v podobě malé schrány a nad jeho hlavou spatřujeme holubici s ratolestí. Důvodem zobrazení Noe v katakombách bylo to, že spravedlivého zbožného (ruce v poloze modlitebníka – oranta) muže zachránil Hospodin před potopou a k tomu se upínaly také naděje zemřelých, že je zachrání jako zachránil Noe budou-li spravedliví . V novověkém malířství je zejména barvitě líčena scéna se **zvířaty po páru nastupujícími do archy** (Jacopo da Ponte zv. Bassano - dílna, po 1575, PrahaOPH). Po vystoupení z archy udělal Noe Hospodinovy oltář a obětoval na něm a Bůh jemu i jeho synům požehnal a řekl mu:“Plodte a množte se a naplňte zemi“ a uzavřel s nimi smlouvu.

Noe je označován také jako otec vinařství (vitraj v Sainte-Chapelle v Paříži, 13. stol.), neboť: „vysadil vinici. Napil se pak vína a opil se a odkryl uprostřed svého stanu.“ (Gn 9,21). Syn Chám spatřil otcovu nahotu a povolal své bratry Šéma a Jefeta, kteří aniž se na otce podívali ho zakryli. Tato služba se jim vyplatila, neboť jejich potomstvo bylo požehnáno, zatímco potomstvo Chámovo proklete. Po potopě žil prý Noe tři sta padesát let. Cyklus ze života Noe a jeho rodiny: Úpadek lidstva před potopu, Noe a Bůh, Synové Noe, Potopa, Vyjití z archy, Poděkování Noe Hospodinu je vyobrazen na nástěnných kobercích na Wawelu v Krakově z doby Zikmunda Augusta (3. čtvrtina 16. stol.).

Synové Noe Šém, Chám a Jefet měli syny (Gn 10,1n), kteří založili „pronárody různých čeledí a jazyků“. Noe a někteří jeho potomci (např. Chám, Nimrod) byli vyobrazeni jako mýtičtí předchůdci Karla IV. na nástěnných malbách s tzv. Lucemburským rodokmenem (kol. 1357) v císařském paláci na Karlštejně, který známe pouze z kopií (Kodex Heidelbergensis, 1574-1575, Archiv Národní galerie v Praze). Na zemi žily různé národy, které mluvily stejnou řečí. Potomci Noe se domluvili, že si postaví velké město a v něm obrovskou věž (Gn 11,1n). Hospodin sestoupil nad město a zmátl řeč veškeré země a lid po celé zemi rozehnal. Město bylo proto nazváno Babel (to je zmatek). Zobrazení **stavby**

tzv. Babylónské věže patří ke známým námětů výtvarného umění (viz např. obraz Pietra Breughela st., 1563, VídeňKM).

Zjevení Krista sv. Maří Magdaléně (Noli me tangere)

Podle *Skutků apoštolských* (1,3) se Kristus zjevoval svým učedníkům a přátelům po svém zmrtvýchvstání po čtyřicet dní. Nejprve se zjevil sv. Maří Magdaléně (*J 20,11-17; Mk 16,9*), která přebývala plačíc u prázdného hrobu. Dvojice andělů (zmínka jenom u evangelisty Jana, *20,11-18*) se jí otázala po důvodu jejího pláče a ona jim odpověděla: „*Odnesli mého Pána a nevím, kam ho položili*“. Po té se Magdaléna obrátila a spatřila Ježíše a myslela, že je to zahradník a zeptala se ho kam Ježíšovo tělo uložil. Ježíš jí potom řekl „*Marie*“ a ona ho nazvala hebrejsky „*Rabbuni*“ tj. „*Mistře*“. Načež jí pravil: „*Nedotýkej se mne, dosud jsem nevstoupil k Otci...*“. Tento námět zv. **Noli me tangere** (Nedotýkej se mne) by velmi oblíbený od raného středověku, a to nejprve v iluminovaných rukopisech (např. Codex Egberti, kol. 980, MnichovStbibl). Marie Magdaléna se před Kristem sklání nebo klečí a její ruce směřují ke Kristu (poukaz na slova „Nedotýkej se mne.“). Na středověkých památkách má Kristus někdy v ruce vítězný praporec (Klosterneuburský oltář, klášter v Klosterneuburku, 1329). V Itálii u Giotta (nástěnné malby v padovské Areně, 1305-10) se na Kristově praporci objevuje nápis: Victor mortis (Vítěz nad smrtí). Ve vrcholném a pozdním středověku i v novověku je pak zobrazován zmrtvýchvstalý Kristus také jako zahradník (např. miniatura v Lobkovickém graduálu, kol. 1500, PrahaNKČR) s kloboukem na hlavě a s rýčem v ruce, s výraznými ranami po hřebech na ruce i nohách.

Dále se **Kristus zjevil ženám** (*Mt 28, 8-10*), které se vracely od prázdného hrobu. Klaněly se mu a objímaly jeho nohy.

Obětování Krista (Uvedení Krista do chrámu, Očišťování Panny Marie)

Nedílnou součástí christologického cyklu je scéna Obětování Krista v chrámu (Uvedení Krista do chrámu, Očišťování Panny Marie). Podle židovských předpisů (*Nu 18,15-17*) bylo vše prvorozené a tedy i dítě obětováno v chrámu Bohu. Děti však mohly být vykoupeny pěti šekely. Jak se dovídáme z *Lukášova evangelia* (*1, 22-44*), tento obyčej dodrželi i Marie s Josefem. Zobrazení ilustruje samotný akt oběti, kdy Ježíš je před veleknězem a za přítomnosti Panny Marie a Josefa položeno na oltář. Matka či pěstoun Páně přinášejí v košíku dle předpisů obětní dary (dvojici hrdliček či holoubat). Pravidelně bývají obětování přítomni Simeon a prorokyně Anna (viz např. sochy v ostění středního portálu

katedrály v Remeši, 13.stol.). V Čechách nejstarší vyobrazení Obětování Krista nalezneme na miniatuře v Kodexu Vyšehradském (1085, PrahaNKČR). Položení Krista na oltář bývá interpretováno jako předobraz jeho oběti na kříži. Součástí zobrazení Obětování je od konce 8. století událost, jež je jedním ze svědectví, že Ježíš je pravým Synem Božím. Simeon „člověk spravedlivý a zbožný“, zobrazovaný jako velmi starý a někdy i slepý muž, bere do svých rukou Ježíše a pronáší známá slova z *Lukášova evangelia* (2, 29-32): *“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“*. Má-li na sobě Simeon roucho velekněze, pak je zřejmé, že autor zobrazení se inspiroval textem apokryfního evangelia Jakubova, podle něhož Simeon nastoupil velekněžský úřad po smrti sv. Zachariáše, otce sv. Jana Křtitele. Na obraze známého českého barokního malíře Petra Brandla (po 1725, PrahaNG) je zobrazen pouze šťastný **Simeon s Ježíškem v náručí**. Prorocká slova Simeonova předznamenala také námět Panny Marie Bolestné, když prohlásil, že její duši pronikne meč. Také prorokyně Anna nemá v námětu pasivní funkci, ale vystupuje jako další svědek Kristova božství. V Jeruzalémě byl ve 4. století tento svátek slaven 6. ledna, podobně jako svátek Narození Páně, a na přelomu 5. a 6. století byl přesunut na 2. února (Narození Páně na 25. prosince). Na počátku 9. století došlo ke spojení svátků Obětování v chrámu a **Očist'ování Panny Marie (Hromnice)**, proto se také na vyobrazeních Obětování objevuje Panna Maria se svíčkou. V té době vznikl liturgický obyčej průvodu s posvěcenými svíčkami, jež pak v domácnostech sloužily jako ochrana proti blesku .

Obřezání Krista

Podle židovských obyčejů byl narozený Spasitel ve stáří osmi dnů obřezán (*L 2, 21*) a dáno mu jméno Ježíš. Námět Obřezání Krista bývá někdy zaměňován s jeho Obětováním (viz Obětování Krista) a téměř vždy výtvarné zobrazení obřadu, odehrávajícího se v chrámu či v synagóze, odpovídá skutečnému obřezání, jak ho provádějí Židé dodnes (např. Rakovnický oltář, před 1510, Městské muzeum v Rakovníku). Přítomen je většinou kněz provádějící obřizku a Panna Maria s Josefem. Na miniatuře v Pasionálu abatyše Kunhuty (kol. 1320, PrahaNKČR) provádí Josef obřizku sám. Tento námět je obvykle součástí **cyklu Sedmi bolestí Panny Marie** (viz Panna Maria), neboť zde poprvé byla prolita krev Kristova.

Očistec

Víra v očistec nemá přímou oporu v Bibli. Církevní učení o očistci jako o třetím zasněženém místě se začalo formovat tehdy, když lidé zjistily, že se nesplnila chiliastická

očekávání druhého příchodu Krista v době v níž žili. Zásadně se tedy změnil názor na vztah času ubíhajícího a věčnosti. Zvítězila Augustinova koncepce lineárního pojetí času. Velmi diskutovanou otázkou se stalo to co se děje s duší po smrti. Vytvořena byla koncepce dvojího soudu: osobního a universálního (viz Poslední soud). Na základě individuálního (osobního soudu) se lidé, kteří měli dobré i špatné vlastnosti mohli dostat do očištěnce, kde jejich duše díky modlitbám a přímluvám církve mohly být očištěny od hříchu a při soudu universálním vzaty do Ráje. Oproti pecku je tedy očištěnc jakousi institucí dočasnou, jejíž úloha skončí počátkem Posledního soudu. S institucionalizací očištěnce se setkáváme od 12. Století, a to v prostředí pařížské katedrální školy v Notre Dame. K oficiálnímu církevnímu uznání nauky o očištěnci došlo v roce 1274 na koncilu v Lyonu. Církevní hodnostáři navázali na pravomoc odpouštět hříchy, kterou podle textu Písma udělil Kristus Petrovi (*Mt 16,18; Mk 3,16; J 1,42*, viz Petr) a postupně zdokonalovali systém v němž církev může odpouštět očištěncí tresty, tím že je nahradí na zemi různými způsoby pokání živých, počínaje přímluvnou modlitbou (*suffragium*), přijímáním svátostí, odpustky, skutky milosrdenství a nadacemi kostelů a oltářů (tzv. záduší) u nichž budou slouženy za duše dobrodinců v očištěnci pravidelné mše (*officia* za mrtvé). Právě díky učení o očištěnci se ve 13. a 14. století narůstal počet nadačních oltářů v chrámech. Oficializace očištěnce měla i stinné stránky, neboť se vyvinul také fiskální systém odpouštění hříchů za finanční úplatu maskovanou zbožným účelem, což oprávněně zejména ve 14. století začali kritizovat reformátoři církve. Ti zprvu nepopírali existenci očištěnce, ale kritizovali nevhodné praktiky spočívající především ve finanční náhradě pokání a skutků milosrdenství. Nevíru v očištěnc máme zaznamenánu v názorech některých radikálních husitů (např. Mikuláš z Drážd'an), v učení Jednoty bratrské a teologicky byla zdůvodněna v prostředí německé a švýcarské reformace. Velkými šířiteli víry v očištěnc se stali dominikáni a minorité. Mendikanti učení o očištěnci ještě zdokonalili v prostředí jejich klášterů vznikala literatura, která měla být návodem ke spáse. Šlo zejména o tzv. *Speculum humanae salvationis* (Zrcadlo lidského spasení), v němž je zásvětí členěno do čtyřech sfér. V nejvyšší sféře (*inferus sanctorum, qui dicitur limbus vel sinus Abrahe*) je limbus svatých praotců, lůno Abrahámovo, zrušený sestupem Krista do předpekli (viz Sestup Krista do předpekli). Druhou sférou je očištěnc (*inferus purgandorum vel purgatorium*), třetí sférou pak místo v němž přebývají nepokřtěná nemluvňata (*inferus puerorum non baptizatorum*) a čtvrtou poslední sférou je peklo s dušemi zavržených (*inferus damnatorum*). Jednotlivým sférám je přiřazována v duchu aristotelského pojetí ohně symbolická barevnost (viz např. miniatura v tzv. Krumlovském sborníku). V první sféře měla být pouze temnota vnější, uvnitř bylo světlo (*lux*) modré, které poukazovalo na přítomnost milosti, neboť podle Alexandra Halského je očištěnc: “...*důvěrou a*

nadějí, předsíní Ráje, ne však ještě blažené zření.“ Červená barva ve druhé sféře evokovala očistný oheň (flamma) v očištění. Zelená barva třetí sféry je neutrální a symbolizuje stav bez bolesti ale též bez radosti a blaženosti. V nejnižší čtvrté sféře- pekle panuje temnota vnější a vnitřní, pouze jsou zde plameny vyrážející ze žhavého uhlí (carbo) nesnesitelně spalující duše.

Ve středověké i novověké literatuře se setkáváme často s aktualizací nebe, pekla i očištění, kdy se ve všech třech sférách objevují spřátelené či zneprátelené osobnosti (např. Dante, Božská komedie). Obrazná představa očištění ve středověku byla často spojena s námětem Sestupu Krista do předpekla (viz Sestup Krista do předpekla), součástí býval motiv Lůna Abrahámová (viz Abrahám, viz Poslední soud). Většinou je očištitel zobrazován jako jáma s plameny, v nichž se svíjejí pekelné bytosti – symboly hříchů. Beda Venerabilis připomíná v této souvislosti čtyři ohně: lži, chamtivosti, nesváru a bezbožnosti. K vytvoření podoby očištění přispívaly některé legendy, jako například i v Čechách známé *Vidění irského rytíře Tnugdala* (Tondala), sepsané ve 12. století irským mnichem Markem (iluminace tohoto textu od Simona Marmiona z roku 1475 v rukopise zhotoveném pro burgundskou vévodkyni Margaretu z Yorku), *Vidění uherského rytíře Jiřího*, vyprávějící o cestě kajčnicka očištění, sv. Patrika v Irsku (v Čechách známé pod názvem *Jiříkovo vidění*), *Vidění Lorince Tara* (dvořan Zikmunda Lucemburského), či vzácně se vyskytující *Vidění očištění s postavami sv. Vintíře a sv. Vojtěcha zjevené bratrovi Izákovi*. V novověku byly velmi oblíbené očištitelské oltáře s reliéfně zobrazenými nahými polopostavami v očištitelském ohni (např. oltář v kapli sv. Anny v Kašperských Horách, 18. stol.), vysvobozovanými Pannou Marií za pomoci škapulíře (Panna Maria Karmelská).

Odpočívající Kristus

Náměty Odpočívající Kristus (něm. Christus im Elend či Christus in der Rast, pol. Christus Frasobliwyj) a Kristus ve vinném lisu patří k tzv. devočním motivům, které měly daleko pronikavěji působit na věřícího než prosté narativní cykly.

Téma Odpočívajícího Krista, objevující se zejména v malířství, v grafice i sochařství pozdního středověku (od 2. poloviny 14. století) nemá oporu v kanonických evangeliích a inspirováno bylo některými meditativně založenými spisy Pseudo-Bonaventury, sv. Brigity a dalších mystiků. Jde vlastně o scénu bezprostředně související s pašijemi, kdy Kristus, který vykonal strastiplnou cestu na Golgotu, je již svlečen ze šatu a čeká až ho vojáci přibijí na kříž. Nejčastěji se vyskytuje scéna kdy osamocený Kristus, jehož nahotu zakrývá pouze bederní rouška, sedí na kameni, pravicí si podpírá hlavu, na

níž spočívá trnová koruna (např. *Odpočívající Kristus*, kol. 1510, Cheb, Galerie výtvarného umění). Melancholický bolestný výraz tváře Spasitele a tělo poseté krvavými ranami po bičování, jakoby vyzývalo věřící k meditaci nad smyslem utrpení. Starozákonní paralelou tohoto motivu je trpící Job. Vzácně se objevuje motiv Krista odpočívajícího na Golgotě na kříži. Někdy je Ježíš doprovázen bolestnou Pannou Marií (např. obraz Hanse Holbeina st., kol. 1502, HannoverNL).

Sv. Ondřej

Apoštol (viz Apoštolé), bratr Petrův, učedník sv. Jana Křtitele a jeden z prvních učedníků Kristových (*J 1,40-41*), byl přítomen zázračného rozmnožení ryb a chlebů (viz Kristus rozmnožuje chleby a ryby). Působil v jižním Rusku u Skytů a na Balkáně. Působení sv. Ondřeje je především zobrazováno na miniaturách v byzantských rukopisech (např. Homilie Řehoře Nazianského, 9. stol., Paříž, Národní knihovna). O jeho životě se dovídáme především z apokryfní (*Skutky Ondřejovy*) a legendické literatury (*Zlatá legenda*). V řeckém městě Patrasu **Ondřej kázal a disputoval s pohanem Egeasem**, který apoštola poručil zatknout, dal ho bičovat a následně přivázat na kříž ve tvaru X (tzv. ondřejský kříž) a umučit (např. Petr Pavel Rubens, MadridP, VídeňKM). Snímání sv. Ondřeje z kříže zobrazil na dramatickém obraze Jusepe de Ribera (MnichovAPin). Ondřej pomáhal jako světec v různých situacích. Uzdravil např. slepého Matyáše. Bojoval i proti d'áblovi. Dábel pokoušel jednoho biskupa-ctitele sv. Ondřeje tak, že vzal na sebe podobu krásné ženy a ta se dožadovala zpovědi a biskup jí po chvíli váhání vyhověl. Okouzlen její krásou začaly ho napadat hříšné myšlenky. U jeho dveří se zastavil poutník a tloukl na dveře a biskup sedě se ženou – d'áblem váhal mu otevřít Žena duchovnímu řekla, že odpoví-li příchozí na otázky tak ať ho vpustí do domu. Když správně odpověděl na třetí otázku zahanbený d'ábel zmizel a biskup poručil poutníka hledat. V noci bylo pak biskupovi zjeveno, že ho navštívil jako poutník sv. Ondřej a ochránil ho od svodů d'ábla.

Ondřej je zobrazován jako starší vousatý muž, nejprve s takzvaným berličkovým křížem (Relikviář Panny Marie, kol. 1230, Cáchy, chrámový poklad) a od 14. století s tzv. ondřejským křížem ve tvaru X v ruce (socha nad trianglem předsíně dómu v Erfurtu, kol. 1350). Slavné jsou sochy sv. Ondřeje s křížem od Veita Stosse (1506, kostel sv. Sebalda v Norimberku) a od Françoise Duquesnoy (1640) v chrámu sv. Petra v Římě.

Ozeáš

Malý prorok, autor starozákonní knihy proroctví, pochází ze severního Izraele, mladší současník Ámose, působil v letech 750-735 př. Kr. a jeho slovo o soudu a spáse skrze Hospodina zaznívá v době kdy vládl v severním království Jarobeám (784-744 př. Kr.). Zmiňuje se již o Asyřanech, kteří vyvrátili Severní království. Zobrazován je se ženou – nevěstkou (personifikace Bohu zpronevěřilého Izraele, např. reliéf na západní fasádě katedrály v Amiens, 13. stol.), neboť mu Hospodin přikázal (*Oz 1, 1-9*), aby si jí vzal za ženu a měl s ní děti.

Panny moudré a pošetilé

Evangelista *Matouš (25, 1-3)* líčí podobenství o deseti pannách, které čekaly s lampami v ruce na svého ženicha, Pět z nich si připravilo zásobu oleje do lamp (panny moudré) a zbývajících pět si přineslo lampy bez oleje (panny pošetilé). Když o půlnoci přišel ženich, promeškalo svatbu pět panen pošetilých, které museli shánět olej a když se vrátily byly již dveře zamčené. Jak sám evangelista poznamenává jde o podobenství „království nebeského“, tedy Posledního soudu, kdy ženich - Kristus, přijímá do nebe pouze ty, kteří jsou na to svým životem dobře připraveni. Takto vykládají Kristovo podobenství církevní autoři, jako například Origenes (*Comment. in Mt 63-4; Scholia Mt 25*), sv. Augustin (*Sermone suppositii de Scripturis 93, Sermone suppositii de Scripturis 76*), Cesarius z Arles (*Regula ad Virgines*), Isidor Sevillský (*Allegoriae sacrae Scriptura*). Již v raně křesťanských textech byly Panny považovány za personifikace Ctností a Neřestí a spojovány s Ecclesií a Pannou Marií jako představenou (královnou) všech panen (*Virgo inter virgines*). V počtu pěti panen moudrých spatřovaly některé církevní autority (např. Origenés, Augustin) poukaz na pět smyslů člověka, v deseti pak desatero přikázání Božích (Hilarius z Poitiers). Velmi často scéna s pannami moudrými a pošetilými byla součástí paraliturgických her.

Někteří badatelé vidí nejstarší zobrazení panen moudrých a pošetilých na malbách v křesťanské svatyni v Dura Europos, avšak pravděpodobněji se jedná o ženy u Kristova hrobu.

S vyobrazením panen moudrých a pošetilých se setkáváme nepochybně na nástěnných malbách v římských katakombách. V Coemeterium maius (4. stol.) se objevuje nejdříve jenom pět panen moudrých, deset je jich poprvé vyobrazeno v katakombách Cyriakových na Via Tiburtina. V Kodexu Rossánském (6. stol., Arcibiskupské muzeum v Rossanu.) Kristus uvádí slavnostně oblečené panny moudré se zapálenými lampami do Ráje z něhož pramení čtyři biblické řeky a nechává stát před zavřenou bránou Ráje pošetilé panny se zhasnutými lampami.

Ve středověku se námět Panny moudré a pošetilé vyskytuje nejčastěji na portálech či letnerech středověkých dómů, jako součást Posledního soudu nebo Korunování Panny Marie. Ve Francii (např. St. Denis, 1140) jsou malé postavy panen moudrých a pošetilých součástí výzdoby archivolt portálů, oproti tomu v Německu se setkáváme spíše s monumentálními vyobrazeními (např. ostění portálu dómu v Magdeburku, 13. stol.). Na tzv. Havlově bráně basilejského dómu (kol 1180) jsou vrata nebeského ráje pro panny pošetilé zavřena. Na katedrále v Amiens (kol. 1230) mají moudré panny na hlavě závoj, panny pošetilé jsou prostovlasé a lampy mají obrácené k zemi. V tzv. Rajské předsíni (původně snad na chórové přepážce) katedrály v Magdeburku (kol. 1230) a v erfurtském dómu (poč. 14. stol.) jsou mimo jiné panny moudré od panen pošetilých odlišeny výrazem tváře - moudré se smějí, z tváří pošetilých vyzařuje smutek. Na západním portále katedrály ve Štrasburku (1280-90) se k pannám moudrým obrací nebeský ženich Kristus a panny pošetilé jsou sváděny knížaty tohoto světa. Zde i na jiných památkách panny moudré, někdy s korunami na hlavách, doprovázejí zároveň Ecclesii (Sponsa= nevěsta) a symbolizují tak Nový zákon, panny pošetilé občas s korunami, jež jim padají z hlav, tvoří průvod Synagóze a zosobňují Starý zákon. Na bronzové křtitelnici (H. Apengeter, 1337) z kostela Panny Marie v Lübecku panny moudré a pošetilé jsou zobrazeny společně s Bolestným Kristem. V Čechách se s námětem Panen moudrých a pošetilých setkáváme například na nástěnných malbách v kostele sv. Jakuba v Libiři (kol. 1390) a v Černochově (kostel sv. Václava, kol. 1370), .

V novověku se námět Panen moudrých a pošetilých objevuje velmi vzácně, a to například na rytinách M. Schongauera (1480) a N.M. Deutsche (1518), kde prvotní náboženský význam je zatlačen modelovou studií lidské postavy.

Pašije Kristovy

Vznik pašijových témat sahá do raného středověku a souvisí se snahou církve názorně představit věřícím („ad instructione laicorum“) důležité etapy z Kristova života. Pašijové náměty bývají součástí větších christologických cyklů (např. nástěnné malby v kostele Narození Panny Marie ve Starém Plzenci, po 1351) nebo se osamostatňují (např. Mistr třeboňského oltáře, desky z oltáře z kostela sv. Jiljí v Třeboni, dnes NG v Praze, po 1380). Na počátku Pašijového cyklu bývá zařazován námět Krista na hoře Olivové. Následují témata: Jidášův polibek, Kristus před Kaifášem, Kristus před Herodem, Kristus před Pilátem, Svlékání z roucha, Posmívání Kristu, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Nesení kříže, Setkání Krista s Veronikou, Přibíjení Krista na kříž, Vztyčování kříže, Ukřižování, Snímání

Krista z kříže, Oplakávání Krista, Kladení do hrobu, Sestup Krista do předpekli Zmrtvýchvstání Krista, Tři ženy u Kristova hrobu, Setkání Krista se sv. Marií Magdalénou..

Snaha věřících co nejvíce se ztotožnit s utrpením Krista kráčejiho na Kalvárii vedla v 15. století ke vzniku křížových cest, kdy lidé spoluprožívali jednotlivé epizody jeho cesty utrpení. Myšlenka vzniku takovéto cesty se opírá o putování poutníků na jednotlivá místa v Jeruzalémě, spojená s Kristovým utrpením, jak to známe například z popisu vznešené paní Egerie na svatá místa v Palestině („*Itinerarium Egeriae*“, kol. 400). Myšlenka napodobení jednotlivých zastavení křížové cesty vykristalizovala v Evropě patrně během křížových výprav v 11.-13. století. Protože se nepodařilo natrvalo udržet Jeruzalém v rukách křesťanů a cesta na posvátná místa v Jeruzalémě se stala nebezpečnou a nákladnou, vznikla myšlenka vytvořit jakýsi „nový Jeruzalém“ v prostředí Evropy, v němž by mohly zástupy věřících napodobovat (imitatio) a spoluprožívat utrpení Pána (compasio).

Symbolem křížové cesty jsou labyrinty v katedrálách v Remeši , v Chartres či v Amiens, poukazují na složitost poutní cesty do Jeruzaléma. První zprávy o inscenaci jednotlivých zastavení křížové cesty máme ze Španělska (dominikán Alvaréz v klášteře Scala coeli u Cordoby, 1425). Nejstarší zastavení byla velmi prostá. Nejdříve to byla zastavení spíše symbolická, označená sloupy, jak víme také z našich pramenů, avšak již z 15 století známe zejména z oblasti Francie (Bretaň) monumentální kamenná sousoší ličící Kristovo utrpení. V roce 1471 sepsal kněz Bethlem knihu o pobožnosti křížové cesty, která vyšla tiskem v roce 1518. Píše v nich o čtrnácti zastaveních křížové cesty, které neodpovídají dnešním. Pojem „zastavení“ (Statio, Station) poprvé použil v roce 1472 ve svém kázání W. Wey. O podobu a uspořádání jednotlivých zastavení jak je známe také dnes se nejvíce zasloužil Christian Cruys. V knize „*Theatrum terrae sanctae*“ z roku 1590 píše o dvanácti zastaveních: 1. Odsouzení Krista Pilátem, 2. Kristus na sebe bere kříž, 3. První poklesnutí pod křížem, 4. Setkání s Pannou Marií, 5. Šimon pomáhá nést Kristu kříž, 6. Veronika otírá šátkem tvář Kristovu, 7. Druhé poklesnutí Krista v Soudní bráně, 8. Setkání Krista s plačícími ženami, 9. Třetí poklesnutí Krista pod horu Kalvárii, 10. Svléknutí Krista ze šatu, 11. Přibití Krista na kříž, 12. Vztyčení kříže a vlastní ukřižování. Španělský františkán A. Daza v roce 1625 připojil ke stávajícím dvanácti zastavením ještě dvě, a to Snětí s kříže (spojené s Oplakáváním) a Uložení do hrobu. Nejstarší ve střední Evropě byly křížové cesty na „hoře Jeruzalém“ v Lübecku (1468) a v Norimberku, vedoucí ke hřbitovu sv. Jana a reprezentovaná reliéfy od Adama Kraftha (1490). Nejzrůslehlejší komplexy hor Kalvárii vznikají od konce 15. století v Piemontu. Italský františkán Bernardinus Caimi, který řadu let působil jako kvardián bratří Božího hrobu v Jeruzalémě se vrátil roku 1481 do Itálie. Údajně z lítosti nad stavem

posvátných míst v Jeruzalémě se rozhodl postavit jejich „kopii“ v Itálii. Dle legendického vyprávění hledal prý v Itálii vhodnou konfiguraci terénu, která by mu připomínala Jeruzalém, a tu našel ve Varallu. V roce 1487 odjel do Jeruzaléma, aby zde vyměřil vzdálenosti jednotlivých zastavení. S vlastní stavbou kaplí se započalo v roce 1491 a celý komplex s výjimkou třech kaplí byla dohotoven v roce 1645. Poutníci putující do Varalla mohli ještě navštívit nedalekou Sacro monte v Ortě (16 zastavení s legendou sv. Františka z let 1591-1680) a svatou horu ve Varese (poč. 17. stol.). Nerealizován zůstal plán postavit v Graglii svatou horu o stu kaplí. Zejména v období baroka byly hory Kalvárie zakládány u většiny větších měst v Čechách k „povzbuzení katolické víry“. Pro zvýšení kultovní autenticity je v jejich zakladatelských legendách (Římov, Jaroměřice u Jevíčka) zdůrazňováno, že byly vyměřeny řeholníkem, který navštívil posvátná místa v Jeruzalémě. Ve skutečnosti v té době existovaly dávno rozsáhlé Kalvárie italské a polské a také příslušná literatura s grafickými vyobrazeními. Tak například již v souboru pohledů na slavná města a místa celého světa, které pod názvem „*Civitates orbis terrarum*“ vydali kolem roku 1590 F. Hoogenbergh a G. Braun byl zařazen grafický list zobrazující Mons Calvariae v polských Zebrzydowicích.

Poutě do Svaté země, kde křesťané ztratili patronát nad svatými místy, byly možné pouze s velkým rizikem a náklady. Snad právě proto vykryštovala idea „translatia“ jeruzalemské křížové cesty do Evropy. Již účastníci křížových výprav, v Čechách to byl například biskup Jindřich Zdík, si přiváželi informace o podobě a vzdálenostech jednotlivých míst spojených s utrpením Páně v Jeruzalémě. Celé komplexy kalvárii se staly jevištěm posvátného divadla, kdy poutníci se vžívali do utrpení Kristova, jež jim bylo předváděno v jednotlivých zastaveních v podobě naturalisticky podaných sochařských kompozic či obrazů. O tom jakým způsobem někteří poutníci reagovali na jednotlivé obrazné scény svědčí zpráva z jihočeského Říмова, kde prý jeden myslivec ve zbožném vytržení vystřelil z pušky na „nepřátele Kristovy“. Ne nepodstatný vliv na urbanizaci krajiny mělo zasazení jednotlivých kaplí do krajinného kontextu. Nejrozsáhlejší Kalvárie na území historických zemí Koruny české (hrabství Kladské) nalezneme ve Vambeřicích (Albendorf). Zakladatelem tohoto poutního komplexu navštěvovaného převážně poutníky z Čech a Moravy, byl v letech 1683-1708 dvojnásobný poutník do Svaté země Daniel Paschasius Osterberger von Osterberg. Dolnoslezský Jeruzalém ve Vambeřicích má dnes 79 zastavení, vystavěných v průběhu 17.-20. století. Dolní Římov patřil od roku 1626 krumlovským jezuitům, kteří si zde zřídili letní rezidenci. Iniciátorem stavby loretánské kaple a 25 zastavení křížové cesty byl jezuitský koadjunkt, lékárník Jan Gurre, který údajně do Jeruzaléma poslal kapucína P. Alexe, aby zde vyměřil vzdálenosti jednotlivých míst spojených s utrpením Páně. Se stavbou kaplí se

započalo v roce 1648 a dokončeny byly nedlouho po smrti Jana Gurre. Ve velkých kaplích jsou umístěny dřevěné sochy představující utrpení Kristovy. Doplnují je nástěnné malby i závěsné obrazy. Kamenné sochy Krista na Hoře Olivetské a spících apoštolů, vytesané v roce 1660 jsou umístěny do volné přírody. Zvláště působivá byla před nedávnou krádeží výzdoba kaple Poslední večeře Páně, již dominovaly dřevěné sochy Krista s apoštolů za stolem. V roce 1660 navštívil rektor chebské jezuitské koleje Jan Jiří Dasselmann rezidenci jezuitů v Dolním Římově. Zde ho zaujala idea spojení lorety a kalvárie v jednom poutním komplexu a rozhodl se zřídit podobné poutní místo ve Starém Hrozňatově. Základy k prvnímu zastavení křížové cesty a k loretě byly položeny v roce 1664. Kalvárie o 29 zastaveních byla dokončena v letech 1688-1689. Zastavení tvořily většinou velké výklenkové kaple, v nichž byly umístěno téměř 130 dřevěných polychromovaných soch v životní velikosti. Kalvárii v Jaroměřicích založil a vybudoval na vrchu nedaleko osady František Michal Šubíř z Chobyně. Se stavbou, se započalo po roce 1700. Na rozdíl od Kalvárií v Dolním Římově a ve Starém Hrozňatově jsou jednotlivá zastavení v Jaroměřicích soustředěna uvnitř ambitů. Menší Hory Kalvárie vznikaly snad u všech velkých měst. Na Petříně v Praze nechal v roce 1733 kněz Norbert Saazer za finančního přispění dvou pražských měšťanek zřídit Boží hrob a zastavení Křížové cesty. Nedaleko Úštěka na vrchu nad vsí Ostré se nachází architektonicky pozoruhodná Kalvárie. Do strmého kopce vede schodiště, na jehož podestách stály kamenné sochy s námětem utrpení Páně. Na terase na vrcholu kopce stojí kaple Povýšení svatého Kříže, Nalezení svatého Kříže a Božího hrobu, které patrně vystavěl Octavián Broggio v letech 1703 (?) - 1707 pro liběšické jezuity. Neméně pozoruhodný je komplex Kalvárie v Mimoní. Záměr zřídit zde Kalvárii s Božím hrobem a zastaveními křížové cesty pojal Johann Putz z Adlerthurnu na podkladě hlubokého duchovního zážitku v roce 1625 o velikonocích v Římě. Pro uskutečnění svého snu navštívil prý také Jeruzalém, ale nebylo mu dopřáno projekt realizovat. Přání svého otce vyplnil až jeho syn v letech 1665 - 67. Pojmenování vrchů, údolí, potoků v blízkosti areálu měla svými biblickými názvy (Hora Olivetská, Hora Kalvárie, Cedron či Josaphat) asociovat situaci ve Svaté zemi. Velmi hodnotnou sochařskou výzdobu (dílna Řehoře Thényho) měla zastavení křížové cesty (Sedm Bolestí Panny Marie) vedoucí na Horu Matky Boží u Králík (dnes jsou sochy vystaveny v kostele sv. Mikuláše na Vraclavi). Cesta na Křížový vrch nad Moravskou Třebovou je zakončena stěnou s kamennou Kalvárií, vytesanou kolem roku 1730 J. Pacákem. Hora Kalvárie s kaplí Bolestné Panny Marie a zastaveními křížové cesty tvoří jednu z dominant nad Českým Krumlovem.

Sv. Pavel

Apoštol (viz Apoštolé), autor četných listů zařazených do kánonu Nového zákona. Pavel se narodil v letech 5-10 po Kr. ve městě Tarsu ležícím v Kilikii a při narození obdržel jméno Saul (Šavel). Pocházel z rodiny diasporních židů z pokolení Benjaminova (Ř 11,1), zastával názory farizeů (Sk 23,6). Hovořil aramejsky a učil se řeckému jazyku. Hlubšího poznání židovské víry dosáhl jak sám dosvědčuje (Sk 22,4) v Jeruzalémě u Gamaliela. Živil se výrobou stanů (Sk 18,3). Na příkaz jeruzalémského Synedria byl velkým pronásledovatelem křesťanů a zúčastnil se pravděpodobně ukamenování sv. Štěpána (Sk 8,1; viz sv. Štěpán). Byl poslán do Sýrie vyhledávat křesťany a při cestě do Damašku (Sk 9,1-31) se mu zjevil Ježíš v podobě světla a hlasu, který mu pravil: "*Saule, Saule proč mě pronásleduješ. Vstaň a jdi do města a tam se dozvíš co máš dělat*". Saul přitom padl ohromen na zem, oslepl a musel být odveden do Damašku. **Obrácení sv. Pavla** bylo zobrazováno od raného středověku (např. miniatura v Lekcionáři Arnolda Míšeňského, PrahaNKČR, kol. 1290; tzv. Český oltář v dómu v Brandenburku, kol. 1390) a pro svoji dramatičnost oblíbeným námětem zejména renesančního (Michelangelo, Capella Paolina ve Vatikánu, 1542-1545) a barokního malířství (Caravaggio, kostel S.Maria del Popolo v Římě, 1601; Karel Škréta, 1659, PrahaNG). V Damašku se Ježíš zjevil služebníkovi Ananiášovi a poručil mu, aby vyhledal v ulici zv. Přímá v domě Judově **osleplého Saula, kterému se právě dostalo také vidění, že na něj Ananiáš vztahuje ruce a on zase vidí** (Sk 22,12-16, např. Karel Škréta, kol. 1655, Mělník, sbírka rodiny Lobkowiczů). Vize se stala skutečností a na Saula sestoupil Duch svatý, prohlédl a nechal se pokřtít. Kázal po tom v damašských synagógách a **Židé ho chtěli zabít a proto ho služebníci spustili z hradeb koši** (např. nástěnná malba v kostele sv. Prokula v Naturns, kol. 770-780) a uprchl do Jeruzaléma, kde ho k zprvu nedůvěřivým apoštolům uvedl Barnabáš. Poznal zde Petra (Ga 1,18) a Jakuba. V Jeruzalémě pobýval 14 dní a odtud odešel do Syrie, Kilikie a svého rodiště Tarsu. Jak sám Pavel poznamenává Bůh mu dal milost, aby rozšiřoval evangelium mezi pohany (Ř 15,16). První misijní cestu vykonal Pavel společně s Barnabášem a Janem Markem (viz sv. Marek, proto ho společně s ním zobrazil na oltářním křídle Albrecht Dürer, 1526, MnichovAPin) v letech 45-49 (Sk 13,1-28) do Antiochie, na Kypr, do Ikonie, Lystry a Derbe; druhou vykonal se Silasem v letech 49-52 (Sk 15, 26- 18,22) do Syrie, Kilikie a Řecka. V Lystře se k nim přidal Timoteus (Sk 16,1-5). V tomto městě **Pavel uzdravil ochrnutého muže (Sk 14,8-20) a byl místními obyvateli považován za Boha Herma (Barnabáš za Dia) a velekněz místního chrámu mu chtěl dokonce obětovat ověčené býky**. Toto téma bylo velmi oblíbené v nizozemském umění 17. a 18. století (např.

obrazy Jacoba Jordaense a bruselské nástěnné koberce). Umělci vycházeli z Raffaelových kartonů (1525) pro koberce, jež měli zdobit Sixtinskou kapli v Římě. Ve Filipech (*Sk 16,11-40*), kde Pavel založil křesťanskou obec byl se Silasem Římany zajat, uvězněn, ale zásahem Božím byl osvobozen z pout a žalářníka, který byl události přítomen obrátil na Kristovu víru. Při propouštění z vězení se Pavel odvolal na to, že je římským občanem. **V Athénách kázal Pavel na Areopagu a poukázal přítom na oltář „Neznámého Boha“** (*Sk 17,23*), který interpretoval jako oltář Kristův (např. Franz Anton Maulbertsch, nástropní malba Duchovní vývoj lidstva, 1794, Filozofický sál knihovny kláštera premonstrátů na Strahově). Pak odjel do Korintu, kde se setkal s římskými židy vyhnanými císařem Klaudiem z hlavního města Akvilou a jeho manželkou Priscillou. Odtud adresoval listy Tesalonickým a svoji druhou cestu zakončil v Sýrii (Antiochia). Odtud se vydal v letech 52-56 na třetí cestu (*Sk 18,23-21,14*) do Galacie, Frygie a Efezu, kde po tři měsíce v synagoze disputoval s místními židy. **Zlatník Demetrius vyrábějící pro četné poutníky napodobeniny Artemidina chrámu v obavě ze ztráty živobytí vyvolal bouři proti stoupcům Kristova učení v Efezu** (např. obraz Maertena de Vos, 1568). **Pod vlivem Pavlových kázání a zázraků místní zaříkavači spálili své knihy** (např. obraz Le Sueura, ko1650). Zde napsal listy Galatským, 1. Korintským a snad i Filipským. Po skončení rozepře „veden Duchem Svatým“ Pavel odjel přes Makedonii (odtud napsal 2. list Korintským) a Achaju do Jeruzaléma. Zde pravděpodobně napsal list Římanům. Svým kázáním vzbudil ostrý odpor místních židů. Byl zatčen a když měl být bičován opět se odvolal na to, že je od narození římským občanem. Diskutoval prudce s veleknězem Ananiášem a velitel římské posádky Klaudios Lysias ho musel před rozzuřeným davem ukrýt v pevnosti. V noci se Pavlovi zjevil Kristus a předpověděl jeho martyrium v Římě (*Sk 23,11*). Protože ho místní židé chtěli zabít římský velitel posla Pavla s velkým doprovodem do Cesareje k místodržiteli Felixovi. Velekněz Annaniáš se tam dostavil také a žaloval u Felixe na Pavla. **Soukromě ho vyslechl Felix se svoji židovskou manželkou Drusillou** (např. obraz Williama Hogartha, pol. 18. stol.) a z obavy před židy apoštola ponechal v mírném vězení po dva roky. Nový místodržitel Porcius Festus nařídil Pavla přivést k soudu a ten se odvolal k císaři. Když byl ještě v Jeruzalémě Festus předložil Pavlův případ králi Agrippovi, který dle práve se svoji manželkou Bereniké v Cesareji. Pavel před ním a před Festem hájil své učení a Agrippa by ho byl osvobodil, kdyby se neodvolal k císaři. Pavel byl odeslán do Říma, ale **lod' při cestě ztroskotala** (*Sk 27,1n*) **a Pavel se všemi lodníky se zachránil na Maltě** (např. rytina Hendrika Goltzia; obrazy Lanfranca, B. Cavalliniho či A. Elsheimera), **kde ho na pobřeží kousla zmije, ale nic se mu nestalo** (např. nástěnná malba v katedrále v Canterbury, 12. sto). **Otec správce**

ostrova Publia onemocněl úplavicí a Pavel ho uzdravil (*Sk 28,7*, např. miniatura v lilienfeldském rukopise *Concordantia Caritatis*, pol. 14. stol.). Po třech měsících pobytu na ostrově se Pavel odebral na alexandrijské lodi do Puteol a odtud se vydal do Říma. Ve věčném městě mohl Pavel bydlet v soukromém domě hlídán pouze jedním vojákem. Z Říma podle tradice adresoval své listy Efezským, Koloským, Filemonovi. *Z prvního listu Klementa Římského (5,7, srovnej Ř 15,24)* je odvozována tradice, že Pavel navštívil také Španělsko. Podle *Zlaté legendy se v Římě Pavel setkal s Petrem* (viz Sv. Petr, např. Filippino Lippi, freska v kostele del Carmine ve Florencii; obraz Martina Johanna Schmidta, kol. 1778, Štýrský Hradec, Joanneum). Tato scéna byla v typologii (viz Typologie) chápána jako paralela k Navštívení Panny Marie (viz Panna Maria). **Za Neronova pronásledování křesťanů byl sv. Pavel vyveden vojákem z domu (např. obraz Paula Trogera, farní kostel v Gottsdorfu, 1741-42) a roku 67 po Kr. v Římě na ostijské silnici sťat mečem, když kat aby Pavla usmrtil musel třikrát seknout** (např. zobrazení na přenosném oltáři Rogera von Helmarshausen, kol. 1100; vitraj katedrály v Poitiers; sousoší Algardiho v kostele S. Paolo alle Tre Fontane v Bologni). Podle *Zlaté legendy* se tak stalo ve stejný den kdy zemřel sv. Petr. Pavlovo tělo bylo pohřbeno na Via Ostiense. Nad jeho hrobem vyrostla bazilika S. Paolo fuori le Mura. Sv. Pavlu (společně s Petrem) byly zasvěcovány významné kostely (např. Cluny, Vyšehrad atd.). Obě apoštolská knížata zaujímají důležité místo v ikonografii řádových chrámů (např. cisterciáci).

Nejstarší cykly ze života sv. Pavla zdobily římské baziliky sv. Petra a sv. Pavla, avšak nedochovaly se. Z poč. 9. století je cyklus na freskách v S. Constanza v Římě. Poměrně rozsáhlé jsou pavlovské cykly na mozaikách v Palácové kapli v Palermu (12. stol.) a v katedrále v Monreale (12. stol.), na vitraji v katedrále v Chartres (13. stol.), na reliéfech architrávů bočních portálů západního průčelí katedrály v Remeši (13. stol.). Od karolinské doby se různé epizody ze života sv. Pavla objevují v iluminovaných rukopisech. Epizody ze života sv. Pavla (s sv. Petra) jsou zobrazeny na křídlech predely tzv. českého oltáře v Brandenburgu (kol. 1380, dóm sv. Petra a Pavla). Zobrazovány byly nejčastěji tyto náměty: Pavel přítomen ukamenování sv. Štěpána, Vyslání Pavla do Damašku, Obrácení Pavlovo, Oslepnutí Pavlovo, Ananias připravuje sv. Pavla ke křtu, Křest Pavlův, Disputace Pavla s Židy, Útěk Pavla v koši z hradeb Damašku, Předání dopisu Timoteovi a Silasovi, Postihuje kouzelníka Elymase slepotou, Oběť v Lystře, Apoštolský koncil v Jeruzalémě, Kázání v Athénách, Rozhovor s Felixem a Agrippou, Ztroskotání na Maltě a zázrak s hadem, Pavel před císařem v Římě, Setkání Petra a Pavla, Pavel píše listy, Martyrium sv. Pavla, Nalezení ostatků sv. Pavla, Oslava sv. Pavla, Uzdravení Tekly, Sv. Pavel předává šlojír Plautille, Ordál

s hlavou sv. Pavla. Sv. Pavel, společně s Petrem a dalšími apoštoly jsou přemílají v mystickém mlýně (viz Mystický mlýn sv. Pavla) Starý zákon na Nový.

Zobrazován je jako starší muž, s dlouhým vousem a vysokým čelem, v ruce s knihou a mečem. Pro zobrazení sv. Pavla píšíciho křesťanským obcím listy (např. nástěnná malba v kapli ve Schwarzhendorf, 12. stol.) byl převzat typ vyobrazení evangelisty. Při kázání je Pavel zobrazován stojící a s rétorickými či kazatelskými gesty (např. Petr Brandl, po 1725, Obrazárna Pražského hradu). Pavel byl s oblibou zobrazován v prostředí reformace (např. Martin Luther a sv. Pavel pod křížem, 1817, Rosswalden, sbor luterské církve), neboť Martin Luther právě při četbě epištoly sv. Pavla Římanům byl inspirován k učení o ospravedlnění pouze vírou. Již od raně křesťanské doby zobrazován společně se sv. Petrem (viz Petr) – „apoštolská knížata“ (tzv. Zlaté sklo, 4-5. stol., ŘímVK), což má připomínat jejich legendické setkání v Římě či význam, který mají pro církve. Středověké busty apoštolských knížat a jejich protějškové obrazy od Petra Brandla zdobily soukromou kapli pražských arcibiskupů v Arcibiskupském paláci.

Sv. Petr

Apoštol (viz Apoštolé), vlastním jménem Šimon, první římský biskup. O jeho životě a skutcích se dovídáme z *evangelií*, *Skutků apoštolských*, apokryfních textů (*Skutky Petrovy*) a legendické literatury. Petr byl synem Jonášovým (*Mt 16,17*) a pocházel z Bethsaidy v Galileji. Oženil se (dle legendy s Perpetuou, která zemřela později mučednickou smrtí), žil a se svým bratrem Ondřejem v Kapharnau. Zde uzdravil Ježíš nemocnou Petrovu tchýni (*Mk 1,29-30*). Oba bratři patřili k prvním učedníkům Kristovým. Jméno Petr (Kéfas), což značí skála (Petra, aramejsky Kefa) mu dal sám Kristus (*J 1,42*). Ježíš když procházel kolem Galilejského moře uviděl dva bratry Šimona – Petra a Ondřeje jak vrhají síť do vody a pravil jim: „Pojďte za mnou a učiním z vás rybáře lidí“ (*Mt 4,18-22*). V textu evangelia zmiňované **Povolání učedníků** je vyobrazeno již na mozaice v S. Apollinare Nuovo (poč. 6. stol.) v Ravenně. Evangelista *Lukáš (5,4-11)* píše o tom, že Kristus požádal rybáře Šimona – Petra, jenž se vrátil z neúspěšného lovu na Genezaretském jezeře, aby odrazil loďku od břehu a zajel na hlubinu a tam spustil síť. Petr po chvíli váhání uposlechl a vhodil do jezera síť a vytáhl je plné ryb. Pod dojmem zázraku, jehož svědky byli Jan a Jakub synové Zebedeovy, padl Petr ke Kristovým nohám řekl mu: „Odejdi ode mne, Pane, vždyť já jsem člověk hříšný“. Kristus se Petra zeptal za koho ho lidé považují a on mu odpověděl: „Ty jsi Mesiáš Syn Boha živého“ a Pán ho vyvolil za „rybáře lidí“. V návaznosti na text *Lukášova evangelia (5,3)* lze „navis“ (loď) či „naviculu“ (lodičku) chápat v symbolickém smyslu jako poukaz na církve

a Petra jako „lodivoda“, který lodí- církev řídí (viz též Tertullian, *De baptismo*, či Inozenz III., *Epistola 203*).

Kristus dále pověřil Petra kněžským a biskupským úřadem v nově konstituované církvi, jak jsou interpretovány verše *evangelia Matoušova* (16,18; též *Mk 3,16; J 1,42*): „...ty jsi Petr, a na té skále zbuduji svou církev a brány pekla jí nepřemohou. Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi bude odmítnuto v nebo, co přijmeš na zemi, bude přijato v nebi“. Vyjádřením tohoto pověření se pak stal námět **Kristus předává klíče Petrovy** (*Potestas clavium*), který známe zejména z raně křesťanského prostředí (např. mozaika v S. Constanza v Římě, 4. stol.; Václav Vavřinec Reiner, obraz v kostele sv. Petra na Poříčí v Praze, 1730). Klíč či dvojice klíčů (od nebe a předpekli) se pak stává nejčastějším Petrovým atributem. Vedle toho vystupuje Petr společně s Pavlem ve scéně *Traditio legis*, kde mu Kristus předává desky zákona či svitek (viz heslo apoštolé). Petr pak společně s dalšími apoštoly věrně doprovází Krista na jeho pozemské pouti. Neobvyklý motiv **Petrova kázání zaznamenávaného evangelistou Markem** (se objevuje na nástěnné malbě od Fra Angelica v klášteře sv. Marka ve Florencii).

Vzácně byl zobrazován **zázrak Kristus kráčí po moři a Petr mu jde naproti** (*Mt 14,24-32*). Velmi slavné a mnohokráté variované bylo zobrazení od Giotta, na dnes již bohužel neexistující mozaice v atriu baziliky sv. Petra v Římě. Schéma opakuje například Andrea da Firenze ve Španělské kapli v S. Maria Novella ve Florencii, Andrea Orcagna na predele oltáře Strozziů (S. Maria Novella ve Florencii) či Lorenzo Ghiberti na reliéfu severního portálu baptisteria ve Florencii (ten se ovšem spíše přidrží textu *J 21, 1-14*).

Petr byl chrámovými služebníky vyzván, aby zaplatil daň chrámu (*Mt 17,23-26*) a Kristus ho poučil, že on ani jeho služebníci nejsou daň povinni platit, avšak aby nepohoršoval řekl Petrovi, aby šel k moři a vrhl do něho udici a v rybě kterou chytí, že nalezne peníz, který má dát výběřčím daní za něho a za sebe (např. destička ze slonoviny na tzv. Magdeburském antependiu, kol. 970, Liverpool, Museum; Massaccio, *Peníz daně*, nástěnná malba, Cappella Brancacci v kostele S. Maria Carmine ve Florencii, 1425-28).

Petr byl přítomen když Kristus uzdravil ženu nemocnou krvotokem (*Lk 8,45*, viz *Zázraky Kristovy*), při vzkříšení dcery Jairovy v Kafarnau (*Lk 8,51*, viz *Zázraky Kristovy*), při Proměnění Krista na Hoře Tábor (viz) a událostí v zahradě Getsemánské (viz). Když Kristus chtěl před Poslední večeří umýt učedníkům nohy (*J 13,1-20*) Petr to nejprve odmítl a pak po Kristu chtěl, aby mu umyl i ruce a hlavu, ale Kristus mu odpověděl, že kdo je vykoupán (myšleno symbolicky čistý od hříchu) potřebuje umýt jenom nohy. Podle *Janova evangelia* (18,10-11) to byl právě **Petr, který při zatýkání Krista v zahradě Getsemánské**

uťal služebníku Malchovi ucho (např. Mistr Slavětínského oltáře, Oltář v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně, 1531). Vedle toho, že Kristus pověřil Petra důležitou úlohou, vystavil ho také velké zkoušce. Když mu totiž Petr proklamoval naprostou věrnost, Kristus mu pravil (*Mt 26, 30-35*), že dřív než kohout zakokrhá, tak ho třikrát zapře, což se i stalo (*Mt 26,69-75*). Zobrazení **Zapření Petrova** známe z reliéfů na sarkofázích. Po zprávě žen, že hrob Kristův je prázdný, rozběhl se k němu Petr (*Lk 24,12; J 20, 4-10*) a přesvědčil se o jejich slovech. Petr společně s dalšími apoštoly byl přítomen večer po sobotě **zjevení Krista v zavřené místnosti domu v Jeruzalémě** (*J 20, 19-23*). Podle svědectví Lukášova (*23,34*) dva z apoštolů, kteří potkali cestou do Emauz Krista po návratu do Jeruzaléma oznámili svým jedenácti druhům, že Pán byl vzkříšen a zjevil se Petrovi. Tuto událost dále rozpracovává *Zlatá legenda* a Ludolf Saský (*Vita Jesu Christi, kap. 75*). V uvedených legendách se hovoří o tom, že **Petrovi kajícímu se v jeskyni „Gallicantus“ za to, že zapřel Spasitele se zjevil Kristus**. Zobrazení této scény se objevuje ve výtvarném umění od 12. století (např. reliéf na chórové přepážce katedrály Notre Dame v Paříži, 14. stol.) a po Tridentském koncilu se již neobjevuje, neboť byla zapovězena jako nepodložený apokryf. *Evangelista Jan (21, 1-23)* se dále zmiňuje o tom, že se **Kristus zjevil Petrovi a apoštolům, kteří neúspěšně lovil ryby na Genezaretském jezeře** (fresky v kostele sv. Apoštolů v Konstantinopoli, 6. stol.). Pověstný je obraz Kondrada Witze (1444, ŽenevaMM), který biblickou událost situoval na Ženevské jezero s Mont Blancem v pozadí. Kristus naplnil jejich sítě. Následně s nimi zasedl k večeři a dával jim chléb a rybu (viz mozaika v S. Apollinaire in Nuovo, 6. stol). Když dojedli zeptal se Kristus Petra třikrát zda ho miluje víc než ostatní, po kladné odpovědi mu Kristus mu vždy odpověděl: „Pas mé ovce“. Na tuto novozákonní epizodu se velmi často odvolávají stoupenci primátu římského papeže, neboť v něm vidí potvrzení svých tezí. Na téměř žádné z římských mozaik, počínaje nedochovanou mozaikou v apsidě svatopeterského dómu nechybí zobrazení beránků, jakou poukaz na Petra arcipastýře duší.

Podstatná část pozemského působení a martyria sv. Petra je vylíčena ve Skutcích apoštolských. Petr byl společně s dalšími apoštoly svědkem **Kristova Nanebevstoupení** (*Sk 1, 9*) a o letnicích na něho a ostatní apoštoly **sestoupil Duch svatý** (*Sk 2,1-4*) a podle legend po se s ostatními apoštoly zúčastnil **pohřbu Panny Marie** (někdy je zobrazen v liturgickém rouchu a s papežskou tiárou na hlavě, např. Morganovy destičky, kol. 1360, New YorkPML). Petr stál u zrodu církve (*Sk 2,37-41*) a obdržel dar uzdravovat nemocné, jak o tom svědčí **zázračné uzdravení chromého před chrámem v Jeruzalémě** (*Sk 3, 1-11*, např. obraz N. Poussina, VídeňKM) či uzdravení ochrnutého Eneáše (*Sk 9, 32-35*); v **Joppe dokonce vzkřísil z mrtvých věrnou služebnici Tabitu** (*Sk 9, 32-43*, Masaccio, nástěnná malba

v Cappella Brancacci v kostele S. Maria Carmine ve Florencii, 1425-28) a lidé dokonce věřili, že **nemocní se uzdraví v jeho stínu** (např. Massaccio, nástěnná malba v Cappella Brancacci v kostele S. Maria Carmine ve Florencii, 1425-28) a proto je na nosítkách kladli na ulici kudy Petr procházel. Petr měl vizi (*Sk 10, 9-16*), v níž uviděl **plachtu snášejíci se z nebes** na níž byly položeny všechny druhy živočichů a hlas z nebes mu přikázal:“Vstaň Petře, zabíjej a jez !“, což Petr s poukazem na to, že ještě nic nečistého nejedl odmítl, nabídka byla opakována i odmítnuta třikrát. V Cesareji **Petr pokřtil římského setníka Kornélia a jeho přítele** (*Sk 10, 24-48*, např. reliéf Reinera van Huy na křtitelnici kostela St.- Barthélemy v Lüttichu, 1107-08), což byl velký průlom do rozvoje církve, neboť do té doby byli křtěni pouze židé. **Petr zastihl při lži Ananiáše a jeho ženu Safiru**, kteří chtěli zamlčet část peněz za prodané pole (*Sk 5, 1-11*, např. slonovinový reliéf na relikviářové skříňce z Brescie, 360-70) a předpověděl jejich smrt. V roce 51 se Petr údajně účastnil prvního všeobecného apoštolského sněmu v Jeruzalémě. Herodes dal o velikonocích Petra zajmout (*Sk 12,1-11*), uvrhnout do vězení a přísně střežit vojáky. **V noci se mu zjevil anděl Páně a vyvedl ho z vězení** (např. románské hlavice v kostelích v Moissacu, Autunu či Vežlay, 11. stol.; Rafael, 1512, Stanza d'Eliodoro, Vatikán) a ukryl se v domě matky učedníka Marka. Podle Eusebia (*Historie církevní*) se po svém osvobození odebral do Říma, kam dorazil v roce 42 za panování císaře Claudia. Založil zde fungující křesťanskou obec a byl prý 25 let jejím biskupem. Jak uvádí *Skutky Petrovy a Zlata legenda* **Petr přemohl Šimona Mága** (např. hlavice v kostele sv. Marie Magdalény ve Vežlay, obraz Jana Pollaka, 1490, MnichovBNM) získal tak načas přízeň císaře Po té cestoval po celém Středomoří (Pontus, Kappadocie, Galicie, Bythinie a Dálném východě (dle některých podání se stal také biskupem v Antiochii) a hlásal Krista, jak o tom svědčí apoštolské listy. Do Říma se vrátil v roce 54 za panování císaře Nerona a spolupracoval zde prý s evangelistou Markem. Jak uvádí apokryfní *Skutky Petrovy a Zlatá legenda* záhy byl zatčen a společně s Pavlem uvržen do Mamertinského vězení pod Kapitolem, kde strávil devět měsíců. Vojáky Processa a Martiana, kteří ho hlídali obrátil na křesťanskou víru a ti ho propustili z vězení. Po dlouhém přemlouvání se rozhodl opustit Řím, ale na místě dnes zvaném Sancta Maria ad passus ho potkal Kristus a Petr se ho památnými slovy zeptal:“**Quo vadis Domine- Kam kráčíš pane**“ a Kristus mu pravil, že do Říma nechat se podruhé ukřižovat, což Petr pochopil jako výzvu k návratu do města (např. obraz Konráda Witze v Museu v Basileji, 1444). **V Římě se Petr setkal s Pavlem** (např. mozaika v dómu v Monreale, 1155), oba byly zatčeni a uvrženi do Mamertinského žaláře a ve stejný den 29. června roku 67 umučeni. Pavel byl sťat a **Petr na své vlastní přání ukřižován hlavou dolů** (např. Caravaggio, obraz v kostele S. Maria del Popolo, 1600) ostýchaje se být

poctěn způsobem smrti Páně, jak to uvádí *Skutky Petrovy* a také sv. Augustin. Na místě Petrova martyria stojí centrální Bramanteho kostel S. Pietro in Montorio (1510). Tělo Petrovo pohřbili jeho žáci Marcel a Apuleius. Ostatky sv. Petra jsou uloženy v podzemní kryptě chrámu sv. Petra v Římě. Kult sv. Petra a Pavla byl v raně křesťanské době soustředěn do katakomb S. Sebastiano ad Catacumbas na Via Apia v Římě, jak o tom svědčí dobové nápisy. Papež Damasus I. se domníval, že zde oba apoštolé bydleli, podle jiných názorů zde byli pohřbeni a ostatky sv. Petra (či jenom hlava) byly přeneseny do Vatikánu. Jak prozrazuje archeology objevená edikula z doby císaře Konstantina pod chrámem sv. Petra, kult sv. Petra je zde doložen přinejmenším z doby Konstatntinovy. Velmi ceněny byly svatopeterské relikvie. Např. v římském kostele S. Pietro in Vincoli byly ukazovány okovy sv. Petra. Karel IV. získal některé cenné svatopeterské relikvie. Z Trevíru obdržel například část berly sv. Petra, kterou vložil do berly, kterou užívali pražští arcibiskupové..

V letech 340-350 se začíná formovat portrétní typus Petra, v raně křesťanském prostředí s hustými vlasy a krátkým vousem (např. tzv. Zlaté sklo s vyobrazením apoštolských knížat sv. Petrem a Pavlem, 4-5. stol., Vatikán, Knihovna), ve vrcholném středověku má tonzuru na hlavě (např. křídlo z oltáře kostela sv. Jana Křtitele ve Wormsu, kol 1250, DarmstadtHLM), později s dvěma výraznými chomáči vlasů oddělených pleší (např. sv. Petr ze Slivice, kol. 1390, PrahaNG). Tvář mívá Petr porostlou krátkým ale hustým vousem. Na ikoně z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji (6. stol.) Petr drží dva klíče a kříž. Ve vrcholném středověku byl zobrazován velmi často s tiárou na hlavě jako papež (např. socha tzv. Mistra náhrobku sv. Erminolda, 1283, Řezno, dóm; tzv. Morganovy destičky – Smrt Panny Marie, kol. 1355, New YorkPML) a s dvěma klíči v ruce. Často zobrazován ve dvojici se sv. Pavlem (např. tzv. Zlaté sklo s vyobrazením apoštolských knížat sv. Petrem a Pavlem, 4-5. stol., Vatikán, Knihovna), jako poukaz na jejich legendické setkání v Římě. Na vyobrazeních Posledního soudu (viz Poslední soud, např. Stephan Lochner, kol. 1440, Kolín nad RýnemWRN) vystupuje **Petr jako klíčník nebeské brány**.

S vyobrazeními sv. Petra se setkáváme již od raně křesťanských dob nejčastěji v Římě. Nejstarší cyklus byl patrně na mozaikách v příčné lodi baziliky sv. Petra v Římě (7. stol.). Jeho variantou je cyklus v římském kostele S. Pietro a Grado. Důležité motivy se svatopeterskými náměty nalezneme na mozaikách v bazilice S. Apollinare Nuovo v Ravenně (poč. 6. stol.) a v kostele v Mustair (kol. 800). Významný cyklus s epizodami ze života sv. Petra (Peníz daně, Petr uzdravuje stínem, Vzkříšení syna Theophilova, Petr na stolci) namaloval Massaccio pro Cappella Brancacci v kostele S. Maria Carmine ve Florencii v letech 1425-28. Epizody ze života sv. Petra a Pavla jsou zobrazeny na křídlech

predely tzv. českého oltáře v Brandenburgu (kol. 1380, dóm sv. Petra a Pavla). Obvykle jsou zobrazovány tyto náměty: Povolání sv. Petra, Navicella, Peníz daně, Předání klíčů, Přenesení arcipastýřského úřadu na sv. Petra, Uzdravení chromého, Zázrak v Jeruzalémě, Petr zastihl při lži Ananiáše a jeho ženu Safiru, Uzdravení Aenease, Vzkříšení Tabity, Pokřtění Cornelia, , Osvobození z vězení, Petr v Antiochii, Setkání sv. Petra a Pavla v Římě, Kázání sv. Petra, Disputace se Šimonem Mágem, Nalezení ostatků sv. Petra a Pavla ad catacumbas, Potření mága, Quo vadis Domine, Ukřižování sv. Petra, Martyrium sv. Pavla, Pohřbení sv. Petra, , Petr se zjevuje Konstantinovi ve snu, Smrt Neronova, Vyzdvižení ostatků apoštolů Petra a Pavla.

Sv. Petru bývaly zasvěcovány i u nás významné kostely, jako např. na knížecí Budči či na Vyšehradě (ve znaku kapituly jsou svatopeterské klíče).

Píseň Písní

Starozákonní Píseň Písní (Šír ha šírím, Cantica canticorum, Song of songs, Das Hohelied - pojem zavedl Martin Luther, Velepíseň) je skladbou o 117 verších, v níž se snoubí bukolické popisy přírody s láskyplným vztahem snoubenců. Tradičně byla připisována králi Šalamounovi, ale současná biblická věda to zpochybňuje a uvažuje o tom, že Píseň písní je vlastně souborem svatebních písní a je komponována na podkladě vztahu zamilovaného muže, který přistupuje k zamilované ženě jako k nevěstě a na pozadí tušíme chór sionských dívek, který vyjadřuje radost ze vztahu obou milenců a dosvědčuje jejich zasnoubení. V židovském prostředí mezi rabíny byly vedeny vášnivé spory o tom zda je možné Velepíseň zařadit do starozákonního kánonu. Na synodě v Jabne (Jamni) kolem roku 100 po Kr., kde podle tradice rabíni vytvořili kánon Starého zákona, byla Píseň Písní prohlášena za kánonickou. Rabi Akiba (zem. 137) dokonce tvrdil, že všechny hagiografické knihy Starého zákona zv. Ketubím (Spisy: Píseň Písní, kniha Růt, Kazatel, Ester, Přísloví, hebrejský Megillot), používané jako liturgické texty o svátek pascha, jsou svaté avšak Píseň Písní je svatost všech svatostí. Talmudští rabíni interpretovali Píseň Písní alegoricky. Věřili, že v milostné písni je "in umbra" skryt duchovní obsah - láskyplný vztah ženicha - Hospodina a nevěsty - Izraele, naznačený již u proroků (např. *Ez 16,1-14; Oz 1-3; Jer 2-3; Iz 54*). U zmíněných proroků je Izrael přirovnáván k nevěrné ženě, která se zpronevěřila svému ženichovi - Hospodinu. Vedle toho např. u *Izajáše (62,5)* zaznívá mesianistická radost na znovunalezenou nevěstou - Izraelem, kterou Bůh svoji láskou očišťuje, takže na svatbě (myšlen příchod Mesiáše) vystupuje jako Panna.

Křesťané zařazovali v řeckých a latinský verzích kánonu Starého zákona Píseň Písní mezi knihy naučné (Job, Žalmů, Přísloví, Kazatel). Pro křesťany symbolický chápání vztah ženicha a nevěsty v Písní písní legitimuje sám Kristus v Podobenství o deseti pannách (*Mt 25,1-13*) a v Podobenství o svatebním šatu (*Mt 22, 2-14*). V iluminacích rukopisů s textem, výklady či homiliemi na téma Písně Písní, na deskových obrazech i na nástěnných malbách bývá **milostný vztah ženicha - Krista a nevěsty církve** naznačen objetím obou osob (např. Bible z Clairvaux, poč. 12. stol., Bibliothéque de Troyes), dotykem s tváří druhého, laskáním pod bradou (např. Rupertus Abbas Tuitiensis, *Explantatio in Cantica Canticorum*, pol. 12. stol., klášter Götweig), polibkem (např. Pasionál abatyše Kunhuty, kol 1320, PrahaNKČR), prstenem na ruku Panny Marie (např. Madona Zbraslavská, kol. 1350, PrahaNG) či dokonce dotýkáním se prsu nevěsty (*Pís 1,2-4; 4-10*, např. Bible ze Saint-Rémy v Remeši, kol. 1100, RemešBM). Zvláštním motivem je tzv. Vulneratio - Ecclesie jako projev největší lásky probodává bok Kristův, což je ilustrace verše latinské verze *Písně písní (4,9): "Vulnaresti cor meum mea sponsa"* (např. nástěnná malba v biskupské kapli v Göss bei Leoben, 1282-1285). Zájem o interpretaci Písně písní projevila celá řada teologů, počínaje Origenou. V době Karla Velikého u Pavla Diakona a Paschasia Radberta převládají výklady eklesiologické (nevěsta = církev). Velký rozmach výkladů Písně Písní nastává v 12. století, snad také v souvislosti s novým proudem scholastickým. Anselm z Laonu žák věhlasného Anselma z Canterbury v knize *Enarrationes in Cantica Canticorum* komentoval text Písně Písní ještě eklesiologický. Významný komentář Písně Písní (*Expositio Cantica canticorum*) sepsal kol. roku 1150 na podnět Řehoře I., opata kláštera u sv. Jakuba v Řezně Honorius Augustodunensis. Jak sám v úvodu předznamenává, nevěstou je mu církev a ženichem sám Kristus. Mariologický výklad je skryt v komentáři Písně Písní *In Cantica canticorum de incarnatione Domini comentarii* od Ruperta z Deutz. Z hlediska výtvarného umění je velmi podnětných osmdesát šest kázání z let 1135-1153 na téma Písně písní (*Sermones in Cantica canticorum*) od Bernarda z Clairvaux. Nevěstu chápe jako klášterní komunitu či duši, která se zasubuje Kristu. Právě v prostředí cisterciáckých klášterů se vyskytuje celá řada děl inspirovaných Bernardovými kázáními. Není jistě náhoda, že Madony z cisterciáckých klášterů mají často na prstu prsten (viz např. Madona Zbraslavská, kol. 1350, PrahaNG; Madona Rouchovanská, kol 1330, PrahaNG) jako poukaz na zasnoubení nevěsty - kláštera nebeskému ženichovi - Kristu. Pozoruhodnou památkou se vztahem k Bernardovým kázáním na téma Písně písní je reliéf portálu (70. léta 13. stol.) v klášterním kostele ve Vyšším Brodě. Dvě malé lišky na něm ohrožují vinný keř, jemuž žehná Dexterá Dei (Pravice Boží, viz Kristus). Jde o známý výjev "lišek na vinici Páně" (*Pís 2, 15*). Podle Bernardova kázání (*Sermo super Cantica LXIV*) lišky

symbolizují pochybovače či heretiky ohrožující klášterní komunitu. Inspirována Písní písní je i struktura cisterckého kláštera. Podle Bernarda je klášter *Paradisus claustralis/Ráj* či *Hortus conclusus/zahrada uzavřená* (*Pís 4,12*). Vstup do kláštera, který je protikladem hříšného světa, je vstupem do Ráje (např. portál kláštera cisterciáček *Porta coeli* v Předklášteří u Tišnova, kol. 1250). V klášteřích součástí rajské zahrady sevřené ambity bývala studnice či u cisterciáků často studniční kaple (např. klášter *Fons Mariae/Pramen Panny Marie* ve Žďáru nad Sázavou). Tato studnice poukazovala na *fons vitae/pramen života* či *fons signatus/zapečetěný pramen* (*Pís 4,12*), který pramení uprostřed Ráje a jenž napájí čtyři biblické řeky - symbolizující čtyři evangelia (Hrabanus Maurus, *De Universo*). Dle dalších výkladů Bernardových je pramenem (či Rájem) sám Kristus, z něhož pramení svátosti. V cisterckých klášterech (např. Kulm či Chelmno) se setkáváme dokonce s celými cykly ilustrujícími za pomoci narativních i symbolických motivů *Píseň písní*. I mimo cisterciácké prostředí ve středověkém umění nalezneme četné odkazy k *Písní Písní*. V 15. století sepsal nizozemský kartuzián Dionýsius výklad *Písně písní*, který ovlivnil mariánskou ikonografii, respektive námět *Hortus conclusus/Panna Maria v uzavřené zahradě* (např. Mistr Tiburské sibylly, *Panna Maria v uzavřené zahradě*, 1494, Galerie a diecézní muzeum v Litoměřicích). Tmavý inkarnát tváře Madony Březnické (1396, PrahaNG) je interpretován ve svatozáří Madony právě citátem z *Písně Písní (1,4): "Nigra sum sed formosa filiae Hierusalem"* ("*Černá jsem a přece půvabná, jeruzalémské dcery*"). Četné motivy z *Písně písní* (např. zahrada uzavřená, pramen zapečetěný) pronikají do námětu *Zvěstování jako lov na jednorozce* (viz *Zvěstování*). Na stěnách barokních poutních míst se některé motivy z *Písně písní* (zahrada uzavřená, pramen zapečetěný, věž Davidova atd.) objevují jako součást malovaných litaní (např. loretánské) nebo symbolizují Mariino panenství (např. andělé s mariánskými symboly, kostel *Jména Panny Marie* v Křtinách). Také v 19. a 20. století inspirovala *Píseň Písní* řadu umělců, připomeňme si například ilustrace Marca Chagalla, hudební skladby Antona Brucknera či Artura Honeggera.

Panna Maria

Panna Maria, matka Páně je zosobněním pokory, poslušnosti a oddanosti Kristu. V průběhu dvoutisícileté historie křesťanství se stala inspirací pro teology, umělce i prosté věřící, kteří v ní spatřovali nejbližší prostředníci k Bohu. Během této doby se také vyvíjely názory na její úlohu v křesťanských církvích a pro spásu vůbec. Silná mariánská úcta je v církvi katolické i církvích ortodoxních. Projevem této úcty je mariánský kult a rozvinutá

mariologie, zkoumající formy úcty a kultu. Od počátku 16. století protestantské církve zachovávají ke kultu Panny Marie zdrženlivé stanovisko či některé jeho aspekty odmítají.

Mariino jméno se odvozuje od egyptského Marje = milovaná, avšak až do konce 18. století bylo vykládáno jako **stella maris** (Hvězda mořská), což se výrazně projevilo v textech hymnů (Ave maris stella), v litaních (např. loretánská litanie) i ve výtvarném umění. V obci Mladotice nechali cisterciáci z Plas vystavět architektem Giovanni Santinim kapli Jména Panny Marie, v níž výzdobě je mnohokrát variován motiv hvězdy. Na půdorysu hvězdy zbudoval v letech 1732-1738 na Hvězdě v Křinicích u Broumova Kilián Ignác Dientzenhofer kapli zasvěcenou Panně Marii. Po vítězství nad Turky u Vídně v roce 1683 byl pro celou církev ustanoven svátek Jména Panny Marie (15. září).

O Panně Marii Matce Páně se dovídáme především z evangelijních vyprávění o Kristově dětství u Matouše a Lukáše. Mariin rodokmen na rozdíl od rodokmenu jejího snoubence Josefa, který pocházel z rodu Davidova, v evangeliích nenalezneme, pouze víme, že byla dcerou Jáchyma a Anny (viz Anna). V *Lukášově evangeliu* (1,26) se píše o tom, že Panna Maria žila galilejském městě Nazaretě, kde ji překvapil **anděl Páně (archanděl Gabriel) a zvěstoval jí, že „počala z Ducha svatého“** (viz Zvěstování). Zasnoubena byla s tesařem Josefem a jako těhotná navštívila svoji též těhotnou sestřenicí Alžbětu (matka Jana Křtitele), která jí dle *Lukášova evangelia* (1,28) pozdravila jako „matku svého Pána“, která je „Požehnána nade všemi ženami“ (**Navštívení Panny Marie**). Podle evangelisty *Lukáše* (1, 41-51) je Maria „*Blahoslavená, která uvěřila*“ či „*Blahoslavená žena, jejíž tělo tě nosilo a jejíž prsa tě živila*“. Výjimečnost Mariina je naznačena i v jejím prorockém výroku (*Lk 1,48*): „*Hle od nyníška mě budou blahoslavít všechna pokolení*“. Maria stála u jeslí narozeného Krista, když se mu přišli poklonit pastýři i mudrcové Východu, byla přítomna Kristova obřezání, obětování v chrámě. Společně s Josefem, chráníc Krista před Herodesem, utekla do Egypta, odkud se společně zase navrátili. Stala se také svědkem Kristovy disputace v chrámě s učenci, jeho zázraků (např. v Káni galilejské), utrpení svého Syna na kříži i jeho triumfu (Zmrtvýchvstání, Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii). Podle tradice, jak nám jí podává především výtvarné umění, Maria byla ve společenství apoštolů, když na ně sestoupil Duch Svatý. Řadu událostí z Marii na života popisují novozákonní apokryfy, zejména pak *Protoevangelium Jakubovo* či *Matoušovo*. Tyto apokryfy, které z teologických důvodů řada církevních autorů (např. Albert Veliký) oprávněně odmítala, ovlivnily velmi podstatně Mariinu ikonografii. Evangelia mlčí o událostech Mariina života před Zvěstováním. *Prorotoevangelium Jakubovo* a z něho vycházející *Zlatá legenda* Jakuba de Voragine vypráví o setkání rodičů Panny Marie sv. Jáchyma a sv. Anny u Zlaté brány, a o zázračném narození

Panny Marie, která „v čistotě bude“ a o jejím uvedení do chrámu (vstoupila do něj po 15 schodech aniž se ohlédla po rodičích), kde se stala chrámovou služebnicí. Věnovala se zde až do 14 let pravidelně modlitbě a s ostatními pannami spřádala látku na oponu chrámovou. V Písmu není také řečeno nic o **Smrti Panny Marie** (viz Smrt Panny Marie). Biskup Epifanius 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 Zlatá legenda. Po Smrti byla podle *Zlaté legendy* Panna Maria **Nanebevzatá**, posazena na nebeský trůn vedle svého Syna a **korunována Nejsvětější Trojicí**. Téma Korunování Panny Marie patří k dvorským motivům (např. Korunování Panny Marie na tzv. tympanonu z kostela Panny Marie Sněžné v Praze, kol. 1345, PrahaNG či na Arše křivoklátské, kol. 1480, hradní kaple na Křivoklátě).

Apokalyptickou ženu (*Zj 12, 1-4*): „... *oděnou sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy.*“ ztotožnili středověkými exegeté (např. Mikuláš z Lyry) s Pannou Marií. Vzhledem k určitým eschatologickým předpovědím byl námět **Panny v slunci oděné** velmi oblíben v karlovských Čechách (nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně, nástěnné malby v Emauzském klášteře v Praze). V *Chronografia X* Johanna Malalase, v *Mirabilia urbis Romae* a ve *Zlaté legendě* Jakuba de Voragina bylo zařazeno vyprávění o tom, že **Tiburská sibyla** (viz Sibylly) v Římě na místě Ara-coeli, kde stojí bazilika S. Maria in Capitolio, **zjevila císaři Augustovi narození Spasitele** z Marie Panny. Na vyobrazeních této scény je Maria nejčastěji zobrazena jako „panna v slunci oděná“. Námět byl v Čechách velmi aktuální na památkách vzniklých pod vlivem dvorského okruhu Karla IV. a jeho syna Václava IV. (nástěnné malby v Emauzích a v Libiři).

V apokryfním textu tzv. *Utrpení apoštola Ondřeje* je Panna Maria nazývána „bez poskvrny“ (sine macula) a její panenský klín je přirovnáván „k zemi v Ráji.“ Hesichius z Jeruzaléma (po 451) apostrofuje Pannu Marii jako: „...*sazenici nepomíjitelnosti (aphthasia), ráj nesmrtelnosti (athanasia)*“. Mariinu bezhříšnost, a to počínaje účinkem křtu, zdůrazňoval také sv. Augustin. K neposkvrněnému stanu přirovnal Pannu Marii Ondřej Krétský. Pregnantně je Mariino očištění od hříchu dědičného i časného vyjádřeno v nejslavnějším mariánském hymnu východu *Akathistu* (z let 627-718), jenž se kolem roku 800 dočkal v Benátkách i latinského překladu. Ve středověku a novověku byly o Neposkvrněné početí vedeny četné teologické spory. Například dominikánští teologové zastávali velmi skeptické stanovisko, naopak jezuité z Neposkvrněného početí vytvořili určitý ideotyp, využívaný v protireformačním ideologii. Z prostředí Čech víme, že noví profesori Karlo-Ferdinandovy univerzity se slavnostně zavazovali hájit Neposkvrněné početí a studenti měli tezi o Panně

Marii neposkvrněné dědičným hříchem jakou povinnou k obhajobě doktorátu. Dogma o Neposkvrněném početí (*Immaculata conceptio Mariae*) však bylo prohlášeno až v roce 1854 papežem Piem IX. Španělský malíř Francisco Pacheco v knize *Umění malby* (1649) doporučoval aby **Immaculata** byla zobrazována s atributy apokalyptické ženy, ve věku 12-13 let. V souhlase s uvedenými poučkami Bartolomé Esteban Murillo vytvořil v letech 1660-70 ikonografický typ Panny Marie Neposkvrněného početí - *Immaculaty*. Na jeho obraze z madridského Prada spatřujeme polopostavu mladičké Panny Marie s rozpuštěnými vlasy a se zkříženými rukama na prsou, před tělem se objevuje srpek měsíce. Snad každé náměstí větších měst v historických zemích Koruny české ozdobily v 17. a 18. století mariánské sloupy, završené sochou Panny Marie *Immaculaty* šlapající na hada obtáčejícího sféru. Její hlava bývá opatřena 12 hvězdami a vzácně zabijí Kristus hada svým křížem.

V prvních dvou křesťanských století vykristalizovala v učení církevních Otců a spisovatelů (např. Irenea, Justina, Efrema Syrského) představa **Panny Marie jako druhé Evy** či církve. Andělův pozdrav při Zvěstování „Ave...“ byl některými církevními autory vykládán jako přesmyčka - Eva. Velmi diskutovanou teologickou otázkou v prvních křesťanských staletích se stala teze, že **Maria byla Pannou před porodem při porodu a zejména po porodu**, což hájily takové autority jako sv. Augustin, sv. Jeroným, sv. Ambrož ad. Nakonec dogma o tom, že Maria byla vždy pannou (*deiparthenos*) bylo přijato v roce 553 na ekumenickém koncilu v Konstantinopoli. Od tohoto dogmatu se neodchýlili ani reformátoři jako Luther, Calvin či Zwingli.

Neméně církevními autoritami probíranou se stala otázka Božího mateřství Mariina, jež byla definitivně vyřešena na koncilu v Chalcedonu roku 451. Ortodoxie zde zvítězila nad názory ariánů a dalších heretiků a Maria byla prohlášena za **Bohorodičku (Theotokos)**. V Panně Marii viděli první křesťané vzor všech ctností a oceňovali zejména její spravedlnost, mírnost, statečnost a moudrost, chudobu, což mimo jiné vedlo k tomu, že byla označována jako Svátá (*Hagia*) či na východě Přesvatá (*Panhagia*). V literárních textech i ve výtvarném umění (např. nástropní barokní malby v Zrcadlové kapli Klementina a v poutním kostele Jména Panny Marie v Křtinách) jsou Mariiny ctnosti personifikovány postavami starozákonních žen. Sára je předobrazem „podivného mateřství“ Panny Marie, Rebeka její ochoty plnit Boží vůli, Ráchel pak chudoby Panny Marie. Áronova sestra Mirjam po vítězství Izraelitů nad Egyptany oslavila Hospodina tancem, hrou na tamburinu a zpěvem hymnu: „*Zpívejme Hospodinu...(Ex 15)*“, podobně Maria uctila Hospodina svým „*Magnificat*“. Jáel jež zabila vojevůdce Síseru tím, že mu ve spánku probila hřebíkem, byla nazvána „požehnanou matkou Izraele“, Maria andělem „požehnanou mezi ženami“. Jiftách

slíbil Hospodinu, že zvítězí-li nad Amónovci, obětuje Bohu první osobu, která ho bude vítat u vrat domu. První ho uvítala jeho dcera, jež byla obětována Bohu, proto je předobrazem Panny Marie, též se plně obětující Bohu. Církevní autoři vidí předobraz Marii in matce Samsonově, které anděl oznámil narození syna - osvoboditele národa. Ctnostná, pokorná a chudá Rút , která sbírala klasy na poli Bóazově je předobrazem Mariiiny pokory. Příběh Jošeby, osvobozující malého krále z vražedných rukou připomíná Útěk Svaté rodiny do Egypta. Abígajil , žena Nabálova usmířila hněv Davidův, který měl na jejího manžela, protože nepohostil Davidovy služebníky, Panna Maria se podobně stala prostřednicí u Boha. Krásná Bat-šeba manželka Davidova porodila „knížete pokoje“ Šalamouna a ten dal postavit její trůn vedle svého trůnu, Marie porodila „knížete pokoje“ Krista, jenž pak jí posadil na nebeský trůn a korunoval jí. Za předobraz Mariiiny Statečnosti je považována Júdit, která chtějíc osvobodit svůj národ přelstila Holoferna a uťala mu hlavu. Marii byla připodobněna také ke statečné Ester, která provdávše se za krále Asvéra zabránila vyhubení židů Hamanem.

Velmi častá, a to od raného středověku, byla na podkladě biblických (*Píseň Písní*) i hymnických textů přirovnání Panny Marie k arše Noemově, k holubici, k duze, k žebříku Jákobovu, k věži Davidově, k bráně nebes, k hořícímu keři Mojžíšově (keř nespalitelný - symbol panenství Mariiina), k pramenu zahradnímu, k zrcadlu nezkalenému (symbol panenství), k rounu Gedeónovu (symbol panenství), k oblaku, k chrámu, k arše úmluvy, k holi Áronově, k cedru, k olivě, k palmě, k javoru, k cypřiši, k lilii, k růži, k bráně, k zahradě uzavřené (*Hortus conclusus*), k vinnému kmeni, k hvězdě jitřní, k slunci, k měsíci atd. Zároveň k těmto přirovnáním přistupují čestné tituly Panny Marie, jako nezbořitelná bašta, nepřemožitelná zeď, pokladnice radosti, bezvadná zahrada blaha, ochranný hrad, mocný val, silná útočištná věž, bezpečný přístav atd., uváděné již velkým mariologem raného středověku Germanem z Cařihradu (733) či tituly zmiňované sv. Janem z Damašku: Archa Páně, Královna, Paní, Vládkyně. Rozvedená a interpretovaná přirovnání či čestné tituly se objevují i v literatuře a výtvarném umění středověkých Čech např. ve spise *Mariale* (konec 13. stol.) minority Servasancta di Faenza, v *Laus Marie* kartuziána Konráda z Haimburku z kláštera Hortus Mariae na Smíchově, v *Defensorium beatae Mariae virginis* Franze von Retz (zem. 1427). Pronikla také do četných litanií (např. *Loretánská litanie*), zobrazovaných zejména na klenbách barokních poutních míst (např. Loreta v Římově). Mariologicky byla některými exegety interpretována nevěsta z *Písně písní*, počínaje v raně křesťanské době sv. Ambrožem, sv. Jeronýmem, karolinskými teology Pavlem Diakonem a Paschasiem Radbertem a v nejobsáhlejšímu komentáři od Ruperta z Deutz. Panna Maria - Sponsa verbi (nevěsta vtěleného slova) bývala zobrazována v objetí Krista, s prstenem (symbol mystického

zasnoubení) na ruce (např. Madona Zbraslavská). Na podkladě exegeze *Písně Písní* (viz *Píseň Písní*) vznikl i ikonografický motiv **Panny Marie v „zahradě uzavřené“**, obohacený o námět lovu na jednorožce (často součást Zvěstování, kde lovcem je archanděl Gabriel), bájně zvíře, které zkrátí pouze čistá Panna, tedy Panna Maria (viz např. Archa z Jeníkova, po 1460, depozitář zámku na Duchcově; nástěnná malba v kapli sv. Jana Nepomuka Neumanna v Prachaticích, konec 15. stol.).

Vzývání Panny Marie jako Ochránkyně či Pomocnice křesťanů má svůj zárodek u Severiána z Gabaly (po 408), který ji prosí za odrazení nepřátel od Konstantinopole. Panna Maria jako ochránkyně (pomocnice) byla vzývána v námořní bitvě proti Turkům u Lepanta v roce 1571. **Pannou Marii Pomocnou** je nazýván milostný obraz od Lucase Cranacha st. v Innsbrucku či jeho slavnější kopie v Pasově. Od konce 13. století byl v Evropě rozšířen typ **Panny Marie Ochránitelky** (bez Krista) či **Madony Ochránitelky** (s Kristem), která pod svým pláštěm skrývá různé society věřících. Tento typus vyšel z určitých tradičních právních obyčejů Germánů a Keltů, podle nichž děti, které se uchýlily pod plášť otce, byly jím adoptovány či legitimovány nebo bývá zdůvodněn veršem *žalmu (91,4): „Brky svými přikryje tě, a pod křídly jeho bezpečen budeš“*. Výtvarně pak je inspirován typem Platytery (zobrazení Panny Marie s rozpaženými rukama a na prsou s medailónem s dvanáctiletým Kristem - Emmanuelem). Ochranný plášť může být symbolem milosrdenství jak nás o tom zpravuje sv. Brigita (1303-1373): *“Můj široký plášť je moje milosrdenství, přijď tedy moje dcero a skryj se pod můj plášť.“* Velmi oblíben, vzhledem k častým morovým nákazám, byl motiv Panny Marie chránící lidi pod svým pláštěm před morovými šípy vystřelovanými anděly. V řádovém prostředí, zejména pak u dominikánů a cisterciáků, byly pod Mariiným pláštěm zobrazováni řeholníci (viz např. nástěnná malba v ambitu poutního kostela Panny Marie v Mariánské Tejnici. Na východě je také znám typ Panny Marie s ochranným pláštěm, ale na rozdíl od západu má legendické kořeny (zázrak v Blachernách). Typické ukázky Panny Marie Ochránitelky nalezneme například na nástěnné malbě ve strakonické komendě (1. pol. 14. stol.) či v podobě sochy z kašperskohorské archy (kostel sv. Markéty v Kašperských Horách, konec 15. století) nebo sochy z Nemilkova (SušiceMŠ, konec 15. století).

Basilius ze Selucie (kol. 468) nazval Pannu Marii prostřednicí (Mediatrice) mezi Bohem a lidmi. V ikonografii se pak Panna Marie jako prostřednice objevuje nejčastěji v podobě přimlouvky na obrazech s donátory či za duše v očištění, klečíc před Nejsvětější Trojicí v nebi. Je-li zobrazena jak se sv. Janem Křtitelem přimlouvá u Boha, jde o typ tzv. **Deesis**, oblíbené zejména v námětech Posledního soudu. V raně křesťanské době mariánský kult se intenzivně rozvíjel v místě (viz např. římský kostel S. Maria sopra Minerva či

Pantheon - od r. 609 S. Maria ad Martyres), kde byl původně antický kult panenských bohů. Tak tomu bylo také v Efezu, proslulém kultem Artemis. Po koncilu v Efezu se rozšiřují poutě na místa spojená s Pannou Marií, která byla kultovně upřednostňována (hyperdulia) oproti světců (dulia). Avšak již v raném období církve se setkáváme také s některými přehnanými formami mariánské úcty (Philomarianiti) či na druhé straně s jejím úplným odmítáním (Antidikomarianiti). Na konci 4. století začal být slaven svátek Památka matky Boží (dnes 1. ledna) a ve stejné době vznikl na podkladě evangelijního textu (*Lk 1, 22-35*) svátek Hypapanté (Setkání se Simeonem, 2. února).

Zatímco východní teologové Bohorodičku ozářenou zlatem božství jejího Syna vzdalovali lidu, teologové západní se jí snažili přiblížit jako důvěrnou pomocnici v denních strastech. V *Libri Carolini* se Theodulf Orleánský skepticky vyslovil proti východnímu způsobu uctívání ikon Bohorodičky a Krista. Jednou z největších křesťanských ctností je pokora, která je přímo spojena raně středověkými teology s Pannou Marií - „královnou ctností“. Paschasius Radbert ve spise *De partu Virginis* vyzdvihl Mariinu pokoru, čistotu a lásku. V 9. století vznikl hymnus jeden z nejznámějších mariánských hymnů *Ave maris stella*. Na západě i východě byl 9. a 10. století teology (Ildefons z Toleda) zdůrazňován vztah služebnosti Nebeské královně. Východní mariologii se přiblížil Petr Damiánský (zem. 1072), když se snažil teologicky prokázat, že Panna Maria byla prostřednicí spásy. Na západě i východě byl teology (Ildefons z Toleda) zdůrazňován vztah služebnosti Nebeské královně. Východní mariologii se přiblížil Petr Damiánský (zem. 1072), když se snažil teologicky prokázat, že Panna Maria byla prostřednicí spásy - Mediatrix („skrze Marii k Ježíši“). Na konci 11. století vznikla modlitba „*Salve Regina*“, kterou benediktini v Cluny zařadili v roce 1135 do svých chórových modliteb a dodnes je součástí breviáře. Anselm z Canterbury složil četné mariánské modlitby a chvály. Jeho teologie vtělení akcentuje soterologický význam Panny Marie. Oproti tomu Bernard z Clairvaux vyzývá Pannu Marii jako prostřednici a přímělkyni. Sv. Albert Veliký zaujal kritické stanovisko vůči nesprávně pojímané mariologii, která se snažila co nejvíce přiblížit významu Mariin významu Božímu (spisy Richarda od sv. Vavřince, pol. 13. století). Mariologii Albert chápal v úzkém svazku s kristologií a odmítal apokryfní příběhy a nepatřičnou mariánskou úctu (klanění). Sv. Tomáš Akvinský navázal na svého učitele Alberta a zaujímal podobné střízlivé stanovisko. Známy je jeho výrok o tom, že: „K počtě Panny Marie není třeba vymýšlet nové pocty. Maria, která je plna pravdy, nepotřebuje naší lži.“ Podobně sv. Bonaventura tvrdil: „*Osoba Matky stojí nekonečně hluboko pod jejím Synem, ale odstraní-li Matku, odstraníš i vtělené slovo Boží*“. Mariino duševní utrpení pod křížem („*pasio in anima*“) bylo teology 13. století upřednostněno

oproti tělesnému utrpení světců („*pasio in carne*“), proto Maria byla nazývána královnou mučedníků a zdůrazňováno její „*compassio*“, což našlo ohlas ve známém hymnu *Stabat Mater*, jehož autorem byl na přelomu 13. a 14. století františkánský terciář Jacopone da Todi. Ve 12. století a 13. století vzniká celá řada mariánských skladeb vyjadřujících bolest Panny Marie (*Planctus ante nescia*) a v kostelích farních i řádových (viz např. svatojiřský klášter na Pražském hradě) jsou inscenovány paraliturgické hry o utrpení Páně a o příchodu třech Marií k hrobu. Velmi rozšířeným mariánským spisem vrcholného středověku bylo *Speculum beatae Mariae Virginis* Konráda von Sachsen z roku 1278. Jeho autor apostrofuje Pannu Marii jako Prostřednici a Matku všech věřících. Mariánskou ikonografii podstatně ovlivnil spis Roswitha z Gandersheimu založený na interpretaci *Protoevangelia Matoušova*. Stejný vliv mělo také *Speculum humanae salvationis* Vincence z Beauvais, spis *Die Goldene Schmiede* Konráda z Würzburgu, básně kanovníka Wace z Bayeux (kol. 1160) a kněze Werbhera *Driu lietvon de magnet* (1172). Mariino mládí je rozpracováno básničkou *Ave ve Velkém životě Ježíše Krista*, v *Rýnské chvále Panny Marie (Rheinische Marienlob)*, v *Životě Panny Marie* od bratra Filipa a ve stejnojmenné publikaci Waltera z Rheinau. Úlohu Marie jako prostřednice akcentoval ve své *Božské komedii* Dante Alighieri (1121). Na koncilu v Kostnici Jean Gerson vykonal přísahu na Neposkvrněné početí avšak vůči přehnané mariologii byl velmi kritický. V 15. století sv. Bernardin Sienský (1444) apostrofoval Pannu Marii i některými nepřiměřenými tituly a Dionisius Kartuzián (1471) dokonce nazval Matku Boží „*Salvatrix*“ - Spasitelkou světa, což bylo současnými teology odmítáno. Rozsáhlou práci o tisíci stranách věnoval Panně Marii v roce 1479 Bernardin z Busti. Jeho spis je zajímavým kompendiem současné mariologie, se všemi klady i zápory a byl nutně podroben dobové kritice.

Reformátoři jako Luther, Kalvín a Zwingli se v mnoha aspektech přidržovali katolického názoru na úlohu a povahu osobnosti Panny Marie (ustavičné panenství). Pouze Kalvín z pastoračních důvodů pochyboval o titulu Bohorodičky a také o tom, že Maria byla počata bez poskvrny dědičného hříchu. Luther zase nebyl přesvědčen o Nanebevzetí Panny Marie, poněvadž jej nelze doložit z Písma. Kritizoval také kult relikvií a zázračných obrazů. Daleko radikálněji pak vystupovali pro mariánským dogmatům a kultu reformátoři v Nizozemí v pozdním 16. a na počátku 17. století. S ostrou kritikou názorů reformátorů přišli františkán Augustin Alfeld (1632), Jan Jochläue (1552), dominikán Ambrož Catharinus (1553), kardinál Tomáš de Vio Cajetanus (1534) a zejména pak jezuita Petr Canisius (*Summa doctrinae christianae*, 1566), který bránil úctu k mariánským obrazům a zastával se poutí.

Nová úloha byla Panně Marii přisouzena na Tridentském koncilu. K reformě některých mariologických problémů došlo na pátém; sezení koncilu 17.6. 1546 a v konstituci

o Ospravedlnění „Cum quorundam“ Pavla VI. z roku 1555. Díky odporu některých dominikánských teologů a zdrženlivosti císaře Karla V. (ohled vůči protestantům) nebyla na koncilu pozitivně projednána otázka Immaculaty. Barokní mariologii založily práce jezuitů, kapucínů a servitů. V roce 1602 použil poprvé Ital Mikuláš Nigido pojmu mariologie. Velkým přínosem pro rozvoj mariologie byly zejména knihy Georga z Rhodu (*De Maria Deipara*), jesuity Petra Canisia *De Maria incomparabili et Dei genetrice sacrosancta libri quinque*, práce jezuity Suarezze, kapucínského generála Vavřince z Brindisi (zem. 1619, spis *Mariale*). Podobné systematické práce o Panně Marii vydali jezuita Theophil Raynaud (*Nomenclator Marianus, Scapulare Marianum a Dypticha Mariana*, 1661), Jezuita Kryštof Vega (*Theologia Mariana*, 1672), Petr František Passerini (*Encyklopedia Mariana*, 1665) a v neposlední řadě servita Hyppolit Maracci (*Bibliotheca Mariana*, 1675). Velkými mariánskými ctiteli baroka byli František Saleský (1622), zakladatel řádu Navštívení Panny Marie, Jan Eudes (spis *Le coeur admirable de la tressainte Mère de Dieu*), propagátor úcty k srdci Panny Marie a zejména pak Louis-Maria Grignion z Montfortu (*Pojednání o dokonalé zbožnosti k Panně Marii*, 1716). Kritiku přehnané mariologie podal ve spise *Umírněnosti v náboženských záležitostech* (1714) Ludvík Muratori. Na konci 18. století kdy mariánská úcta byla osvícenskými teology (viz královéhradecký biskup Leopold Hay) a státními úřady (viz dekrety Josefa II. proti poutím) kritizována, vystoupili na její obranu bavorský benediktin Virgil Sedlmayer (*Theologia Mariana*, 1758) a zakladatel redemptoristů Alfons z Liguori (*Nádhernost Panny Marie*, 1750). Přes neustávající teologické spory papež Pius IX. roku 1854 na svátek Neposkvrněného početí prohlásil dogma o Neposkvrněném početí Panny Marie a v roce 1950 Pius XII. bullou *Munificentissimus Deus* definoval dogma o Nanebevzetí Panny Marie. Velkým ctitelem Panny Marie je také současný papež Jan Pavel II., jak to mimo jiné dosvědčil ve svých kázáních i korunovacemi milostných mariánských obrazů po celém světě.

Velká úcta byla Panně Marii vzdávána církevními řády. Téměř každý cisterciácký chrám je zasvěcen Nanebevzetí Panny Marie a v řádové ikonografii se často vyskytuje obdarování cisterciáckých světců Pannou Marií. Specifickým řádovým motivem je tzv **Lactatio S. Bernardi** - Panna Maria kojí sv. Bernarda, Sv. Robert z Molesme (1027-1110) od ní dostává prsten- symbol mystického zasnoubení, sv. Alberik (zem. 1109) bílé roucho, sv. Štěpán Harding (1059-1134) bílý škapulíř. Některé názvy klášterů připomínají mariánské zasvěcení jako například Fons Mariae ve Žďáru nad Sázavou. Františkánský generál sv. Bonaventura (nařídil v roce 1269, aby se večer v každém minoritském kostele zvonilo a bratři se přitom modlili jedno Ave. Františkáni horlivě hájili Neposkvrněné početí a v barokním

období spravovali četná poutní místa (Bechyně, Hejnice, Hájek). Za patronku svého řádu si Pannu Marii vyvolili kartuziáni a denně se modlili mariánské oficium. Husity zničený klášter kartuziánů na Újezdě v Praze se nazýval Hortus Mariae. Karmelitáni se odvolávají na ochranu „Naší milé paní z Karmelu“ a servité považují Pannu Marii přímo za zakladatelku řádu. Přestože dominikáni neakceptovali dogma o Neposkvrněném početí horlivě propagovali modlitbu růžence zakládáním růžencových bratrstev v poslední třetině 15. století a od roku 1226 se vždy po komplementáři ubírali za zpěvu *Salve regina* k obrazu Panny Marie. Řád německých rytířů si zvolil Pannu Marii za hlavní patronku. Na vnějšku závěru hradního kostela řádového hradu v Malborku bylo až do svého zničení v roce 1945 monumentální zobrazení Madony. Zakladatel premonstrátů sv. Norbert měl v roce 1121 mariánské zjevení, přičemž mu Matka Boží předala bílé řádové roucho. Velkým mariánským ctitelem byl sv. Heřman Josef a také čeští premonstráti bl. Hroznata a Lohelius. Premonstráti byli defensory Neposkvrněného početí a jejich chrámy v Čechách byly téměř výhradně zasvěceny Panně Marii. Milevští premonstráti spravují poutní místo v Sepekově. Jezuité zapojili mariánský kult (zakládání bratrstev) do misijní činnosti a ze všech řádů nerazantněji hájili Neposkvrněné početí Panny Marie. Kapucíni v Čechách měli ve velké oblibě pobožnost „sedm radostí Panny Marie“ a v barokní době spravovali četné svatyně Panny Marie Loretánské (Hradčany, Chrudim, Rumburk). Školský řád piaristů má ve svém znaku řecké iniciálky jména Mariina. Redemptoristé díky svému zakladateli sv. Alfonsu z Liguori stojí pod ochranou Panny Marie. Všude kde působili a působí zakládali mariánská bratrstva. Ve svém řádovém kostele sv. Kajetána v Praze uctívali obraz **Panny Marie Ustavičné pomoci** a od roku 1861 spravují poutní místo Panny Marie na Svaté hoře. Augustiniáni eremité považují Pannu Marii za svoji zakladatelku. Podle legendy prý matka sv. Augustina sv. Monika prosila Matku Boží za svého syna a Panna Maria se jí zjevila v dlouhém řasnatém plášti černé barvy opásané černým opaskem a doporučila jí, aby si podobný šat pořídila a ten se pak stal rouchem řádovým. V neděli po svátku sv. Augustina se v řádu slaví svátek Panny Marie Dobré rady (de Consolatione). Při chrámech augustiniánů eremitů byla zakládána bratrstva **Panny Marie Dobré rady** (Praha, Lnáře). Milosrdní bratři obdrželi roku 1677 od císaře Leopolda I. jako poděkování za odvrácení moru obraz Svaté rodiny, jehož kopie se dostala i do jejich pražského chrámu sv. Šimona a Judy a pravidelně se před ním modlili k Panně Marii. Velká úcta byla a je Panně Marii vzdávána v ženských řádech a kongregacích.

Nejstarším mariánským kostelem na západě byla bazilika S. Maria Maggiore v Římě. Založena byla podle legendy v roce 352. Římský měšťan Jan se ženou a byli bezdětní a rozhodli věnovat své peníze Panně Marii. 5. srpna, kdy v Římě bývají obrovská vedra, napadl

na římském pahorku Esquilinu sníh. Ve snu se zjevila Panna Maria oběma manželům a papeži Liberiovi a vyzvala je, aby se na místě, kde napadl sníh se setkali a založili zde kostel, což se záhy stal. Na paměť zmíněné legendické události byla bazilika S. Maria Maggiore zvána **Pannou Marie Sněžnou**). V bazilice je uctíván milostný obraz Panny Marie Sněžné, připisovaný sv. Lukášovi. Do Říma prý obraz přivezla z Jeruzaléma sv. Helena. Roku 590, za pontifikátu Řehoře Velikého hubil obyvatele města velký mor a papež nařídil procesí s obrazem městem a mor zázračně ustal. Úctu k obrazu šíří v období novověku jezuita sv. František Borgiaš a jeho kopie jsou často na morových oltářích v jezuitských chrámech (např. kostel sv. Klimenta v Klementinu v Praze).

Nejstarší vyobrazení Panny Marie se objevují na nástěnných malbách v Priscilliných katakombách v Římě. Zde spatřujeme trůnící Madonu s prorokem Bileámem, ukazujícím na hvězdu - symbol Krista „jež vyjde z Jákoba“. Na raně křesťanských památkách se také vyskytuje typ **Panny Marie Orans** - modlitebnice vztahující své ruce k nebesům. V předikonoklastickém období se objevují první mariánské ikony malované nejprve technikou enkaustiky (ikony z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji). Ikona obecně je ve východní církvi nejen obrazem, ale přímo předmětem kultu, znamením ortodoxie, „duchovní realitou“ (L. Ouspensky). V oblastech pod duchovní správou východní církve bylo kánonizováno několik základních typů vyobrazení Panny Marie. Umělci pracovali podle vzorníků (hermeneia), pozadí ikon, kromě figury (basma, v Rusku výjma inkarnátů - riza) často pokrývaly stříbrné oklady (riza, basma) s figurálními a ornamentálními reliéfy či nápisy. Nejznámější technologickou příručkou východu je tzv. *Kniha Athoská*, v níž je dochován popis jak mají malíři malovat postavu Panny Marie: *“Ve středním věku, tři lokty vysokou, barvy pšenice, se žlutými krásnými vlasy a žlutýma očima, velkým obočím, středním nosem, s dlouhýma rukama s dlouhými prsty, v krásném oděvu, pokorném, nepatrném ne nedbalém, v přirozených barvách, což dosvědčuje omophorium v jejím chrámě uložené“*. Centrem mariánské úcty na východě byla Konstantinopol, kde se nacházelo 32 kostelů a klášterů zasvěcených Panně Marii a kde byly uchovávány mariánské relikvie (maforion, opasek, Kristovy pleny, mléko Panny Marie atd.). V předikonoklastickém období (od 6. století) vzniká celá řada mariánských vyobrazení, která v době ikonoklastických císařů (8.-9. století) Lva III. Syrského a Konstantina V. Kopronyma zanikla. Celý spor o obrazy skončil vítězstvím ikonodulů a od roku 843 bylo obnovení úcty k ikonám slaveno jako svátek ikon, který Blachernská synoda v roce 1166 povýšila na svátek ortodoxie.

Jedním z nejstarších typů na ikonách bylo vyobrazení **Panny Marie Orans**. Podle ikony císařovny Pulcherie v Blachernách v Konstantinopoli se zobrazení Panny Marie Orans

označovalo jako **Blacherniótissa**.. Za obrazoborectví v době císaře Konstantina Kopronyma byl blachernský originál zničen. V monumentální podobě se s námětem Blacherniótissy setkáme na mozaikách v arcibiskupské kapli v Ravenně či v kyjevském chrámu sv. Sofie.. Před koncilem v Efessu (431) je v Římě založena basilika S. Maria Maggiore. Její vznik je spojen se zázrakem, neboť půdorys chrámu vyznačil svoji berlou papež Liberius do sněhu, který zázračně napadl, odtud tedy také název Panna Maria Sněžná (S. Maria della Neve). Mosaiky na vítězném oblouku s mariánskými náměty (Zvěstování, Narození atd.) byly vytvořeny za papeže Sixta III. (432-440).

V prostředí Říma a východní církve vzniká v 1. polovině 5. století autonomní vyobrazení Panny Marie s Kristem. Na nejstarších ikonách a mozaikách Panna Maria trůní jako královna, Kristus je posazen frontálně v jejím klíně (zničená mozaika v apsidě baziliky S. Maria Maggiore, S. Uffrasiana v Parenzu, 535-43, dochována !). Názvy východních typů madon jsou velmi složité a dodnes prakticky není vypracována jednotná klasifikace. Každý základní typ (typos, archetypon) má přídomek (epitheton, prosónymia, dle vlastností atd.) jako například Pantanassa (Vševládnoucí), Panachrantos (Neposkvrněná), Pammakarista (Nejblahoslavenější), Kecharitomené (Milostiplná), Euergetés (Dobroditelka). Někdy přídomek poukazuje na místo původu (toponyma,). Nejreprezentativnějším typem mariánského obrazu se stává tzv. **Hodégétrie** (Vůdkyně na cestách), uctívaná jako paladium Byzance až do zničení Turky v roce 1453. Vznik této ikony je spojen s legendou, vyprávějící o tom, že obraz je „rukou neutvořený“ (Acheiropoietos), neboť dle celé řady legend se sv. Lukáš marně pokoušel namalovat Bohorodičku a ta vztáhla svou ruku na obraz, kde se zjevila její podoba. Lukáš se posléze stává patronem malířských cechů, jejichž adeпти jako mistrovský kus museli předložit obraz Panny Marie. Bohorodička má na svatolukášských obrazech většinou černou barvu pleti, což bylo buď odůvodněno legendicky (Lukáš maloval obraz Panny Marie na desce z ebenového dřeva) či poukazem na *Píseň písní* (1, 5): „Černá jsem a přece půvabná, jeruzalémské dcery“, jak to vidíme zobrazeno ve svatozáří tzv. Madony Březnické (Národní galerie v Praze, 1396). Na zlatém pozadí bývají konstantně zkratky (MP THEU = Mater Theu) poukazující na Pannu Marii jako na Bohorodičku. K nejznámějším svatolukášským obrazům patří polská Panna Maria Čenstochovská a Panna Maria Brněnská (kostel sv. Tomáše v Brně). Typ Hodégétrie má četné varianty, ale základem je stojící či trůnící Panna Maria oblečená v plášť (maforion) zdobený třemi hvězdami (symbol toho, že Panna Maria byla pannou před porodem, při porodu i po porodu), na jejímž levém boku sedí v chitónu oblečený, levou rukou žehnající Kristus se svitkem (logos) v druhé ruce. Variantou Hodégétrie je tzv. **Dexiokratúsa**, odlišující se od předchozího typu pouze tím, že Kristus je na

levém boku. Podle legendického podání vnikla prý tato Theotokos Archeioropoiotos zázračným otiskem Hodégétrie. Specifickou podobu má tzv. **Nikopoiia** (Kyriotissa) . Stojící Panna Marie je zde zobrazována frontálně stejně tak žehnající Kristus s logem v ruce, umístěný axiálně před jejími prsy. Na východě se v četných variantách vyskytuje typ tzv. **Platytery** (Znamení). Název vznikl na podkladě hymnu Basila Velikého (329/321 - 379): „*Tvůj klín učinil Bůh trůnem a tvoje tělo utvořil širší (platytera) a vyšší než nebesa*“. Panna Maria je zobrazena stojící, s rozpřaženýma rukama jako orantka a na prsou má medailón (clipeus), v němž je polopostava žehnajícího Emmanuela (dvanáctiletý Kristus). Rozšířil se zejména v Srbsku (Studenica, Prizren). V prostředí koptské církve má patrně svůj původ typ **Galaktotrofúsy** - Panny Marie kojící (Maria lactans). Navazuje zde typově na podobná vyobrazení panenské bohyně Issis, kojící svého syna Hóra. Kojení Krista má též své odůvodnění v Písmu (*Lk 11, 27*) a v apokryfních vyprávěních (*Protoevangelium Jakubovo*). Nejstarší vyobrazení zdobí apsidy egyptských klášterů (např. klášter sv. Jeremiáše v Sakkare, kol. 500). Velmi pěknou ukázkou tohoto typu v našem prostředí je socha Panna Maria z Konopiště (kol. 1370). Velmi rozšířen byl typ **Glykofilúsa** („sladce či něžně milující) zv. též Eleúsa. Charakteristický je tím, že Kristu přikládá svoji tvář k tváři Marie. Nejuctívanějším obrazem tohoto typu je Bohorodička Vladimírská, ikona byzantského původu z 12. století. Variantou Glykofilúsy je tzv. **Pelagonétésa** (dle Pelagonie v Makedonii) - Bohorodička se „vzpírajícím se či skotačícím“ Kristem, poprvé se objevující na malbách v kostele v Staro Nagoričino (poč. 14. století). Z našeho prostředí známe poměrně časně vyobrazení Pelagonétésy na Diptychu z Karlsruhe (před 1360, KarlsruheBL). Císař Karel IV. přivezl z římského kostela Ara coeli kopie zázračného obrazu s polopostavou Madony z poloprofilu, která se s přímluvným gestem obrací k Hospodinu. Tento typ je nazýván **Hagiosoritissa (Deoméné, Chymeute)**. Legenda o zázračném zachránění velkého ctitele obrazů Jana Damascenského inspirovala vytvoření typu tzv. **Tricherúsy** - Bohorodičky se třema rukama. Ve východní církvi se můžeme setkat s typem Panny Marie bez dítěte (poploprofil) a se svítkem v ruce (**Paraklesis**) či s polopostavou Panny Marie orantky s axiálně umístěným Kristem (někdy i bez něj), vyrůstající z nádržky kašny tzv. **Životodárný pramen (Zoodochos Pege)**. V 16. století se v Rusku rozšiřuje mariánská ikonografie o námět **Bez zásahu rukou se utřhl kámen (Gora nerukosečnaja)**, opírající se o text knihy *Danielovi (2, 34-44)*, interpretovaný mariologicky. Mariino panenství je zde připodobněno ke kameni, který se valí z hory. Panna Maria drží obvykle na levé paži Krista, v záhybech draperie před hrudí se objevuje zobrazena hora. Na podkladě paralely hořícího keře Mojžíšova (*Ex 3,1-12*) a panenství Mariina vznikl typ **Keř nespalitelný (Hagia Batos)**.

Polopostava Bohorodičky se vznáší nad hořícím keřem (symbolická varianta s osmiúhelníkovou gloriolou). Symbolický charakter (eucharistie) mají typy **Bohorodičky - Archy úmluvy** (klečí před archou úmluvy) a **Moudrost Boží (Sophia tú theú) - Př 9,1**: „*Moudrost učinila sobě příbytek, vytesavší sloupů svých sedm...*“. Bohorodička (někdy jako oranta) stojí pod baldachýnem se sedmi sloupy, v okolí se vznáší archandělé a nad její hlavou Bůh Otec. Velmi rozšířeno byla symbolické a narativní vyobrazení **Akathistu (Oikoi téš Panagiás, Chairetismoí)**, hymnu ze 6. století od Romana Meloda, původně složeného k svátku Zvěstování, spojovaného však spíše s oslavou záchrany Konstantinopole před Peršany v roce 626 a před Araby v letech 677 a 717. Hymnický základ (hymnus v liturgii sv. Basila) má také typ **Z Tebe se radujeme**. Bohorodička na trůně sedí uprostřed andělských chórů a uctívají jí světcí a lid.

Na západ se dostaly v různých časových etapách četné byzantské ikony, jejichž hieratický kánon doznal zejména Itálii značné proměny, a to ve směru zlidštění námětu (**Mater Amabilis**). Od raného středověku se šířilo zobrazení stojící či trůnící madony, vycházející nejčastěji z byzantských typů Hodegetrie či Nikopoií. Velmi rozšířena byla zobrazení **Panny Marie jako Trůnu moudrosti** (Sedes sapientiae). Trůn často zdobí lvi, což je poukaz na trůn Šalamounův (I Kr 10, 18-20, viz např. Madona Kladská, BerlinGgal, po1344). Po polovině 14. století se ve střední Evropě rozšiřuje typ tzv. **Madon na lvu**, jenž má zřejmě svůj původ v Čechách. Vyvíjí se na podkladě staršího typu Madony stojící na draku a na lvu, inspirovaného textem *žalmu 91, 13*: „*Po lvu a bazilišku choditi budeš, a pošlapeš lvíče i draka*“. Ve vrcholném a pozdním středověku postupně dominuje typ trůnící či stojící **Panny Marie královny nebes** (Regina coeli, Maestá) s královskou korunou na hlavě a s žezlem v ruce, někdy také drží jablko (Panna Maria jako druhá Eva) či kříž v podobě vinné ratolesti. V ruce Krista se čteněji objevují nové atributy, jako například ptáček - stehlík (symbol utrpení, neboť podle legendy vytrhl z Kristova čela trn zbarvený krví, PL 82, sl. 469) či jablko (symbol Krista jako „druhého Adama“). Méně častěji se vyskytují: kniha (poukaz na „knihu života“), holubice (symbol Ducha Svatého), *papoušek* (symbol inkarnace, *opakuje prý andělské pozdravení*, *poukazuje na Pannu Marii jako na druhou Evu AVE – EVA*), *konvalinka* (poukaz na inkarnaci Kristovu a čistotu Panny Marie), *kosatec* (symbol Neposkrvněného početí, *utrpení Krista, jasmín* (symbol vznešenosti Panny Marie), *symbol boží lásky*), *orlíček* (symbol Ducha Svatého, *Kristova utrpení a bolesti Panny Marie*), *mák* (symbol smrti a utrpení Kristova), *citrón* (symbol Mariina panenství), *granátové jablko* (symbol čistoty Panny Marie a spásy), *broskev* (symbol Trojice, protože se její plod skládá ze tří vrstev (slupky, dužniny a pecky), *švestka* či *slíva* (symbol věrnosti), *okurka* (symbol vykoupení

*hříchu, panenství Mariína), veverka (symbol zla, d'ábla, Božské prozřetelnosti), klůček k utišení pláče (symbol utrpení), kříž (Mater domus benediktýnů tzv. Delitiae benedictinae), hrozen vína (poukaz na eucharistii), obilné klasy (poukaz na eucharistii), pomeranč (stejná symbolika jako jablko - hřích), škapulíř (Osvobození duší z očištění), psací náčiní (symbol evangelií), beránek (symbol oběti), bílý pes (symbol věrnosti), kobyłka (symbol zmrtvýchvstání), veverka, lilie (symbol čistoty), růže (symbol utrpení), hrách (symbol cesty vzhůru k Bohu), karafiát (svatební symbol), jahoda (symbol pokory a Nejsvětější Trojice), třešně (ovoce Ráje), vlašský ořech (dle sv. Augustina vnější slupka ořechu symbolizuje Kristovu lidskou přirozenost, skořápka dřevo kříže a jádro božskou přirozenost), džbáněk (poukaz na eucharistii). V severní Itálii se těšil velké oblibě námět **Panny Marie Pokorné** (Umiltá), sedící na zemi nebo na rozkvetlé louce s květinami symbolicky poukazujícími na vlastnosti Panny Marie (např. Madona Vyšehradská, PrahaNG, po 1355). Z tohoto; typu se pak vyvíjí námět **Panny Marie sedící v rajské zahradě** (s růžovým keřem), oblíbený zejména v Porýní (obrazy Stefana Lochnera) a ve Vestfálsku, případně námět **Hortus conclusus** (viz např. Madona v uzavřené zahradě od Mistra Tiburtinské Sibylly (?), LitoměřiceGM, 1494).*

Na přelomu 13. a 14. století vzniká celá řada nových devočních motivů. Patří k nim zejména typ **Piety** (Vesperbild) - Panny Marie s mrtvým synem na klíně, inspirovaný mystickou poezií, námět **Panny Marie v naději** (Maria grvida), **Panny Marie v šestinedělí**, **Dětství Ježíšovo** (Infantia Christi- Panna Maria vedoucí Krista za ruku) atd. Sochy Panny Marie v naději byly využívány při paraliturgických hrách o Božím narození, kdy malá postavička dítěte Ježíše byla vyňata ze schrány v břiše a položena do jeslí, zdobených symbolickými náměty (kořen Jesse atd.). Pieta se stala jedním z nejčtenějších vyobrazení vrcholného a pozdního středověku a měla svůj autonomní vývoj. Německý název Vesperbild je odvozen od toho, že Kristovo tělo bylo sňato z kříže k večeru a položeno do klína matky. Večerní čas je vyhrazen tzv. nešporní (vesprae) modlitbě, v níž jsou připomínány poslední chvíle Pána. V prostředí porýnských klášterů se po roce 1300 postupně konstituoval typ tzv. vertikální Piety, kde podobně jako na mystických krucifixech je vyjádřeno expresivním způsobem Mariino i Kristovo utrpení. Malé tělo mrtvého Krista na klíně Panny Marie je poukazem na to, že se jako dítě z Mariina klína zrodil a zase se do něho navrácí. Daleko vyrovnaněji působí typ Piety horizontální, kde tělo Mariino a Kristovo tvoří pomyslný kříž (např. Pieta z kostela sv. Tomáše v Brně, 1385). Podobný obsah jako Pieta má i námět **Oplakávání Krista**. Panna Maria zde drží Krista na klíně nebo je -li jeho tělo položeno na „kamni pomazání“, loučí se se svým synem posledním polibkem. Motivy, v nichž Panna

Maria prožívá hlubokou bolest ze ztráty milovaného syna, mají podtrhnout její spoluúčast na božím utrpení (*compassio*) a tudíž i na spáse lidstva (*coredemptio*). Středověkého původu (14. století) je také typ **Panny Marie Bolestné** (*Mater Dolorosa*, např. Mistr Třeboňského oltáře, Deska církvická, kol, 1380, PrahaNG) z pod kříže, s jedním nebo sedmi meči v srdci (Panna Maria **Sedmibolestná**) a s tváří zrosenou slzami. Mariino utrpení pod křížem je velmi expresivně líčeno ve středověké literatuře tzv. *Mariánských planktech*. **Mariino roucho potřísněné krví**, které vystříkla z Kristova boku, se vyskytuje na vyobrazení Ukřížování Mistra Vyšebrodského cyklu (PrahaNG, před 1350) i na Ukřížování z Vyššího Brodu (Klášteří sbírky ve Vyšším Brodě, po 1380). Malíř obou obrazů se inspiroval středověkým textem *Rozhovoru sv. Anselma s Pannou Marií*. Poměrně vzácný je námět **Panny Marie Osamocené** (*La Soledad*), obklopené nástroji Kristova umučení. Motivy, v nichž Panna Maria prožívá hlubokou bolest ze ztráty milovaného syna, mají podtrhnout její spoluúčast na božím utrpení (*compassio*) a tudíž i na spáse lidstva (*coredemptio*).

Okolo roku 1300 vzniká **legenda o sv. pásku Panny Marie**, podle níž sv. Tomáš (viz Tomáš), když spěchal na oblaku k úmrtnímu lůžku Panny Marie, spatřil náhle její tělo stoupá v kruhu andělů na nebesa. Panna Maria mi požehnala a darovala mu svůj pásek, jenž byl chován v Konstantinopoli jako cenná relikvie a od roku 1365 byl uchováván v italském Prato.

V Itálii se v quattrocentu objevují vyobrazení trůnicí Madony obklopené světci, z čehož se pak vyvíjí typ tzv. **Svaté konverzace** (*Sacra Conversazione*). Běžně je Madona zobrazována mezi svatými pannami (*Virgo inter Virgines, Quator Virgines Capitales*). V renesančním malířství byl velmi rozšířen námět **Zasnoubení sv. Kateřiny**. Světice od Krista sedícího na Mariině klíně přijímá prsten či věnec z růží. V renesanční Itálii má své kořeny námět **Panny Marie s malým Kristem a malým sv. Janem Křtitelem**. V jihoněmeckém prostředí a ve střední Evropě dosáhl zvláštní obliby obraz **Panny Marie Klasové**. Prototyp pochází z Milána a souvisí s rodinou Viscontiů. Kateřina, manželka vládce Milána Giana Galeazza po delší době porodila dědice a jako výraz díky roku 1396 založila kartuziánský klášter S.Maria della Grazie. Na lavabu ve zdejší klášterní kosterle je Kateřina Visconti vyobrazena ve svatebních šatech posetých klasy. Malíř Christophoro de Mottis namaloval v letech 1464-1465 obraz Panny Marie v šatech posetých klasy, jenž nahradil starší stříbrnou sochu. Milánský obraz, který se nedochoval, byl do celé Evropy šířen četnými kopiemi. Jedna z nich dle legendy v roce 1410 do Českých Budějovic Václav Institorius, ve skutečnosti pochází obraz až ze 60. let 15. století a byl zejména v období baroka uctíván v klášterní kosterle dominikánů. Velmi rozšířena jsou vyobrazení **Panny Marie Nanebevzaté** (*Asumpta, Assunta*). Nejčastěji jde o korunovanou Madonu stojící na

půlměsíci. V Čechách se od počátku 15. století setkáváme se zvláštní formou Asumpty - **Madonou v květnici**, kde stromy či keře tvořící mandorlu okolo stojící Madony, symbolizují rajskou zahradu nebo někdy poukazují na hořící keř Mojžíšův - symbol Mariina panenství. Od 14. století se ve výtvarném umění objevuje motiv **Srdce Mariina**. Odůvodnění tohoto motivu může nalézt u evangelisty *Lukáše (2, 19)*: „Ale Maria zachovávala všechny věci tyto, skládající je v srdci svém.“ a ve spisech středověkých (Eckbert von Schönau, Mechtilda von Hackeborn, Gertruda von Helfta, Gertruda Veliká, Brigitta Švédská) a novověkých autorů (Jean Eudes, František Saleský).

Od počátku 15. století se šíří typ **Panny Marie Růžencové** . Šňůru s růžencovými kuličkami drží Panna Maria či Ježíšek nebo monumentální růženec doplněný reliéfy obvíjí celou postavu Madony (Tilman Riemenschneider, Madona z Volkacheru) či Zvěstování (Veit Stoss, kostel sv. Vavřince v Norimberku). V prostředí utrakvistických Čech a na Moravě Panna Maria růžencová je zobrazována téměř výhradně v katolickém prostředí (Osecká deska, PrahaNG, kol. 1520; nástěnná malba v kostele Neposkvrněného početí v Olomouci, 1500) Námět souvisí s modlitbou růžence, kterou měl podle nepodloženého podání obdržet sv. Dominik od Panny Marie. Modlitba růžence byla šířena za pomoci růžencových bratrstev, která zakládali dominikáni. Bratrstvo založené v roce 1475 o svátku Narození Panny Marie v Kolíně nad Rýnem dominikánským převorem Jakubem Sprengerem za přítomnosti císaře a nuncia dosáhlo záhy 100 000 členů. Na známé Dürerově Růžencové slavnosti (PrahaNG, 1506) Kristus, Panna Maria a sv. Dominik korunují přítomné, mezi nimiž nechybí císař Maximilián, papež, bankéř Jiří Fugger, Burkhard von Speyer a samotný umělec, věnci z růží. V Nizozemí se v 15. století stává aktuálním **typ Madony - církve** zobrazené v chrámu (Jan van Eyck). Zvláštním typem jsou tzv. **Skříňové Madony** (Schreinmadonna), dochované přibližně v počtu 40 kusů z období 13-16. století zejména v Pomoří a ve Švédsku. Po rozevření Madony se objevuje vyobrazení Nejsvětější Trojice typu Trůnu Milosti. Panna Marie je zde pojata jako Templum Trinitatis.

O úctě k milostným mariánským sochám a obrazům ve středověkých Čechách máme pouze kusé zprávy a dílčí doklady, jako například odpustkové buly, které je ovšem velmi obtížné spojit s konkrétní památkou (viz např. Madona Plzeňská, kostel sv. Bartoloměje, kol. 1395). Panně Marii byl zasvěcen nejstarší kostel na Pražském hradě. Reprezentativní vyobrazení Madony se v románském a raně gotickém umění objevuje v podobě reliéfů na portálech chrámů (např. votivní triptych z baziliky sv. Jiří na Pražském hradě, 1220-1228; Madona s vinnou révou z hradní kaple na Českém Šternberku, posl. třetina 13. stol.) a na miniaturách rukopisů (Ostrovský žaltář, PrahaKK, kol. 1200, Sedlecký antifonář,

PrahaNKČR, před polovinou 13. století). Z románského období se v Čechách, na rozdíl od např. německých zemí či Francie, nedochovala žádná volná socha. Monumentální sochy Madony Strakonické (PrahaNG, kol. 1300), Rudolfské (HlubokáAJG, kol. 1300) náleží ještě do sklonku vlády Přemyslovců avšak celá skupina Madon z okruhu Mistra Michelské Madony (např. Madona z Michle, PrahaNG, kol. 1340) svědčí o počátku kulturního rozmachu lucemburských Čech. V dílně a okruhu Mistra Vyšebrodského oltáře vzniká celá řada mariánských obrazů, jimž dominuje Panna Maria - královna nebes a Kristus držící v ruce stehlíka (např. Madona z Veveří, PrahaNG, po 1350; Madona Zbraslavská, PrahaNG, po 1350). Některé Madony drobného formátu (např. Madona z Bostnu, BostonMFA, kol. 1360; Madona Římská, PrahaNG, před 1360) souvisely zjevně s privátní zbožností. Pozoruhodnou ikonografií, související se zázrakem, který se přihodil v Kladsku před mariánským obrazem mladému Arnoštu z Pardubic, má monumentální deska Madony Kladské (BerlinGgal, po 1344). Na Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi (PrahaNG, před 1371) adoruje Karel IV. a jeho syn Václav IV. Madonu s nahým Kristem (poukaz na chudobu Spasitele). Na nástěnné malbě v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně vyzývá Pannu Marii Karel IV a jeho žena Anna Svídnická. V letech 1370-80 vzniká celá řada trůnicích i stojících soch Madon (Madona Konopišťská, NG v Praze; Madona Zahražanská, PrahaNG) menšího formátu, určených spíše soukromé zbožnosti. Od 80. let 14. století se Čechy stávají jedním z center internacionálního stylu. Pražský arcibiskup Jan z Jenštejna ve svých duchovních básních přirovnává krásu Panny Marie ke kráse Venuše, což koresponduje s ideální krásou Madon této doby. Tento styl reprezentují zejména v sochařství například Madona Plzeňská (kostel sv. Bartoloměje v Plzni, kol. 1395) a Madona Krumlovská (VideňKM, před 1400), v malířství pak dva typy mariánského obrazu: Madona Roudnická od Mistra Třeboňského oltáře (PrahaNG, kol. 1380) a Madona Svatovítská (PrahaNG, před 1396), jež byly až do pozdního 15. století velmi často kopírovány. Madoně Roudnické, v jejíž agrafě byla umístěna cenná mariánská relikvie - zkrvavené roucho (peplum cruentatum), vděčil zřejmě za své uzdravení pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. S Jenštejnem je také spojeno ustanovení svátku Navštívení Panny Marie. Některé mariánské obrazy byly zasazeny do malovaných rámců s náměty proroků, apoštolů, svatých panen a s nápisovými páskami s texty Credo či hymnu Regina coeli Husitští radikálové velmi ostře vystoupili proti kultu mariánských obrazů a soch a řada cenných památek skončila v ohni. Znamé jsou výroky některých reformátorů (např. Matěje z Janova) o tom, že malíři malují Pannu Marii jako „nevěstku“.

Okolo poloviny 15. století se stalo velmi aktuálním zobrazení **Asumpty v květnici** (např. Asumpta z Deštné, PrahaNG, kol. 1450) Za vlády Vladislava Jagellonského dochází

k částečné obnově mariánského kultu a poutí. Dokladem probouzejícího se mariánského kultu jsou četné oltáře v jižních a západních Čechách, kde se katolická víra udržela. Monumentální rozměry měla například archa v kostele sv. Markéty v Kašperských horách, z níž se dochovaly sochy Panny Marie, sv. Markéty a sv. Linharta. Podle archivních dokladů poutníci, včetně panovníka Vladislava Jagellonského obdařili četnými votivními dary milostnou zázračnou **Pietu v Bohosudově**. Martin Luther v Německu odmítl pověrečnou úctu k obrazům a sochám, jak o tom svědčí jeho kritika poutí ke Krásné Panně Marii v Řezně. Čeští utrakvisté se v 16. století ve valné většině přiklonili ke kalvinismu, který v otázce úcty k obrazům vystupoval velmi nesmiřitelně.

Ve středověku i v novověku se v sochařství, v nástěnné, knižní i deskové malbě a v grafice často vyskytují cyklická vyobrazení života Panny Marie. Jsou koncipovány na podkladě evangelií a apokryfů (*Tomášovo protoevangelium*, *Evangelium de nativitate Mariae*) a středověké literatury (Roswithus z Gandersheimu, Vinzenz z Beauvais, *Vita beatissimae virginis Marie et salvatoris rhythmica* z doby kolem roku 1200, *Vita Mariae* Konrada von Fussesbrunnen, básně od Waceho, kanovníka z Bayeux, kol 1150; kněze Wernhera, 1172. Součástí **mariánského cyklu** bývá: Zvěstování sv. Jáchymovi (viz Anna), Modlitba sv. Anny (viz Anna), Zvěstování sv. Anně (viz Anna), Setkání sv. Jáchyma a sv. Anny ve Zlaté bráně (viz Anna), Narození Panny Marie (viz Anna), Sv. Anna vyučuje Pannu Marii (viz Anna), Uvedení Panny Marie do chrámu (viz Anna), Zasnoubení Panny Marie se sv. Josefem (viz Josef), Pochybování sv. Josefa (viz Josef), Zvěstování Panně Marii (viz Zvěstování), Navštívení Panny Marie, Narození Krista (viz Narození Krista), Klanění třech králů (viz Klanění tří králů), Mariin polibek Kristu (viz Josef), Josefův polibek (viz Josef) Útěk do Egypta (viz Útěk do Egypta), Návrat z Egypta (viz Útěk do Egypta), Dvanáctiletý Kristus v chrámu (viz Dvanáctiletý Kristus v chrámu), Rozloučení Krista a Panny Marie, Svatba v Káni galilejské (viz Svatba v Káni galilejské), Křížová cesta (viz Křížová cesta), Ukřižování (viz Ukřižování), Snímání z Kříže (viz Snímání z kříže), Oplakávání (viz Oplakávání), Uložení do hrobu, Ženy u hrobu (viz Zmrtvýchvstání), Setkání Panny Marie se zmrtvýchvstalým Kristem (viz Zmrtvýchvstání), Nanebevstoupení Krista (viz Nanebevstoupení Krista), Seslání Ducha Svatého (viz Seslání Ducha Svatého), Smrt Panny Marie (viz Smrt Panny Marie), Nanebevzetí a Korunování Panny Marie. Na východě jsou ještě zobrazovány náměty: Laskání Mariino, Sedm prvních krůčků Panny Marie, Modlitba Bohorodičky na Olivetské hoře atd. V 16. století ikonografii jednotlivých scén z Mariina života podstatně ovlivňoval grafický cyklus *Život Panny Marie* od Albrechta Dürera (20 dřevořezů z let 1502-10).

V souvislosti s rozvíjejícím se mariánským kultem na přelomu 12. a 13. století vzniká cyklus **Sedmi bolestí Panny Marie**: 1. Obřezání Krista, 2. Útěk do Egypta, 3. Hledání dvanáctiletého Krista v chrámu, 4. Zajetí Krista a nesení kříže, 5. Ukřižování, 6. Snímání z kříže, 7. Uložení do hrobu. Patrně v Toskáně v prostředí servitů vznikl cyklus **Sedmi radostí Panny Marie**: 1. Zvěstování, 2. Navštívení, 3. Narození Krista, 4. Klanění třech králů, 5. Setkání se Simeonem (Představení v chrámu), 6. Nalezení Krista v chrámu, 7. Korunování Panny Marie. Poprvé se o něm zmiňuje synoda v Kolíně nad Rýnem v roce 1423. Cyklus Sedmi bolestí a radostí Panny Marie bývá součástí typologického rukopisu *Speculum humanae salvationis*.

Barokní umění rozvíjí ikonografické témata známá již z předchozích období. Pozitivním signálem bylo zdůraznění mariánské úcty na Tridentském koncilu. Podle synodálních ustanovení (*Synodus Archidioecesana Pragensis*) pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé z roku 1605 měla průčelí každého chrámu zdobit socha či obraz Panny Marie. Snad nejrozšířenějším mariánským typem baroka se stala **Immaculata - Panna Maria Neposkvrněného početí**. Zejména v 18. století se setkáváme s vyobrazení **Panny Marie jako nevěsty Ducha Svatého**. Ta na svých prsou tiskne holubici Ducha Svatého a v ruce drží lilii. Pod vlivem šlechtických pastýřských her byl aktualizován námět **Panny Marie - Dobré pastýřky** (*Patrix bona*). V lidovém umění se velmi často v 18. a 19. století objevuje námět **Sv. Anna vyučuje Pannu Marii**, téměř neznámé je v našem prostředí zobrazení **Panny Marie jako dítky**. Od 17. století, zejména ve šlechtických palácích a v bohatých měšťanských domácnostech se vyskytuje vyobrazení **Madony v květinovém rámcu**, kde jednotlivé rostliny mají symbolický význam. Mariánské svátky a ctitele zobrazují rytiny ze souboru *Zodiacus Festorum Marianorum* (Regensburg 1723).

Důležitým fenoménem barokní kultury byla **úcta k milostným mariánským sochám a obrazům**. K renesanci poutí dochází v Čechách po Tridentském koncilu, který mariánskou úctu a doporučoval. K povznesení úcty k Matce Boží založili v roce 1575 jezuité při klementinské koleji akademické mariánské bratrstvo. Také o obnovu poutí se zasloužili nejvíce jezuité, kteří v 2. polovině 16. století založili slávu v baroku nejvýznamnějšího českého poutního místa - Staré Boleslavi. Toto městečko nebylo vybráno vůbec náhodou, neboť ho jak místo martyria hlavního patrona českého království sv. Václava navštěvovali i protestanté. **Staroboleslavské paladium** (drobný kovový reliéf Madony z 1. pol. 15. století) pak bylo legendou formulovanou nejprve Kašparem Arseniem z Radbuzy a později rozvinutou dalšími autory (Bohuslav Balbín, Jan Tanner, Jiří Crugerius), propojeno s dávnými dějinami země a mělo tak prokazovat nepřetržitou kontinuitu katolického náboženství

v Čechách, počínaje Cyrilem a Metodějem, přes sv. Ludmilu a sv. Václava, až ke sv. Janu Nepomuckému, jenž měl před smrtí k paladiu putovat. Na pozadí historie staroboleslavského paladia v *Epitome rerum bohemicarum* dokonce líčí český barokní historik Bohuslav Balbín dějiny celé země. Poutní kostel byl v první polovině 17. století vystavěn nad místem, kde podle legendy našel na svátek Zvěstování (25. března) paladium orající sedlák. Starou Boleslav spojilo v 17. století s Prahou 44 zastavení tzv. Svaté cesty, vyzdobených nástěnnými malbami s náměty svatováclavské legendy a vyobrazeními milostných mariánských obrazů a soch uctívaných v českém království. Starobylost milostné sochy v moravských Tuřanech sahala až do časů sv. Cyrila a Metoděje. Celá řada milostných vyobrazení (Madona Svatohorská, Madona z Hrádku u Benešova, Ukřižovaný na hoře Tábor u Lomnice, Madona Kladská) odvíjela svůj původ od velkého mariánského ctitele českého středověku - Arnošta z Pardubic, který měl být dokonce kanonizován, což se pak bohužel nestalo

V Čechách existovala zjevná snaha učinit podobně jako v Polsku, v Bavorsku či v rakouských zemích Pannu Marii symbolickou královnou země. Byla jí připisována i zásluha o vítězství v osudové bitvě na Bílé Hoře v roce 1620, v níž karmelitán Dominika a Jesu Maria, žehnal katolickým vojskům obrazem Adorace Krista (zván **Panna Maria Vítězná**), poškozeným protestanty ve Strakonici. Věhlas bělohorského obrazu přesáhl hranice země, když byl převezen do římského kostela S. Maria dell Vittoria. Nedaleko bělohorského pole vyrostl v 18. století poutní kostel s ambity, jehož stěny byly ozdobeny vedle obvyklých christologických a mariánských cyklů vyobrazeními milostných mariánských soch a obrazů uctívaných ve střední Evropě. S podobnými mariánskými atlasy, které jsou českým specifikem, se setkáváme vedle již zmíněné staroboleslavské Svaté cesty, také v jihočeském Římově, v Hájků u Prahy, v pražské Loreti a na Svaté Hoře u Příbrami. Literární paralelou je jím slavný Gumpenberguv *Atlas Marianus* (1655, 1657, 1672), jenž se dočkal v Čechách doplněného německého vydání: *Marianischer Atlas...* (překlad osekého cisterciáka A. Sartorius, 1717) a částečného českého překladu: *Obroviště Mariánského Atlanta...* (plzeňský zeman A. Frozínus, 1704).

V zemi, jejíž obyvatelstvo se ve své většině až do prohlášení Nového zřízení zemského v roce 1627 hlásilo k protestantským církvím, se mariánská úcta stala součástí Pietas Austriaca, to je státní zbožnosti. Zejména jezuité šířili úctu k Neposkvrněnému početí profesori Karlo-Ferdinandovy univerzity museli dokonce při svém nastoupení přísahat, že budou hájit Neposkvrněné početí a studenti museli v závěru studia obhajovat tezi jemu věnovanou. Hmotným projevem tohoto kultu se staly **mariánské sloupy**, zdobící náměstí českých měst. Nejstarší mariánský sloup v Čechách byl vztyčen roku 1653 uprostřed

Staroměstského náměstí na paměť zázračného zachránění Prahy od Švédů. Vytesal ho věhlasný český sochař raného baroka Jan Jiří Bendl se svoji dílnou. Tento sloup zobrazil v roce 1661 Melchior Küssel na univerzitní tezi Jana Bedřicha z Valdštejna jako duchovní střed Evropy. Tradiční i nové církevní řády ve svých chrámech ctily Pannu Marii jako Mater Domus. U jezuitů to byla socha **Panny Marie Foyenské**, obraz **Panny Marie Sněžné** a obrazy východního původu (**Panny Marie Vladimírské**), u augustiniánů eremitů **Panny Marie dobré rady z Genazzana**, u benediktnů obraz **Delitiae benedictinae**, u „španělských“ benediktnů v Emauzích a na Bezdězi socha **Panny Marie Montserratské**, u kapucínů či františkánů socha **Panny Marie Loretánské** atd. Díky zahraničním cestám šlechticů a duchovních byly od konce 16. století importovány do Čech milostné obrazy a sochy uctívané snad ve všech státech evropského kontinentu. Tyto kopie byly často dotýkány s originálem, aby na ně bylo přeneseno sacrum prototypu. Velké proslulosti dosáhla milostná socha černé Panny Marie Loretánské. Kopírovány však nebyly pouze obrazy či sochy, ale celé kaple, jak tomu bylo v případě loretánské Santa casa, svatyně v Einsiedeln (s milostnou sochou **Panny Marie Einsiedelnské**, či kaple Mariacelské (**milostná socha Panny Marie Mariazelské, milostný obraz Madony z pokladnice v Mariazell**) a Altöttingské (milostná socha **Panny Marie Altöttinské**). Opat kláštera černých benediktnů v Emauz B. Peñalosa si jako místo pro zřízení poutního místa Panny Marie Montserratské vybral Bezděz, a to proto, protože mu svojí konfigurací připomínal rodný Montserrat. Důvodem těchto kopií bylo zdůraznění kultovní autenticity a posvátnosti místa, jež mělo být co nejvěrnějším obrazem poutního místa původního. Nejvíce byly rozšířeny po Čechách kopie obrazu **Panny Marie Pomocné (Pasovské)**.

Legitimizace zázraků milostných obrazů či soch nebyla snadnou záležitostí. Podle ustanovení církevních orgánů měli být zázraky přísně vyšetřovány stanovenou komisí a do doby jejího konečného verdiktu nesměla být socha či obraz veřejně uctívány. Některé spory, zejména mezi arcibiskupem a církevními řády se protáhly na velmi dlouhou dobu, jak víme například z úředních jednání ve věci obrazu **Panny Marie Karlovské** v Praze či z Hrádku u Benešova. Na konci 18. století souhlas s uctíváním obrazů a poutí k nim udělovalo Gubernium.

Po skončení třicetileté války i prostí věřící se vydávají na daleké náboženské poutě. Kroky poutníků vedly k paladiu rakouských zemí do **Mariazell**, do bavorského **Altöttingu**, **Neukirchen bei Hl. Blut**, **Pasova**, **slezské Warty**, **lužického Rosenthalu**, **polské Čenstochové**, a bohatších pak i do dalekého Loreta a Říma. Poutě vskutku nedbaly hranic, neboť i do Čech, zejména na Svatou Horu u Příbrami putovali četné zástupy zbožných

poutníků z Bavorska a rakouských zemí. O poutnicích a zázracích v poutních místech se dovídáme z Pamětních knih (*Liber memorabilis*) a Knih zázraků (*Liber miraculosae*). Snad každému poutnímu místu je věnována kniha v jazyce českém, latinském či německém. Uvedena je v ní stručná historie místa a zázraky, které se v něm přihodily. Volný pohyb poutníků pak byl na konci 18. století velmi omezen dekrety rakouského císaře Josefa II.

Barokní pouť měla svůj řád, řídící se ročním obdobím. Z modlitebních knih, ať už tištěných či opisovaných ho můžeme velmi dobře vysledovat. Poutní procesí vedl duchovní a některý z poutníků nesl prapor s vyobrazením Panny Marie či patrona kostela odkud procesí přicházelo. Poutníci se pravidelně zastavovali k modlitbě u architektonicky ztvárněných zastavení s vyobrazeními Kristových pašijí, mariánských obrazů či legend světců. Dlouhá existence poutí v 17. a 18. století dala vzniknout nádherným alejím stromů, radiálně, dle poutních cest se sbíhajících k poutnímu místu a chránících poutníky před nástrahami počasí. K odpočinku poutníků vznikaly při cestách zájezdní hostince či hospice a při nich kaple k zbožnému rozjímání. Poutě tedy pomáhaly urbanizovat krajinu, přičemž můžeme hovořit takřka o její sakralizaci. V samém závěru poutní cesty bylo obvykle zdůrazněno místo - tzv. poklona, z něhož poutníci poprvé spatřili poutní kostel. Při příchodu procesí do poutního místa jeho duchovní správce poutníky přivítal, a ti se odebrali do kostela k bohoslužbě. Zvláště slavnostně byly slaveny korunovace milostných soch a obrazů (Svatá Hora -1732, Svatý Kopeček u Olomouce - 1732, Brno - 1736). Mnozí z nich darovali milostné soše ošacení, šperky, svíčky a na oltáře zavěšovali jako výraz poděkování stříbrné, cínové nebo voskové napodobeniny částí těla, které byly na přímluvu Panny Marie či příslušného světce uzdraveny. Obvyklým zvykem bylo též zavěšování votivních tabulek s vyobrazením zázraku na stěny kostela či ambitu. Bohužel v českých zemích se votivních předmětů zachovalo poměrně málo, protože na podkladě dekretů císaře Josefa II. musely být z chrámů odstraněny. Na závěr pouti pak bylo požehnání poutníkům. Z poutě si do svých domovů poutníci odnášeli četné devocionálie, k nimž patřily kopie milostných soch a obrazů, medailky, podmalby na skle a zejména pak tzv. svaté obrázky tištěné na různých materiálech: papíru, pergamenu, na cínové či stříbrné folii. Celé rodiny se živily kolorováním či prostřiháváním obrázků. Tzv. krajkové obrázky (Spitzenbilder) zhotovené z pergamenu byly oblíbeny u majetnější skupiny obyvatel a záhy se staly objektem vznešených sběratelů. Někdy byly obrázky upevňovány na listy stromů rostoucích v blízkosti poutního místa. Svaté obrázky byly navrhovány a rytý významnými barokními umělci nejen v Čechách, ale i v zahraničí (Antverpy, Augsburg, Vídeň). Jejich vydávání podléhalo církevnímu i státnímu schválení.

V 17. století se konstituuje charakteristický typ českého barokního poutního místa, kdy poutní kostel obklopuje ambit s nárožními kaplemi a branami, do nichž ústí poutní cesty. Stěny ambitů zdobily nástěnné malby nebo závěsné obrazy s cykly z mariánskými, christologickými, se symboly loretánské litanie a co je českou zvláštností, s vyobrazením milostných soch a obrazů, které jsou uctívány v zemích Koruny české a ve střední Evropě (Svatá hora, Římov, Bílá hora, Hájek ad.).

Krátkou „poutní cestu“ po Čechách začneme v Praze, kde snad všechny kostely měly milostný obraz či sochu. Na Hradčanech mohli poutníci navštívit Loretu, kostel kapucínů s milostnou sochou **Panny Marie Rottenburské**, klášter premonstrátů s hrobem sv. Norberta a obrazem Panny Marie Pomocné. Na vrchu **Petříně** ukrývaly zdi kostela sv. Vavřince obraz Panny Marie Pomocné a pravděpodobně i sochu sv. Anny a od úpatí vrchu k němu vedla zastavení křížové cesty zakončené Božím hrobem. V chrámu sv. Víta poutníci uctívali vedle ostatků českých zemských patronů i středověký obraz **Madony Ara coeli** a na rampě pražského se nacházela kopie **einsiedelské kaple**. Na Malé straně již od roku 1628 vzdávají v karmelitském **kostele Panny Marie Vítězné** čest poutníci z mnoha zemí voskové sošce Pražského Jezulátka. Vedle něho je zde ctěna kopie bělohorského obrazu Panny Marie Vítězné a obraz **Panny Marie Mantovanské**. Na Starém Městě pražském patřil nejuctívanějším obraz **Panny Marie Rynecké**, ukrytý ve výklenku staroměstského mariánského sloupu. Jezuité založili v Klementinu mariánské bratrstvo již na konci 16. století a v kostele sv. Klimenta umístili kopii obrazu **Panny Marie Sněžné**. Servité nedaleko Staroměstského náměstí vzdávali úctu k **Panně Marii Servitské** (obraz Piety). S mnohými zázraky byla spojena Pieta v minoritském kostele sv. Jakuba.

Velmi uctívané byly milostné sochy a obrazy na Novém Městě pražském. Na Karlově v kostele **Panny Marie a sv. Karla Velikého** ženy prosily o narození zdravého dítěte před obrazem **Panny Marie Karlovské** (dnes v kostele sv. Apolináře). Uprostřed kostela stála mariacellská kaple a byly zde i Svaté schody, Betlémská jeskyně, oltář Salvátora Lateránského a Panny Marie Svatohorské. Za velkého moru v roce 1680 kroky poutníků směřovaly do kostela sv. Ignáce, kde byl vystaven obraz **Panny Marie Piekarské** - protimorové divotvůrkyně z polských Piekar, přinesený přes **Hradec Králové**, kde je dochován votivní obraz s vyobrazením procesí. Mariánský obraz středověkého původu byl ctěn v kostele sv. Štěpána. V období sucha prosili zástupy poutníků před obrazem **Panny Marie Vyšehradské**. Pražští poutníci se pravidelně účastnili poutí na Bílou horu, do **Břevnova** k hrobu sv. Vintíře a k obrazu **Panny Marie Delitiae benedictinae**, ke kapli Panny Marie Altöttinské **na Kajetance**, do lorety v **Hájku**, ke středověkému obrazu zázračně

zachovanému z trosek kláštera na **Zbraslavi**, do **Staré Boleslavi** a na **Svatou Horu u Příbrami**. Ve středních Čechách mezi hojně navštěvovaná místa patřila **Maková Hora** se sochou **Panny Marie Karmelské**, poutní místo sv. Marie Magdalény nad Mníškem pod Brdy, zbořený poutní kostel sv. Antonína Paduánského v Pičíně, poutní kostel v **Církvicích** u Kutné Hory s obrazem Panny Marie Bolestné od Mistra Třeboňského oltáře, chrám sv. Barbory v **Kutné Hoře** se středověkou sochou Panny Marie. Středověké mariánské sochy byly ctěny v poutním kostele v **Hrádku u Vlašimi**, v **Tismicích**, v kostele v **Družci** a v **Tuřanech u Prahy**.

Na severu Čech nejvíce poutníků navštěvovalo Bohosudov, s uctívanou Pietou. Poutní chrám obklopuje ambit se sedmi kaplemi, připomínajícími sedm Bolestí Panny Marie. **Bohosudov** (Maria Schein) byl pod správou jezuitů a podobně i o řadu dalších poutních míst v severních Čechách se staraly církevní řády. Pražští křížovníci s červenou hvězdou spravovali poutní mariánské místo **Chlum sv. Máří** (Maria Culm), osečtí cisterciáci projevovali velkou péči o poutní kostel v **Mariánských Radčicích**, emauzští benediktíni zřídili z hradní kaple na **Bezdězi** poutní kostel Panny Marie Montserratské. Středověké mariánské sochy byly vystaveny veřejné úctě v **Chomutově**, v **Údlicích (Eidlitz)**, v **Hejnicích (Heidendorf)**, v **České Kamenici (Kamnitz)** a v **Zahražanech (Saras)**. V mariánském poutním místě **Horní Police (Politz)** u Děčína příchozí poutníky vítal nad bránou umístěný obraz Krista, z jehož ran proudila trubičkami červená tekutina napodobující krev. Dodnes oblíbeným poutním místem severních Čech je **Květnov (Quinau)**, s mariánskou sochou typu Maria Gravida. Celá řada poutních míst v severních Čechách byla v padesátých letech zdevastována. Poutníci z Litoměřic a nejbližšího okolí putovali k obrazu Panny Marie Pomocné do **Křešic**. Obraz byl nalezen na stromě, který byl vestavěn do kostela a dnes po něm zůstal za oltářem zbytek kmene. Na znovuvzkříšení doposud čekají nádherná kalvárie na vrchu Ostrém u Úštěka i poutní kostel 14 svatých pomocníků v Kadani.

Západní Čechy byly od husitských válek baštou katolictví v českých zemích. V samotné **Plzni** zdobí chrám sv. Bartoloměje milostná krásnoslohá socha Madony, jejíž barokní kopie zdobí i mariánský sloup nedaleko kostela. U zdejších františkánů se nacházeli oltáře Panny Marie Klatovské a Čenstochovské. Právě v západních Čechách byla již v 80. letech 16. století postavena nejstarší loretánská kaple v Čechách, a to v **Horšovském Týně**. K nejnavštěvovanějším loretám v Čechách vůbec patřil **Starý Hrozňatov (Altkinsberg)**, jenž nedávno po devastaci v 50. letech péčí německých rodáků opět vstal z mrtvých. Podobně byla nedávno rekonstruována loreta v **Boru u Tachova**. Ve **Stříbře (Mies)** a v **Přešticích** se těšily úctě kopie milostného obrazu Panny Marie Servitské. Pro plasské cisterciáky postavil

v **Mariánské Tejnici** architekt Giovanni Santini pozoruhodný poutní kostel, jenž však byl za josefínských reforem zrušen. Neméně architektonicky hodnotnou stavbou (K.I. Dientzenhofer) je poutní kostel v **Nicově u Plánice**, skrývající ve svém interiéru pozdně gotickou sochu Madony. Velké proslulosti dosáhly středověké milostné sochy v **Horažďovicích**, v **Nezamyslicích**, ve **Strašíně** a v **Týnci u Klatov**, když byly vyobrazeny v poutních kaplích tzv. Svaté cesty z Prahy do Staré Boleslavi a v Tanerově knize Svatá cesta. Poměrně mladou poutní tradici máme zaznamenanu ve **Skokách** (Maria Stock) na Karlovarsku. Jedním z nejvíce navštěvovaných poutních chrámů byl městský kostel Panny Marie v **Klatovech**, v němž na hlavním oltáři spočívá obraz Madony pocházející z Itálie (Re ve Valle di Vegezzo). Ze zahraničí přivezli Hýzerlové z Chodů milostný obraz Panny Marie Bolestné, který věnovali kapucínům v **Sušici**, kde se dále nad městem vypíná poutní kaple Anděla Strážce. Řada poutních míst v západních Čechách je spojena s úctou ke sv. Anně (poutní kaple sv. Anny nalezneme v **Kašperských Horách**, v **Kraselově** a na **Tanabergu u Všerub**). O poutních místech na Horažďovicku pojednává půvabná latinsky psaná kniha *Vestigium Bohemiae Piaae* od P. Albrechta Chanovského.

Na jihu Čech se díky příznivým historickým okolnostem dochovala četná poutní místa s gotickými obrazy a sochami. V **Českých Budějovicích** byl již od počátku 15. století uctíván v dominikánském klášteře obraz **Panny Marie Klasové**. Dochován nám zůstal v témže klášteře (dnes v Alšově jihočeské galerii na Hluboké) ostatkový obraz sv. Felixe a Adaukta. Se zázračným pramenem je spojeno poutní místo **Dobrá Voda u Českých Budějovic**. Celá legenda o původu poutního místa je zde vymalována V. V. Reinerem na klenbě Dientzenhoferova chrámu. Až do husitských dob sahá podle legendy úcta k obrazu Panny Marie v **Klokotech u Tábora**. Asi nejvíce navštěvovaným poutním místem jižních Čech byl **Kájov** s pozdně gotickou sochou od Mistra Kefermarktského oltáře na hlavním oltáři. Půvabným poutním místem je **Lomec**, s centrální kaplí a oltářem připomínající Berniniho tabernákl v římské bazilice sv. Petra. Poutní kostele Panny Marie Sněžné vystavěly českokrumlovské klarisky na místě mariánského zjevení, nedaleko **Svatého Kamene (Maria Schnee beim Heiligen Stein)**. V oblasti Novohradských hor se nachází poutní místo **Dobrá voda (Maria Trost in Brünll)**, založené u pramene vody, považovaného za léčivý. Středověké mariánské sochy byly věřícími uctívány v **Drahově**, na **Dobrši**, v **Sepekově** - spravovaném premonstráty z Milevska atd. V **bechyňském klášteře** františkánů byly ctěny dokonce dvě středověké Piety a Krucifix. S milostnými obrazy středověkého původu se setkáme v **Písku** (zcizen), ve **Lnářích** a v **Doudlebech**. Krumlovští jezuité založily v **Římově** vedle svého letního sídla loretánskou kapli a do krajiny zasadili 18 zastavení ze života Krista.

Zmenšená kopie poutního kostela v Mariazell byla vystavěna v **Chlumu u Třeboně** a „miniatura“ kaple Altöttingské vznikla přičiněním hraběnky Paradis de la Saga v **Nové Včelnici (Nová Etink)**. Východní Čechy s nově založeným biskupstvím v Hradci Králové měly být hradbou proti pronikání protestantských kazatelů do Čech. Jsou protkány hustou sítí poutních míst. K nejstarším patří **Bozkov, Broumov** a hora **Tábor u Lomnice** s křížem, jenž měl podle legendy vyřezat sám Arnošt z Pardubic. Půvabným poutním místem jsou **Malé Svatoňovice** se zázračnou studánkou o sedmi pramenech a sochou Madony nalezenou na stromě. V **Ústí nad Orlicí** je původ mariánského obrazu Assumpty kladen do 15. století., kdy byl podle pověsti prostřelen Uhry (1468). V **Rychnově nad Kněžnou** je zázračná Madona opředená legendou, podle níž Panna Maria letící na orlu zachránila město před Švédy. Pozoruhodné poutní místo se nachází na **Homoli u Cuclavi**. Vede k němu schodiště o 150 stupních, což odpovídá počtu andělského pozdravu Zdravas Maria...v růženci. Obrazy východního původu byly uctívány v **Králíkách** (Grulich, kopie obrazu Panny Marie Sněžné), v **Jičíně** (kopie obrazu Panny Marie Vladimírské) a ve **Vilémově** v rodině Caretto - Millesimo (kopie obrazu Panny Marie Vladimírské). K nejnavštěvovanějším poutním místům východních Čech patří **Chlumek u Luže**, založený po polovině 17. Století. Ctěna je zde kopie obrazu Panny Marie Pomocné. Kult Panny Marie Loretánské byl soustředěn do **Golčova Jeníkova, Rychnova nad Kněžnou, Hlásné Lhoty a Nového města nad Metují**. Řada poutníků z východních Čech pravidelně putovala do Mariazell. Tyto poutě připomíná kaple **Panny Marie Mariazellské v Heřmanicích** a poutní místo **Mariánská Hora** zv. též jako „malá Marizell“.Nedílnou součástí zemí Koruny české bylo Kladsko. To prakticky podléhalo církevní správě pražského arcibiskupství až do 50. let našeho století. V **Kladsku** - v městském chrámu Panny Marie je pohřben první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic. Podle legendy se mu jako malému chlapci přihodil zázrak, když při modlitbě zjistil, že se od něho na obraze (barokní legenda hovoří o soše) umístěném na oltáři Panna Maria odvrátila. Tuto legendickou událost připomínají v chóru kladského kostela dva velké obrazy a středověká socha, s níž barokní legendistika zázrak spojila. Nejproslulejšími poutními místy Kladska jsou **Vambeřice** (Albendorf) a **Warta**, kde se shromažďovali velké zástupy poutníků českých, německých i polských. Ve Vambeřicích se od poutního kostela odvíjí rozsáhlá Kalvárie o 79 zastaveních, zvaná také slezským Jeruzalémem. Menšími poutními místy lokálního významu jsou **Szalejow Górný** (Horní Štívnice, Oberschwedeldorf), **Szalejow Dolny** (Dolní Štívnice, Niederschwedeldorf) a **Stary Wielislaw** (Jesenice, Altwilmsdorf). Kult sv. Josefa, Panny Marie - středověký obraz, Kristova dětství i utrpení a 14 svatých pomocníků nalezneme v cisterciáckém klášteřev **Křešově** (Krzyszów, Grüssau). Podobně jako

v Čechách, tak i na Moravě je hustá síť poutních míst. Na Moravě některé milostné obrazy a sochy byly legendicky spojeny se sv. Cyrilem a Metodějem. Tak tomu bylo například v **Tuřanech** u Brna. Velké proslulosti dosáhla **Madona Brněnská**, obraz byzantského původu, vystavený v kostele sv. Tomáše v Brně. V roce 1736 byl dokonce korunován korunkami posvěcenými od papeže. Oficiálně byl korunován i reliéf **Madony na Svatém Kopečku u Olomouce**, a to v roce 1732. Dodnes hojně navštěvovaným poutním místem jsou Křtiny, kde v nádherném Santiniho chrámu je uctívána středověká socha Panny Marie. Neméně navštěvovaným místem byl a je **Hostýn**, legendicky spojený se zázračným vítězstvím vojska Jaroslava ze Šternberka nad Tatary v roce 1241. Zlatá éra barokního poutnictví, spojená s bohatou a barvitou kulturou, končí utilitárními dekrety Josefa II. Řada poutních míst v této době zaniká. Z oltářů jsou odstraňovány votivní dary a tabulky. Bohaté dary z chrámových pokladnic pak za napoleonských válek končí v mincovně

Již záhy po smrti Josefa II. jsou postupně obnovovány poutě a vznikají i některá poutní místa nová. V roce 1866 došlo v severočeské vsi **Filipov (Filipsdorf)**, obydlené převážně německými osadníky, k zázračnému uzdravení těžce nemocné dívky. Na místě domu, kde se zázrak přihodil byl vystavěn a v roce 1885 vysvěcen velký kostel (Panny Marie Pomocnice) spravovaný redemptoristy. Neslavnějším poutním místem 19. století se staly jihofrancouzské **Lurdy**. V roce 1858 se chudé ngramotné pasače Bernardettě Soubirové v jeskyni nedaleko Lurd několikrát zjevila Panna Maria, oblečená sněhobílou řízou, přepásanou modře zbarveným pásem, jehož třepení splývalo až k jejím nohám, na hlavě měla roušku spadající na ramena. Dle tohoto popisu byla v roce 1864 vytvořena socha, umístěná na místě Zjevení. Bernardetta v roce 1866 vstoupila do řádu a v roce 1879 umírá. V roce 1925 byla beatifikována a o 8 let prohlášena za svatou. Nedaleko místa zázraku vyrostla v letech 1889-91 novorománská tzv. dolní bazilika, novogotická bazilika horní je z let 1871-76. Zejména v poslední třetině 19. století se po celé Evropě šíří zvyk napodobovat v chrámech lurdskou jeskyni se sochou. K neméně navštěvovaným poutním místům, v nichž došlo v 19. a 20. století k mariánským zjevením, patří pařížský Rue du Bac (1830), La Salette (1846) a Fatima (1917).

V umění 19. století se náboženský námět dostává postupně na okraj zájmu umělců. Klasicistní římské školení prozrazují mariánské sochy (např. trůnící Madona pro biskupa Strossmayera v Ďakově, mariánská socha pro chrám v Plasech) sochaře Václava Levého. Italizující komponentu nalezneme také v Madonách Františka Tkadlíka, Josefa Führicha a Gabriela Maxe. Spíše řemeslné úrovně jsou mariánská vyobrazení od Josefa Hellicha a Emanuala Dítě. Beuronští benediktini se pokusili o reformu církevního umění návratem do

minulosti. Bohatá mariánská tematika v beuronském stylu je zejména rozvinuta v kostele sv. Gabriela na Smíchově. Obecné oblíbenosti doznaly mariánské náměty v tvorbě Alšově.

České moderní umění 20. století se zabývalo mariánskou tematikou jenom okrajově. Duchovní výpovědi o vztahu k Matce Boží je Bílkův reliéf Výklad slova Madona. Intenzivněji se náboženskou tematikou zabývaly členové skupiny Sursum, zejména pak Jan Zrzavý (Zvěstování). Za první republiky se mariánské tématice inspirované lidovým prostředím věnoval slovenský malíř Lud'o Fulla. Představa českých Vánoc je sotva myslitelná bez kreseb a obrazů Josefa Lady. Téma Zvěstování Panně Marii a Madony zaujalo malíře a grafika Františka Tichého. V prosté a vznešené podobě je mariánská tematika podána v tvorbě Bohuslava Reynka, Otty Stritzka, a Jaroslava Šerých.

Mariánské svátky a slavnosti v současnosti: Matky Boží (1. ledna); Panny Marie, Matky jednoty křesťanů (18. ledna); Uvedení Páně do chrámu, Očišťování Panny Marie - hromnic.; Panny Marie Lurdské (11. února); Zvěstování Páně; Panny Marie, Prostřednice všech milostí; Navštívení Panny Marie (2. července); Neposkvrněného Srdce Mariina (třetí nedele po Svatém Duchu); Panny Marie Karmelské (16. července); Sv. Jáchyma a sv. Anny (26. července); Posvěcení římské baziliky Panny Marie - Panny Marie Sněžné (5. srpna); Nanebevzetí Panny Marie (15. srpna); Panny Marie Královny (22. srpna); Narození Panny Marie (8. září); Panny Marie Bolestné (15. září); Panny Marie Růžencové (7. října); Památka Zsvěcení Panny Marie v Jeruzalémě- Obětování (21. listopadu); Panny Marie počaté bez poskvrny dědičného hříchu (8. prosince).

Mariánské svátky a slavnosti v minulosti: Zasnoubení Panny Marie, Panny Marie dobré rady (26. dubna); Panny Marie Matky milosrdenství; Pomocnice křesťanů (24. května); Panny Marie Útočiště hříšníků (13. srpna); Panny Marie Matky božského pastýře (3. září); Jména Panny Marie (15. září); Panny Marie vykoupení otroků (24. září); Mateřství Panny Marie (2. neděle v říjnu); Přímluvy Panny Marie (neděle po oktávu Všem svatých); Ochrany Panny Marie (3. neděle listopadu); Přenesení domu blahoslavené Panny Marie do Loreta (10. prosince); Očekávání porodu Panny Marie (18. prosince).

Kristova podobenství

Podobenství o pannách moudrých a pošetilých (viz Panny moudré a pošetilé), o **dobrém pastýři** (viz Kristus dobrý pastýř), o **milosrdném Samařanovi** (viz Milosrdný Samařan) či o **ztraceném synovi** (viz Podobenství o ztraceném synovi) našlo poměrně široký ohlas ve výtvarném umění. s ostatními podobenstvími se setkáváme s jako náměty

uměleckých děl poměrně vzácně. Smysl podobenství obecně objasňuje sám Kristus (*Mt 13, 10-17*): “*Proto knim mluvím v podobenstvích, že hledíce nevidí a slyšice neslyší ani nechápou.*“

Kristovo **podobenství o třísce v oku** (*Mt 7,3; Lk 6,41*), které upřednostňuje vyznání vlastních hříchů před zdůrazňováním vin druhých, bylo s oblibou zobrazováno v období protireformace v 17. a 18. století. **Podobenství o ztraceném penízi** (*Lk 15,8n*) podle výkladu samotného Krista ukazuje důležitost individuálního pokání. Ve výtvarných dílech se s ním setkáváme poměrně vzácně a podobně jako s přecházejícím podobenstvím především v období baroka (např. obraz od D. Fetiho v Palazzo Pitti ve Florencii, poč. 17. stol.). Spravedlivý obraz božího království nastiňuje **podobenství o dělnících na vinici Páně** (*Mt 20, 1n*). Nejranější příklady vyobrazení tohoto podobenství nalezneme v podobě iluminací evangeliářů již od 10. století a vzácně se vyskytuje na nástěnných malbách a reliéfech, jako například na tympanonu západního portálu baptisteria v Parmě (kol. 1200), kde společně s dalšími náměty poukazuje na vztah pokřtěného člověka a Hospodina. Vinice a vinaři inspirovali Krista k **podobenství o zlých vinařích** (*Mt 21,33-41; Mk 21,1-9; Lk 10.9-16*). Zlí vinaři jsou obrazem hříšných lidí obracejících se proti Hospodinu dokonce tak, že zabijí jeho Syna - Krista, trest je ovšem nemine. Božího království se týká také nepříliš často zobrazované **podobenství o hostině** (*Mt 22, 2-14; Lk 14,16-24*). Nejstarší vyobrazení se vyskytuje jako iluminace v rukopise byzantského Žaltáře z 10. století (PařížBN). Od pozdního středověku byly obvykle zobrazovány fáze hostiny o níž se hovoří v podobenství: pozvání, hostina žebráků a mrzáků a dalších nepříliš vážených hostů. V nizozemském malířství 17. století námět ztratil původní význam a sloužil jako syžet pro vykreslení bohaté dobové hostiny. V rukopisech, tiscích a zejména na kazatelkách v 18. století bývá zobrazováno **podobenství o rozsévači** (*Mt 13,3n; Mk 4,3n; Lk 8,5n*). Smyslem tohoto podobenství byl akcent na věrnost srdce Kristu, nikoliv majetku a zlým žádostivostem. Eschatologický význam má **podobenství o pleveli (koukolu) mezi pšenici** (*Mt 13, 24*), kde plevel - hříšníci budou zatraceni zatímco pšenici - spravedlivé shromáždí Hospodin ve své sýpce- v nebi. Také toto podobenství je vyobrazeno v již zmíněném byzantském Žaltáři z 10. století a na obraze D. Fetiho v Obrazárně Pražského hradu. K více zobrazovaným patří také **podobenství o boháči a Lazarovi** (*Lk 16,19*). Toto podobenství bylo oblíbené již od 10 století (ottonské rukopisy z Reichenau a Echternachu, iluminace v rukopise Mater verborum, před pol. 13. stol., PrahaKNM) proto, protože ukazovalo důležitost podělit se o své bohatství s potřebnými lidmi. Duše spravedlivého a trpícího Lazara bývá ve scénách Posledního soudu (viz Poslední soud, západní portál v Moissacu, 12. stol.) a v rukopisech (miniatura v Mater Verborum, před

pol. 13. stol., PrahaKNM) zobrazována v Lůně Abrahámově- pruhu látky, který drží Abrahám v rukou (viz Abrahám), postavu boháče pak do pekla odnáší ďábel. Vzácněji se setkáváme s námětem Lazara, jehož rány vylizuje pes (miniatura v Mater Verborum, před pol. 13. stol., PrahaKNM). Nizozemští malíři 16. století (např. Pieter Breughel st.) poměrně hojně zobrazovali **podobenství o slepém, který vede slepého** a oba spadnou do jámy (*Mt 15,14*). S menší frekvencí se objevují vyobrazení **podobenství o farizeu a celníkovi** (*Lk 18,9-14*, mosaika v S. Apollinare Nuovo v Ravenně, 6. stol.) či dodnes velmi aktuální **podobenství o penízi daně** (*Mt 22,15-21; Mk 12,13-17; Lk 20, 20-26*):*“Odevzdejte tedy , co je císařovo, císaři, a co je Božího, Bohu.“* Jako předobraz Posledního soudu (viz Poslední soud) bývá zobrazováno **podobenství o oddělování ovcí do kozlů** (*Mt 25, 31-34*). Pouze vzácně bývá zobrazováno **podobenství o hřivnách** (*Mt 25,14-30*).

Podobenství o ztraceném synu

Podobenství o ztraceném synu nalezneme v evangeliu *sv. Lukáše (15, 11-32)* hned za podobenstvím o ztracené ovci. Základem podobenství je vyprávění o synu, který se rozhodl odejít z domova. Otec mu vyplatil jeho finanční podíl, ale nezdárný syn ho brzy prohýřil, takže mu následně 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 a otec mu odpustil a uspořádal na počest jeho návratu bohatou 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. Takto vykládaly uvedené podobenství církevní autoři jako například Tertullian (*De pudicitia*), Jeroným (*Adversus Jovinianum*), Augustin (*Enarrationes in Psalmos 139*) či Petrus Chrysologus (*Sermones*). Na východě byla slavena neděle zasvěcená podobenství o ztraceném synu. Proto se vyobrazení v oblastech působení ortodoxní církve objevuje častěji než na západě. Nejstarší vyobrazení se vyskytují v iluminovaných rukopisech evangeliářů v 2. polovině 11. století. a později zejména na nástěnných malbách v kostelech, počínaje vládou Palaiologovců. Například v kostele sv. Mikuláše v rumunském Curtea de Arges (přelom 13. a 14. stol.) přijímá ztraceného syna sám Kristus. Na malbě, zdobící apsidu kostela v Manasiji otec-Kristus drží v ruce váhy, čímž celá scéna nabývá eschatologického významu.

Na západě se vyobrazení podobenství objevuje poprvé v polovině 12. století na hlavici francouzského kostela v St. - Nectaire . V mnoha epizodách je podáno podobenství na vitrajích katedrály v Bourges (17 scén) a v Chartres (27 scén). V našem prostředí se vyskytuje později, například na iluminacích Velislavovy Bible (kol. 1340, PrahaNKČR). Velmi oblíben byl námět podobenství v grafice 16. a 17. století. Zobrazili ho takoví rytci jako A. Dürer (1496, zde se ztracený syn v modlitbě obrací k chrámu)), L. van Leyden (1510), B. Beham (1538), J. Callot (1635) a zejména Rembrandt (1636). K nejznámějším zobrazením podobenství patří nádherný Rembrandtův obraz v petrohradské Ermitáži (1668).

Pokoušení Krista

Po křtu se Kristus odebral na poušť, aby zde po čtyřicet dní meditoval a **děbel ho pokoušel** (např. *Mt 4,1-11*; *Mk 1,12*; *Lk 4,1-13*) tím, že přesvědčoval o tom, že má moc proměnit kámen v chléb, Kristus mu však odpověděl, že „*nejen chlebem bude člověk živ*“.Následně děbel Krista vyvedl do svatého města a postavil ho na špičce chrámu a vyzval ho, aby skočil dolů, neboť ho Bůh jistě zachrání, Kristus ho odmítl s poukazem, že „*...psáno: Nebudeš pokoušet Hospodina*“. Naposledy Krista děbel pokoušel tím, že ho vyvedl na vysokou horu a ukázal mu „všechna království světa a jejich slávu“ a nabídl Kristovi, že když se mu bude klanět dá mu nad nimi absolutní moc, Kristus ho i na potřetí odmítl slovy: „*Hospodinu Bohu svému , se budu klanět a jeho jediného uctívat*“. Reprezentativní scénu pokoušení Krista děblem nalezneme na iluminacích v Kodexu Vyšehradském (1085, PrahaNKČR). Marginální zmínka u *Matouše (4,11)* a *Marka (1,12)* o tom, že když děbel s nepořízenou odešel od Krista, tak andělé přistoupili ke Kristu a obsluhovali ho, inspirovala Jana Jiřího Heintsche k pozoruhodnému obrazu **Krista obsluhovaného anděly** (Obrazárna kanonie premonstrátů na Strahově, kol. 1684).

Poslední soud

Téma Posledního soudu (řec. deuthera parusia tu Christu) patří k ikonograficky velmi složitým námětům a zobrazováno bývá především na tympanonech románských a gotických chrámů, na západních stěnách chrámů (pod nimi býval umístěn trůn vladaře, jenž vykonával soud) či u venkovských kostelíků na vítězném oblouku, na východě pak v nartexu. Idea Posledního soudu spočívá v tom, že na konci dějin nastane „den Páně“ (*1 K 5,5*; *2 K 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*; *2 K 5,10*). Ve středověké teologii

byla diskutována otázka vztahu soudu partikulárního – osobního, který se koná po smrti a soudu generálního, tedy soudu Posledního. Podle křesťanských představ proběhne nejprve soud osobní (individuální), kdy duše jsou rozděleny na dobré a zlé a v tom to stavu očekávají Poslední soud. Idea osobního soudu ovládala antické myšlení (Egypt, Platon, Aischylos). Do diskuse o vztahu obou soudů zasáhl zásadně svým pojednáním *Tractatus de iudiciaria potestate et universalis iudicio* Richard od sv. Viktora. Rozlišuje jasně mezi partikulárním soudem po smrti („multiforma“) a soudem generálním („omniforma“), avšak bez soudcovského úřadu Krista. Podle Tomáše Akvinského je při partikulárním soudu posuzován člověk jako individuum, zatímco u soudu generálního jako příslušník lidského společenství. Zejména bohatá je středověká exegetická literatura pojednávající o Posledním soudu. Středověcí autoři ve svých výkladech uvažovali například o tom jak bude vzhled Syna člověka v den Posledního soudu, v jakém věku budou vstávat mrtví z hrobů (shodli se na věku Kristově tj. třiatřicet let), jak budou vypadat po zmrtnýchvstání jejich těla (podle Honoria Augustodunensis je Ráj třeba chápat duchovně nikoliv „tělesně“) či jaká budou znamení předcházející Poslední soud (sv. Jeroným hovoří o patnácti). Zvláštní úvahy byly věnovány problému věčného zatracení. Tak například Origenés považoval pekelný trest za pouze očistný, kdežto Augustin za věčný, což přijala za vlastní katolická církev. Každá velká katastrofa ve středověku, ať už to byl mor, kobyly či zemětřesení, vyvolávala představy o blížícím se konci světa a také iniciovala řadu vyobrazení Posledních soudů. Zároveň vznikají četná proroctví (např. Orákula Sibyl, Nostradamus) předpovídající konec světa v té které době a dokonce vypočítávající datum posledního dne. Takovéto chiliastické představy známe i z prostředí husitských Čech, kdy davy věřících putovaly na hory s vírou, že zde budou zachráněni. S představou Posledního soudu je někdy také spojován příchod Antikrista (viz Dábel), jak vidíme například u Jana Milíče z Kroměříže.

Základní myšlenky o posledních dnech tohoto světa nalezneme v prorockých knihách Starého zákona (*Iz 24-47; Da 10-12*), kde proroci dokonce hovoří o “dnu hněvu Božího“ (Dies irae). Četná svědectví jsou v Novém zákoně. Evangelista *Matouš (24, 29-31)* píše o tom, že: “Hned po soužení těch dnů se zatmí slunce, měsíc ztratí svou tvář, 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 jedněch konců nebe ke druhým.“ Podobně se o druhém příchodu zmiňuje *knihou Zjevení (1,7; 20,11-15)*: “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.“ Křesťanskými exegety (např. Mikuláš z Lyry) „**znamení Syna člověka**“ bylo interpretováno jako kříž Kristův, což se projevuje také v ikonografii (viz např. mozaika se znamením kříže uprostřed hvězdných sfér v mauzoleu Gally Placidie v Ravenně, 1. pol. 5. stol.; freska V.V. Reinera v kupoli kostela křížovníků s červenou hvězdou, 1722-23). Syn člověka, který přichází s velkou mocí (Adventus Domini) a slávou, je zobrazován jako **Maiestas Domini** (viz Kristus) trůnící, žehnající Kristus (na východě Starý den) s knihou života v ruce, sedící na duze (symbol smlouvy), obklopený mandorlou a **symboly čtyřech evangelistů** (anděl – Matouš, býk – Lukáš, lev – Marek, orel – Jan, viz Evangelisté), někdy jsou zobrazena i písmena alfa a omega, první a poslední písmeno řecké abecedy, poukazující na to, že Kristus je zde od věčnosti a je soupodstatný s Otcem a Duchem Svatým. Vzácně se u Kristových nohou vyskytují postavy prarodičů Adama a Evy. V **ústech má Kristus Soudce meč a lilii** (*Zj 1,16; Iz 11,4; 49,2*) – symboly trestu a milosti, na některých vyobrazeních (např. nástěnná malba v kostele sv. Vavřince v Černovičkách, po 1350) dva meče (*Zj 1,16*). Nedílnou součástí Maiestas Domini bývá tzv. **Deesis** (viz Panna Maria, viz sv. Jan Křtitel) - hlavní přímluvci u Boha – po pravici Krista klečící či stojící Panna Maria po jeho levici sv. Jan Křtitel. Jako „přisedící“ Posledního soudu vystupuje dvanáct apoštolů (*Mt 19,28; Lk 22,23*), čtyřadvacet apokalyptických starců a hierarchie světců (na mozaice tzv. Zlaté brány katedrály sv. Víta v Praze, 1370-71, se přimlouvají čeští zemští patroni). Blízko trůnu Božího jsou **andělé troubící do čtyřech stran světa** (*Mt 24,31*), od 11. století **andělé s nástroji Kristova umučení** (viz Nástroje Kristova umučení, např. Rogier van der Weyden, Poslední soud, Musée Hotel-Dieu, Beaune, kol. 1450), případně andělské hierarchie jak je popisuje Pseudionýsios Areopagita. Na tympanonu v Moissacu dva andělé (serafové) doprovázejí Krista v mandorle. Anděl po Kristově pravici má pásku zavínutou, druhý anděl rozvínutou (poukaz na Starý a Nový zákon). Někdy jsou součástí Posledního soudu andělé zabraňující dutí čtyřech větrů (*Zj 7,1*), personifikovaných dujícími hlavami (viz nástěnná malba s námětem Krista ve slávě v kapli sv. Kříže na Karlštejně, před 1365. Oblíbeným motivem od raného středověku (po roce 1000, viz např. kostel Hagios Stephanos v Kastoriji, mozaika na dómu v Torcellu, kol. 1200) se stává **Archanděl Michael s váhami** (*Jb 31,6*, viz Andělé), vystupující jako vazič duší (psychostasis, kerostasia), což navazuje na egyptské (viz Egyptská kniha mrtvých, kap. 125) a antické prototypy bohů-soudců (Rhadamantis). Vážení duší můžeme odvodit i textu Písma (*Ž 62,10; Dt 5,27; Jb 31,6*) O tématu Michaela jako vaziče duší se dovídáme z kázání Pseudo-Jana Zlatoústého či Cassiodora. Váhy drží sám archanděl Michael nebo Pravice Boží (tympanon kostela sv. Lazara v Autunu). Těžší (dobrymi skutky)

bývá miska s duší vykoupenou, ale může to být i obráceně, že právě hřích je nejtěžší (např. Poslední soud od Rogiera van der Weyden ve špitále v Beaune, kol. 1446). Misku s duší hříšnou někdy stahuje ďábel a ve vzácných příkladech na misku s duší spravedlivou klade růženec či hůlku Panna Maria (váha mariánských přímluv a modliteb církve za mrtvé, viz např. nástěnná malba v kostele sv. Tomáše v Pretzienu, poč. 14. stol. či v kostele sv. Mauricia v Anníně, kol. 1310).

V žádné z kompozic Posledního soudu od 8.-9. století neschází motiv, kdy po zaznění andělských polnic z **otevřených hrobů vstávají mrtví** (*Ez 37,12; Da 12,2; Zj 20,13*) a jsou souzeni podle svých činů zapsaných v knize života (*Zj 20,12*). Předobrazem této scény je vyprávění proroka Ezechiela (*Ez 37, 1n*) o tom, že ho „ruka Hospodinova“ vyvedla doprostřed pláně, na níž bylo plno „**velmi suchých kostí**“ (viz Údolí suchých kostí). Hospodin „do nich uvedl Ducha“ a kosti „ožily“ a začaly se pokrývat svalovinou a navrch kůží. Bůh pak tělům vdechl ducha a ta ožila. Křesťané chápaly toto vidění jako předobraz Poledního soudu. Inspirovala se jím např. tzv. Trevírská apokalypsa (9. století) a nástěnná malba Luca Signorelliho v boční kapli dómu v Orvietu (1499-1506). V 16. století se na epitafech (viz např. Epitaf z děkanského kostela v Chrudimi) námět „Údolí suchých kostí“ vyskytoval i samostatně. Podle sv. Augustina a Honoria z Autunu vzkříšeným bude třiatřicet let – věk v němž vstoupil na nebesa Kristus. Jejich těla budou krásná – oslavená, zbavená všech neduhů. Většinou jsou těla vzkříšených nahá, avšak s atributy svých hodností (tonzura, biskupská mitra, královská koruna či papežská tiára). Na východních vyobrazeních se objevují obludy pozemské i mořské, které vydávají mrtvé, námět Lůna Abraháмова a Bohorodičky. Vykoupeným s blaženými výrazy pomáhají andělé do Ráje (krásné zahrady či Nebeského Jeruzaléma). V nebeské bráně kam přicházejí seřazení dle hodností je vítá sv. Petr. Na reliéfu západního portálu katedrály v Bourges (1240-1250) jde v čele průvodu vykoupených sv. František a král sv. Ludvík. Na tympanonu západního portálu katedrály Notre Dame v Paříži mezi vykoupenými jsou pouze králové a královny (patrně vliv donátorů katedrály – francouzských králů), což ovšem můžeme chápat i v obecném významu, s poukazem na korunu ctnosti či korunu mučednickou. Dramatický charakter má zobrazení těch, kteří jsou určení k věčnému zatracení. Odsouzených, s tvářemi plnými bolesti a utrpení, se chápou ďáblové (viz Ďábel, poutají je řetězem a zahání do pekelné brány, jícnu pekla či do tlamy mořského draka s hadím tělem Livjátana (*Leviatana, Ž 74, 13-14; Iz 27,1; Jb 40,25*)). Livjátan se v různých modifikacích vyskytuje v mytologiích Blízkého východu a plní funkci egyptské požíračky (spojena s představou krokodýla) zlých duší, známé z vážení duší. Podoba pekla vychází z antických (*Tartaros* - podsvětí) či židovských představ. Podobně jako

vykoupení i zatracení mají atributy svých světských hodností (králové, biskupové, řeholníci, viz např. oltář Mikuláše z Verdunu , Klosterneuburg, 1181), neboť v pekle může skončit každý.

V raně křesťanském prostředí se vyskytují pouze symbolická zobrazení Posledního soudu, především pak s námět **Kristus odděluje ovce od koz** (*Mt 25,32*, viz např. víko sarkofágu z Metropolitního muzea v New Yorku, 3. stol.; mozaika v bazilice S. Apollinaire Nuovo v Ravenně, 520-525). Od 4. století Poslední soud zastupuje či je jeho součástí námět **Panen moudrých a pošetilých** (*Mt 25,1-13*; St.- Denis, portál, kol. 1140). Kompletně zformulovaný námět Posledního soudu se objevuje snad poprvé na nástěnné malbě, zdobící západní stěnu kostela sv. Jana v Müstair (kol. 800). Typickým motivem západních zobrazení se stává anděl držící v ruce nápisovou pásku s textem (*Mt 25*). Od 9. –10. století je Kristus zobrazován s křížem v ruce (Kristus Victor, viz rukopisy ze skriptoria kláštera v Reichenau: např. Perikopář Jindřicha II., Bamberská apokalypsa). S reprezentativními scénami Posledního soudu se setkáváme na tympanonech románských (např. Autun, západní portál kostela sv. Lazara, 1120) či gotických portálů (např. tympanon jižního portálu katedrály v Chartres, 1. čtvrtina 13. století). V Autunu dlaně svěšených Kristových rukou ukazují k vykoupeným a zatraceným; v Chartres má Kristus ruce s výraznými ranami po hřebech vztyčené jako orant a nad hlavou mu andělé přidržují kříž. Zdůraznění ran v rukou , nohou i v boku (od 11. století) odkazuje ke smyslu Kristovy oběti- očištění od dědičného hříchu a vykoupení lidstva. Námět Posledního soudu bývá od 12. století někdy svázán s christologickými či mariánskými cykly jako například na portále v Moissacu či později na nástěnné malbě od Giotta v kapli Scrovegniů v Padově (1304-1306). Jako znamení konce světa na padovské malbě dva andělé svinují oblohu se sluncem a měsícem (*Mt 24, 29-31; Zj 21,1*) a pod Kristem v mandorle andělé přidržují kříž adorovaný vykoupenými, včetně donátora kaple Enrica Scrovegni (ten předává zároveň předává model kostela Panně Marii). Zcela originální pojetí Posledního soudu zvolil Michelangelo na nástěnné malbě v Sixtinské kapli ve Vatikánu (1534-41). Kristus zde vystupuje jako rozhněvaný mstítel a duše zavržených odváží Chárón – antický převozník duší do říše stínů. Autor se zjevně inspiroval Danteho Božskou komedií. Již záhy byl Michelangelo napadán, že zobrazil na Posledním soudu nahá těla, vhodně se hájil tím, že jde o těla oslavená, přesto partie některých postav byly později zakryty.

Zobrazení Posledního soudu na východě bývá vedle Písma inspirováno homiliemi Efrema Syrského (zem. 373), hymny recitovanými na třetí neděli postní či kontaktionem Romana Melodopěvce (zem. 560). Na východních ikonách či nástěnných malbách bývá

součástí Posledního soudu motivy: **Anděl svinující hvězdnou oblohu** (*Iz 34,4; Zj 6,14*), **Lůno Abrahámovo** (*L 16,22*; Abrahám skrývá v záhybu svého pláště duše věřících, zobrazováno i na západě – viz portál dómu v Bamberku, 13. stol.), **v němž spočívají především Lazar a boháč, Enoch, Eliáš či Mojžíš** (*L 16, 22-23*, též na západě, viz též západní portál v Moissacu, 12. stol. či katedrály v Laonu, před 1200), někdy také **patriarchové Izák a Jákob s dušemi v podobě dětí** a dobrý lotr **Dimas**, tzv. **Hetoimasia** – prázdný trůn (někdy s křížem a sudariem a Adamem s Evou, viz např. nedochovaná mozaika baziliky v Nole, 4. stol.) připravený pro Boha, aby na něm zasedl při druhém příchodu či **ohnivou řeku** vystupující z Kristovy mandorly a zasahující až do pekla (*Da 7,10; Zj 4,1*).

Ve vrcholném středověku jsou součástí Posledního soudu také personifikace **Ecclesie a Synagogy**, **Ars moriendi** (zápas o duši zemřelého), **Sedm skutků milosrdenství a sedm smrtelných hříchů** případně **legenda o setkání třech živých a třech mrtvých**, formulovaná ve Francii na konci 13. století (viz např. nástěnná malba v kostele sv. Mauricia v Anníně, kol. 1310), která nalezla bohatě rozvinutou podobu také v Itálii (Francesco Traini, Campo Santo v Pise, pol. 14. stol.).

Poslední večeře Krista

Téma Poslední večeře Krista patří j nejzávažnějším námětům křesťanské ikonografie a jeho podoba byla vždy církvemi velmi důsledně sledována.

Vyobrazení Poslední večeře se objevuje až v 5. století, a to na diptychu ze slonoviny, z pokladnici milánského dómu a v letech 520-525 na mozaice v bazilice S. Apollinare Nuovo. Na nástěnných malbách v katakombách i na reliéfech raně křesťanských sarkofágů nalézáme pouze zobrazení novozákonních příběhů: Svatba v Káni Galilejské (viz Svatba v Káni Galilejské) a Rozmnožení ryb a chlebě (viz Kristus zázračně rozmnožuje ryby a chleby), které byly považovány za předobrazy eucharistie. O průběhu Poslední večeře nás informují první tři evangelia (*Mt 26, 17-30; Mk 14, 12-26; Lk 22, 7-23*). Kristus se svými učedníky zasedl k tradiční židovské hostině v předvečer svátku pascha, jenž byl slaven na paměť osvobození židů z egyptského zajetí. Jako večeřadlo ke konání hostiny vybral Ježíš dům, který byl vlastně posvátným místem, neboť se v něm nacházel hrob Davidův. Nejčastěji bývají zobrazovány tři ideově zásadní momenty Poslední večeře: **Ohlášení Jidášovy zrady, ustanovení eucharistie a její rozdělování**. Vyobrazení Poslední večeře vždy respektují způsob stolování, v té obě, ve které byla vytvořena. Latinské "discumbebat" ve Vulgátě (*Mt 26, 20*) totiž může znamenat obecněji rozložení se k hostině (usazení), tak i ulehnutí ku spánku. V českém překladu Bible

olomoucké i v Bibli kralické se hovoří o sezení při Poslední večeři. Téměř se nevyskytuje vyobrazení, na němž by účastníci při Poslední večeři stáli, jak to činí židé při hostině pascha, kteří si tak připomínají připravenost na spěšný odchod z Egypta. Na raně křesťanských památkách Kristus a apoštolé po antickém způsobu leží na lehátkách. Není vyloučeno, že právě tímto způsobem chtěli umělci diferencovat tradiční židovskou paschu od Poslední večeři Kristovu. Takto vědomě odlišil Paschu a Poslední večeři malíř Dieric Bouts na oltáři Nejsvětější svátosti v kostele sv. Petra v Lovani (1464-67). Od 7. století pak jsou Kristus a apoštolé zobrazeni sedící u stolu. Kristu je nejbližší jeho milovaný učedník sv. Jan Evangelista (velmi často mu hlava spočívá na prsou Spasitele) a sv. Petr. Právě zobrazení Jana spočívajícího hlavou na Kristových prsou se na přelomu 13. a 14. století osamostatnilo jako devoční obraz. Nejstarší zobrazení Poslední večeře se liší od evangelijního vyprávění v některých detailech, které mají symbolický význam. Na již zmíněné mozaice v kostele S. Apollinaire Nuovo v Ravenně (ranné 6. století) či na miniatuře v Chludovském žaltáři (MoskvaHM, 2. polovina 9. století) na míse uprostřed stolu neleží beránek, nýbrž ryba, což je buď poukaz na zázrak s rozmnožením ryb či symbolický obraz Krista (ryba - řec. ICHTIS = akrostich (I)ésus (Ch)ristos (T)heú (Í)os (S)otér). Ryba místo beránka se vyskytuje ještě na iluminaci s námětem Poslední večeře v Evangeliáři vyšehradském (PrahaNKČR, 1085-86), na reliéfu portálu kostela Saint - Julien - de - Jonzy (polovina 12. století) či na reliéfu pulpitu katedrály v toskánském městě Volterra. (12. století). Prakticky až do 12. století na stole nebo v rukou Kristových bývá zobrazován nekvašený chléb (na východě s naznačeným křížem), od počátku 13. století pak na západě hostie.

Zobrazení Jidášovy zrady (viz Jidáš) se obvykle přidržuje textu *Janova evangelia* (13, 21-30). Jidášovi, vydělenému z kolegia apoštolů podává chléb Kristus, na jehož prsou spočívá hlava sv. Jan Evangelisty nebo si zrádce namáčí skývu do kalicha sám (Mt 26,23; Mk 14, 20) a do jeho úst vstupuje ďábel (J 13,27). Italský malíř Leonardo da Vinci se na známém zobrazení Poslední večeře (refektář kostela Sta Maria delle Grazie v Miláně , 1495-98) se spíše řídil textem evangelia *Lukášova* (22, 21-23), v němž není zrádce zjevně označen, proto ty tolik tázavé pohledy a živá gesta apoštolů. Takovéto zobrazení mělo u řeholníků shromážděných v refektáři vyvolávat složité otázky o zradě a svědomí.

Zvláštním způsobem bylo zobrazováno **Ustanovení svátosti oltářní**. Kristus výrazně dominující kolegiu apoštolů sedí uprostřed stolu či na straších vyobrazení leží na lehátku po jeho levé straně. Obvykle žehná na stole (vzácněji v rukou apoštolů) položený chléb a víno v kalichu, v pozdním středověku drží nad kalichem hostii, jíž žehná, což respektuje liturgický obyčej té doby (např. na obraze Dierica Boutse z oltáře Nejsvětější svátosti v Lovani, 1464-

67). Zvláště na přelomu 15. a 16. století se objevují některá „heretické“ vyobrazení večere Páně. Například na obraze Poslední večere od Jörga Ratgeba (1508, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) se objevují apoštolé v opojném stavu a s holemi, protože toto dílo s největší pravděpodobností objednala sekta tzv. Stablistů (z německého der Stab = hůl).

Tridentského koncil, který eucharistii vyhradil důležité místo na hlavním oltáři také dbal na „kánoničnost“ vyobrazení Poslední večeri, protože právě v jejím teologickém pojetí a obsahu se odlišoval od teologie protestantských církví. Známostí bylo v roce 1573 předvolání Paola Veronese před inkviziční tribunál v Benátkách zato, že se nepřidržel textu evangelií a na obraze Poslední večere namaloval šaška s papouškem, německé mušketýry a sluhu krvácejícího z nosu, což mohlo být vykládáno jako polemika s katolicky pojímaným názorem na podstatu Krista ve svátosti. O pochopení, které umělec našel u tribunálu působícího v prostředí tolerantních Benátek svědčí to, že stačilo změnit téma z Poslední večere na Hostinu v domě Leviho.

Samostatná scéna **Přijímání apoštolů** (apoštolského communia) se objevuje na východě v 6. století, na západě daleko později. Vyobrazení, především na diskoi (paténách) a v rukopisech ovlivnila liturgie. Na patěně syrského původu (Archeologické muzeum v Istanbulu) spatřujeme uprostřed scény baldachýnový oltář a pod ním je dvakrát zobrazen Kristus, jednou jak dává pít apoštolům z kalicha, podruhé jim do rukou předává chléb, což se opírá o slova Písma (*Mt 26,26; Mk 14, 22*): „*Vezměte (řec. labete), jezte...*“. V Codexu Rossanensis (Rossano, Museo del Arcivecovaldo, 6. století), iluminovaném v Konstantinopoli či v Antiochii, přijímají apoštolové svátost v mírném úklonu, naznačujícím akt pokory a kajícího, následuje díkyvdání Hospodinu vztažením rukou k nebesům. Přijímání zobrazené na diskoi z Istanbulu i v Codexu Rossanském koresponduje se slovy sv. Cyrilla Jeruzalémského (*Catech. mystag. 5 n. 21*): „*Když kráčíš ku přijímání, nejdí s dlaněmi rozepjatými, anebo s prsty roztaženými, nýbrž ať tvoří levá ruka trůn pro pravou, jakožto pro onu, která má přijmouti krále, a pak učíš v dlani dutinu a vezmi do ní Tělo Kristovo a řekni „Amen“.* *Když pak jsi opatrně své oči dotknutím nejsvětějšího Těla posvětil požij Tělo, dej však pozor, aby se ti nic - ani drobet - neztratilo... Po přijímání Těla Kristova jdi též ke kalichu krve, nevztahuj však rukou (po kalichu), nýbrž skloň se a jako a jako když se klaníš a uctíváš, „Amen“ říkáje, posvěcuj se, požívaje též krve Kristovy. A pokud ještě vlhkost jest na tvých rtech, dotkni se jeich rukama a posvět jimi oči a čelo a ostatní smysly“.* Podle sv. Řehoře Velikého (*Dialogi 3.3*) každý směl Tělo Páně políbit a dotknout se ho očima. Od 5. století podle svědectví sv. Augustina (*Sermo 252*) a sněmu v Auxerre r. 585 přijímali na západě ženy Tělo Páně rukama pokrytýma rouškou. Na východě se charakter vyobrazení

přijímání prakticky nemění, vzácně se objevuje motiv Krista podávajícího chléb přímo do úst apoštolů (Icona z kláštera sv. Kateřiny na Sinaii, 11. století) či na lžíčce (i víno), což souhlasí s liturgickým úkonem ve východní církvi. Podávání do úst se rozšířilo se šíří na západě od 9.-10. století, zřejmě se zavedením malých tenkých hostií. Projevilo se to i na vyobrazení přijímání apoštolů, kteří většinou klečí a Kristus s kalichem či paténou v ruce jim podává hostii do úst (např. nástěnná malba spolupracovníka Fra Angelica v konventu kláštera S. Marco ve Florencii, 1437-45; Joos van Gent, deska z oltáře, Urbino, Palazzo Ducale, 1473-74). Přijímání „pod jednou“ se postupně začalo zavádět ve 12. století a důvod byly spíše praktické než teologické. Ještě Tomáš Akvinský (*Summa theol. III. q. 8 a. 12*) píše o přijímání pouze Těla Páně jako o spíše vyjímečném, a to především z důvodu, aby při případném vylití vína z kalicha nedošlo ke zneuctění svátosti. Ještě v 15. století v Římě papež podával papež i laikům podobojí. Pražští univerzitní mistři (např. Jakoubek ze Stříbra) a strany mírných i radikálních husitů požadovali přijímání svátosti oltářní podobojí způsobou, odvolávající se na raně křesťanskou tradici, což koncil v Kostnici na svém XIII. zasedání 15. června 1415 zamítl. Povolení „kalicha“ se čeští utrakvisté dočkali až na koncilu v Basileji. Na konci 15. století zdobí Poslední večeře Páně nejčastěji predely oltářních arch (viz např. Mistr Pavel z Levoče, hlavní oltář v kostele sv. Jakuba v Levoči). Na vyobrazeních přijímání svátosti podobojí způsobou v utrakvistických kancionálech či na oltářích kněz podává svátosti klečícím věřícím. Kalich kněz přidržuje sám, a nepředává ho lidu, jak je dnešním liturgickým obyčejem u řady reformovaných církví.

Na konci 15. století se znovu otevřely teologické spory ohledně Nejsvětější svátosti, snad právě proto se v katolickém prostředí stávají aktuálními témata s eucharistickými zázraky jako Mše sv. Řehoře či Bolsenská mše (Rafael, Stanza d'Eliodoro ve Vatikánu, 1512). K teologické diskusi o podstatě Kristově v eucharistii podstatně přispěla reformace. U Luthera hraje vysluhování svátostí důležitou úlohu, neboť je mu vnějším znamením, které vyznačuje přítomnost boží církve uprostřed viditelného světa. Vyobrazení Poslední večeře má v prostředí luteránské církve osobitou ikonografii. Na dřevořezu z dílny L. Cranacha ml. (1540-50) spatřujeme Mistra Jana Husa a Martina Luthera, podávající pod obojí způsobou svátosti stoupencům reformace -saským kurfiřtům. Mimo jiného je zde vyjádřeno přihlášení se k odkazu české reformace. Jak je i z dalších vyobrazení zřejmé, protestanti, podobně jako katolíci, přijímali v kleče a hostii do úst. Zcela symbolický ráz má obraz Poslední večeře v zámecké kapli v Dessau (dílna L. Cranacha ml., 1565). Společně s Kristem zde zasedli k Poslední večeři „praví žáci Kristovi“ - reformátoři, M. Luther, F. Melancton, J. Forster, J. Pfeffringer ad. Lutheráni se zde ani tak nevymezují vůči katolíkům, ale vyjadřují spíše

stanovisko k pojetí Nejsvětější svátosti u J. Kalvína a jeho stoupenců. Tridentský koncil potvrdil přijímání „pod jednou“ (21 zasedání c. III. c. 1-3) a pod jeho vlivem byly obnoveny průvody a výstavy Těla Páně, umístovaného v nádherně zdobených monstrancích. Samotné zobrazení Poslední večeře nebylo-jíž v 17- 18. století příliš aktuální.

Proměnění Páně

Námět Proměnění Páně (Metamorfósis, Transfiguratio Domini, Preobraženije) na hoře, inspirován kánonickými texty novozákonními (Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-13; Lk 9, 28-36, 2 Petr 1,16) i apokryfními (Petrova apokalypsa), v nichž je učedníkům zjeveno božství Kristovo. Ježíš se svými učedníky Petrem Jakubem a Janem vystoupil na velikou horu kde byl proměněn a „... jeho tvář zářila jako slunce a jeho šat byl oslnivě bílý. A hle zjevil se jim Mojžíš a Eliáš, jak s ním rozmlouvají. Nato promluvil Petr a řekl Ježíšovi: „Pane , je dobré , že jsme zde ; chceš-li, udělám tu tři stany , jeden tobě, jeden Mojžíšovi a jeden Eliášovi“. Ještě nedomluvil a hle, světlý oblak je zastínil a z oblaku promluvil hlas: „To jest můj milovaný Syn, kterého jsem si vyvolil; toho poslouchejte“. Když to učedníci uslyšeli, padli tváří k zemi a velmi se báli“. Biblický text neuvádí jméno hory na němž se celá událost odehrála, Cyril Jeruzalémský ji poprvé označuje jako horu Tábor. Svátek Proměnění Páně patřil od 6. století k nejstarším z dvanácti největších svátků východní církve, na západě byl od roku 1457 řazen pouze k partikulárním svátečním dnům. Ikona s Proměněním Páně je od skončení ikonoklastického období součástí svátkového cyklu (Dodekaorton) na ikonostasu. Symbolické vyobrazení Proměnění Páně se nachází v apsidě baziliky S. Apollinaire in Classe v Ravenně (r. 549). Krista zde zastupuje monumentální zlatý kříž zdobený drahými kameny (Crux gemmata), s tváří Kristovou na křížení ramen. Uzavřen je aureolou a adorují ho klečící postavy Mojžíše a Eliáše. Nad vrcholem mandorly se z mraků a vítězného věnce objevuje Pravice Boží (Dextera Dei), zastupující hlas Boží zmíněný v evangeliu, apoštoly zde symbolizují tři beránci. Kodifikovaný typ vyobrazení se poprvé objevuje na mozaice v apsidě baziliky kláštera sv. Kateřiny na Sinaji (565-566). Z žehnajícího Krista oblečeného do bílého zářivého hymationu zde vyzařuje směrem k prorokům a apoštolům sedm paprsků světla, což odpovídá textu *textu 4. ódy svátečního kánonu*: „Z jeho těla vyzařují na proroky a apoštoly paprsky jeho božství“. Na některých památkách (slonovinová destička, Londýn VAM, 9. stol.) spatřujeme tři stany - budovy, jak se o nich píše v *Matoušově evangeliu (17, 4)*. Kristus většinou stojí na vrcholu hory, na menších vrcholcích stojí Mojžíš a Eliáš, vzácněji se tato trojice vznáší na oblaku. Apoštolé nejčastěji v hluboké proskynézi (leží či klečí) vzhlížejí ke

Kristu. Ikonograficky pozoruhodné vyobrazení Proměnění Páně pochází z okruhu Theofana Řeka (MoskvaTG, 1403, pochází z chrámu Proměnění Páně ve městě Pereslav - Zalesský). Světlo (tzv. fós thaboriú) vyzařující z Krista (považované za jakousi Boží energii) se odráží na šatu apoštolů a proroků, v pravém rohu ikony se v mraku objevuje prorok Eliáš s andělem, v levém horním rohu je vyobrazen zmrtvýchvstalý Mojžíš s andělem, což koresponduje s apokryfním textem *Ascensio Mosis* a s myšlenkami, které vyrůstají z *Řeči o Proměnění Páně* Efréma Syrského. Na východě hrálo světlo (fós thaboriú) vyzařované Kristem při Proměnění na hoře Tábor velkou úlohu v učení hésychastů. Hésychasmus (z řec. hésychiá = klid, pokoj) byl mystický směr východního mnišství ve 14. století. Praotci tohoto duchovního proudu byli např. Palladios, Pseudodionýsios Aeropagita, Ióannés Klimakos či Maximos Vyznavač. Hlavní osobností hésychasmu jsou Gregorios Palamas, Symeón Nový Teolog a jeho nejlepší žák Nikéas Stéthatos. Podle jejich učení člověk prožívající „svatý modlitební klid“ (hésychia) a dodržující přísnou askezi bude mít možnost pohlédnout na vnitřní Boží energii-Boží světlo, jak ho poznali apoštolé při Proměnění na Hoře Tábor. V mnohých školách ikonopisu za mistrovský kus byla považována právě ikona s námětem Proměnění Krista.

Na západě je námět Proměnění Krista méně častější. Velmi oblíben byl u karmelitánů, a to vzhledem k osobě Eliáše, legendického zakladatele řádu. Z hlediska formální ikonografie je téma Proměnění často svázáno s námětem Nanebevstoupení Páně (či Zmrtvýchvstání). Tak je tomu i na slavném vatikánském Rafaelově obraze (1518-1520). V dolní části tohoto obrazu se vyskytují události, které bezprostředně v Písmu navazují na Proměnění Páně: zákoníci se prou s učedníky a uzdravení posedlého Kristem. Zajímavé Proměnění Krista na hoře Tábor, opírající se o Raffaelovu kompozici, namaloval pro kostel sv. Jindřicha v Praze věhlasný malíř Václav Vavřinec Reiner.

Proroci

Proroci jsou muži i ženy jejichž prostřednictvím je lidem sdělováno Boží poselství, často zakódované ve složitých podobenstvích a symbolických obrazech. Prorocké vize se objevují snad ve všech světových náboženstvích, avšak zvláštní důležitosti dosahují ve Starém zákoně, kde se dotýkají otázek budoucího osudu izraelského národa, i každodenní politiky. Vyplnění proroctví bylo často meritem sporu mezi učenci, jak to vidíme například v osobě Ježíše Krista. Za proroky považujeme obecně ty osobnosti, jejichž knihy jsou součástí kánonu Starého zákona. Z hlediska křesťanské zvěsti byla mezi proroky vřazeni: **Mojžíš** (viz); **Abrahám** (viz), **David** (viz), **Eliáš a Eliseus** (viz), **Bileam** (viz).

Obvykle se v ikonografii objevují čtyři tzv. velcí proroci: **Isajáš** (viz), **Jeremjáš** (viz), **Ezechiel** (viz), **Daniel** (viz) a dvanáct proroků malých: **Abakuk** (Habakuk, viz), **Abdjáš** (viz), **Ageus** (Hageus, viz), **Ámos** (viz), **Jóel** (viz), **Jonáš** (viz), **Malachiáš** (viz), **Micheáš** (viz), **Nahum** (viz), **Ozeáš** (viz), **Sofonjáš** (viz), **Zacharjáš** (viz). Pojem „Malí proroci“ použil poprvé sv. Augustin (*De civitate Dei XVIII.29*). Proroky jako zvláštní hierarchii (společná s patriarchy) zahrnul do své knihy *O nebeských hierarchiích* Pseudodionýsios Areopagita (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol. 1320, PrahaNKČR). Proroci jsou obvykle zobrazováni jako starší vousatí muži (na štukových reliéfech v baptisteriu S. Giovanni da Fonte v Ravenně, 449-452 proroci mají mladistvé tváře), od 13. stol. se zašpičatělým kloboukem (museli ho nosit Židé jako odznak své příslušnosti) a jako obecný atribut mají v ruce svitek (oproti kodexu v rukou evangelistů či apoštolů). Ikonografické programy s proroky známe především z monumentálních portálů středověkých chrámů. Velcí proroci se většinou objevují samostatně, vedle postav apoštolů či dalších starozákonních osobností v ústupcích portálů či na fasádách (např. katedrála ve Štrasburku, konec 13. století), malí proroci pak v archivoltách či po nohama apoštolů (symbol vyplnění starozákonních předzvěstí). Na křtitelnici z Merseburgu (před 1180) a na vitrajích v chóru katedrály v Chartres (13. století) sedí apoštolé na zádech proroků. V interiéru chrámu postavy proroků zdobí často chórové přepážky (např. dóm v Bamberku, kol. 1230) a kazatelny (např. Bří Pisanové, dóm a baptisterium v Pise). V pozdně gotickém malířství shlížejí proroci z nebes či z jakési empory (např. hlavní oltář Reglerkirche v Erfurtu, kol. 1470) na události novozákonní (poukaz na vyplnění proroctví). Medailóny s proroky obvykle spatřujeme na vítězných obloucích (např. kostel sv. Prokopa v Krupce, kol. 1320) či stěnách kostelů (např. nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, kol. 1500), vitrajích, na oltářích (např. oltář Slavětínský, kol. 1450, PrahaNM), v iniciálách a drolériích rukopisů (např. iniciála G se Zvěstováním Panně Marii, Liber viaticus Jana ze Středy, kol. 1360, PrahaKNM), na rámech mariánských obrazů (např. Mistr Třeboňského oltáře, Madona Aracoeli, po 1380, PrahaNG). V kapli sv. Kříže na Karlštejně jsou čtyři velcí proroci zobrazeni na obrazech Mistra Theodorika a jeho okruhu (před 1365) před mříží dělicí kapli, dvanáct malých proroků pak za mříží. Velcí proroci byli od 9. století v ikonografii přiřazováni ke čtyřem evangelistům, ale vyskytují se i na vyobrazeních v kombinaci se čtyřmi biblickými řekami, čtyřmi ročními obdobími, čtyřmi kardinálními ctnostmi. Nádherné sochy proroků Mojžíše, Jeremjáše, Davida, Daniela, Zacharjáše a Izajaše od Clause Slutera (ve spolupráci s Clausem de Werve) z let 1395-1405 zdobí studní v bývalé katrouze Champmol v Dijonu. Sochař prorokům propůjčil tváře členů zdejší židovské komunity. V Sixtinské kapli ve

Vatikánu na malbě Michelangelově proroky doprovází postavy dvanácti Sibyl (viz Sibyl). S postavami proroků se můžeme setkat i na některých světských stavbách jako jsou radnice (např. na fasáda radnice v Brémách, počátek 15. století; sál Hansy s alegoriemi nebeské a pozemské spravedlnosti a věrnosti Říši v Kolíně nad Rýnem) či monumentální kašny (např. tzv. Schönen Brunnen v Norimberku, konec 14. stol.).

Ráj

Ráj (hebr. Pardés, řec. Paradeisos, Eden) je místem, které stvořil Bůh v němž přebývali až do aktu **Prvotního hříchu** pararodiče Adam a Eva (viz Adam). Je také konečným místem, v němž přebývají blažené duše prosté hříchu. Do Ráje někteří vstupují okamžitě (např. apoštolé, světci či dobrý lotr), většina lidí až při Posledním soudu, po té když prošli očištěm (viz Očištěc).

Podle první *knihy Mojžíšovy (2,8-15)* „*Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil*“. V Edenu dal Bůh vyrůst různému stromovní (dvanáctkrát do roka nesoucí ovoce – Zj 22,1n) a uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého. Z Edenu vychází řeka napájející zahradu, která se rozděluje ve **čtyři hlavní toky**: Píšon, Gíchón, Chidekel a Eufkrat (Pison, Gihon, Eufkrat, Tigris). Podle *knihy Zjevení (14,1; 22,1)* na hoře Sion trůní Beránek a z podnoží jeho trůnu vyvěrala řeka živé vody, ztotožněná s řekou Jordánem personifikovanou mužskou postavou říčního boha či symbolizovanou čtyřmi biblickými řekami. Paulinus z Noly (353-431) považoval ony biblické řeky za alegorie evangelistů či evangelií (např. hlavice z třetího kostela v Cluny, kol. 1100). Alegorické postavy biblických řek ve středověku nesou křtitelnice (např. dóm v Hildesheimu, 13. stol.) Zobrazení beránka stojícího na hoře Sion, z níž vytékají čtyři řeky se objevuje již v raně křesťanském prostředí na nástěnných malbách a na mozaikách (např. mozaika v apsidě bývalé baziliky sv. Petra, 4. stol.). Někdy je řeka ráje symbolizována studnicí či kašnou (Fons vitae), z níž se napájejí pávi – symbol nesmrtnosti. V Ráji přebývali pararodiče **Adam a Eva** (viz Adam) a zde Eva utrhla jablko ze stromu poznání a dala ho jíst Adamovi. Hospodin je pak prostřednictvím anděla z Ráje vyhnal. Do Ráje se navracejí duše spravedlivých křesťanů Rajska zahrada má většinou na raně křesťanských památkách podobu palmového háje (např. tzv. sarkofág sv. Rinalda v Ravenně, 5. stol.). Na sarkofázích či mozaikách je mezi palmami zobrazován Dobrý pastýř, později Kristus v kruhu apoštolů a světců (mosaiky v kupolích baptisterií ariánů a ortodoxních v Ravenně, kol. r. 500). Ve středověku ráj byl Ráj representován námětem **Lůna Abraháмова** (např. mozaika v dómu v Torcellu, kol. 1100)

s praotci (Mojžiš, Henoch, Eliáš). Na mozaice v římské bazilice S. Clemente (12. stol.) je biblický strom poznání ztotožněn se stromovým typ kříže (viz Alegorie sv. Kříže), z pod jehož kořenů vytéká **pramen života** (fons vitae). V zahradě Ráje přebývají v pokoji vedle sebe šelmy i krotká zvířata.

Představa Ráje je také spojena s představou Nebeského Jeruzaléma, který je zobrazován jako hrazené město (*Zj 21,12, 2 Hen 65,10*) či nedobytný hrad (např. portál katedrály v Autnu). V malířství 15. století (např. Stephan Lochner, Poslední soud, KolínWRM) na vyobrazeních Posledního soudu duše vyvolených doprovázené andělem vcházejí do Ráje jenž má podobu chrámu bránou, kterou střeží sv. Petr. Na italských vyobrazeních (např. Fra Angelico, Poslední soud, 1431, Florenzie, Museo di San Marco) se duše v Ráji drží za ruce či se objímají s anděly. Od pozdního středověku je zahrada Ráje představována také jako hrazená zahrada (Hortus conclusus) se studnicí, s Pannou Marií hrající si s Jezulátkem a světci (například Zahrada Ráje, poč. 15. stol., FrankfurtST). Rostlinstvo i zvířata přebývající v takovéto zahradě mají symbolický význam. Dante v Božské komedii má Ráj strukturován: Sféra sedmi planet, sféra hvězd, křišťálové nebe a Empyrium (např. obraz Orcagny, Florenzie, S. Maria Novella).

Rouška Veroničina

Legendického původu je i námět Roušky Veroničiny, který bývá součástí křížové cesty. Podle legendy Kristu, který klesl pod křížem otřela sv. Veronika zakrvácenou tvář do šátku (sudaria) a zázračně se na něm objevila jeho podoba s trnovou korunou na čele. Jak uvádí Acta Pilati (též Vindicta Salvatoris či Cura sanitatis Tiberii) byla rouška přenesena do Říma k uzdravení císaře Tiberia (viz např. vyobrazení na bruselské tapiserii z doby kolem roku 1515, New York, Lehmannova sbírka). Podle jiných verzí ji obdržel papež Klement či byla darována chrámu sv. Petra až v roce 705. Nejstarší motivy roušky sv. Veroniky se objevují po roce 1400. Vedle zobrazení samotné legendy spojené (např. mědirytina M. Schongauera, 1479) se objevují také vyobrazení devoční, na nichž drží sama Veronika šátek v ruce (deskový obraz – dvířka svatostánku z kostela sv. Severina v Kolíně nad Rýnem, poč. 15. stol., MnichovAPin), někdy je sudarium s vyobrazením Kristovy tváře přidržováno anděly (viz např. Mistr I.W., predela, PrahaNG,1537).

Rút

Zmiňuje se o ní starozákonní kniha Rút. Rút, moábská žena se stala manželkou Machlóna, syna Elímeleka a Noemi. Elímelek i Machlón manžel Rút i jeho bratr Kiljón zemřeli a Noemi obě snachy Rút a Orpu chtěla propustit domů, Orpa odešla, ale Rút Noemi neopustila a spolu odešli do Betléma. Rút odešla na pole, které patřilo Elímekovu příbuznému Bóazovi sbírat klasy a vydržela pracovat bez jídla, které jí Bóaz nabízel, až do rána. Bóaz ji chválil a nařídil žencům, aby ji nevyháněli. Sesbírané obilí přinesla Rút své tchýni a ta ji prozradila, že Bóaz je jejich příbuzný. Druhý den v noci navštívila Rút Bóaza na humně odkryla plášť v nohách (symbol ochrany) a lehla si u jeho nohou a tím se svěřila do jeho ochrany (např. Nicolaes Moeyaert, kol. 1650, BerlínGgal). Bóaz vykoupil od Noemi vše co patřilo Elímelekovi a jeho synům a tím získal i Rút a oženil se s ní (tzv. levirátní manželství, např. obraz Jana Victorse, 1640, FrankfurtSt). Historie Rút byla s oblibou zobrazována na iluminacích v biblických rukopisech od 12. stol. (např. iluminace Rút na poli Bóazově, Olomoucká Bible, 1417, OlomoucSVK). **V typologii je chudá a pokorná Rút držící v ruce klasy předobrazem Mariiny pokory** (např. Jan Jiří Etgens, nástěnná malba v kostele Jména Panny Marie v Křtinách).

Samson

Samson se narodil Božím zásahem neplodné ženě, provdané za Manóacha ze Soreje. Navštívil jí anděl, který jí sdělil, že porodí syna – osvoboditele národa, **ale jeho hlavy se nesmí dotknout břitva** (*Sd 13, 5*). Tato událost byla chápána křesťany jako **předobraz Zvěstování** (viz Mikuláš z Verdunu, Klosterneuburský oltář, 1181, klášterní kostel v Klosterneuburgu), kdy Panna Maria počne Krista – Spasitele lidstva. Dále poručil ženě, že nesmí pít víno a opojné nápoje a nejíst nic nečistého, neboť její syn bude zasvěcený. **Po narození rodiče obětovali Hospodinu a chlapci bylo dáno jméno Samson** (viz Rembrandt, 1641, DraždanyGgal). Když dospěl zalíbila se mu jedna z pelištejských (filištínských) dcer a požádal rodiče, aby ho doprovodily do domu vyvolené. **Cestou jej přepadl lev a Samson ho holýma rukama přemohl** (*Sd 14,5-6*, viz reliéf na bronzových dveřích v Augsburgu, 11. stol.; nástěnná malba na zámku v Pardubicích, 30.–40. léta 16. stol.). Tato epizoda i všechny další Samsonovy příběhy byli chápány jako předobrazy Kristových činů; podle Isidora Sevillského jde o poukaz na záchranu spravedlivých Kristem z chřtánu pekelné obludy. Otcí a ní matce nic neřekl a **ve lví zdechlině našel včelstvo a plástev medu, který dal jíst rodičům** (nástěnná malba v katakombách na Via Latina v Římě, 4. stol., archivolta severního

portálu katedrály v Chartres, poč. 13. stol.). Zápas Samsona se lvem byl chápan ve smyslu typologického paralelismu jako zápas se Krista s ďáblem. S pelištejskou nevěstu se nakonec neoženil, neboť **na svatbě dal jejím družbům hádanku**, kterou když uhodnou dostanou třicet košil a třicet kusů slavnostního oblečení a naopak (Rembrandtovy obrazy v Drážďanské galerii, 1635 a v BerlínGgal, 1635). Družbové ženu přemluvili, aby na něm vyzvěděla správný výsledek, což i učinila. Samson v Aškalónu pobil třicet mužů a pelištejským dal jejich oděv. Ženu dostal jeden z družbů. Když k ní Samson „chtěl vejít do pokojíka“ byl jejím otcem odmítnut. V té době se žala pšenice a Samson chytil tři sta lišek . **Potom vzal pohodně a otočil vždy dvě lišky ocasy k sobě a připevnil mezi ně pohodně , které zapálil a lišky pustil do pole** (*Sd 15,4-5*, vitraj katedrály v Auxerre, 13. století; ilustrace v Lutherově Bibli, 1524) a ty spálily veškerou úrodu obilí, vinice a olivové háje. pelištejší následně z trestu upálili Samsonovu nevěstu a jejího otce. Judští mužové se báli pomsty pelištejských a Samsona spoutali a vydali jim ho. **Samson však provazy zpřetrhal a pobil nepřátele čelistí osličí** (*Sd 15,15-20*, viz nástěnná malba v katakombách na Via Latina; Jörg Breu, 1515, BasilejÖK). Po té Samson odhodil čelist a Hospodin ho občerstvil vodou z pramene, který vytryskl ze skály. Dále cestoval Samson do Gazy, kde navštívil nevěstku a pelištejší na něj čekali v městské bráně , aby ho zabili. O půlnoci **Samson vstal vytrhl bránu i s veřejemi a odnesl ji na vrchol hory ležící směrem k Chebrónu** (*Sd 16,1-3*, viz rytina Albrechta Altdorfera). Tento příběh interpretovali křesťanští exegeté jako předobraz nesení kříže či Zmrtvýchvstání Krista (viz Typologie, Biblia pauperum). V Hroznovém úvalu potkal Samson ženu jménem Delílu (Dalilu). Místní lidé ji slíbili odměnu, když zjistí v čem spočívá Samsonova síla. Samson jí řekl, že ztratí sílu, když ho spoutají sedmi syrovými houžvemi, ty však lehce zpřetrhal. To se ještě dvakrát opakovalo (s novými provazy a prameny vlasů). Po dalším přemlouvání Samson jí prozradil, že trátí sílu ostříhají-li jeho vlasy. **Delíla uspala Samsona ve svém klíně a jeden z mužů ho ostříhal** (*Sd 16,19*, Rembrandt, 1628, BerlinGgal), čímž ztratil sílu a **pelištejší ho oslepili** (Rembrandt, 1636, FrankfurtSt) a odvedli do vězení, kde musel mlít obilí. Při slavnosti boha Dáгона nechali Samsona k „obveselení“ přivést do velkého domu, kde bylo několik tisíc lidí a přivázali ho mezi sloupy. Samson poprosil Hospodina, aby mu vrátil jeho sílu, což On učinil. **Samson pak napnul svoji sílu , sloupy se zřítily a s nimi celý dům, pod jehož troskami zůstali mrtví pelištejší i Samson** (*Sd 16,30*, mosaika v kostele sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem, 12. stol.).

Sedm darů Ducha Svatého

V knize proroka Izaiáše (11,1-2) je postupně vyjmenováno **Sedm darů Ducha Svatého**: 1. Moudrosti (Sapientia), 2. Rozumu (Intellectus), 3. Rady (Consilium), 4. Síly (Fortitudo), 5. Poznání (Scientia), 6. Zbožnosti (Pietas), 7. Bázně (Timor). Nejčastěji reprezentuje Sedm darů Ducha Svatého sedm holubic, jako například na iluminaci s námětem Kořen Jesse (viz Kořen Jesse) ve Vyšehradském kodexu (1085, PrahaNKČR). Někdy je také Sedm darů Ducha Svatého představeno pomocí sedmi paprsků (např. Jan van Eyck, Zvěstování Panně Marii z Mellonovy kolekce, kol. 1435, WashingtonNG).

Sedm hlavních hříchů

Téma Sedmi hlavních hříchů se objevuje jako stejně jako námět Sedmi skutků milosrdenství (viz Sedm skutků milosrdenství) především v měšťanském prostředí, kde mělo apelovat na mravný život městské komunity. K Sedmi hlavním hříchům patří: 1. Lenost – muž či žena na oslu, 2. Hněv – muž či žena na medvědu, muž páchá sebevraždu, žena zabíjí nemluvně, 3. Závist – dvojice psů ohlodává kost, muž lomí rukama nad hlavou a žena závistivě natahuje ruce, 4. Obžerství – lišák nese husu, tlustý muž pije s nemírou víno, tělnatá žena jí jídlo z velké misky, 5. Smilstvo – objímající se pár jede na praseti, 6. Lakomství – ropucha nese starce se ženou a do jejich truhlice se sypou peníze jako výkaly d'áblů, 7. Pýcha – dvojice krásných lidí vzhlížející se v zrcadle na lvu. Zobrazení Sedmi hlavních hříchů se v Čechách objevuje poprvé na iluminacích Krumlovského sborníku (kol. 1420, PrahaNKČR), které ilustrují Husův traktát „*Kterak má človek znamenati své hříchy*“ Námět Sedmi hlavních hříchů tvoří antitezi k námětu Sedmi skutků milosrdenství (viz Sedm skutků milosrdenství) na nástěnné malbě v kostele sv. Jakuba v Levoči (kol. 1390).

Sedm skutků milosrdenství

Námět Sedmi skutků milosrdenství se rozvíjí zejména v měšťanském prostředí, kde téma lidské pospolitosti a solidarity bylo velmi aktuální. Námět vychází ze slov Kristových uvedených v *Matoušově evangeliu* (25,31- 40). V návaznosti na tento text bylo formulováno sedm skutků milosrdenství: 1. Mrtvé pohřbívat, 2. Uvězněné těšit, 3. Nahé odívat, 4. Žíznivé napájet, 5. Hladové sytit, 6. Pocestné a poutníky ubytovat a hostit, 7. Nemocné navštěvovat. Zobrazení Sedmi skutků milosrdenství např. nalezneme v Čechách v iluminacích Krumlovského sborníku (kol. 1420, PrahaKNM), kde ilustrují Husův traktát „*Kterak má človek znamenati své hříchy*“ a v neméně reprezentativní podobě (opatřená německými nápisy) na nástěnné malbě v kostele sv. Jakuba v Levoči (kol. 1390). Milosrdenství na této

malbě poskytují měšťanské páry doprovázené anděly. Levočská malba se zřejmě stala předlohou pro nástěnné malby v polském hornickém městečku Olkusza.

Protikladem Sedmi skutků milosrdenství bývá námět Sedmi hlavních hříchů (viz Sedm hlavních hříchů). Na nástěnné malbě v kostele Všech svatých ve Zdětině je zobrazeno šest skutků milosrdenství a sedmý zastupuje rozsáhlá scéna s podobenstvím o bohatém mládenci (*Mk10,17-27*), kterou v souladu uvedeným textem doprovází text Desatera. Nedávno byla v Krnově odkryta nástěnná malba z pol. 15. stol. s námětem sedmi skutků milosrdenství. Protikladem k cyklů Sedmi skutků milosrdenství bývá cyklus Sedmi hlavních hříchů (viz Sedm hlavních hříchů).

Sedm svátostí

Od počátku 14. století se také rozvíjí téma Sedmi svátostí: 1. Eucharistie, 2. Křest, 3. Biřmování, 4. Pokání, 5. Manželství, 6. Svěcení kněžstva, 7. Poslední pomazání. Nejstarší vyobrazení nalezneme na reliéfech od Andrea Pisana a Alberta Arnaldiho zdobících kampanilu florentského dómu. Objevuje se také v deskové malbě (např. Bonifacius Ferrero, triptych z kartuziánského kláštera ve španělské Saguntě (před 1398). Věhlasný je obraz Sedm svátostí od Rogiera van der Weyden v Královském muzeu v Antverpách (kol 1445). Děj s udělováním jednotlivých svátostí je zasazen do soudobého chrámu. V Čechách známe zobrazení sedmi svátostí z nástěnné malby (viz např. nástěnná malba v kostele sv. Jakuba v Praze, 70. léta 14. století; v kostele Všech svatých ve Zdětině, kol. 1400, nástěnná malba ve Štítíniku na Slovensku, 30. léta 14. století). Námět Alegorie sedmi svátostí má didaktický (homiletický) účinek a opírá se o teologické texty charakteru Husova traktát „*Kterak má človiek znamenati své hřichy*“ či o „*Confesio generalis*“ (Zpovědní zrcadlo), které obsahují výčet hlavních hříchů vůči Desateru, seznam skutků milosrdenství, výčet sedmera svátostí a osmera blahoslavenství. Ve středu kompozice bývá obvykle umístěn kříž s Kristem a u jeho paty oltář s knězem pozvedávajícím kalich, do něhož kape Kristova krev (poukaz na střed všech svátostí - eucharistii, pod rameny kříže pak bývají zobrazeny další svátostí opatřené nápisy příslušnými nápisy.

Sedm svobodných umění

Představa Sedmi svobodných umění (*Septem artes liberales*) vznikala postupně v pozdně antické společnosti jako protiklad k „nesvobodným“ či tzv. „mechanickým“ uměním (*artes mechanicae*: např. architektura, zemědělství, metalurgie atd.). Poprvé je soubor Sedmi

svobodných umění zmíněn kolem roku 470 ve spisu Marciana Capella „*Satyricon*“, v němž je líčena symbolická svatba boha Merkura – boha poznání a vědění s Filologií, považované za královnu věd. Svobodná umění dělí autor na dva celky tzv. Trivium (Gramatika, Dialaktika, Rétorika) a Quadrivium (Aritmetika, Geometrie, Musika a Astronomie), které používaly později při vyučování i středověké školy. Jednotlivá svobodná umění jsou personifikována dívčími postavami s atributy.

Trivium:

Gramatika – dívčí postava s metlou či prutem v ruce, v druhé ruce s knihou do níž nahlížejí děti, v 17. století zalévá květiny, drží pásku s nápisem: „Vox literata et articulata debito modo pronunciata“ („Vybroušená a artikulovaná řeč, přednášená náležitým způsobem“) doprovází ji Donatus – autor spisu *Ars grammatica* či Priscianus

Dialektika – zpola zahalená (Martianus ji nazývá „*involutus*“ tj. zavinitá, protože tak symbolizuje lsti sofistů), dívčí postava s hadem, ruka ve zmijím hnízdě, drží škorpiona, ještěrku či psí hlavu, nůžky, na prstech vypočítává argumenty, v novověku drží váhy na zvážení pravdy a lži, doprovází jí Aristoteles s knihou své *Etiky* a Zarathruštra

Rétorika – dívčí postava vojáckého vzhledu s gestem mluvení, v ruce zlaté pero a psací destičky, též meč a štít, doprovází jí Cicero

Quadrivium

Aritmetika – dívčí postava počítající na prstech nebo používající počítadlo s kuličkami, tabulka s čísly doprovází jí Pythagoras a Boethius

Geometrie – dívčí postava s kružidlem, úhloměrem, sférou, doprovází jí Eukleidos

Musika – dívčí postava se zvonky, které rozeznívá úderem kladívka, v novověku pak různé další nástroje: varhany, housle ad., labuť, doprovází ji Túbal-kain (potomek Kainův, 1 Moj. 4,22) a Pythagoras, někdy Orfeus

Astronomie – dívčí postava s astrolábem, sférou s hvězdami, doprovází jí Ptolemaios

Nejstarší vyobrazení Sedmi svobodných umění nalezneme v rukopise Boethia *De Institutione arithmetica* (8. stol., BamberkStbibl). Jako řádové činnosti v oblasti vědy se téma Sedmi svobodných umění objevuje na hlavicích třetího kostela v Cluny (kol. 1100), spolu se symbolickými vyjádřeními tónů Gregoriánského chorálu. Pozoruhodné vyobrazení Sedmi svobodných umění bylo na iluminaci v Hortus deliciarum Herrady von Lansberg. Ve středním kruhu trůnila personifikace Filozofie s korunou v podobě třech hlav symbolizujících Etiku,

Fyziku a Logiku, pod ní pak u pulpitů seděli Socrates a Platón. Ve vnějším kruhu bylo zobrazeno sedm personifikací Svobodných umění. V reprezentativní podobě spatřujeme personifikace Svobodných umění v předsíni dómu ve Freiburgu /Br. a zejména pak v archivoltách pravého západního portálu katedrály v Chartres, kde personifikace Svobodných umění, společně s antickými filozofy poukazují na význam vynikající chartské katedrální školy, kterou na přelomu 12. a 13. století reprezentovaly takové osobnosti jako Fulbert či Dionýsius ze Chartres. Také v Itálii zdobí personifikace svobodných umění četné stavby (např. Kampanila dómu ve Florencii, kol. 1340; Španělská kaple v kostele S. Maria Novella, kol. 1370).

Seslání Ducha Svatého

Námět Seslání Ducha Svatého (řec. Pneumatós parúsia, Pentekostés=Padesátice, Letnice) se opírá o text *Skutků apoštolských* (2,1-13): *“A když přišel den padesátý, byli všickni jednomyslně spolu. I stal se rychle zvuk s nebe jako valícího se větru prudkého, a naplnil všecken dům, kdež seděli. I ukázal se jim rozdělení jazykové jako oheň, kterýž posadil se na každém z nich. I naplnění jsou všickni Duchem Svatým...”* Seslání Ducha Svatého se odehrálo v Jeruzalémě padesátého (Pentekostés) dne po Velikonocích. S jeho předzvěstmi se setkáváme v evangeliích (Lk 24,49; J 14,16-20; 15,26; 20, 22). V raně křesťanské době byly Letnice úzce propojeny s Nanebevstoupením Páně. Na východě byly později spojeny Letnice se svátkem Nejsvětější Trojice (na západě je slaven tento svátek v oktávu Letnic). Oslava svátku měla zároveň eklesiastickou symboliku, neboť Sestoupení Ducha Svatého bylo chápáno jak ustanovení Církve Kristovy. Symbolika Ducha Svatého je dána samotným textem Písma. Podle *Lukáše* (3,22) symbolem Ducha Svatého je holubice či dle *Skutků apoštolských* (2,3) ohnivé jazyky. Kompozice zobrazení Seslání Ducha Svatého se postupně kanonizuje. V raném středověku zobrazení dominuje Kristus, z něhož vychází dvanáct paprsků sestupujících na sedící apoštoly, v jejichž čele je obvykle Petr (někdy se sv. Pavlem) (např. iluminace v Perikopáři Jindřicha II., 1002-14, MnichovStbibr). Druhou velice rozšířenou variantou na západě je zobrazení, na němž střed kompozice tvoří sedící Panna Maria (symbol Církve) a obklopují ji sedící apoštolé s knihami či svitky v rukou. Nejbliže Marii je obvykle sv. Petr a sv. Jan Evangelista (někdy sv. Pavel). Panna Maria i apoštolé mají většinou červená roucha, což je liturgická barva svátku Seslání Ducha Svatého (viz např. Rabulův kodex, Florencie, r. 586; Mistr vyšebrodského oltáře, Seslání Ducha Svatého, PrahaNG, před 1350). Nad Mariinou hlavou se obvykle zjevuje holubice Ducha Svatého a na hlavách apoštolů

planou drobné plamínky – symboly Ducha Svatého. Apoštolé ve výrazech obličejů prozrazují hluboké pohnutí mysli. Někdy mají plaménky sestupující na apoštoly podobu jakýchsi „provázků“ vycházejících z jednoho zdroje – holubice Ducha Svatého. V pozdním středověku holubici Ducha Svatého nahrazuje zobrazení Nejsvětější Trojice. V rukopisech typu *Biblia pauperum Speculum humanae salvationis* či *Concordantia caritatis* se jako starozákonní předobrazy vyskytují náměty Mojžiš s deskami desatera, Noe s olivovou ratolestí, Stavba babylónské věže, Nanebevstoupení Eliášovo. Vzácně, a to zejména východě, se setkáváme pod nohama apoštolů s personifikací Kosmu, který drží v rukách dvanáct svítek.

Se symbolikou Seslání Ducha Svatého je spojena ikonografie Borrominiho římského univerzitního kostela *S. Ivo alla Sapienza* (1642-60). Kostelní věž je zde symbolem *Sapientia Babilonia* (Babylónské věže), dvanáct sloupů lucerny poukazuje na počet apoštolů a dvanáct plamenných korun a kandelábrů pak na letniční plameny moudrosti.

Sestup Krista do pekel (Anastasis)

Událost Sestupu Krista do pekel nám přímo nezaznamenala kanonická evangelia. Odvodit ho lze na podkladě zmínky v epištole apoštola Petra (*1 Pt 3,19; 4,6*). Podrobně se o něm dovídáme z *Nikodémova protoevangelia*, respektive z jeho části nazývané *Descensus ad inferos*. Kristus doprovázený anděly rozrazil brány do pekla, které hlídal Hádés a satan. Nejprve Spasitel porazil satana a svěřil ho k ostraze do druhého příchodu Hádovi, jenž se přihlásil ke Kristu. Po té vzkřísil praotce Adama a následně další proroky a svaté a všechny předal archandělu Michaelovi. Tento Kristův čin, který nemá přímou oporu v Písmu se stal jedním z článků tzv. Nikájskocařihradského vyznání víry. Vyobrazení sestupu Krista do pekla bylo velmi časté po celý středověk, kde se vyskytuje hned vedle námětu Kristova Zmrtvýchvstání (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, PrahaNKČR, kol. 1320). Námětu většinou dominuje Kristus oblečený do červeného roucha a v ruce s praporcem. Bere za ruku Adama, který vystupuje z předpekli, nejčastěji symbolizovaného hlavou Levijatana. Vedle Adama se objevuje také pramáti Eva, patriarchové, proroci a dobrý lotr Dismas.

Setkání Krista se Samaritánkou u studnice Jákobovy

Podle *Janova evangelia* (*4, 1-38*) se Kristus odebral z Judska do Galileje. Musel projít územím Samařska a blízko města Sychar spatřil Jákobovu studni a u ní samařskou ženu čerpající vodu. Ježíš jí i přes to, že Židé Samařany pohrdali, požádal o vodu a žena mu jí s údivem podala a Ježíš jí pravil, že kdyby věděla s kým mluví tak by ho požádala o „vodu

živou“. Žena ho označila za proroka a zmínila se o přicházejícím Mesiáši. Kristus jí následně sdělil, že oním Mesiášem je on sám. Ke studnici přišli apoštolé a divili se, že Kristus rozmlouvá se ženou, která po rozhovoru s Kristem odešla do města, kde vydávala svědectví o Kristu. Po té vyzvali apoštolé Krista, aby s nimi pojedl a on jim odpověděl, že má k nasycení pokrm, který oni neznají. Raně křesťanskými exegety (např. sv. Augustin, *Sermo XCIII*) byly Kristovy zmínky o „vodě živé“ a o „pokrmu, který neznají“ vztaženy na vodu křestní a na eucharistii či na vyplnění Boží vůle.

Prakticky se setkáváme na vyobrazeních se dvěma epizodami : se Setkáním Krista u studnice se ženou a s Kristovým rozhovorem s apoštolou (např. miniatura v Evangeliáři ze Ste-Chapelle, kol. 1280, LondýnBM). Vzácně bývá zobrazována i třetí scéna - samařská žena přivádí lidi z města ke Kristu

Setkání Krista u Studnice Jákobovy bylo zobrazováno již od raně křesťanských dob (např. nástěnná malba v katakombách sv. Kalixta v Římě, 3-4. stol.). Soterologický význam Kristova podobenství o „živé vodě“ je na reliéfu Maximiánova trůnu v Ravenně (545-553) akcentován tím, že Kristus v ruce drží velký kříž. Námět byl velmi oblíben v raném i pozdním středověku (např. reliéf na hlavicí ambitu kláštera v Moissacu, kol. 1100; sousoší CácháchSLM, 1520-1530). V typologickém cyklu nástěnných maleb v ambitu kláštera slovanských benediktýnů v Emauzích jsou k námětu Setkání Krista u studnice přiřazeny scény: Setkání služebníka Abrahama Elizera s Rebekou, Vdova ze Sarapety podává vodu proroku Eliášovi, Sv. Marie Magdaléna osušuje a natírá nohy Kristovy při hostině v domě Šimonově, Král Uzijáš potrestán za svou zpučnost. Téma Setkání Krista se Samaritánkou bylo velmi oblíbené také v novověku (např. L. Cranach St., 1525-27, LipskoMBK; Annibale Carracci, kol. 1590, BudapešťSM; Giovanni Battista Gaulli, 1676-77, ŘímGS).

Smrt

Smrt, jako následek dědičného hříchu je neodvolatelným lidským osudem. Proto ve všech kulturách poutá zájem teologů, filosofů i umělců. Pro některé lidi je smrt konečnou na cestě životem pro jiné pouze přestupní stanicí k věčnosti. Na nejstarších vyobrazeních smrt je zosobněna postavou boha podsvětí Háda či Furiemi s netopýřními křídly (např. miniatura v Cotton Tib. VI, 11. stol., LondýnBM). Předstupněm reprezentativního vyobrazení Smrti mohlo být zobrazení lidské kostry, zejména na patrových náhrobcích, tzv. gisantech či vyobrazení Adama v hrobě na Golgotě (viz Kříž). Patrně nejstarší zobrazení smrti „poražené“ Kristovým Ukřižováním nacházíme na miniatuře Codexu abatyše Uty (MnichovStbibl, 1002). Od konce 13. století je smrt personifikována a má podobu oživlého lidského skeletu

(např. tympanon středního portálu dómu ve Štrasburku, konec 13. stol.). V pozdním středověku, zejména na epitafech, vyhlíží smrt zvláště děsivě, když kostru pokrývají cáry kůže a z břicha vylézají žáby a hadi (např. socha tzv. Brigity, kol. 1520-30, bazilika sv. Jiří na Pražském hradě) a v ruce drží přesýpací hodiny (např. Mistr IP, tzv. Zlíchovský epitaf, po 1520, PrahaNG), případně kosu (např. Mistr IW, Votivní obraz ze Šopky, farní kostel sv. Vavřince v Šopce u Mělníka, 1530), což může být narážka na knihu *Job* (5,26) nebo na apokalyptickou (*Zj 14,14*) „žeň na vinici Páně“. Někdy je smrt zobrazována jako lovec s mečem (*Zj 6,8*), lukem či šípem v ruce (narážka na mor) na vyhublém koni (např. dřevorez z knihy Oráč z Čech, 1461; ilustrace v „Danse macabre des femmes“ z roku 1499). Na malbách s luteránským námětem Zákon a Evangelium (viz Alegorie sv. Kříže), smrt na „straně Zákona“ pronásleduje hříšníka a Kristus – vítěz nad smrtí po ní šlape.

Smrt vystupuje v řadě ikonografických motivů (např. Ars moriendi, Contempus mundi. Memento mori či Vadimori). Velmi často byl zobrazován námět **Ars moriendi** (viz Poslední soud). Smrt stojí u lůžka umírajícího a ďáblové a andělé zápasí o jeho duši. Na konci 13. století vznikla ve Francii legenda o **Setkání třech živých třech mrtvých** (viz Poslední soud); tři rytíři či králové se setkávají se třemi kostlivci (např. nástěnná malba v kostele sv. Mořice v Anníně) a doprovází je nápisová páska s textem: „To co jsme nyní mi budete i vy“. Pod vlivem velkého moru – černé smrti, který zachvátil velkou část Evropy ve 40. a 50. letech 14. století vznikly nástěnné malby s námětem **Triumfu smrti** na stěně Campo santo v Pise (kol. 1350). Je na nich vyobrazena veselá lovecká společnost jak naráží na otevřené hroby s rozkládajícími se mrtvolami. Zajímavé je zobrazení Triumfu smrti na obraze P. Breughela st. (1562, MadridP); kostlivci na něm kosí lidi v různých životních situacích. Velmi oblíbeným námětem byl od pozdního středověku **Tanec smrti** (Le Danse macabre). Téma bylo formulováno kolem poloviny 14. století, patrně jako reakce na velký mor, který v té době zachvátil téměř celou Evropu. Na vyobrazeních se objevují lidé různých povolání a hodností doprovázení smrtí (hrájící zároveň na různé hudební nástroje) v tanečním kole. Představa tance se smrtí pramenila z lidové pověry, že smrt a mrtví tancují o půlnoci na hřbitovech. O rozšíření tématu se zasloužili ve svých kázáních dominikáni a brzy pronikalo i do dobové literatury (v českých zemích Jan ze Žatce, Oráč z Čech). Na nejstarších vyobrazeních spatřujeme papeže a krále jak je za ruku drží smrt (např. dřevorez z Le Danse macabre, před 1460). Rozsáhlé nástěnné cykly s Tancem smrti se od 15. století objevují na stěnách chrámových předsíní, ve vedlejších kaplích či v objektech na hřbitovech. Na počátku řady bývá zobrazen kazatel na kazatelně či Ukřižování. Nejstarší cyklus Tance smrti zdobí stěny chrámu ve Würzburgu (kol. 1350), ve Francii pak chrám v La Chaise – Dieu (kol.1460).

V berlínském kostele Panny Marie na nástěnné malbě z roku 1484 v předsíní v podvěží jednotlivé skupiny různých societ lidí a smrti (není představena jako skelet) doprovází texty, které je možné interpretovat jako kritiku zacílenou městskou radu na Hohenzollerny, kteří se snažili omezit práva města. Další příklady podobně pojatých cyklů Tanců smrti nalezneme v Bernu, Metnitz (Korutany), Augsburgu a Wiesmaru. V pověstném cyklu Tance smrti od Bernta Notke (kol. 1463) v kostele Panny Marie v Lübecku má smrt podobu skeletu a tančí s lidskými postavami. Cykly Tance smrti zdobily i profánní stavby, jako například reliéfy Ch. Walthera I (1534) Georgenbau drážďanského zámku (v 18. století byly přeneseny na Novoměstský hřbitov v Drážďanech). Známost tématu přibližovaly grafické cykly s náměty Tance smrti. Snad nejznámější provedl a vydal pod názvem „Bildern des Todes“ Hans Holbein st. v roce 1538. Pověstný cyklus Tance smrti objednal v letech 1738-40 u rytce M. J. Rentze hrabě František Antonín Špork. Podle tohoto cyklu pak byly namalovány v dolní chodbě kukského špitálu nástěnné malby. Z prostředí Jižní Ameriky (zejména z Mexika) známe zobrazení „veselé“ smrti. Téma smrti našlo své místo na náhrobcích, na pohřebních dekoracích (Castrum doloris), ve výzdobě márnice (např. malba V. A. Groffa na stropě i stěnách márnice u kostela sv. Mikuláše Kašperských Horách, poč. 18. stol.) či kostnic (např. v Sedlci u Kutné Hory či u kostela sv. Mořice v Anníně, 18. stol.). Velmi pozoruhodná byla výzdoba kaple (1642) mrtvých v Jindřichově Hradci, bohužel známá jen z popisu. Vedle monumentální scény *Ars moriendi* zde bylo naturalistické zobrazení mrtvolky či kostlivců s různými atributy lidských činností.

Smrt Panny Marie (Zesnutí Bohorodičky, Koimésis)

V Písmu není také řečeno nic o konci života Panny Marie. Biskup Epifanius 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 literatura (např. *Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky, Vyprávění Josefa Arimatijského o Nanebevzetí Panny Marie*). Podle ní Kristus sdělil Panně Marii prostřednictvím anděla hodinu smrti a poslal jí palmovou ratolest, která měla být nesena v pohřebním průvodu. Panna Maria se pak modlila, aby mohla zemřít v kruhu apoštolů (viz Apoštolé) a svých příbuzných. Její prosba byla vyslyšena a apoštolé byli jak vypráví *Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky a Zlatá legenda* k jejímu loži zázračně na oblacích přeneseni z různých konců země (např. Andrea Orcagna, tabernákl, Or San Michele ve Florencii, 1359). Jan Evangelista (Kristus) jí podal poslední přijímání a Maria upadla do hluboké mdloby (proto zesnutí - koimésis). „Okolo třetí hodiny“ v noci přišel Kristus „s andělskými chóry, s patriarchy,

mučedníky, vyznavači a pannami“ a vzal do rukou duši své matky a odnesl jí na nebesa, podle jiné verze jí předal archandělu Michaelu. U lůžka Mariina byly dvě truchlící ženy (viz Smrt Panny Marie z Košátek, BostonMFA, po 1350), které obdržely šat Bohorodičky. Když bylo Mariino tělo nesené k hrobu židovský velekněz (Jechoniáš) se snažil převrátit máry a přišel zázračně o ruce, které mu přirostli až když se pomodlil k Panně Marii. Z hrobu pak bylo Mariino tělo na příkaz Krista vzato na nebesa a spojeno s duší. V údolí Josafat ve Svaté zemi se údajné místo pohřbení Panny Marie stalo významným cílem poutníků. Poměrně rozsáhlou informaci o Zesnutí Bohorodičky a jejím Nanebevzetí nalezneme v tehdy velmi rozšířeném spise *Transitus...* Pseudo-Melita ze Sard (4-6 stol.), který převyprávěli Řehoř Tourský a v *Homilii* Jana z Thessalonike (610-649). Dle biskupa Theoteknose z Livia (2. pol. 6. století) pouze Panně Marii příslušelo, aby její tělo, které nosilo Boha „bylo přijato spolu s duší ve slávě do nebe“. Tím, že Panna Maria byla vzata na nebesa i s tělem (Assumptio), byl vytvořen předpoklad k jejímu prostřednictvím mezi člověkem a Bohem. Tato apokryfní vyprávění podstatně ovlivnila ikonografii Zesnutí Bohorodičky na východě i na západě. Nejdříve na východě (fragmentárně dochovaná malba v Ateni, 904-906) a téměř současně i na západě (zprávy z *Liber Pontificalis* a zobrazení v Římě na přelomu 8. a 9. století; miniatura v Aethelwoldově Benediktionale, 975-980) se objevuje tzv. **Dormitio - Panna Maria leží na lůžku**, okolo něhož jsou shromážděni apoštolé, za lůžkem bývá zobrazen Kristus držící duši Panny Marie nebo dokonce její tělo odnášejí na márách andělé (viz reliéf severního portálu dómu v Magdeburku, poč. 14. stol.). Ve vrcholném a pozdním středověku je Petr oblečen do papežského roucha a na hlavě má tiáru (viz např. tzv. Morganovy destičky, New YorkuMFA, kol. 1360) a ostatní apoštolé jako liturgové společně s anděly přisluhují při pohřebních obřadech, když mají v rukou kříž, kaditelnice, kropáč na vykropení těla, knihy a svíčky (svíčku má v rukou někdy i Panna Maria). Na obraze Konráda ze Soestu (kostel Panny Marie v Dortmundu, kol. 1420) víčka Panny Marie zavírají andělé a jeden z nich jí předává palmovou ratolest. Mladší typem, který známe od 14. století ve střední Evropě (zejména v Čechách – např. Triptych roudnický, PrahaNG, kol. 1410), je **Poslední modlitba Panny Marie** – Maria klečí na lůžku nebo vedle něj a modlí se v kruhu apoštolů. Někdy bývá zobrazován vlastní pohřeb těla Panny Marie (zabaleného do plátna) do sarkofágu. Zejména v Itálii bývá zobrazována scéna, na níž nanebevstupující Panna Maria (viz Panna Maria) předává sv. Tomáši (viz sv. Tomáš) svůj pásek, který byl jako cenná relikvie uchováván v chrámovém pokladu v Pratu u Florencie.

Na scénu Mariiny smrti a Nanebevzetí obvykle navazuje její oslava na nebesích- **Korunování Kristem** či **Nejsvětější Trojicí**- reprezentativní námět oblíbený v dvorském

prostředí (např. vimperk katedrály v Remeši, 13. stol.; tzv. tympanon z kostela Panny Marie Sněžné, Praha, kol. 1345; archa v hradní kapli na Křivoklátě, konec 15. století).

Snímání Krista z kříže

Podle evangelií (*Mt 27, 57; Mk 15, 43; Lk 23, 50; J 19, 38*) přišel k Pilátovi tajný učedník Kristův a radní Josef Arimatijský, aby si vyprosil tělo Kristovo, pro něž zakoupil plátno na zabalení mrtvého těla Ježíšova a hrob „*v němž ještě nebyl nikdo pochován*“. Josef Arimatijský bývá v některých scénách (např. Ukřižování Snímání z kříže či Oplakávání) od konce 15. století v Čechách zobrazován oblečen v nákladném oděvu a s knížecí korunou na hlavě. Je to s velkou pravděpodobností v důsledku posunu latinského překladu Písma (Vulgaty) do češtiny (viz tzv. Bible Olomoucká či Drážďanská), v němž je radní (řec. buluentés, lat. decurio) Josef označován „*šlechtic a vladař dvorský*“ či „*kníže ode dvora*“. Pilát dle římských zákonů, podle nichž i odsouzenec na smrt má právo být řádně pohřben nařídil vojákům, aby Josefovi Ježíšovo tělo vydali. Pouze evangelista *Jan (19, 39)* se zmiňuje o tom, že Josefovi pomáhal Nikodém, který přinesl ku pohřbení v pyxidě sto liber vonné masti tvořené myrhou a aloe.

Detaily o snímání Kristova těla z kříže nám kanonická evangelia neuvádí. V románských rukopisech (např. Codex Egberti, TrevírStibib, kol. 980) snímají tělo Kristovo z kříže a ukládají ho do hrobu Josef Arimatijský a Nikodém. V Sakramentáři z Fuldy (GöttingenUB, kol. 975) je na iluminaci s námětem Snímání z kříže je dokonce vyobrazen pouze Josef Arimatijský. Na byzantských freskách a v rukopisech (např. Homilie sv. Řehoře Naziánského, PařížNB, 867-886) se vedle obou mužů objevuje ještě Panna Maria. Ve vrcholném středověku pak přibývá zobrazení sv. Jana Evangelisty, třech Marií a vojáků (viz např. reliéf Benedetta Antelamiho v Parmě, 1178 či oltář Fra Angelica ve Florencii, 1430-40). Na těchto vyobrazeních Josef Arimatijský s plátnem v ruce stojí nejčastěji na žebříků a snímá tělo Spasitele z kříže. Hřeby kleštěmi pak vytrhává Nikodém, jenž je v pozdním středověku zobrazován s trnovou korunou a hřeby v ruce. Citovou i duchovní hloubku zobrazení podtrhuje motiv Panny Marie dotýkající se Kristova těla či motiv s Marií Magdalskou líbající Kristovy nohy. Pomoc Panny Marie (akcent Mariina compasia) při snímání Synova těla z kříže je zmíněna již v řeči na evangelijní text Georgia z Nikodemie: „*Tak tedy přijala do svého klína vytažené hřeby a uvolněné údy líbajíc tiskla a přijímajíc je do svého náručí, jediná snažila se napomáhati při snímání Krista z kříže*“.

Na Snímání z kříže od Rogiera van den Weyden (Madrid – Escorial, kol. 1435) Josef Arimatijský a Nikodém tělo Kristovo natáčejí ve směru pohledu diváka (ostentatio – poukaz na eucharistii) a Pannu Marii hroutící se pod tíhou bolesti podpírají sv. Jan Evangelista a jedna z Marií.

Již od raného středověku se objevuje motiv Nesení Kristova těla k hrobu, jak to známe ze slavného Rafaelova obrazu v Římě (1507) či z obrazu Hanse Holbeina mladšího (BasilejÖK, 1525). Tělo zabalené do látek obvykle nesou Josef Arimatijský s Nikodémem a někdy jim pomáhá sv. Jan Evangelista.

Sofonjáš

Malý prorok, autor starozákonní knihy proroctví, působil kolem roku 630 př. Kr. za vlády krále Jošijáše, který se obrátil, snad pod vlivem Sofonjáše od modloslužby svých předchůdců (hrůzovláda Menašeova) k Bohu. Prorok se zmiňuje o Božím soudu a vyzývá k pokání a pokoře. Jako atribut drží v ruce lucernu (poukaz *Sf 1,12: “V té době prohledám Jeruzalém svítilnami“*). Zobrazení proroka s lucernou se objevuje na reliéfu na západní fasádě katedrály v Amiens (13. století).

Srdce Ježíšovo

Srdce bylo považováno od antiky za centrum lidského rozumu, víry, milosti, lásky a milosrdenství. Z toho také vyplynula zvláštní úcta k srdci Ježíšovu. Rozvíjí se od středověku a o její rozšíření se zasloužil kartuzián sv. Bruno. Vzhledem k povaze *Duchovních cvičení* sv. Ignáce z Loyoly, v nichž právě velká úloha připadla na rozjímání v srdci o Ježíši a jeho tajemstvích, úctu k Ježíšovu propagovali jezuité, jak o tom mimo jiné svědčí velké grafické cykly antverpského rytce Wierickxe, na nichž se objevuje srdce a v něm zobrazené události z Kristova života a symboly Krista. Srdce Ježíšovo spatřila ve svých viděních Margarete z Alacoque (1673-75). V roce 1858 byl ustanoven svátek Srdce Ježíšova.

Motivy Srdce Ježíšova, uvnitř s postavou Jezulátka a Nástroji umučení Krista (viz Nástroje Kristova umučení) či s rukama a nohama se stopami ran po hřebech (úcta k ranám Kristovým), byl velmi oblíben v 15. století, zejména v lidovém prostředí. Známe ho především z ilustrací v rukopisech (např. vyobrazení na kánonovém listě v Augustiniánském misálu, 1436, Kolín nad Rýnem, Knihovna kněžského semináře) či dobové grafiky. Místo postavy Jezulátka může v krvácejícím srdci Kristově být zobrazeno Ukřižování a okolo srdce či pod ním scény z Kristových pašijí. Vzácněji se vyskytuje krvácející srdce s andělem

zachytávajícím krev do kalicha (poukaz na eucharistii). Zvláštní úcta byla v období baroka ranám Kristovým vzdávána v řádovém prostředí křížovníků s červenou hvězdou (vyobrazení s probodeným a krvácejícím srdcem a rukama a nohama Krista s ranami). V 18. a 19. století je zobrazována polopostava či celá postava Ježíše s plamenným či bolestným (s trnovou korunou) srdcem

Stvoření světa

Svět byl podle *I Knihy Mojžíšovy (1,1-30)* stvořen v 6 dnech (řec. Hexameron), sedmý den Bůh odpočíval. Vyobrazení jednotlivých dnů stvoření bývá redukováno na postavu Boha Otce při stvořitelství (někdy mu pomáhá anděl) nebo na předměty stvoření (např. Bertholdova Bible, 1255, Kodaň, Det Kongelige Bibliotek). Země má podobu sféry či od vrcholného středověku krajiny.

Nejprve stvořil Hospodin nebe a zemi. Země byla pustá a Duch Boží se vznášel nad vodami. **První den:** Bůh poručil, aby bylo světlo, a shledal ho dobrým a oddělil světlo od tmy, většinou jsou nad hlavou Boha zobrazeny dva kruhy (slunce měsíc) či např. v Hortus deliciarum slunce a měsíc jsou personifikovány dvěma genii, Raffael zobrazil Boha jak tvoří světelnou dráhu. **Druhý den:** Bůh stvořil klenbu nebeskou (tzv. firmament) a oddělil vody pod klenbou od vod. Někdy bývaly spojovány v jednom zobrazení první a druhý den stvoření. Například ve Velislavově Bibli se objevují personifikace světla a temnoty či dne a noci. **Třetí den:** Bůh shromáždil vody na jednom místě a nazval je mořem a dále vytvořil souš a nazval jí zemí, která se z jeho vůle zazelenala různými bylinami a stromovým. **Čtvrtý den** stvořil Bůh hvězdy a planety, aby svítily ve dne a v noci a byly znamením časů, dnů a let. **Pátý den:** Bůh stvořil veškeré živočichy, zobrazovány jsou většinou ryby a ptáci. **Šestý den:** Bůh stvořil člověka (viz Adam a Eva). **Sedmý den:** Bůh odpočíval (např. mosaika v předsíni chrámu sv. Marka v Benátkách, před trůnicím Bohem stojí šest andělů s křídly – šest dnů stvoření a sedmý bez křídel – den odpočinku). Zobrazení Stvoření světa prodělalo poměrně složitý vývoj. Nejstarším známým zobrazením Stvoření světa byly nástěnné malby v bazilice v S. Paolo fuori le Mura (5. stol., zničeny, známe je z kresby ze 17. stol.). Náměty Stvoření světa známe především z iluminovaných rukopisů Biblí (či Geneze) od raného středověku, a to již v rukopisech Rossánského kodexu (3. čtvrtina 6. stol., Rossano, Arcibiskupské muzeum) či Cottonovy Bible (6. stol., LondýnBM). Zde se zobrazení dochovala pouze fragmentech a úvodní listy Vídeňské geneze (2. pol. 6. stol., VídeňÖNB) se bohužel ztratily. Celý cyklus byl na ranných vyobrazeních patrně redukován na zobrazení Kosmu (nebe a země jako obdélník,

sféry jako koncentrické kruhy). V Cottonově Bibli se poprvé objevují personifikace dne a noci a systém personifikací jednotlivých dnů stvoření je rozvinut zejména na mozaikách v chrámu sv. marky v Benátkách (13. stol.). V období vrcholného středověku jednotlivé dny stvoření bývají většinou zasazeny v šesti či sedmi kruhových medailónech (např. Česká Bible zv. Boskovická, před 1420, OlomoucSVK), ale známe je i z portálů gotických dóků (např. severní portál v chóru dóku ve Freiburgu, 14. stol.), z vitrají (např. kostel sv. Severa v Erfurtu, 14.stol.), nástěnné a deskové malby (např. Mistr Bertram, Grabowský oltář, 1379-1383, HamburkKH). Četné příklady námětů Stvoření světa nalezneme v italském umění (např.reliéf Andrea Pisana (kol. 1350, zvonice dóku ve Florencii; Michelangelo, nástěnná malba v Sixtinské kapli, 1508-12; Rafael, nástěnné malby ve vatikánských Lodžích, 1516-18; Lorenzo Ghiberti, reliéfy na tzv. Rajských dveřích florentského baptisteria, 1425-52).

Sv. Tomáš

Apoštol (viz Apoštolé), misionář Indů, Peršanů a Parthů, patron architektů a stavitelů, zemřel v Kalamíně kolem roku 67, zmíněn v seznamu apoštolů v evangeliích (*Mt 10,3; Lk 6,15*) a *Skutcích apoštolů (1,13)*. Jak uvádí *Jan evangelista (20,19-29)* Tomáš zv. Didymos (dvojče) přišel pozdě do domu, v němž se apoštolům po svém zmrtvýchvstání zjevil Ježíš, který ukázal své rány. Tomáš nevěřil, že je Kristus skutečně navštívil a pravil, že musí nejprve vložit své prsty do Kristovy rány v boku aby v jeho zmrtvýchvstání uvěřil. Osmého dne po prvním zjevení se Kristus opět objevil v kolegiu apoštolů a vyzval Tomáše aby vložil ruku do jeho rány a Tomáš odpověděl: „*Můj Pán a můj Bůh*“ a Kristus mu na to řekl: „*Že jsi mě viděl, věříš. Blahoslavení kteří neviděli, a uvěřili.*“ Zobrazení **Nevěřícího Tomáše** se objevuje již od raného středověku (např. nástěnná malba v kostele reliéf ze slonoviny od Mistra z Echternachu, kol. 990, BerlinSS). Podle legendy byl Tomáš přítomen Nanebevzetí **Panny Marie, která mu předala pásek od svého šatu** (reliéf na Porta della Mandorla, 15. stol. dóm ve Florencii), který byl od roku 1365 chován jako cenná relikvie v italském Prato.

Podle *apokryfních Skutků Tomášových a Zlaté legendy*, **když byl Tomáš v Cesarei, zjevil se mu Bůh a poručil mu, aby se odebral k indickému králi Gundoferovi**, který poslal svého služebníka Abbana, jenž měl vyhledat architekta pro stavbu paláce. Cestou se zastavili na svatbě královské dcery a číšník vyřal apoštolovi políček, apoštol pravil, že odtud neodejde dokud ruku, která ho udeřila nepřinesou psi. Číšníka zabil lev a psi přinesli do hodovní síně jeho ruku. Na královu žádost požehnal Tomáš ženichovi a nevěstě. Novomanželům se zdál v noci stejný sen, když se jim zdálo, že je objímá král ozdobený

drahými kameny. Apoštol jim tohoto krále vyložil jako Krista, který je vyzývá k jeho následování. Nevěsta Pelágie se stala zasvěcenou pannou a zemřela mučednickou smrtí, ženich Dionysius působil jako biskup.

V Indii Tomáš ukázal králi místo s krásným chrámem a pokladem. Poklad apoštol rozdal chudým a kázal slovo Boží. Král ztraceného pokladu litoval a apoštola nechal zavřít do vězení a chtěl ho dát popravit. Díky Tomášově modlitbě byl vzkříšen zemřelý bratr Gad. Ten měl vidění paláce, který postavil Tomáš jeho bratrovi a zatoužil po něm, apoštol mu však řekl, že bohatství může ztížit cestu do nebe. Tomáš svolal všechny ubožáky z provincie a vyznačil jim dvanáct stupňů ke ctnostem: víru v Boha, přijetí křtu, zdrženlivost, varovat se lakoty, omezit žravost, litování hříchů, pokání, pohostinnost, hledání Boží vůle ve všem konání, milování přátel i nepřátel, zachovávání Božích příkazů. Dále působil Tomáš v horní Indii. Tam přivedl na víru Kristovu Sintika a jeho přítelkyni Migdonii, která byla manželkou králova příbuzného Carisia. Carisius požádal krále, aby poslal manželku (sestra Carisia) a ta Migdonii přemluvila, ale i ona se stala křesťankou. Král se na apoštola rozhněval a poručil postavit Tomáše na rozpálené plechy, avšak zázračně vytrysklý pramen oheň uhasil. Podobně vyšel Tomáš nezraněn z rozpálené pece. V Kalamině před králem, když byl nucen uctívat modlu, poručil aby ji démon, který v ní sídlil rozbil, což se i stalo. Velekněží chrámu, v němž modla stála, pak Tomáše zabili mečem, dle *Skutků Tomášových* byl **světec probodnut čtyřmi kopími**. Jeho tělo s úctou křesťané pohřbili. Jak uvádí dále *Zlatá legenda* asi kolem roku 230 dal císař Alexandr na prosby Syřů přenést tělo apoštola do Edessy. Smrt sv. Tomáše zobrazil Petr Pavel Rubens na obraze pro kostel sv. Tomáše na Malé Straně (1637-38, PrahaNG). Klenbu klášterního chrámu sv. Tomáše na Malé Straně zdobí fresky Václava Vavřince Reinera z roku 1730 s některými náměty ze života sv. Tomáše: Tomáš káže pohanům v Indii, Tomáš s apoštoly u hrobu Panny Marie, Tomáš před indickým vladařem. Sv. Tomáš bývá zobrazován jako starší muž (na východě někdy bez vousů). V ruce má knihu, úhelník – jako architekt, nástroje umučení - meč, kopí.

Svatá rodina

Samostatné reprezentativní vyobrazení Marie, Josefa a malého Ježíše, vzniklé osamostatněním z námětů Narození Páně, Klanění Třech králů, Obětování a Obřezání Krista, Útěku do Egypta, Odpočinku na útěku do Egypta a Návratu z Egypta. Námět, který se v určitých modifikacích objevuje již ve středověku (viz Děťství Ježíšovo), byl doporučován po Tridentu, od 2. pol 16. století, jako příklad hodný následování rodinami katolických křesťanů.

Nejjednodušším typem je vyobrazení jak Maria s Josefem vedou Ježíška za ruku (např. Karel Škréta, Sv. Rodina, asi 1694, kostel Panny Marie před Týnem v Praze). Ikonografickými variantami zobrazení Svaté rodiny (námět velmi doporučován po Tridentu) jsou **Polibek sv. Josefu** (viz Josef, např. obraz Michaela Willmanna, kol. 1675, VratislavMN), opírající se o apokryfní Historii Josefa tesaře a **Polibek Panně Marii** (Michael Willmann, kol. 1682, NorimberkGNM), inspirovaný mariologickými výklady *Písně Písní* (1,2; 2,6; 4,1-7; 5,10; 8,3) a Pseudobonaventurovými *Meditationes vitae Christi*. Vzácně se setkáváme s námětem **Svaté rodiny jako Trojice pozemské ve vztahu k Trojici nebeské** (viz Trojice). Na nebesích se objevuje Bůh Otec a holubice Ducha sv. (někdy anděl drží kruh – symbol nerozlučnosti sv. Trojice), po zemi kráčí spolu Josef (někdy drží prsten – symbol nerozlučnosti Svaté rodiny), Marie a malý Kristus (ten reprezentuje druhou božskou osobu jak na nebi tak i na zemi). Na obraze Svaté rodiny od Václava Vavřince Reinera (klášter cisterciáků v Oseku, 1716) Ježíšek společně s Pannou Marií v ruce drží křížek. V lidovém prostředí byla oblíbena vyobrazení sv. Rodiny u stolu, v pozadí se zobrazeným kuchyňským nádobím Panny Marie (poukaz na poslání ženy) a tesařskými nástroji Josefovými (poukaz na povolání muže).

Svatba v Káni Galilejské

Evangelijní události Kristův zázrak na svatbě v Káni Galilejské a Zázračné rozmnožení ryb a chlebů (viz Kristus zázračně rozmnožuje ryby a chléb) byly chápán nejprve jako naplnění Starého zákona skrze Boží moc Kristovu, od 2. poloviny 4. století jako symbol eucharistie. Podle *Janova evangelia* (2, 1-11) se Ježíš zúčastnil společně se svoji matkou Marií svatby v Káni Galilejské a když došlo víno, Marie to oznámila Ježíšovi a ten poručil naplnit podle slov evangelia šest nádob vodou, kterou Ježíš proměnil ve víno. Eucharistický význam zázraku akcentují např. sv. Cyprian (*Epistola* 63), sv. Ambrož společně s rozmnožením chlebů (*De Virginibus III 1, 1*). Některými církevními autory pak bylo proměnění vody ve víno vztaženo ke křtu (např. Maximus Turínský, *Sermones*). V návaznosti na sv. Augustina (*In Joanis evangelium tractatus, VIII-IX*) středověcí exegeté vykládali zázrak jako mystickou svatbu Krista s církví a šest džbánů s proměněným vínem interpretovali jako symbol šesti období Starého zákona (např. Beda Venerabilis, *Homilia XIII*; Alkuin, *In Evangelium Joanis*, Bible moralisée). Liturgicky bylo proměnění vody ve víno považováno za epifanii, jak je to patrné již od 2. poloviny 4. století (viz ambrosiánský hymnus *Illuminans Altissimus*).

Na raně křesťanských vyobrazeních se při proměňování vody ve víno Kristus dotýká nádoby s vodou hůlkou (např. tzv. Stromový sarkofág z Arles, kol. 350-360), Museum Lapidaire d'Art Chretien) a služebník nalévá vodu do džbánů. Maria se poprvé objevuje ve scéně Proměnění vody ve víno v letech 450-460 (tzv. Andrews -Diptych, LondýnVAM). Námět Svatby v Káni Galilejské na reliéfu tympanonu románského kostela v Charlieu doprovází starozákonní typologické předobrazy eucharistie. V pozdním středověku je scéna svatební hostiny velmi epicky rozvinuta a Kristus a Marií sedí u svatebního stolu vedle ženicha a nevěsty. Svatba v Káni Galilejské se tak stává symbolickým obrazem mystické svatby Krista s církví. Ve středověké legendistice a u některých církevních autorů (např. Rupert z Deutz, *Commentaria in Joannem*) byl ženich identifikován se sv. Janem Evangelistou a sv. Marie Magdaléna s nevěstou. Oba jsou zobrazeni na obraze Svatby v Káni Galilejské od H. Bosche (Rotterdam....., 1475) společně s Kristem žehnajícím kalich s vínem (symbol eucharistie).

Sváteční Kristus.

Námět svátečního Krista je spjat s lidovou zbožností a největšího rozšíření doznal v 15. století, zejména v rakouských zemích, ve Švýcarsku, Anglii, Itálii a v Čechách. Jde o vyobrazení Bolestného Krista obklopeného řemeslnickými nástroji, které ho zraňují. Takovéto vyobrazení nalezneme například na nástěnné malbě ve švýcarském Ormalingen. Kristus zde navíc drží blesk, kterým chce potrestat řemeslníky, kteří pracují v neděli. Marie – církev se zde za řemeslníky přimlouvá.

Na některých památkách (např. Slavětín) obklopují Krista vyobrazení řemeslníků provozující svá řemesla. Účel tohoto zobrazení objasňuje text, který je součástí nástěnná malby v kostele San Miniato al Monte ve Florenci. Jsou v něm vyjmenovány tresty, které čekají na ty, kteří nesvěti neděli. Dále zde nalezneme celou řadu lidových rčení a dalších sentencí hovořící o tom, že práci ve sváteční den lidé působí Kristu neustálé utrpení. V Čechách se dochovala jediná malba tohoto typu, a to v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně. Někteří autoři nacházejí kořeny motivu v rozsáhlé (22 knih) anglické středověké (14. století) skladbě Williama Langlanda *Piers the Ploughman (Oráč Petr)*. Vystupují v ní alegorické postavy jako Moudrost, Trpělivost, Štětění atd. V prvních sedmi knihách vystupuje oráč jako zidealizovaný venkovan, v dalších třinácti knihách je oráč obrozenou bytostí spojenou s Kristem, která dosahuje třech stupňů dokonalosti (Do-well, Do-better a Do-best). Pro interpretaci motivu svátečního Krista má největší význam devatenáctá kniha „Založení

církve“ a do jisté míry i poslední kapitola „Příchod Antikristův“. V 19 knize básník upadá do snového spánku uprostřed mše. Vidí vcházet mezi lidi Krista nesoucího kříž. Vedle něj stojí personifikace Svědomí, která objasňuje význam vidění. Připodobňuje život Kristův k životu rytíře, krále a dobyvatele. Kristus předává Oráči Petrovi (zosobňuje zde apoštola Petra) a ostatním apoštolům biskupskou moc, čímž je posunut do nejvyšší kategorie bytí (Do-best). Následně básník vidí jak na apoštoly sestupuje Duch Svatý a poroučí Oráčovi, aby oral pole – tento svět. Svět však ohrožuje Antikrist a tak personifikace Svědomí vyzývá křesťany k založení velké pevnosti – církve. Zbraněmi proti Antikristu jsou dary Ducha Svatého, mezi něž patří moudrost kněží i obchodní a řemeslné dovednosti. Podstatná je zejména pasáž v níž Milost říká: *“ Každé řemeslo musí milovat ta ostatní, svár mezi nimi je zakázán . Některá povolání jsou čistší, jiná méně. Ale praví Vám, že i nejpříjemnější povolání může být proměněno v horší. Proto si pamatujete, že veškerý váš talent a vlohy pochází ode mne. Ať je Svědomí Vaším vladařem , a Schopnost váš hospodář a jste povinni se dle jejich příkazů žít a šatit. Petr Oráč je můj správce a pokladník. Jemu dlužíte částky za odpuštění. Milost dává Oráči nástroje, aby oral pole Pravdy a zasel ctnosti. Jsou to dva pluhý starý a nový (symbolizují Starý a Nový zákon), do kterého budou zapřahováni čtyři býci (symbol čtyřech evangelistů) a čtyři volci (symbol čtyřech církevních Otců). Oráč pro shromažďování úrody postavil stodolu z nástrojů Kristova umučení. Pro Milost vyrobí vůz Víry na snopy a zapřáhne do ní dva koně – Kajícnost a Zpověď a najme si hlídače Kněžství“.* V mnohých pasážích zaznívá kritika dobové církve. Poslední kniha pojednává o příchodu Antikrista a řeší otázky svátosti smíření. S ním bojuje personifikace Svědomí, která si vyžádá pomoc Petra Oráče, jenž se náhle probudí ze sna a zvolá „Milost“! V knihách o Petru Oráči jsou řemesla chápána jako dar Ducha Svatého a zbraň proti Antikristu. To velmi vhodně koresponduje s malbou ve Slavětíně (před 1400), kde paprsky směřují od Krista k řemeslům. Posvěcení se dostává také oráči u Kristových nohou, obchodníkům u stolku s penězi a kajicníku. Krejčovské nůžky v Kristově paži mohou být zástupným poukazem na nutnost klidu od práce v neděli, tedy zacházet s Božími dary v souladu s Boží vůlí.

Dnes již nezachovaná nástěnná malba (kol. 1400) v Radonicích u Slavětína, někdy v literatuře považovaná za zobrazení Svátečního Krista, je ve skutečnosti Bolestný Kristus obklopený Nástroji umučení.

Šalamoun

Syn Davidův Bét-šeby (Betsabé), slavný moudrý a spravedlivý král Izraele (rex iustus), žil přibližně v 10. stol. před Kr. a vládl čtyřicet let. Považován v minulosti za autora biblických knih: Přísloví, Moudrosti, Písně Písní, Žalmů, a to na základě zmínky v *1 Kr (5,1-14)*. Dovídáme se o něm především z *1 knihy Královské (2-11)* a z *2 knihy Paralipomen*. Měl spor o nástupnictví s Ádonijášem, který ve prospěch Šalamouna pomohli vyřešit před stárnoucím králem Davidem matka Bat-šeba a prorok Nátan. Bét-šeba byla považována v typologii (viz Typologie) za předobraz Panny Marie (např. nástěnná malba Jana Jiřího Etgense na stropě poutního kostela Panny Marie v Křtinách), protože porodila „knížete pokoje“ Šalamouna, stejně jako Maria porodila „knížete pokoje Krista“. Stejně jako Šalamoun dal přistavit své matce trůn po své pravici (*1 Kr 2,19*), tak Kristus posadí Pannu Marii na nebeský trůn. **Šalamoun pak byl pomazán na krále od kněze Sádoka** (např. nástěnná malba ve vatikánských Lodžích, kol. 1520, chápáno také jako předobraz Kristova vjezdu do Jeruzaléma) a Ádonijášovi, který proti němu povstal daroval milost. **Spravedlnost Šalamounova** (*1 Kr 3,16-28*), iluminace v Homiliích sv. Řehoře Naziánského, 867-86, PařížNB; rytina mistra E.S.) je představena na příběhu dvou žen. Jedné z nich zemřelo dítě a nárokovala si dítě druhé. Pře se dostala před Šalamouna a ten rozhodl, že dítě rozetne a podělí obě ženy. Nepravá matka s tím souhlasila a tak Šalamoun rozhodl ve prospěch matky skutečné, která raději přenechala dítě první ženě, aby ho zachovala při životě. Téma spravedlnosti Šalamounovy se velmi často objevovalo ve výzdobě radnic (mramorové sousoší na Dóžecím paláci v Benátkách, 15. stol.; Michael Willmann, obraz na radnici ve Vratislavi, 1664), kde radní měli spravedlivě rozsuzovat pře spoluobčanů. **Na posvátném návrší v Gibeónu obětoval Hospodinu a požádal ho o dar moudrosti a umění a Bůh ho vyslyšel** (*1 Kr 3, 5-15*).

Jedním z prvních jeho činů byla **stavba chrámu v Jeruzalémě** (např. miniatura v od Jeana Fouqueta, kol. 1475, Paříž, Národní knihovna) na hoře Mórija, humnu Aravny Jebúsejského, kde Abrahám chtěl obětovat Izáka a kde se králi Davidovi zjevil Hospodin poroučející andělu aby zastavil morovou nákazu. V *1 knize Královské (6,1n)* a ve *2 knize Paralipomen (3-5)* je přesný popis chrámu se sloupy Jakín a Boaz, včetně jeho rozměrů, popis archy úmluvy, oltáře, svícnu a tzv. **bronzové moře tvořeného býky nesoucími velkou nádobu** (viz Typologie, např. nástěnná malba v ambitu emauzského kláštera, před 1370). Od

Sv. Šimon Zelotes (Kananejský)

Apoštol (viz Apoštolé), zmiňován jako Šimon Horlivec či Kananejský (*Mt 10,4*), protože pocházel z města Kany. Byl synem Alfeovým (ztotožňován s Kleofášem) a Marie Kleofášové (viz Příbuzenstvo Kristovo), jako Zelotes označován proto, protože byl považován za příslušníka strany Zelotů. Někdy ztotožňován se Šimonem- bratrem Páně, jeruzalémským biskupem Šimonem, s ženichem na Svatbě v Kání Galikejské (*J 2,1-12*) nebo s Natanaelem (*J 21,2*). O jeho životě postrádáme podrobnější informace. Podle legend (*apokryfní Historie a skutky apoštolů*) působil na misiích společně s Judou Tadeášem v Persii a sám dokonce v Británii. Jako důkaz moci Boží měl zničit pohanskou modlu a vyhnat démony. Zemřel mučednickou smrtí v Persii, když byl sřat mečem, podle *Zlaté legendy* byl **rozříznut pilou či ukřižován**. Šimon je považován za patrona vzdělavců. Cyklus z jeho života (zobrazen společně s Judou Tadeášem) se objevuje např. na vitrajích katedrály v Chartres (13. stol.)

Zobrazován je společně s apoštolem Judou Tadeášem (např. rytina Martina Schongauera, kol. 1490), v ruce drží knihu, meč, kopí či nejčastěji pilu.

Sv. Štěpán

Jáhen, prvomučedník, zmiňován ve Skutcích apoštolů . Protože docházelo ke sporům v křesťanské obci mezi Řeky a židy o rozdělování prostředků vdovám, tak apoštolé svolali všechny učedníky a řekli jim, že jejich poslání je především kázání slova Božího a modlitba a že je třeba, aby někteří učedníci „sloužili při stolu“ Štěpán byl zvolen jáhnem společně se šesti dalšími a apoštolé na ně vložili ruce (*Sk 6,1-7*, Fra Angelico, 1447, Řím, kaple papeže Mikuláše V). Štěpán byl obdařen Božími milostmi a činil mnohé zázraky. **Při hádce s židovskými mudrci v Jeruzalémě byl Štěpán obviňován z hereze** avšak shromáždění spatřili jak se jeho tvář proměnila a byla podobná andělu (*Sk 6,8-15; 7,1-53*, Vittore Carpaccio, 1514, MilánGB). **Sv. Štěpán kázal také lidu** (Vittore Carpaccio, 1515, PařížL). Před radou Štěpán přednesl dlouhou řeč, která přítomné rozhněvala natolik, že ho vyvlekli za město. Štěpán spatřil „nebesa otevřená a Syna Božího stojící na pravici Boží“, poklekl a modlil se za lidi, kteří ho **kamenovali** (Lorenzo Lotto, 16. století, MilánGB; Karel Škréta, obraz na hlavním oltáři katedrály sv. Štěpána v Litoměřicích, kol. 1671). Jeho kamenování se zúčastnil Saul (sv. Pavel). Podle sv. Augustina (*De civitate Dei*) oltář sv. Štěpána byl místem četných zázračných uzdravení. Pokrývky či květiny dotýkané s oltářem uzdravovaly nemocné. Tělo mučedníka pohřbili jeho učedníci (nástěnná malba Fra Filipa Lippi v katedrále v Pratu). Ve Zlaté legendě je samostatná kapitolka věnovaná **nalezení Štěpánových ostatků knězem Lucianem** (reliéfy v katedrále v Bourges, 13. století) a jejich přenesení (v roce 417) do římského kostela S. Stefano in Rotondo. Lucianovi se v noci zjevil vznešený muž v rouchu

ozdobeném křížky a uhodil Luciana zlatým prutem a nařídil mu, že má jít k jeruzalémskému biskupu Janovi a řádně pohřbil těla mučedníků. Lucian se starce zeptal na jméno a ten mu vyprávěl, že je Gamaliel vychovatel sv. Pavla a že s ním v hrobě leží sv. Štěpán, vnuk Nikodém, který přijal křest od sv. Petra a sv. Jan a syn Abibon. Znamením, že hrob je pravý budou čtyři košíky: v jednom košíku růži červenou (poukaz na hrob sv. Štěpána), v dalších dvou košíkách růže bílé (poukaz na hrob Gamaliela a Nikodéma) a ve čtvrtém- stříbrném košíku šafrán.(poukaz na hrob Abibův). Po krátkém prodlení za přítomnosti jeruzalémského biskupa Jana a dalších biskupů byla těla vykopána a z hrobu se linula vůně jež uzdravila sedmdesát lidí.

Sv. Štěpán byl již v rané církvi uctíván jako prvomučedník. Zobrazován je v amiktu, albě a jáhenské dalmatice a od 13. století s kameny v ruce či na knize (např. socha na tzv. Adamově bráně dómu v Bambergu, 13. století; Mistr Theodorik, kaple sv. Kříže na Karlštejně, před 1365).

Tóbijáš

Příběh Tóbijáše je vylíčen v knize Tóbijášově, která je považována za deuterokanonickou. Otcem Tóbijáše byl Tóbit a matkou Chana (Anna). Tobit strávil dlouhý čas v Asyrském zajetí, kde plnil všechny příkazy zákona. Po návratu domů o slavnosti letnic vyslal Tóbit Tóbijáše aby vyhledal chudého a pozval ho ke stolu. Tóbijáš našel mrtvého muže na tržišti a **Tóbit vstavší od hostiny ho pietně pohřbil** (*Tób 2, 1-10*, zobrazováno v Itálii v 15. a 16. století jako jeden ze Sedmi skutku milosrdenství). Usnul pak na nádvoří svého domu jeho oči poškodil ptačí trus. Poslán byl od Hospodina archanděl Refáel aby uzdravil Tobita a osvobodil od démona Asmodaje Sáru (dceru Reúelovu), která se měla provdat za Tóbijáše. Tóbitova žena Chana vykonávala domácí práce za úplatu a jednou jí přidali ke mzdě kozlíka, který začal mečet a slepý Tóbit obvinil ženu, že ho získala nečestným způsobem a **Chana mu vyčetla, že ztratil smysl pro milosrdenství** (*Tób 2, 11-14*, Rembrandt, 1626, AmsterdamRM). Tóbit povolal ke svému loži Tóbijáše a sdělil mu, že má pro něj coby dědictví stříbro uložené u Gebaela v médských Ragách a dále ho nabádal ke ctění Zákona. Tóbijáš se vydal hledat společníka na cestu do Médie a potkal Refáela. Přivedl ho k otci Tóbitovi, který po řadě otázek na Refáelův původ svolil k cestě. **Oba šli pěšky a před nimi běžel pes** (*Tób 6,1*, Antonio del Pollaiuolo, 1465, TurinPin; Karel Škréta, kostel sv. Martina v Kostelci u Křížků, kol. 1665). Z vody, v níž si Tóbijáš myl nohy, se vymrštila velká ryba a chtěla mu je ukousnout. **Tóbijáš na radu Refáelovu rybu pevně uchopil a přinesl jí na**

břeh (*Tób 6,2*, Jan Jiří Bendl, Archanděl Refáel s rybou, po 1650, PrahaMHP). Anděl mu dále řekl ať rybu rozřízne a žluče, jater a srdce ať použije jako léku. V Médii se Refáel a Tóbijáš ubytovali pod Reúlovou střechou. Reúlovu dceru Sáru osvobodil Tóbijáš od démona tím, že spálil játra a srdce ryby ve svatební komnatě. Po té **Tóbijáš si vzal Sáru za ženu** (*Tób 7,9-17*), společně se pomodlili a odebrali se i z vráceným stříbrem domů. **Otci Tóbitovi pak po návratu Tóbijáš vrátil zrak, když mu oči pomazal žlučí ryby** (*Tób 11,1-19*, nástěnná malba v katakombách sv. Domitilly, 3. stol., obraz Petra Brandla, kol.1705, PrahaNG). Sv. Augustin (*Sermo IV de SS Ap. Petro et Paulo*) přirovnává Tobiáše, který spálením srdce a jater ryby zahnal démona a pomazáním žlučí navrátil otci světlo do očí, ke Kristu vyzařujícím světlo, který svým utrpením přemohl d'ábla. Když se vděčný Tóbit chtěl rozdělit o majetek s Refáelem, ten mu vyjevil, že je Božím poslem – andělem a **odebral se na nebesa** (*Tób 12, 20*, Rembrandt, 1637, PařížL).

Tři mládenci v peci ohnivé

Hlavní část příběhu třech mládců líčí kniha *Danielova (1-3)*. Babylónský král Nebúkadnesar (Nabuchodonozor) dobyl město Jeruzalém, když v něm vládl judský král Joakim. Nový vládce povolal ke dvoru židovské mládence a mezi nimi Daniela (Beltšasar), Chananjáše (Šadraka, Sidracha), Míšaela (Měšaka, Mizaela, Mizacha) a Azarjáše (Abed-nega). Král Nebúkadnesar měl sen o soše vladaře, jejíž hlava byla ze zlata, prsa a ramena ze stříbra, břicho a bedra z mědi, nohy pak částečné ze železa a z hlíny (podobenství o kolsu na hliněných nohou). Daniel mu vyložil sen tak, že zlatou hlavou je sám Nebúkadnesar, pak nastanou království méně mocná: stříbrné a měděné. Čtvrté království bude nestálé jako se nesnáší železo s hlínou a po sporech zanikne a nahradí ho království věčné, které zřídí Bůh. Nebúkadnesar nechal zhotovit ze zlata sochu šedesát loket vysokou a svolal dvořany, aby jí uctívali. Kdo by odmítl čekat ho trest upálením v peci ohnivé. Chanajáš, Míšael a Azarjáš se odmítli klanět a byli uvrženi do pece ohnivé, ale Hospodin k nim poslal anděla a oheň jim neublížil. Podle deuterokanonického *doplňku ke knize Danielově - Modlitba Azarjášová (3,26-45)* se mládenci v peci modlili a pěli Hospodinu chvalozpěv, proto na vyobrazeních v katakombách mají modlitební postoj orantů. Anděla zmíněného v textu řecké a latinské vsuvky (zobrazen na nástěnné malbě v katakombách sv. Sotera na Via Appia v Římě) někdy nahrazuje holubice s olivovou ratolestí - symbol Boží naděje (nástěnná malba v katakombách sv. Priscilly v Římě). Na některých vyobrazeních je vedle pece ještě zobrazena socha vladaře na sloupu (katakomba pod bazilikou S. Cecilia in Trastevere v Římě). Zobrazení třech

mládenců patří k nejčastějším námětům v římských katakombách, a to zřejmě také proto, protože příběh připomínal nařízení římských císařů (tzv. Trajánův reskript), že obyvatelé obvinění z vyznávání křesťanství mají před komisí obětovat jako výraz loajality k římským kultům zbožtělým císařům. Ti kteří odmítli byli odsouzeni k smrti pro urážku císařského majestátu ("Lese crimen majestatis"). Křesťané stejně jako tři mládenci mají doufat v Boží pomoc a spásu.

Typologie.

Typologie je v křesťanských církvích takový způsob výkladu, když se pokoušíme objasnit Starý zákon na podkladě zákona Nového. Jde o způsob myšlení, které uvažuje o dvojice podobných nebo protikladných osob, událostí či dějů, z nichž časově jedna předchází druhé; starší osoba či událost (typus, figura, praefiguratio) je chápána jako předobraz osoby či události mladší. Typologie se tak v širším slova smyslu rovná alegorickému nebo duchovním výkladu (interpretatio mystica, spiritualis). Teologicky jde v typologii v podstatě o zaslíbení (Starý zákon) a vyplnění (Nový zákon), přičemž opakování probíhá v pomyslném kruhu. 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*. Oba zákony nelze oddělit a postavit je proti sobě, v typologii tedy nejde o teze a antiteze, jak se s nimi setkáváme třeba v prostředí husitských a utrakvistických Čech (např. Jenský kodex, před 1500, PrahaKNM) či luterské reformace (např. Lucas Cranach st., *Pasional Christi et Antichristi*, 1521). Typus a Antitypus si nelze představit v historicko náboženské paralele, nýbrž jako posouvání na stupínku v dějinách spásy, kdy novozákonní událost je "více" jak starozákonní typus, Východiskem pro objasnění významu zobrazení v typologii je vždy Nový zákon. Řecké slovo „Typos“ (značící stopu či vzor) je použito v listech apoštola Pavla (*Ř 5,14; 1 K 10,1-11*). Jako vyjádření shody (Concordia veteris et novi testamenti) obou zákonů je často citován výrok z prorocství *Ezechielova (1,6): "Rota in medio Rotae"*. Odůvodnění typologie nacházíme v evangeliích, jako například u *Jana (24,44): "...i řekl jim: To jsem měl na mysli, když jsem byl ještě s Vámi a říkal Vám, že se musí nejdříve naplnit všechno co je o mě psáno v Zákoně Mojžíšově."* či v jiném verši téhož evangelia (*J 3,14): "Jako Mojžíš povýšil hada na poušti, tak musí být vyvýšen Syn člověka"*. Často uváděným příkladem je parabola u *Matouše (12,40)* o Jonášovi, který strávil tři dni v břiše mořské obludy, stejně jako Kristus v hrobě (poukaz na Zmrtvýchvstání). Ve velké šíři je typologie využito v dopise apoštola Pavla Židům. Typologický vztah Adam-Kristus (Kristus jako nový Adam) je vyjádřen v dopise apoštola Pavla *Korintským (15,22; 45-49)*. Význam

typologie zdůrazňují i církevní autority, jako například sv. Augustin (De catechizandis Rudibus, PL 40, sl.315d): "Ve Starém zákoně je skryt Nový zákon, v Novém zákoně odkryt Starý".

Typologii zakládají jak osoby (např. Ester – Maria) tak i příběhy (např. oběť Abraháмова – oběť Kristova). Patří sem typologické páry Starého a Nového zákona (např. Adam-Kristus), páry uvnitř Nového zákona (např. Jan Křtitel – Kristus) a od renesance páry nebiblické (např. Vergil – Dante). Nejstarší příklady typologických cyklů nacházíme v raně křesťanském prostředí na sarkofázích (např. sarkofág Junia Bassa, 4. stol., Řím VM), na nástěnných malbách v katakombách (např. katakomby na Via Latina v Římě, 4. stol.), na reliéfech (např. dveře baziliky sv. Sabiny v Římě, kol. 430) či v uměleckém řemesle (např. skleněná číše z Podgoritze, 5. stol.). Vybírány jsou jako předobrazy ta starozákonní témata, která jsou předznamenáním spásy, spravedlnosti či utrpení (Adam a Eva, Kain a Ábel, Noe v arše, Mojžíš vyráží vodu ze skály, Přejít přes Rudé moře, Návštěva tří andělů v Mamre u Abraháma, Oběť Abraháмова, Jonáš a obluda, Daniel v jámě lvové, Tři mládenci v peci ohnivě, Zuzana a starci, Josef Egyptský, Oslice Bileáмова, Samson, Jákobův žebřík, Job). V Prudentiovi (348-410) Dittochaonu je 24 témat novozákonních a 24 témat starozákonních. O některých významných památkách máme jen zprávy, jako například o 18 starozákonních a 10 novozákonních scénách, kterými sv. Ambrož vyzdobil v Miláně svůj biskupský kostel. Četné památky s typologickými cykly nalezneme v ravennských chrámech. V kněžišti kostela S. Vitale v Ravenně jsou zobrazeny na mozaice z 6. století předobrazy mešní obětí (oběť Ábelova, oběť Abraháмова a Melchisedech), což koresponduje s formulací mešní modlitby: "*Supra quae...munera pueri tui iusti Abel, et sacrificium Patriarche nostri Abrahae: et quod tibi obtulit sumus sacerdos tuus Melchisedech.*". Trůn ravennského biskupa Maximiana (kol. 550) zdobí reliéfy s příběhem Josefa Egyptského. Snad nejstarším příkladem typologického vyobrazení **Synagogy a Církve** (Ecclesia) je mozaika v bazilice sv. Sabiny v Římě z doby papeže Celestina I. (422-32). Pod personifikací Synagogy je nápis „*Ecclesia ex circumcissione- církve z obřezaných*“ a pod personifikací Církve nápis: "*Ecclesia ex gentibus – církve z pohanů*". Ještě na středověkých katedrálách (např. Štrasburk, 13. stol.) je Synagoga zobrazena jako krásná žena, avšak s negativním postojem k židům ve středověké společnosti personifikace Synagogy nabývá až karikovaných rysů. Možná, že k tomu přispělo i to, že o pašijový týden se četl Augustinův spis *Contra Judaeos paganos et Arianos*. Personifikace Církve má ženské rysy zřejmě také proto, že je představena jako svatá bezúhonná žena - Sponsa verbi, nevěsta – církve zasnoubena nebeskému ženichu, to je Kristu, jak se o tom zmiňuje sv. Pavel (*Ef. 5,21-32, 2 Kor. 11,2*), *knihy Zjevení (Zj 21,9)* či výklady *Písně Písní*

(viz Píseň Písní). Také sv. Augustin ve výkladu *Žalmy 45* nazývá Církev novou krásnou nevěstu Kristovu. Isidor Sevillecký považuje za zosobnění Ecclesie ženu Ráchel a za personifikaci synagogy Leu. Z prostředí ottonských císařů známe bohatý typologický cyklus z kostela sv. Jana v Müstairu (20 polí se životem Davidovým, 62 polí se životem Ježíše Krista). Podle zpráv nechal Ekkerhard IV. zhotovit kolem roku 1030 pro dóm v Mohuči typologické cykly (nástěnné malby či závěsné koberce). Podobné cykly zdobily kostel sv. Afry a Ulricha v Augsburgu (1140) a sv. Emmerama v Řezně (1166). Oblíbenými exegetickým kodexy středověku, plnými typologických příkladů jsou *Quaestiones in Vetus Testamentum* Isidora Sevilleckého, *Glossa Ordinaria* Walafrida Strabo či spisy Honoria Augustodunensis, Gerhocha von Reichersberg. K velkému rozvoji a zároveň k určité modifikaci typologie dochází ve 12. století, a to zřejmě pod vlivem severofrancouzské scholastické Akademie (např. Hugo od Sv. Viktora, *traktát De sacramentis*). Částečně je opouštěno v sakramentologii 12. století pojetí typu a antitypu ve prospěch alegorického výkladu Ruperta z Deutzu o pozice mezi augustinovským „veritas“ a „umbra“. Vilém ze Saint – Thierry napsal o eucharistické oběti ve svazku s ukřižováním Krista, že od „umbra-stínu“ přicházíme do plnosti světla (Božské světlo se zapálilo po vyplnění Starého zákona). Ukřižování se stává středem dění Starého a Nového zákona („veritas figurarum Veteris Testamenti“). Ukázkou takového pojetí je například výzdoba královského kalicha a patény z Trzemesna (12. stol.) či ilustrací v rukopise *De Laudibus sanctae Crucis* (1180, klášter sv. Emmerama v Řezně). V rukopise *Hortus Deliciarum* Herrady von Lansberg (shořel při požáru) jsou oba Zákony představeny jako dvě různé oběti, Kristus je považován za arcikaplanu Nového zákona (*Žd 5,10*). V rukopise byla pozoruhodná ilustrace s vyobrazením dvou hlav – Mojžíše a Krista na jednom těle. Pouze z popisu známe velký kříž, který nechal zhotovit r.1144 pro opatství St. Denis opat Suger. Na soklu bylo 17 novozákonních a 51 starozákonních scén („*Salvatoris historia cum antiquae legis allegoariarum testimoniis*“). Blízký svým pojetím je Sugerovu kříži dodnes dochovaný kříž z roku 1368 v bývalém cisterciáckém klášteře v Bad Doberan. Jedním z nejvýznamnějších příkladů užití typologie je tzv. Klosterneuburský oltář Mikuláše z Verdunu (1181). Sedmnácti novozákonním námětům (označeni jako „sub gratia“ – doba milosti, viz vztah milosti a Zákona v dopise apoštola Pavla Římanům) umístěných ve středu oltáře, počínaje inkarnací a konče druhým příchodem Krista, odpovídá třicet čtyři námětů starozákonních: v horní řadě sedmnáct „ante legem – před předáním desek Zákona“ a v dolní sedmnáct „sub lege – po předání desek Zákona“.

Typologické cykly nacházíme ve středověku především v rukopisech typu *Speculum humanae Salvationis*, *Biblia pauperum* (viz Bible), *Bible moralisé* (viz Bible) a *Concordantia*

caritatis. Nejrozsáhlejším typologickým kompendiem vzniklým v Anglii kolem roku 1200 jako sbírka typologických předloh pro obrazové cykly je kodex zv. *Pictor in carmine*. Obsahuje 138 novozákonních Antitypů a 508 starozákonních Typů. V našem prostředí se s typologickými cykly setkáme v reprezentativní podobě již ve Vyšehradském kodexu (kol. 1085, PrahaNKČR), ve vrcholném středověku na nástěnných malbách v ambitu kláštera slovanských benediktýnů na Slovanech v Praze – Emauzích (před 1370). Pravděpodobně typologické cykly zdobily nástěnné malby v ambitu kláštera cisterciáků na Zbraslavi a také vitraje v Dražické kapli v bazilice sv. Víta na Pražském hradě. Na počátku 15. století dominikán Franz von Retz (1343-1424) sepsal mariologický spis *Defensorium inviolatae virginitatis beate Mariae*, využívající typologii k vyjádření vlastností Panny Marie (např. Rouno Gedeonovo, Brána uzavřená, Hůl Áronova a Hořící keř Mojžíšův – panenství Mariino, vyobrazení – triptych z cisterciáckého kláštera ve Stamsu, 1426).

Typologický vztah obou zákonů nalezl vyjádření také v učení reformátorů, respektive ve vztahu Zákon a Evangelium, jak je to vyjádřeno na četných variantách dogmatického obrazu Lucase Cranacha St. (např. tzv. Zákon a Evangelium, PrahaNG,1529), pro něhož ikonografickou náplň vypracoval kolem roku 1529 Lutherův přítel Filip Melancton. Luther sám vysvětlil význam obrazu: "*Arbor mortis est lex, arbor vitae est evangelium*". Osu obrazu tvoří strom, na straně Zákona uschlý a na straně Evangelia zelený. Pod stromem sedí člověk jemuž sv. Jan Křtitel ukazuje zmrtvýchvstalého Krista vítězícího nad smrtí, na skále nad ním stojí Panna Maria a přijímá z nebes maličkého Krista z křížem, v pozadí andělé zvěstují pastýřům narození Krista. Na straně Zákona Mojžíš přijímá desky zákona (nebo Mojžíš stojí s proroky přímo pod stromem), smrt a ďábel pronásledují člověka a v pozadí vidíme Adama a Evu a židovský tábor s hadem na poušti. V umění novověku jsou typologické scény častější v zemích protestantských (viz např. výzdoba luteránských sborů, tzv. Friedenskirche ve slezských městech Svidnici a Jaworu). V novověku se v katolickém prostředí s typologií setkáváme poměrně vzácně. Na podkladě typologie vznikl velký cyklus nástěnných koberců s námětem Triumf Eucharistie (dle předloh P.P. Rubense), určený pro madridský klášter (redukovaný cyklus v dómu v Kolíně nad Rýnem. V barokních Čechách se zejména na nástěnných malbách objevují starozákonní ženy jako předobrazy Panny Marie (např. Jan Jiří Etgens, nástěnná malba v poutním kostele Jména Panny Marie v Křtinách, kol. 1745). V kostele Všech svatých v Uhřetěvsi se na hlavním oltáři nachází monumentální sochy Ferdinanda Ublakera z roku 1752 s náměty Oběti Abrahámovy a velekněze Árona, tvoří typologické předobrazy oběti a kněžství Kristova. Jiný význam než v teologii má typologie v dějinách umění myslíme sled určitých výtvarných typů či námětů.

Typologie nelze spojovat s biblickou alegorezí, kterou prosazovala Alexandrijská škola (např. Filón či Origénes) svým alegorickým výkladem Písma, který smazával dějinné a časové kontury událostí, zkušeností a věcí. Doslovný (historický) výklad Písma je podle uvedené školy neudržitelný, neboť vede ke skepsi vůči zjevovatelskému charakteru Bible. Pochybná etika některých starozákonních příběhů má prý ve skutečnosti jiný význam. Pod slupkou těchto příběhů se skrývá mysterion. Protipólem byla „historická“ škola Antiochiská. Alegorický výklad Písma na rozdíl od typologie zanikl.

Námět	1. Biblia pauperum 2. Speculum humanae salvationis	Emauzy
Pád andělů	2. Stvoření Evy 2. Příkaz Boží Adamovi a Evě 2. Pokušení Evy	Svržení Chosroea Pád Šimona Mága
Stvoření Evy	chybí	Eva trhá jablko P. Maria snímá Krista z kříže
Prvotní hřích	2. Vyhnání z Ráje 2. Práce jako následek hříchu 2. Rozkoše	Vyhnání z Ráje Uvedení Henocha do nebes Kristus vyvádí praotce z předpekli
Zvěstování narození Panny Marie	2. Sen Astyagesův 2. Zapečetěná studnice a zahrada uzavřená	chybí
Narození P. Marii	2. Prorok Bileám 2. Kořen Jesse 2. Uzavřená brána 2. Chrám Šalomounův	chybí
Maria obětována v chrámě	2. Sluneční stůl 2. Dcera Jiftáchova 2. Královna Persie ve visutých zahradách	chybí
Zasnoubení P. Marie	2. Zasnoubení Tobiáše se Sárrou 2. Věž Barjesusova 2. Věž Davidova	chybí
Zvěstování	1. Zlořečený had 1. Rouno Gedeónovo 2. Hořící keř Mojžíšův 2. Rouno Gedeónovo 2. Rebeka a Elíezer	Hořící keř Mojžíšův Rouno Gedeónovo
Narození Krista	1. Hořící keř 1. Hůl Áronova 2. Hůl Áronova 2. Tiburtská sibyla 2. Sen	Kořen Jesse Hůl Áronova
Obřezání Krista	1. chybí 2. chybí	Obřezání Abraháma Sipora obřezává syna Geršóna
Klanění tří králů	1. David a Abnér 1. Král. ze Sáby a Šalamoun 2. Trůn Šalamounův 2. Tři hrdinové Davidovy 2. Tři králové a zjevení hvězdy	Bratři se klaní Josefu Egypt. Oběť 12 knížat
Obětování v chrámu	1. Očistná oběť Mojžíšova	Obětování všeho prvorozeného

	1.Samuel zasvěcen Bohu 2.Archa úmluvy 2.Menora 2.Samuel zasvěcen Bohu	Samuel zasvěcen Bohu
Útěk do Egypta	1.Útěk Jakoba před Ezau 1.David prchá před Saulem 2.Egyptská Madona 2.Mojžíš láme korunu faraonovu 2.Mene tekel	Farao dává zavraždit děti Izraele Atalja dává zavraždit děti krále
Vraždění nevinátek	1.Atalja dává zavraždit děti krále 1.Saul dává zavraždit kněze	
Zničení modly	1.Zničení zlatého telete 1.Zničení modly Dagona	chybí
Návrat z Egypta	1.Návrat Davidův 1.Jákob u brodu	chybí
Křest Kristův	1.Přechod přes Rudé moře 1.Nosiči hroznu 2.Kovové moře 2.Uzdravení Naámana vodou z Jordánu 2.Přenesení archy úmluvy skrze vody Jordánu	Uzdravení Naámana vodou z Jordánu Kovové moře
Pokušení Krista	1.Jákob kupuje prvorozenství 1.Pokušení v Ráji 2. Daniel usmrcuje draka 2.David zabijí Goliáše 2.David zabijí lva a medvěda	Pokušení Mojžíše Posílení proroka Elijáše v postě
Svatba v Káni galilejské olejem	chybí	Eliša (Elizeus) plní nádoby vdovy
Vzkříšení Lazara	1.Elijáš křísí syna vdovy 1.Elijáš křísí syna Sunamitky	Eliša ozdravuje zkažené vody chybí
Vzkříšení mládence naimekého	chybí	Elijáš křísí syna vdovy Elijáš křísí syna Sunamitky
Proměnění Krista	1.Hostina Abraháмова 1.Tři mládenci v peci	chybí
Příchod Krista k Martě	chybí	Nasycení Elijáše vdovou Sunamitka podává chléb Elišovi
Hostina v domě Šimonově	1.Kázání Nátanovo 1.Mojžíš uzdravuje Mirjiam 2.Kázání Nátanovo 2.Zajetí Manasese 2.Návrat ztraceného syna	Uziáš potrestán malomocenstvím Mojžíš uzdravuje Mirjiam
Zázrak s chlebem a rybami	chybí	Nasycení manou (uveden jako Typos)
Kamenování Krista	chybí	Jezábel dává kamenovat Nábota Mystický lis
Setkání Krista se Samaritánkou	chybí	Setkání Eleazara s Rebekou Vdova ze Sarapety podává vodu Elijášovi
Vjezd do Jeruzaléma	1.Ženy Izraele jdou naproti Davidovi 1.Děti proroků Izraele uctívají Elišu	poškozeno

	2.Nářek Jeremiášův	
	2.David přijat s plesáním	
	2.Vyhnání Heliodóra z chrámu	
Vyhnání kupců z chrámu	1.Dareios (Darjaveš) povoluje židům chrám	chybí
	1.Juda Makabejský očist'uje chrám	
Jidáš nabízí, že zradí Krista	1.Klam Jákobův	chybí
	1.Abšalóm rozeštvává lid proti Davidovi	
Jidáš prodává Krista	1.Josef koupen od Ismaelitů	chybí
	1.Josef koupen od Putifara	
	2.Jóab zabíjí Amasa	
	2.Saul hází oštěp na Davida	
	2.Kain zabil Ábela	
Poslední večeře hřích	1.Abraham a Malkisedek (Melchisedech)	Eva spojující lidi skrze
	1.Sbírání many	P. Marie spojuje lidi milostí
	2. Abraham a Malkisedech	
	2. Sbírání many	
	2. Velikonoční beránek	
Ozbrojenci zajímají Krista	2.Samson zabíjí nepřátele	chybí
	2.Samgar zabíjí nepřátele	
	2.David zabíjí nepřátele	
Jidášův polibek	1.Jóab usmrcuje Abnéra	Kain zabíjí Ábela
	1.Tryphon přepadl Jónatana	poškozeno
Kristus před Pilátem	1.Jezábel chce usmrtit Elijáše	Šemajáš zlořečí Davidovi
	1.Babyloňané usilují o smrt Daniela	Hoši se posmívají Elišovi
Bičování Krista	2.Pohanění Jóba	Pohanění Jóba ženou a přáteli
	2.Achior uvázan ke stromu	Achior uvázan ke stromu
	2.Lámech týrán	
Korunování Krista	1.Obnažení Noe	chybí
	1.Hoši se posmívají Elišovi	
	2. Dareios a Apamené	
	2.Šemajáš zlořečí Davidovi	
	2.Zneuctění vyslance Davidova	
Posmívání Kristu	2. Cizoložnice poplivána	chybí
	2. Obnažený Noe	
	2. Samson posmíván filišťínskými	
Nesení kříže	1.Izák nese dříví k oběti	Izák nese dříví k oběti
	1.Elijáš a vdova ze Sarapety	Haman přibit na kříž
	2. Izák nese dříví k oběti	
	2. Zvědové s hroznem	
	2.Nájemci vinice byli usmrceni	
Přibíjení Krista na kříž	2.Júbal a Túbal-Kain	snad v cís.kapli - zničeno
	2.Jesaiaš byl rozřezán	
	2.Král z Moabu obětuje svého syna	
Ukřižování	1.Oběť Abraháмова	v císařské kapli – zničeno
	1.Povýšení hada na poušti	
Ukřižování Krista mezi lotry	2. Sen Nebúkadnezarův (Nabuchodonozorův)	
	Marii a Janem 2.Oběť krále Kodrose	
	2.Eleazar a slon	
Otevření rány v boku	1.Stvoření Evy z žebra Adamova	snad v cís.kapli – zničeno

Kristus na kříži posmíván od židů	1.Mojžíš vyrazí vodu ze skály 2.Míkal a David	snad v cí.s. kapli - zničeno
Bolestná Panna Maria při snímání Krista z kříže	2.Abšalómová smrt 2.Evíl-Merodak rozřezal tělo svého otce	snad v cí.s.kapli -zničeno
Uložení do hrobu	2.Noemi oplakává svého muže a syna 1.Vhození Josefa do studně 1.Jonáš pohlcen obludou 2.David pláče na Abnérově pohřbu 2.Vhození Josefa do studně 2.Jonáš pohlcen obludou	snad v cí.s.kapli - zničeno
Sestup Krista do předpekli	1.David zabijí Goliáše 1.Samson zabijí lva 2.Tři mládenci v peci ohnivé 2.Daniel v jámě lvové 2.Pštros osvobozuje svá mláďata	snad v cí.s.kapli – zničeno
Vítězství Krista nad ďáblem	2.Benajáš usmrcuje lva 2.Samson usmrcuje lva 2.Ehúd usmrcuje krále Eglona	snad v cí.s.kapli –zničeno
Panna Maria vítězí nad ďáblem	2.Judit a Holofernés 2.Jáel zabijí Síseru 2.Tomyris zabijí krále Kýra	Judit a Holofernés
Kristus osvobozuje praotce	2.Východ Židů z Egypta 2.Abrahám osvobozen z ohně Chaldejců 2.Lot utíká ze Sodomy	
Zmrtvýchvstání Krista	1.Samson nese dveře města Gazy 1.Obluda vyvrhla Jonáše 2.Samson nese dveře města Gazy 2.Obluda vyvrhla Jonáše 2.Svorník v chrámu	Samson nese dveře města Gazy Obluda vyvrhla Jonáše
Ženy u hrobu Kristova	1.Rúben hledá Josefa 1.Nevěsta hledá milého	chybí
Noli me tangere	1.Daniel v jámě lvové 1.Nevěsta nachází milého	chybí
Kristus se dává poznat učedníkům	1.Josef se dává poznat svým bratřím 1.Návrat ztraceného syna	chybí
Nevěřící Tomáš	1.Gedeón a anděl 1.Jákob zápasí s andělem	chybí
Nanebevstoupení Kristovo	1.Elijáš vystupuje na nebesa 1.Henoch přijímán do nebe 2.Jákobův žebřík 2.Dobrý pastýř 2.Elijáš vystupuje na nebesa	Elijáš vystupuje na nebesa Jákobův žebřík
Seslání Ducha Svatého	1.Mojžíš obdržel desky zákona 1.Oběť Elijásova 2.Stavba babylónské věže 2.Izraelité obdrželi desky Zákona 2.Zázračné naplnění džbánu olejem vdovy ze Sarapety	Stavba babylónské věže Oběť Elijásova

Compassio Mariae	2.Matka mladého Tobijáše oplakává svého syna 2.Ztracený groš 2.Saul a Míkal	chybí
Korunování Panny Marie	1.Šalamoun a Bat-šeba 1. Ester před Achašveróšem 2.David přináší archu do Jeruzaléma 2.Oběť ženy 2.Šalamoun usazuje svoji matku na své místo	chybí
Panna Maria prosí za lidstvo (Dominik a František)	chybí 2.Abígajil utěšuje Davidův hněv 2.Žena z Thekoa utěšuje Davidův hněv 2.Žena utěšuje Jóaba	
Panna Maria Ochránitelka	2.Tharbis ochraňuje město proti Mojžíšovi 2.Théby chráněny proti Abimelechovi 2.Míkal podporuje útěk Davidův	chybí
Kristus ukazuje Otcí své rány	2.Antipater a Julius Cesar 2.Maria ukazuje Kristu svá prsa 2.Ester prosí za národ Izraelitů	chybí
Poslední soud	2.Podobenství o svěšené hřivně 2.Panny moudré a pošetilé 2.Nápis na stěně – Mené mené tekél ú-parsín	chybí
Ztrestání pekla	2.Davidova msta 2.Gedeónova msta 2.Záhuba faraónova	chybí
Radosti blahoslavených	2.Šalamoun a královna ze Sáby 2.Hostina krále Assuise 2.Hostina dětí Jobových	chybí

Údolí suchých kostí

Prorok Ezechiel (*Ez 37, 1n*) hovoří o tom, že ho „ruka Hospodinova“ vyvedla doprostřed pláně, na níž bylo plno „velmi suchých kostí“. Hospodin do „do nich uvedl Ducha“ a kosti „ožily“ a začali se pokrývat svalovinou a navrch kůží. Bůh pak tělům vdechl ducha a ta ožila. Křesťané chápaly toto vidění jako předobraz Poledního soudu. Námět „Údolí suchých kostí“ se velmi často vyskytuje na renesančních epitafech (viz Epitaf z děkanského kostela v Chrudimi).

Ukřižování

Téma ukřižování patří k nejzávažnějším a nejbohatěji rozvinutým motivům křesťanské ikonografie. Jeho vývoj je velmi úzce svázán s proměnami teologie a duchovní literatury. Vedle kanonických evangelií se umělci inspirovali celou řadou textů (*Nikodémovo protoevangelium*, *Meditationes de vitae Christi od Giovanniho de Caulibus*, *Relationes de vita et passione Jesu Christi et gloriosae virginis Mariae matris eius*, *Zjevení sv. Brigitty Švédské*

mystická literatura popisující drasticky Kristovo lidské utrpení, *Dialog Anselma s Pannou Marií, mariánské či magdalénské plankty* ad.)

Z kanonických evangelií (*Mt 27,32-55; Mk 15,20-41; Lk 23,26-49; J 19,17-37*) se dovídáme, že Kristus nesl svůj kříž na místo hebrejsky zvané Golgota, to je Lebka. Proto se na řadě vyobrazení Ukřižování lebka vyskytuje u paty kříže. Může to být ovšem také poukaz na lebku Adamovu, protože ten byl podle apokryfního *Vyprávění o pokání prátoplastů Adama a Evy* pohřben na Golgotě (viz též Kříž). Zobrazení ukřižování, jak je známe již od raného středověku neodpovídají příliš římské praxi ukřižování odsouzených těžkých zločinců a otroků. Jak víme z některých antických pramenů na místě popraviště byl do země zapuštěn sloup (stipes) a odsouzenec si musel na popraviště přinést příčné břevno (patibulum), na nějž měl přivázané ruce, aby nemohl klást odpor. Na popravišti pak byly odsouzenému přibity v zápěstí ruce na břevno, které bylo po té vyzdvíženo i s tělem na sloup, kde bylo položeno na jeho vrchol a vznikla tzv. „T“ (tau, crux commisa) forma kříže nebo upevněno na čep o něco níže, čímž vznikl obecně známý typ latinského kříže (crux immisa).

Ve výtvarném umění se někdy objevuje námět **Přibíjení Krista na kříž**, který nemá přímou oporu v evangeliích, ale ve středověké mystické literatuře, v níž jsou dokonce vypočítávány rány kladiva a popisován zvuk jeho úderů. Ve výtvarném umění do 13. století jsou Kristovy ruce a nohy proraženy čtyřmi hřeby, ve vrcholném a pozdním středověku i v novověku většinou třemi hřeby. Výjimkou jsou některé krucifixy z období po Tridentském koncilu, který hlásal mimo jiné k návrat k raně křesťanským hodnotám. V této době se opět objevuje tělo Spasitelovo přibité na kříž čtyřmi hřeby (viz např. tzv. Krucifix z Budče, 2. pol. 16. stol.; Karel Šktréta, *Ukřižovaný*, 1645, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně). K zobrazování Krista přibitého na kříž čtyřmi hřeby se vrátili umělci 19. a 20. století. Hřeby, jimiž byl Kristus přibit na kříži patřily ve středověku k nejvýše ceněným relikviím. Jeden z údajných pravých hřebů je uložen v tzv. Korunovačním kříži království českého (Svatovítský poklad, před 1357). Tzv. „suppedaneum“, nebo-li podnožka pod nohy, tak často zobrazovaná na obrazech (ikonách), zejména ve východní církvi, je vlastně licencí umělců. Poměrně vzácným motivem ve výtvarném umění je vztyčování kříže za pomoci provazů, o němž se Nový zákon také nezmiňuje. V *Nikodémově protoevangeliu* se píše o tom, že Kristus byl po příchodu na Golgotu vysvlečen ze šatů a byla mu dána bederní rouška a na hlavu trnová koruna. Všechna čtyři evangelia pak shodně hovoří o losování vojáků o šaty Kristovy. Pouze evangelista *Jan (19, 23-24)* píše o rozdělení spodního šatu „...bez švů“, na čtyři díly, aby se dle slov evangelia „...naplnilo Písmo“, což je vyobrazeno například na Kaufmanově ukřižování (BerlínGgal, kol. 1340), kde vojáci sedí u paty kříže. Na vyobrazeních na západě

losují vojáci o šaty kostkami, například v Sýrii (viz. Ukřižování v tzv. Rabulově evangeliáři, kol. 586, FlorencieL) hrají hru zv. „mora“, která spočívá v tom, že ten kdo ukáže na prstech smluvené vyšší znamení, tak získá předmět, o který je veden spor. Evangelista *Jan (19,19-20)* uvádí, že Pilát dal na kříž připevnit tabulku (titulus) s nápisem v hebrejském, latinském a řeckém znění: Ježíš Nazaretský král Židovský (evangelista Lukáš se také o existenci tabulky zmiňuje). Takto v plném znění se nápis vyskytuje až na vyobrazeních v období renesance a baroka. Ve středověku má většinou podobu INRI, tj. iniciál slov latinského nápisu: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum. Všechna čtyři evangelia uvádí, že s Kristem byli ukřižováni dva lotři. Jen u *Lukáše (23,39-43)* se dovídáme, že jeden z lotrů (po levici) se Kristu rouhal, druhý (po pravici) ho však okřikl a požádal Ježíše, aby na něho pamatoval až přijde do Ráje, Ježíš mu odpověděl: „Ještě dnes se mnou budeš v Ráji“. V *Nikodémově protevangeliu* se dovídáme dokonce jména obou lotrů, „dobrého“ Dymase a „špatného“ Gestase. Podle apokryfních *Akt Pilátových lupič Dymas* přepadl Svatou rodinu při útěku do Egypta, avšak pohnut krásou Panny Marie od zlého úmyslu upustil a následně Svaté rodině pomáhal, za což mu Maria slíbila odměnu, které se mu dostalo v podobě vykoupení. Podle apokryfního *tzv. Arabského evangelia* Svatá rodina při cestě do Egypta narazila na spící lupiče, dva z nich se probudili a „zlý“ jménem Dumachus chtěl probudit i ostatní, ale „hodný“ lupič jménem Titus mu dal peníze, aby tak nečinil. Panna Maria mu za to slíbila odpuštění hříchů a Ježíš prorokoval, že s ním oba lotři budou ukřižováni Dumachus po levici a Titus po pravici, kterému se dostane rajské odměny. V apokryfním *Vyprávění Josefa Arimatijského* „dobrý“ lotr Démas (Dymas) prosí Krista o odpuštění hříchů slovy: „...*Nevydávej mě d'áblovi, ...at' neuchvátí moji duši, tak jako toho, co visí po levici...*“. Ježíš vyslyší jeho přání a když přijde Josef Arimatijský pro Kristovo tělo nalezne dva kříže prázdné a na třetím mrtvého Gestase v podobě draka. Zatím Démas doprovází Ježíše na cestě do Galileje. Toto „Vyprávění“ je do detailu vyobrazeno na nástěnné malbě (kol. 1360) v ambitu Emauzského kláštera. Obvykle na obrazech vícekomparsových ukřižováních (viz např. Rajhradské Ukřižování, PrahaNG, kol. 1430) jsou lotři na křížích ponejvíce typu „T“ (tau, crux commisa) přivázáni a duši lotra po Kristově pravici odnáší anděl, lotra po levici d'ábel. Dobrý lotr Dymas byl v období baroka vzýván jako světec (např. oltářní obraz v kostele sv. Jakuba v Praze, 18. stol.) a jeho postava často zdobí zpovědnice. Na některých vyobrazeních lámou vojáci lotrům kosti (Mistr rajhradského oltáře, Ukřižování, PrahaNG, 1420-30), což se vlastně stalo proto, aby židé uspíšili jejich smrt, neboť těla nesměla na křížích viset do soboty, na kterou připadl velký svátek. Důležitou úlohu svědků Kristovy smrti na kříži hrají také ostatní účastníci. Pod křížem byli jak uvádí Písmo jednak Kristovi kati a nepřátelé (vojáci, velekněží, zákoníci ad.),

z nichž někteří se pod dojmem Kristovy smrti na kříži obrátili (muž, který probodl bok Kristův – Longinus; muž jenž Krista napájel houbou smočenou v octě – Stefanon, setník) také Kristovi příznivci: sv. Jan Evangelista, ženy: Marie matka Ježíšova, Marie z Magdaly, Marie – matka Jakuba mladšího a Josefa (u evangelisty Jana, nazývaná ženou Kleofášovou), a Salome, dle apokryfních textů také Nikodémus, Josef Arimatijský a Šimon z Kyrény. Kristovi nepřátelé mají na vyobrazeních Ukřižování většinou karikované tváře, na středověkých vyobrazeních spočívají na hlavách židů špičaté klobouky, které museli nosit na znamení, že patří k izraelskému národu. Obvykle po Kristově pravici bývá vyobrazena skupina žen s Pannou Marií a sv. Jan Evangelista, Longinus s kopím; po Spasitelově levici někdy sv. Jan Evangelista, vojáci, Josef Arimatijský, Nikodém a setník (ve vojenském oděvu a se štítem, někdy na koni), který prudkým pohybem paže ukazuje na Krista a svědčí tak dle slov evangelisty Lukáše (23, 47): *“Tento člověk byl vskutku spravedlivý“* či Matouše (27,54) a Marka (15,39): *“On byl opravdu syn Boží“*. Po Kristově pravici je pod křížem velmi často zdůrazněna skupina žen podpírajících Pannu Marii, Téma omdlévající či v bolesti ležící Panny Marie pod křížem, tolik oblíbené v pozdním středověku, bylo Tridentickým koncilem zapovězeno jako nekanonické, neboť Matka Boží, jak uvádí evangelista Jan (19,25) pod křížem stála (viz také hymnus *Stabat Mater*). Podle *Dialogu Anselma s Pannou Marií*, po té co probodl Longinus bok Kristův, vystříkla krev Spasitele na Mariin plášť. Tento námět, zdůrazňující Mariino compassio (spoluprožívání Kristova utrpení) či coredemptio (spoluúčast Panny Marie na spáse) je vyobrazen například na Ukřižování Mistra vyšebrodského oltáře (PrahaNG, před 1350). Část Mariina pláště zbroceného krví Kristovou získal císař Karel IV. a uctíval jí jako jednu z nejcennějších relikvií. Částička relikvie se nacházela také v agrafě pláště Madony Roudnické Mistra třeboňského oltáře (PrahaNG, kol 1380), který vzýval jako milostný pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. Poprvé se u paty kříže objevuje postava Marie Magdalény na italských vyobrazeních z 13. století. Na nástěnné malbě Alegorie sv. Kříže ve východním křídle ambitů kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem (po 1343) a na obraze Ukřižování Mistra vyšebrodského oltáře má Marie Magdaléna pod křížem výrazně menší postavu, což pravděpodobně symbolizuje její kajícnost. Obvykle také líbá Kristovy zkrvavené nohy či je utírá rozpuštěnými vlasy, což je zjevná narážka na hostinu v domě Šimonově, kde Magdalena otírala svými vlasy nohy Spasitele. Tato scéna byla středověkými exegety v duchu typologického paralelismu vykládána jako předobraz utrpení Páně. Již na velmi raných vyobrazeních ukřižování (viz např. tzv. Rabbulův evangeliář, kol. 586) se objevuje nad postavou muže probodávajícího bok Kristův jeho jméno - Longinus, které ovšem nenalezneme v evangeliích, ale v *Nikodémově protoevangeliu*. Longinus se dokonce

dostal jako světec do *Zlaté legendy* Jakoba de Voragine a jeho kopí patřilo mezi nejslavnější císařské relikvie (reliquie imperialis) a na Karlštejně ho po určitý čas uchovával i Karel IV. S kopím sv. Longina je vyobrazen císař Karel V. jako vítěz v bitvě u Mühlberka v roce 1547 na slavném Tizianově obraze (MadridP, 1548). Na řadě obrazů ukazuje Longinus prstem na své oči, protože dle *Zlaté legendy* byl slepý a prohlédl až pod zázrakem krve Kristovy vytrysklé z boku, následně byl pokřtěn a zemřel mučednickou smrtí. V *protoevangelii Nikodémově* je zmíněn jako Stefaton, muž, který napájel Krista houbou na kříži. Částku houby Stefatonovy uložil jako cennou relikvii v tzv. Korunovačném kříži Karel IV. (Svatovítský poklad, kol. 1357). Svatý Jan Evangelista je pod křížem vyobrazen jako mladík, někdy podpírá Pannu Marii, což ilustruje slova evangelia sv. Jana (19, 26-27), podle nichž Kristus svěřil svoji Matku do ochrany sv. Jana. Josef Arimatijský bývá vyobrazen většinou po Kristově levici. Oblečen je do vznešeného oděvu, protože byl radním, na hlavě má na českých vyobrazeních Ukřižování a Oplakávání z 15. století občas knížecí čepici, což je inspirováno staročeským překladem evangelií (Bible Drážďansko-leskovecká a Olomoucká), v nichž je nazýván „*kníže ode dvora*“ či „*šlechtic a vladař dvorský*“. Podle legendy o Svatém Grálu měl Josef Arimatijský zachytit do kalicha Kristovu krev. Někdy bývá Josef z Arimatije zaměňován s Nikodémem. Od 13. století se pod křížem stále častěji objevují vedle biblických účastníků také proroci, sv. Jan Křtitel, řádoví světci i donátoři. Ukřižování obvykle doprovází andělé. Ti zachytávají do kalichu krev řinoucí se z ran po hřebecch nebo drží v rukou kaditelnice. Poprvé byl motiv krve zachytávané do misky či kalicha (poukaz na eucharistii, přítomnost Krista v ní) andělem použit na Giottových malbách v padovské Areně, na sever od Alp pak na Ukřižování Klosterneuburského oltáře (kol. 1350). Někdy krev stéká na lebku Adamovu, umístěnou u kořene kříže. Slova evangelisty *Matouše (27,51)*, že v okamžiku Kristovy smrti se roztrhla opona chrámová vykládali středověcí teologové jako skončení vlády Zákona a nastoupení vlády Milosti, zosobněné Kristovou církví. Proto se pod křížem objevují personifikace Synagogy a Ecclesie. Synagoga má obvykle zavázané oči, z hlavy jí padá koruna, v ruce drží zlomený praporec nebo desky Zákona a jede na kozlu; korunovaná Ecclesie stojí v triumfálním postoji, v ruce drží kopí s praporem či kalich a jede na tetramorfu – fantaskním zvířeti složeném ze čtyřech symbolů evangelistů, popsanych v Ezechielově zjevení.

Útěk do Egypta

Po odchodu králů od narozeného Krista se ve snu sv. Josefu zjevil ve snu anděl a vyzval ho, aby se odebral se svoji rodinou do Egypta (*Mt 2, 13-23*), aby Herodes nemohl zahubit maličkého Ježíše. Námět Útěku do Egypta se opírá vedle evangelijního vyprávění také o texty apokryfní (*apokryfní evangelium Pseudo-Matoušovo, zv. arabské*) a legendické (*Zlatá legenda*). Obvykle je Panna Maria zobrazována jedoucí na oslu v náruči s dítětem. Osla a někdy také volka vede sv. Josef či inspirováno apokryfy jeden (někdy ztotožněn s Jakubem st.) či tři (od 13. století) synové Josefovi z prvního manželství a bába Salome. Velmi často jsou součástí námětu Útěku do Egypta apokryfní motivy, zkracení draků malým Ježíškem, zřícení pohanských model ve městě Sotinen nedaleko Heliopolis v Egyptě), sklánění datlové palmy anděly (viz např. rytina M. Schongauera), aby se mohla Svatá rodina občerstvit či vytrysknutí pramene z mezi kořeny palmy. Zelené pole obilí na pozadí Svaté rodiny poukazuje na legendu tradovanou především ve Francii a v Nizozemí, podle níž Panna Maria přikázala rolníkovi, který právě oséval pole, aby informoval pronásledovatele, že viděl Svatou rodinu při osévání pole, které zázračně přes noc vyrostlo a tak zmátlo vojáky. Zřídka se setkáme s přepadením Svaté rodiny, což pravděpodobně symbolizuje ohrožení člověka hříchem. Apokryfní (*protoevangelium Pseudomatoušovo*) a legendické povahy (Ludolf Saský, *Meditationes vitae Christi*) je námět **Odpočinku na cestě do Egypta** (např. Lucas Cranach st., 1504, BerlínGgal) na němž je Svatá rodina obsluhována bábou Salome a anděly. V novověku se objevuje také motiv **Návratu Svaté rodiny** z Egypta (např. obraz Václava Vavřince Reinera v tzv. Zrcadlové kapli Klementina). Maria s Josefem vedou za ruku malého Krista.

Veraikon (pravý obraz Kristův, „obraz rukou neutvořený“, řec.mandélion - rouška či mandylion, acheiropoiétos).

Autentickou podobu Kristovy tváře neznáme, dovídáme se o ní z apokryfní literatury, která ovšem zřejmě reaguje na již existující vyobrazení. Ukázkou takového to popisu je údajný dopis Lucia Lentula z Jeruzaléma do Říma uváděný Eutorpiem: *„Jeho obličej je velmi vznešený a plný významu. Kdo jej spatří musí jej milovat, ale zároveň se ho i bát. Vlasy má temné, dlouhé a na ramenou splývající, se zakroucenými do zlatova zabarvenými kadeřemi; na vrchu hlavy po způsobu Nazaretských rozdělené. Čelo má hladké a čisté, obličej bez vrásků, plný a prostý všech poskvrn. Bradu má mužským krátkým vousem pravidelně obrostlou. Vous je uprostřed rozdělen. , Oči Krista jsou barvy železité a pohled má zmužilý. Když trestá je přísný, při napomínání je však příjemný a laskavý. Vystupuje s obzvláštní*

vážností a nikdo ho neviděl aby se smál, zato pláče velice často. Jeho postava je rovná , ruce a ramena příjemná. Ve svém jednání je vážný , přitom vždy skromný a stydlivý. Je to muž velmi vznešený a zvláštní mezi lidskými syny“.

Typologicky je nutné odlišit Veraikon (bez trnové koruny a stop mučení) od roušky Verončiny, na níž je vyobrazena Kristova zakrvácená tvář s trnovou korunou. V raně křesťanské společnosti byla zobrazení Kristovy tváře nejdříve odmítána, jak víme z dopisu Eusebia Pamphili sestře císaře Konstantina Konstancii. V reakci na žádost o portrét Kristův napsal , že není možné namalovat ani Kristovo božství, ani lidskou podobu, jíž přijal, neboť ji prý neznáme. Eusebius dále ostře osobně vystoupil proti jedné ženě a sebral ji obrazy Krista a apoštola Pavla. Veraikon je zobrazením hlavy Krista s dlouhými vlasy a vousy. Kristův obličej je přísně souměrně komponován a pronikavé oči navazují úzký kontakt s divákem. Původ zobrazení je zachycen v *apokryfní legendě Abgarově (syrský spis Doctrina Addai)*, která má dvě verze. Starší verze vychází z vyprávění *Historie církevní* od výše zmíněného Eusebia Pamphili (kol. 324). Podle ní leprou těžce nemocný edesský král Abgar poslal Ježíšovi dopis, v němž ho žádal aby ho přišel uzdravit. Po polovině 4. století je toto vyprávění rozšířeno o legendu podle níž Abgar poslal svého služebníka Hanana (Ananiáše), který byl zároveň malířem ke Kristu, aby namaloval jeho podobu. Nedařilo se mu jí zachytit, protože nedovedl pohlédnout do Kristovy světlem ozářené tváře. Kristus si mokrou tvář osušil ručníkem na němž se objevil otisk tváře („obraz rukou neutvořený“). Posel se vrátil s Veraikonem do Edessy a král Abgar se pohledem na něj uzdravil. Podle staroslověnské verze legendy se posel - malíř jmenoval Luka (ztotožněn s evangelistou Lukášem). S Veraikonem je pak spojena žena jménem Berniké (Verniké, Veronika), o níž Eusebius hovoří jako o ženě uzdravené Kristem z krvotoku, která prý nechala z vděčnosti ve městě Paneas postavit pomník. Podle východní legendy Bereniké (Veronika) byla dcerou Abgarovou a uzdravila se z nemoci při pohledu na otisk Kristovy tváře. Legenda o Veraikonu má také tzv. římskou verzi, podle níž římský císař Vespasianus (jiní uvádějí Titus či Tiberius) poslal služebníka Volusiana do Palestiny. Zde se setkal s ženou jménem Veronika, uzdravenou z krvotoku, která podala svoji loktuši Kristu k otření tváře. Zůstal na ní otisk Kristovy tváře. Edesští zavěsili mandylion nad pranou do města coby apotropáion před útoky pohanů. Zmíněn je roku 544, kdy ochraňuje Edessu za obléhání nepřitelem. Podle legendy byl mandylion při obléhání města ohrožen, proto ho jeho ctitelé zadrželi. Ztratil se avšak na jeho místě byly roku 545 nalezena tvář Spasitelova malovaná na podkladě, který připomínal pálené cihly, proto byl obraz označován jako Keramion či Keramidion. O existenci mandylionu a o legendě Abgarově nás informuje byzantská literatura. Tak například Evagrios (536-593) v *Církevních*

dějínách (4,27) cituje Prokopia, který vzpomíná Abgarův dopis Kristu a následnou jeho odpověď. V polovině 8. století sv. Jan Damascénský (*Pege gnoseos*) poukazuje v kapitole věnované úctě k ikonám legendu o králi Abgarovi. V roce 944 byl mandylion zakoupen za veliké peníze z Araby obsazené Edessy. Dostal se do Konstantinopole, kde byl umístěn v dvorském kostele zv. „Farosa“. Také jako reakce na některé odmítavé hlasy pochybující o autenticitě mandylionu byl roku 1100 v Konstantinopoli vyhlášen svátek Mandylionu. Po vyloupení Konstantinopole křížáky v roce 1204 se zprávy o osudu mandylionu různí. První hovoří o tom, že byl společně s keramidonem zničen, druhá, že byl uloupen Benátčany, ale byl zničen při potopení jejich lodi. V třetí zprávě se dovídáme, že mandylion byl v roce 1247 prodán latinským císařem Balduinem II Benátčanům, kteří ho dále prodali králi Ludvíku IX. Svatému, jenž ho dal umístit v St. Chapelle v Paříži a později se dostal do pokladu Notre Dame, kde byl v roce 1792 za francouzské revoluce zničen. Na počátku 13. století získal římský kostel S. Silvestro in Capite (dnes ve vatikánském paláci v Sala della Contessa Matilda) jednu z verzí mandylionu, druhou údajně daroval v letech 1361-1366 byzantský císař Jan V. Paleolog svému protektoru, janovskému kapitánu a pozdějšímu dóžeti Lionardu Montaldovi, který ji ve své závěti odkázal janovskému kostelu S. Bartolomeo degli Armeni, kde se dochoval až do dnešních dnů. Prakticky nám chybí informace o původu římského mandylionu, uchovávaného ve zvláštní kapli svatopeterského dómu. O počátcích úcty k tomuto obrazu se dovídáme v 10. století. Legenda ho spojuje se sv. Veronikou, která, když Kristus krácel na Golgotu, otřela jeho zakrvácenou tvář šátkem, na němž se objevila podoba Spasitelova. Benedikt, mnich ze Soratta uvádí zprávu, že papež Jan VII. (705-707) zřídil v pravé lodi baziliky sv. Petra kapli Panny Marie, v níž byl veraikon vystaven veřejné úctě. Zde ho spatřil v roce 1191 francouzský král Filip a o šest let později byl pro jeho veřejnou prezentaci zřízen mramorový oltář. Velkým ctitelem obrazu byl papež Inocenc III. (1198-1216), který poručil vytvořit pro obraz speciální liturgii. Existenci mandylionu dále připomíná v roce 1240 Gervasius Tilburiensis. Úcta k obrazu byla spojena s odpustky, proto ho v jubilejním roce 1300 za pontifikátu Bonifáce VIII navštívilo velké množství poutníků. Tuto atmosféru dobře vystihují verše Danteho (*Božská komedie, Ráj*): „*Jak z Charvátska kdo přišel a teď stojí a dívá se na Veroniku naši...a šeptá, před ním dokavad se vznáší: „Ó pane Jezu Kriste, Bože pravý, tak tedy patřím v pravou tvář vaší?“*“ V dopise biskupu z Meaux z roku 1350 píše o obraze sám Francesco Petrarca, když srovnává poutníka spěchajícího spatřit „svatou tvář“ se svoji touhou spatřit tvář své milované. Zmínky o poutích k obrazu uvádí G. Chaucer. Poutníci si na klobouky připevňovali poutní odznaky s vyobrazením Kristovy tváře či si před bazilikou kupovali kopie malované dna pergamenu či desce speciální malíři

(pictores veronicarum). K obrazu se přistupovalo za zvláštního ceremonielu. V roce 1452 se musel císař Fridrich III. stát titulárním kanovníkem basiliky sv. Petra a obléci roucho duchovního, aby se mohl obrazu dotknout. Za „sacco di Roma“ v roce 1527 byl mandylion údajně uloupen a zůstal po něm pouze dřevěný rám s vyobrazením světců. Církev však ztrátu popřela a úcta ke kopii (?) původního obrazu pokračovala dále.

Dochovány jsou dvě z původně tří známých verzí. Mandyliony z Janova (13. stol.) a z vatikánského Sala della Contessa Matylda (5.-6. stol.) mají obdobnou podobu i rozměry, vznikly pravděpodobně podle jednoho prototypu. Po lících Kristova oválného obličeje spadají dlouhé vlasy. Bradu pokrývá delší vous rozdělený ve tři prameny.

Za své římské korunovační cesty v roce 1355 Karel IV v bazilice sv. Petra uctil „římskou veroniku“, a nechal si pořídit její kopii. V annálech (asi z roku 1395) kláštera v Matsee u Salcburku je uvedena legenda o tom, že se Karel IV. pokusil římský originál zcizit a nahradit ho kopií. Při delším obřadu ukazování ostatků z kaple Božího těla byla vystavena veřejné účtě také: „Veronica s tváří Páně, kterou papež Urban daroval císaři Karlovi, zhotovená dle pravé Veroniky římské.“ Stejný obraz byl pak ukazován na Karlově náměstí v roce 1437 při smíření císaře Zikmunda a Čechů. Veronika byla tak ceněna, že se stala součástí korunovačního pokladu a společně s korunovačními klenoty byla přechovávána na Karlštejně. Možným ohlasem úcty ke kopii Veraikonu v Čechách je miniatura v Breviáři velmistra Lva (PrahaNKČR, 1356). Jeho vyobrazení se objevuje v celé řadě iluminovaných rukopisů (např. miniatury v Martyriologiu z Gerony, kol. 1400; v žaltáři Hanuše z Kolovrat, 1438, PrahaNKČR). Římský veraikon se dočkal v Čechách celé řady devočních kopií (viz. např. Veraikon Svatovítský, kol. 1380, metropolitní kapitula u sv. Víta; tzv. „Smutný veraikon“, 70. léta 14. století, svatovítský poklad). Kristova tvář zdobí také nohu relikviáře kostela v Herrieden, který tam daroval v roce 1358 daroval Karel IV. S oblibou byly veraikony zobrazovány nad vstupem do chrámu (viz. např. mozaika na Zlaté bráně katedrály sv. Víta, kol. 1373; severní portál Týnského chrámu, kol. 1380).

Zejména v období baroka (např. umělecké sbírky kláštera v Broumově) se setkáváme s kopii tzv. Turínského plátna, na němž je spatřován otisk mrtvého těla Ježíšova.

Vjezd Krista do Jeruzaléma

Podle evangelií (*Mt 21, 1-11; Mk 11, 1-10; Lk 19, 29-40; J 12, 12-19*) Kristus když přišel do Betfage na Olivové horu poučil svým dvěma služebníkům, aby mu přivedli oslátko „na němž dosud nikdo z lidí neseděl“, které naleznou přivázané vedle oslice, aby se tak

naplnila slova proroka *Izaiáše (62,11)*: „*Povězte dceři siónské: Hle, král tvůj přichází k tobě, tichý a sedící na oslaci, na oslátku té, která je podrobena jhu*“. Kristus nasedl na přivedené oslátko, které předtím pokryli svými plášti učedníci, a odebral se po cestě na níž ležely pláště přítomných lidí do hradeb Jeruzaléma. Někteří z přihlížejících řezali z palem ratolesti, stlali je na cestu a volali: „*Hosana Synu Davidovu ! Požehnaný , který přichází ve jménu Hospodinově*“.

Kristus je obvykle zobrazován jak sedí na oslátku oblečen do bohatě zřaseného roucha a jednou rukou žehná. Před ním se zvedají hradby Jeruzaléma s monumentální branou. Krista nejčastěji doprovází dvojice učedníků a na stromě sedí malý bohatý celník Zacheus, což je scéna přenesená, neboť dle evangelisty *Lukáše (19,3-4)* se odehrála v jiném čase v Jerichu. Nejstarší vyobrazení triumfálního vjezdu Krista do Jeruzaléma nacházíme již na sarkofázích (viz například sarkofág Junia Bassa z roku 359). Není vyloučeno, že příchod Krista do Jeruzaléma zde v duchu typologického paralelismu poukazuje na druhý příchod Krista, který očekává zemřelý pohřbený v sarkofágu. Na vyobrazeních ze západní Evropy Kristus obvykle sedí na oslátku obkročmo, na východě většinou sedí dle tam obecného zvyku bokem . Případné vyobrazení dětí s ratolestmi v rukou se přidržuje vyprávění *Nikodémova protoevangelia*.

V církvi se již v raném středověku vyvinul obyčej, že na tzv. Květnou (palmovou) neděli – poslední před velikonoce, se svěťí ratolesti (palmové, olivové). S nimi pak věřící kráčeji v liturgickém průvodu, dříve v němž byla ještě tažena dřevěná socha Krista na oslátku (tzv. Palmesel). Tento zvyk byl dle zpráv zachovávan i ve Svatovítské katedrále, když průvod s oslátkem se ubíral do dómu od Strahovské brány. V německých zemích se nejstarší dřevěná oslátko s Kristem dochovalo ze 13. století, v Čechách známe nejstarší dochovaný příklad (16. století) ve sbírkách muzea ve Strakonicih.

Vyhnání kupců z chrámu

Po příjezdu do Jeruzaléma se Kristus odebral do chrámu (*Mt 21,10-14*); *Mk 11,15-17*; *Lk 19,45-46*; podle *Janova evangelia 19,45-47* po zázraku v Káni Galilejské), kde rozlícen, že posvátné místo je znesvěcováno obchodníky, zpřevracel jim stoly a vyhnal je z chrámu. Podle evangelisty Matouše pak zde uzdravoval nemocné. Námět je zobrazován již od 6. stol. (např. miniatura v Codexu Rossanensis, 2. pol. 6. stol, Rossano, Arcibiskupské muzeum). Dramaticky komponované scény Vyhnání kupců z chrámu , na nichž Kristus, často s důtkami v ruce vyhání obchodníky, bývaly umístovány do chrámové předsíně nebo nad vchod do

kostela (např. obraz Michaela Willmanna v kostele sv. Františka u křížovníků v Praze, konec 17. stol.). V prostředí reformace (např. dřevořez L. Cranacha st. v *Pasionalu Christi et Antichristi*, 1521) byl námět chápán jako kritika nehodných kněží, kteří například kupčí se svátostmi.

Vzkříšení Lazara

Námět Vzkříšení Lazara, se velmi často objevoval v místech spojených s věčným odpočinkem mrtvých protože Kristův zázrak vzbuzoval naději zemřelých, že podobně jako Lazar i oni budou vzkříšeni k věčnému životu. O Vzkříšení Lazara nás informuje pouze evangelista Jan (11, 1-45). Podle *protoevangelia Nikodémova* nechtěl Hádés Lazara pustit ze své temné podsvětí říše do světa, ale byl přemožen silou Kristových slov. Také někteří církevní autoři z oblasti východu jako například Petr Chrysologus (*Sermones*) se domnívají, že duše Lazarova se vrátila z podsvětí, proto na některých byzantských vyobrazeních spatřujeme Hádese a někdy i Hermése doprovázejícího duši mrtvého.. Kámen odvalený z Lazarova hrobu byl považován za symbol hříchu a nevíry. Svatý Augustin (*Trac. Ev. Jo.*) napsal, že uvolnění pout z Lazarových rukou Petrem (narážka na evangelium sv. Jana 11, 44) je předobrazem moci Petrovy, o jíž udělení se píše v *Matoušově evangeliu* (16,19): „*Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi, bude odmítnuto v nebi*“. Námět Petra osvobozující ruce Lazara z pout byl velmi oblíben zejména v 15. století (např. miniatura v *Hodinkách bří z Limburka*). Jako starozákonní typologický předstupeň Lazarova vzkříšení se v rukopisech typu *Biblia pauperum* či *Concordantia caritatis* objevuje scéna Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály či zmrtvýchvstání proroků Elijáše a Elisea.

Lazar, bratr Marty a Marie Magdalény, onemocněl a jeho sestry poslaly pro Ježíše, aby Lazara uzdravil. Ten se však mohl dostavit do Betánie až tehdy, když už mrtvé Lazarovo tělo leželo čtyři dni v hrobě a jevílo známky mrtvolného rozkladu. Při příchodu se setkal nejprve s Martou, která po té co jí Ježíš duchovně potěšil vzdala hold jeho božství . Společně se pak vydali k hrobu a na cestě potkali Marii Magdalénu.U hrobu Lazara, kam přišli také židé Ježíš poručil odvalit kámen zakrývající vchod do hrobky. Marta mu pravila : „*Pane, už je v rozkladu, vždyť je to čtvrtý den.*“, proto bývá zobrazována jak si pláštěm zakrývá nos. Ježíš přistoupil ke vchodu do hrobky a zvolal mocným hlasem : „*Lazarem, pojd' ven*“. Zemřelý, pohřbený jak bylo tehdy u židů obvyklé vzpřímeně, pak vyšel z hrobky, zabalený podle pohřebního obyčeje do pruhů látek. Již v raně křesťanském prostředí byla scéna Vzkříšení Lazara chápána jako předobraz Zmrtvýchvstání Krista. Stejný význam má i Vzkříšení Lazara

na nástěnné malbě v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Kristus byl na malbách v katakombách či na reliéfech sarkofágů někdy zobrazován v ruce s hůlkou, kterou se dotýká či ukazuje na Lazara, částečně zbaveného pláten (Kallixtovy katakomby, přelom 3. a 4. století), před ním v hluboké proskynezi klečí Marta s Marií Magdalénou.. Od 4. století se na vyobrazeních objevuje již klečící Lazar před žehnajícím Kristem. Od 6. století bývá celá kompozice redukována na několik málo postav. Zejména v prostředí východní církve (Codex Rossanensis, 6. století, Arcibiskupské muzeum v Rossanu) se stal oblíbeným motiv Lazara vyváděného z hrobu muži, kteří si rouchem zakrývají nos, aby tak naznačili velikost Kristova činu, kdy oživlý Lazar je ještě zabalen do pruhů látek, které mrtvolně páchnou . V ottonských rukopisech (10. stol.) Lazar vstává ze sarkofágu. V 15. století v nizozemském prostředí je Lazarův zemní hrob situován do chrámového prostoru nebo do krajiny. Na obraze Alberta van Ouwatera (BerlínGgal, kol. 1455) Lazarovo vystoupení z hrobu připomíná vědomě typus zmrtvýchvstání Krista. Raně křesťanský typ s velkým komparesem je aktualizován opět v renesanci, zejména pak v obrazové tématice reformovaných církví. Velmi dramaticky zobrazil Lazarovo vzkříšení český kubistický malíř Josef Kubišta.

Podle *Zlaté legendy* Jakuba de Voragine se sv. Marie Magdaléna, sv. Marta a sv. Lazar vylodily na pobřeží Provence nedaleko Marseille. Střediskem Lazarova kultu se stal od roku 1146 Autun v Burgundsku, protože tamní chrám získal ostatky sv. Lazara. Mnich Martin, zřejmě se spolupracovníky, vytesal monumentální náhrobek vysoký kolem 7- 10 zdobený velmi kvalitními mramorovými sochami Lazarových sester, některých apoštolů, starozákonních osobností (Áron, David) a reliéfy z Kristova života. Lazarův hrob byl hojně navštěvován poutníky avšak v roce 1766 byl zničen.

Zacharjáš

Malý prorok, autor starozákonní knihy proroctví, zmíněn je společně s prorokem Ageem v *knize Ezdreášově* (5,1; 6,14), působil kolem roku 520 - 510 př. Kr. za času krále Dareia I. Zacharjáš vystoupil jako prorok dva měsíce po Ageovi. Bylo to v době, kdy židé začali obnovovat svůj chrám a věřili, že je to začátek nové doby. Zacharjáš je však přesvědčen, že začátek nového věku je v rukou Božích.

V duchu typologického paralelismu je stejně jako Izajáš považován za zvěstovatele panenského početí a narození Krista . Jeho vyobrazení nacházíme např. na přenosném oltáři Mönchenglabachu (12. stol.). Na vitraji z katedrály v Chartres je zobrazeno Zachariášovo

vidění (Za 5,5-11) dvou okřídlených žen nesoucích schránu (éfu), v níž je žena personifikující Svěvoli.

Zatčení Krista

Vojáci doprovázení Jidášem přišli Krista zatknout na Olivovou horu (viz Kristus na Olivové hoře). Přistoupili k zatčení až když Ježíš skončil modlitbu a probudil spící apoštoly. Jidáš (viz Jidáš) přistoupil ke Kristu a políbil ho, aby vojáci věděli koho mají zatknout. Podle *Lukáše* (22, 36-38) Kristus požádal Petra, aby si zakoupil meč, jímž pak při zatýkání Spasitele **uťal ucho Malchovi**, sluhovi velekněze (např. Jan Joest van Kalkar, střední deska oltáře, kol. 1500, DrážďanyGgal).

Zázračné rozmnožení ryb a chlebů Kristem

Jako předobraz eucharistie ustanovené Kristem bylo od raně křesťanských dob (Origenes, *Comment. in Mt.*; Ambrož, *De virginibus*; Prudentius, *Carmina*) vnímáno Nasycení čtyř tisíců lidí Kristem (*Mt 15, 32-39*; *Mk 6, 34-44*; *Lk 9, 10-17*; *J 6, 1-14*). Kristu se zželelo zástupu 4000 (5000) lidí, který ho doprovázel po tři dni a ze zásoby jídla jim již zbývalo pouze sedm chlebů a několik ryb, proto Kristus: "...vzal těch sedm chlebů i ryby, vzdal díky, lámal a dával učedníkům a učedníci zástupům. I jedli všichni a nasýtli se ; a zbylých nalámaných chlebů sebrali ještě sedm plných košů. Svědky tohoto zázraku byli apoštolé, dle *Janova evangelia* (6,7-8) konkrétně sv. Filip (viz sv. Filip) a sv. Ondřej (viz sv. Ondřej). Na místě kde se celá událost odehrála byl v 5. stol. postaven kostel, v němž se dochovala mozaika (konec 5. stol.) s motivy košů a ryb. Rozmnožení chlebů bylo vykládáno (*Constitutiones Apost. V 7, 28*) jako vítěství Krista nad smrtí a záruka zmrtvýchvstání. Paulinis z Noly (*Epistola 13, 11*) naznačil symbolický vztah proměnění chlebů a výroční vzpomínkové hostiny na paměť zemřelých. Jako projevení boží mocí bylo Proměnění chlebů považováno za epifanii.

Na nástěnných malbách v katakombách bývá obvykle zobrazován přenosný oltář a na něm ryby a chleby, případně sedm košů s chleby. Chleby jsou například na nástěnné malbě v Kalixtových katakombách (cubiculum A 2, A 3, A 5, A 6 v kapli svátostí, kol. 230) označeny křížem („panes decussati“), aby tak byl naznačen jejich svátostný charakter. Kristus rozmnožující chleby a ryby drží na některých raně křesťanských vyobrazení (např. tzv. Sloupový sarkofág Agape a Crescentiana, 3-4. stol., Lateránské muzeum v Římě) v ruce hůlku. Na Trojičním sarkofágu (4. stol., ŘímVM) a na nástěnné malbě v Cripta delle pecorelle v Kalixtových katakombách) tvoří námět Rozmnožení chlebů typologický pár

s Klaněním tří králů. Na mozaice v ravenšské bazilice S. Apollinaire Nuovo (kol. 520) má scéna s Kristem žehnajícím chleby a ryby přinášené apoštoly, výrazně reprezentativní charakter. Přináší-li ryby a chleby apoštolská knížata, jde o možný poukaz na Traditio legis. Ještě v téže době (Maximiánův trůn v Ravenně, pol. 6. stol.) pak je scéna žehnání obohacena o rozdělování rozmnožených chlebů apoštoly lidu. Tento typ je pak na západě variován až do pozdního středověku, kde bývá součástí typologické výzdoby rukopisů typu Bible moralisé, Biblia pauperum či Concordantia caritatis. V 16. století námět s Rozmnožením chlebů společně se zázrakem Proměnění vody ve víno v Káni Galilejské byl součástí výzdoby prostor charitativních bratrstev (symbol milosrdenství, např. obraz Tintorettův v horním sále Scuola di S. Rocco v Benátkách, 1576- 1581) či klášterních refektářů (např. freska od P. Trogera v refektáři kláštera Hradisko u Olomouce, 1731)

Zjevení Krista v Emauzích

Poměrně oblíbeným motivem bylo zobrazení zjevení Krista apoštolům na cestě do Emauz (*Lk 24, 13-35; Mk 16,12* – neuvádí místo). Při **cestě do Emauz** se Ježíš připojil k dvojici apoštolů, kteří ho nepoznali a hovořili s ním o událostech Kristova umučení a podléhali skepsi, protože podle jejich mínění se tři dny po smrti Pána nevyplnila jeho slova. Kristus pak apoštoly poučil o tom co je oněm v Písmu psáno, počínaje Mojžíšem. Apoštolé Krista přemluvili, aby vešel do domu a zůstal s nimi. Poznali ho až při hostině, když vzal do ruky chléb, vzdal díky, lámal a rozdával jim. Ježíš však náhle zmizel. Na mozaice v S. Apollinaire Nuovo (520-25) je Kristus s apoštoly vyobrazen v poutnickém odění. Hostinu v Emauzích nalezneme poprvé na iluminacích rukopisů v 10. století (Egbertův kodex, TrevírStb, kol. 980). Kompozice je zde symetrická, Kristus žehnající chléb sedí mezi dvěma apoštoly. Rembrandt (PařížL, 1648) zobrazil při prosté hostině Krista, z něhož vyzařuje světlo. V období 17. a 18. století je hostina v Emauzích líčena s velkou barvitostí, kdy závažný náboženský obsah se z obrazů vytrácí ve prospěch dekorativního účinku.

Méně častým motivem výtvarného umění je Zjevení Krista apoštolům „za zavřenými dveřmi“ (*J 20, 19-25; Lk 24, 36-49*). Protože apoštolé mysleli, že vidí ducha ukázal jim rány v ruce a v boku a vyzval je, aby se ho dotkli. Následně pak s nimi povečeřel rybu. Není vyloučeno, že to zjevení inspirovalo autora mozaiky v bazilice S. Apollinare Nuovo (ranné 6.stol.). Kristus leží s apoštoly u stolu na němž v míse jsou položeny dvě ryby. Rada autorů toto zobrazení považuje za symbolické vyjádření Poslední večeře Páně, poukazující na to, že Kristus nemá na ruce, nohách či v boku rány.

Zjevení zmrtvýchvstalého Krista

Po té co se Kristus po svém zmrtvýchvstání dal nejprve poznat sv. Marii Magdaléně (viz **Zjevení zmrvýchvstalého Krista sv. Marii Magdaléně**), své matce Panně Marii (viz **Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii**), svým učedníkům poznat v Emauzích (viz **Zjevení zmrtvýchvstalého Krista v Emauzích**) či při hostině (viz **Nevěřící Tomáš**) se dále (*J 21, 1-14*) zjevil Kristus apoštolům v Galileji na břehu Tiberiadského jezera. Když se vraceli apoštolé z lovu ryb potkali Ježíše stojícího na břehu, ale poznali ho až když jim podával chléb a rybu. Po jídle se Kristus ptal Petra třikrát zda ho miluje a na jeho pozitivní odpověď mu třikrát zdůraznil: *“Pas ovce mé”*. Tato událost byla interpretována jako další potvrzení vyvolení Petra (viz sv. Petr) samotným Kristem.

Podle *Matouše (28, 16-20)* na hoře v Galileji, podle *Marka (16, 14-20)* při hostině v Jeruzalémě Kristus pověřil apoštoly, aby šířily zvěst evangelia po celém světě, k čemuž jim bude dána moc vyhánět zlé demony, uzdravovat a mluvit novými jazyky.

Zjevení Krista sv. Maří Magdaléně (Noli me tangere)

Podle *Skutků apoštolských (1,3)* se Kristus zjevoval svým učedníkům a přátelům po svém zmrtvýchvstání po čtyřicet dní. Nejprve se zjevil sv. Maří Magdaléně (*J 20,11-17; Mk 16,9*), která přebývala plačíc u prázdného hrobu. Dvojice andělů (zmínka jenom u evangelisty Jana, *20,11-18*) se jí otázala po důvodu jejího pláče a ona jim odpověděla: *“Odnegli mého Pána a nevím, kam ho položili”*. Po té se Magdaléna obrátila a spatřila Ježíše a myslela, že je to zahradník a zeptala se ho kam Ježíšovo tělo uložil. Ježíš jí potom řekl *„Marie“* a ona ho nazvala hebrejsky *„Rabbuni“* tj. *„Mistře“*. Načež jí pravil: *„Nedotýkej se mne, dosud jsem nevstoupil k Otci...“*. Tento námět zv. **Noli me tangere** (Nedotýkej se mne) by velmi oblíbený od raného středověku, a to nejprve v iluminovaných rukopisech (např. Codex Egberti, TrevírStb, kol. 980). Marie Magdaléna se před Kristem sklání nebo klečí a její ruce směřují ke Kristu (poukaz na slova *„Nedotýkej se mne..“*). Na středověkých památkách má Kristus někdy v ruce vítězný praporec (Klosterneuburský oltář, Klosterneuburg, 1329). V Itálii u Giotta (nástěnné malby v padovské Areně, 1305-10) se na Kristově praporce objevuje nápis: *Victor mortis* (Vítěz nad smrtí). Ve vrcholném a pozdním středověku i v novověku je pak zobrazován zmrtvýchvstalý Kristus také jako zahradník (např. miniatura v Lobkovickém graduálu, PrahaNKČR, kol. 1500) s kloboukem na hlavě a s rýčem v ruce,

s výraznými ranami po hřebech na rukou i nohách. Dále se Kristus zjevil ženám (*Mt 28, 8-10*), které se vracely od prázdného hrobu. Klaněly se mu a objímaly jeho nohy.

Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii

O Zjevení Krista Panně Marii se nedovídáme z evangelií ale ze středověké literatury (Ludolf Saský, *Vita Jesu Christi*; Petrus Cellensis, *Vita beate Virginis*; Pseudo-Bonaventura, *Meditationes vitae Christi*). Nejranější příklad zobrazení nalezneme na miniatuře v Pasionálu abatyše Kunhuty (kol.1320, PrahaNKČR). Na jiných vyobrazeních má Kristus podobu poutníka nebo Panna Maria před Kristem klečí u modlitebního pulpitu (např. Rogier van der Weyden, *Miraflores-Altar*, 1438, BerlínGgal). V návaznosti na text Pseudo-Bonaventury se ve španělském malířství 16. století se zjevuje Kristus Panně Marii se spasenými Starého zákona (např. Juan de Flanders, oltář pro královnu Isabelu, kol. 1500, LondýnNG).

Zmrtvýchvstání Krista

Radostnou zvěstí o Zmrtvýchvstání Krista vrcholí velikonoční drama o utrpení Božího Syna, proto jeho zobrazení patřilo vždy k nejzávažnějším a také nejobtížnějším vůbec. Umělci se sice mohli přidržovat alespoň některých reálií v textech evangelií, ale samotné vyobrazení Krista vystupujícího ze sarkofágu či skalního hrobu je vlastně uměleckou představou toho co ve skutečnosti nikdo neviděl, inspirovanou některými texty deuterokánonickými.

Podle evangelií byl Kristus uložen do nového („do kterého ještě žádný nebyl položen“) skalního hrobu, který, stejně jako plátno na zavinutí Kristova těla, zakoupil Josef Arimatijský. Byl to také on, kdo zakryl přístup do hrobu velkým kamenem. V evangeliu sv. *Matouše (27,66)* se hovoří o zapečetění hrobu (v *Petrově protoevangeliu* se hovoří o sedmi pečetích), což byl obvyklý zvyk v Egyptě (hrobky s mumifikovanými těly) a v Římě (loculi v katakombách). Při ukládání do hrobu, které provedl Josef Arimatijský s Nikodémem, byly dle *Matouše (27, 61)* svědky Máří Magdaléna a „druhá Maria“, kterou *Marek (15, 47)* identifikuje jako „Marii Josefovou“. Podle některých textů (*Nikodémovo protoevangelium, Zlatá legenda*, Pseudo- Anselmův *Dialog s Pannou Marii*) byli přítomni také Panna Maria a sv. Jan Evangelista. Pouze *Matouš (27, 64)* nás informuje o tom, že na radu židovských představených dal Pilát hrob hlídat vojáky, aby učedníci nezcizili tělo svého Mistra. *Matouš (27,28)* pak dramaticky líčí, že když po sobotě přišla Marie Magdaléna s „druhou Marií“ (dle *Marka 16,1*, doprovázely Marii Magdalénu Marie Jakubova a Salome; dle *Lukáše (24,10)* místo Salome Jana), k hrobu nastalo zemětřesení a anděl Páně, který měl „roucho bílé jako

sníh“ odvalil kámen z dveří hrobu a posadil se něj. Strážní, kteří byli přítomni se vyděsili tak, že byli jako mrtví. Anděl pak ženám zvěstoval, že Kristus zde již není a vyzval je, aby se o tom přesvědčily. Poněkud jinak líčí celou událost evangelista Jan (20, 1-10). Po sobotě přišla k hrobu pouze Marie Magdaléna a spatřila odvalený kámen. Vrátila se oznámit tuto událost apoštolu Šimonu Petrovi a „druhému učedníku“. Ti pak se Marií Magdalénou vydali k hrobu, do něhož vešel Petr a našel v něm ležet plátna do nich bylo tělo Kristovo zabaleno. Plačící Marii Magdaléně, která nahlížela do hrobu, se zjevili dva andělé sedící na místě, kde původně leželo tělo Spasitele. Ptali se Marie proč pláče a ta odpověděla, že „odnesli mého Pána a nevím kam ho položili“. hovoří o sedmi pečetích.) hlídat vojáky s podezřením, že učedníci Kristovi chtějí tělo Spasitele odnést. Podle Petrova i *Nikodémova protoevangelia* viděli vojáci ve veliké záři sestupovat z nebes dva anděly, před kterými se otevřel kámen zakrývající hrob. Z něho pak vystoupil společně s anděly sám Ježíš. Podobně o Kristově Zmrtvýchvstání hovoří *Epistula Apostolorum*.

V raně křesťanském a byzantském umění se s námětem Zmrtvýchvstání nesetkáme. Poukazem na něj bývá zobrazení Vzkříšení Lazara (slonovinová destička, 4. stol., LondýnBM). Na nejstarších vyobrazeních (Ampule z Monzy, 6. stol. katedrální poklad v Monze), vyobrazení Zmrtvýchvstání nahrazuje příchod dvou žen a anděl před Kristovým hrobem, který svoji podobou odpovídá kapli Božího hrobu jak ji dal postavit císař Konstantin. Není vyloučeno, že prototypem tohoto vyobrazení byla mozaika v jeruzalémském chrámu Božího hrobu. S pozoruhodným symbolickým vyobrazením Kristova Zmrtvýchvstání se setkáváme na tzv. Pašijovém sarkofágu (6.-7. stol., ŘímVM). Dva spící vojáci sedí po stranách triumfálního kříže, na němž je umístěn vítězný věnec s Kristovým monogramem. Jde o zdůraznění Kristova triumfu nad smrtí symboly používanými při císařských triumfech Říma.

V raně křesťanském prostředí na Zmrtvýchvstání Krista odkazuje Sestup Krista do předpekli (Anastasis, viz Sestup Krista do předpekli). V Byzanci se nejstarší vyobrazení Zmrtvýchvstání Krista objevuje až po skončení ikonoklasmu v 9. století, a to v ilustracích žaltářů. Kristus na těchto iluminacích stojí vedle hrobu (např. Chludovský žaltář, MoskvaHM, 9. stol.), jeho tělo zabalené do obinadel leží v sarkofágu (Stuttgartský žaltář, StuttgartB., 820-830), stojí v hrobu zabalen do obinadel jako Lazar (Theodorův žaltář, LondýnBM, před 1066) či vzácně vystupuje z hrobu, vedle něhož stojí David, což ilustruje text žalmu 12, 6 (Bristolský žaltář, LondýnBM, 11. stol.). Na západě se s nejstaršími zobrazeními zmrtvýchvstalého Krista setkáváme v otonských rukopisech (Evangeliář Jindřicha II, MnichovStbibl, poč. 10. stol.). Kristus zde stojí v tumbě a v levici drží raporec.

Velmi často má námět Zmrtvýchvstání sakramentální charakter, což souvisí od 10. století se zvykem na Velký pátek ukládat kříž (Depositio) společně s hostií do symbolického Božího hrobu odkud jsou na Bílou sobotu opět slavnostně vyzdviženi (Elevatio). V *Concordia regularis* sv. Dunstana z konce 10. století je popsán obřad na Velký pátek, při němž byl kříž s Kristem uložen (Depositio) do hrobu zřízeném v oltáři. Jiná forma symbolického uložení Kristova Těla je uvedena ve *Vita* Ulricha z Augsburgu. Podle popisu pohřbívána byla část hostie. V augsburské *Liber Liturgicus* z přelomu 11. a 12. století je popsán liturgický obyčej, kdy do hrobu je uložen kříž i hostie. Ve vrcholném středověku byla hostie přímo vkládána do otvoru v korpusu (např. dřevěný krucifix z dómu v Naumburgu, Ukřižovaný z kostela Panny Marie před Týnem) či do uzavíratelné schránky v soklu kříže (např. krucifix z Vansstény). Někdy také byla hostie vystavovaná v kalichu. Podle zpráv z Čech ve 14. století po nešporách Velkého pátku býval kříž odnesen z prostřed kostela na vzdálenější místo a zde byl položen na drahou látku, nádherně ozdoben a prelát ho pokropil svěcenou vodou a okouřil kadidlem.. V druhé polovině 16. století pod vlivem Tridentského koncilu a zejména liturgické praxe jezuitů bylo tělo Páně vystaveno v monstranci. Tělo Páně bývalo dle italského obyčeje uchováno od konce mše na Zelený čtvrtek do mše předposvěcených chlebů na Velký pátek, na památku ustanovení Nejsvětější Svátosti a pohřbu Páně, v „urně“ na oltáři, který se nazývá Božím hrobem, jenž měl být umístěn co nejdál od oltáře hlavního. Nejprve bylo zakázáno stavět na oltář sochu mrtvého Spasitele, bolestné Panny Marie, sv. Jana Evangelisty, sv. Máří Magdalény a vojáků. Později byl tento zákaz, který se příliš nedodržel zrušen. Například v roce 1559 se arcikníže Ferdinand podívoval u staroměstských jezuitů Božímu hrobu ozdobenému květinami a sochami a doporučil svatovítským kanovníkům také takový zvyk zavést. V Benátkách v 16. století na Velký pátek byl dle *Sacerdotale Romanum* (1523, ed. P. Castelanus) byla Nejsvětější svátost položena na máry a nesena v průvodu k Božímu hrobu, postaveného dle hrobu v Jeruzalémě, kde byla uložena a knězem zapečetěna. Tento obřad získal za papeže Pavla VI velkou oblibu i v Římě.

Při středověkých paraliturgických hrách v chrámech inscenovali lidé Zmrtvýchvstání Krista, tak že na Bílou sobotu byla socha Krista vytahována z Božího hrobu za pomoci kladky vzhůru ke klenbě a skrze otevřený svorník byl svržen zapálený snop slámy symbolizující pád ďábla.

Místo hrobu vytesaného ve skále se na západě velmi často vyskytuje zobrazení Kristova hrobu v podobě sarkofágu, což odráží dobové způsoby ukládání mrtvých těl vznešených osob či má symbolický - sakramentální význam, kdy tumba poukazuje na oltář, na němž se denně odehrává Kristova oběť. Tato symbolika je ve východní církvi živá již od 7. století, na západě přichází až v pozdním středověku. Od 12. století se v Byzanci i na západě

vyskytuje motiv Krista stojícího na sarkofágu, což může souviset právě se zvykem stavět sochy zmrtnýchvstalého Krista na oltář (např. Vítězný Kristus od Mistra zvíkovského Oplakávání v kostele v Horažďovicích, poč. 16. stol.). Na emailové destičce Klosterneuburského oltáře Mikuláše z Verdunu (klášter v Klosterneuburku 1181) zmrtnýchvstalý Kristus trůní na sarkofágu, ukazuje své rány a anděl drží v ruce nástroje umučení. Někdy stojí Spasitel před sarkofágem, jenž má podobu oltáře a podle dobových liturgických obyčejů při uctívání svátosti ho adorují andělé se svícemi a kaditelnými. Teprve ve vrcholném středověku byl zobrazován žehnající Kristus vystupující z hrobu nebo se vznášející nad ním. Velmi často je pak takto komponovaný námět kombinován s příchodem žen k hrobu (viz např. Zmrtnýchvstání Mistra vyšebrodského oltáře, kol. 1350, PrahaNG). Na odvrácené straně emailového oltáře Mikuláše z Verdunu je umístěna deska (kol. 1330) s námětem příchodu třech žen k hrobu a motivem *Noli me tangere* – setkání Krista a Marie Magdalény (*J 20, 11-18*, viz Zjevení Krista sv. Marii Magdaléně). Zajímavé je to, že na nástěnné malbě Theodorikově (před 1365) v kapli sv. Kříže je Zmrtnýchvstání reprezentováno námětem Vzkříšení Lazara a *Noli me tangere*. U Mistra třeboňského oltáře (Národní galerie v Praze, kol. 1380) je zázrak Kristova Zmrtnýchvstání podtržen ještě tím, že Kristovo tělo vrhající stín (atribut jeho tělesnosti) se vznáší nad zapečetěným sarkofágem a vojáci na něj s úžasem hledí. Od 15. století se okolo Kristova těla vystupujícího z tumb objevuje zářící světlo. Velmi dramaticky je to podáno například na oltáři v Colmaru (kol. 1515) od Matthiase Grünewalda. Na počátku 16. století se prostředí působení německé reformace vyskytuje motiv, kdy zmrtnýchvstalý Kristus praporem či křížem probodává smrt a ďábla (např. L. Cranach, st. Alegorie spasení a hříchu, kol. 1529, Zámecké muzeum v Gothtě). Velmi zajímavě vylíčil Zmrtnýchvstání na svém obraze Rembrandt (MnichovAPin). Chybí zde Kristus a obrovitý anděl zjevující se ve světelném mračnu nazvedávající těžký příkrov sarkofágu.

Zuzana a starci

Příběh ctné Zuzany je znám pouze z doplňku ke knize *Danielově (3,13)*, považovaného za deuterokanonický. Zuzana, manželka Jójakíma, kterou dva vilní starci překvapili nahou v lázni, byla jimi obviněna neprávem z cizoložství s mladíkem, kterého měla vpustit do zahrady. Byla postavena před soud a starci vložili své ruce na její hlavu a obvinili jí. Shromáždění jim uvěřilo a Zuzana byla odsouzena k smrti, avšak nepřestávala vzývat Hospodina. Duch Boží vešel do mládence jménem Daniel, jenž zvolal: *„Já jsem čist od její*

krve“ a před lidem prohlásil, že Zuzana byla křivě obviněna. Odděleně pak vyslechl oba žalobce a usvědčil je ze lži. Zuzana byla omilostněna a starci odsouzeni k smrti. Patrně nejstarší zobrazení příběhu Zuzany se nachází na nástěnné malbě v "Cappella Graecca" v Priscilliných katakombách v Římě (3. stol.). V první epizodě je Zuzana zobrazena v postoji oranty obviňována dvěma starci, v druhé pak starci kladou své ruce na hlavu Zuzany, čímž podle židovského zvyku stvrzují pravdivost svých výpovědí. V třetí spatřujeme Zuzanu a jejího manžela (či mládence Daniela) jak v postoji orantů děkují Hospodinu za odvrácení křivého obvinění. V katakombách sv. Petra a Marcellina v Římě je zobrazena samostatná Zuzana v postoji oranty mezi dvěma stromy. V katakombách sv. Praetexta v Římě se příběh Zuzany objevuje v symbolické formě. Zuzana je zobrazena v podobě ovečky (pod ní nápis:SVSANA), kterou se snaží pohltit dvě šelmy (pod nimi nápis: SENIORIS). Ovečka zde poukazuje na Zuzaninu čistotu a pokoru. Příběh Zuzany a starců byl oblíben i v malířství renesance a baroka, jak o tom svědčí dva nádherné obrazy Petra Pavla Rubense v Real Academia de Bellas Artes de San Fernando v Madridu a v Alte Pinakothek v Mnichově.

Zvěstování Panně Marii.

Téma Kristovy inkarnace, které stojí vždy na počátku christologických či mariánských cyklů, se opírá o evangelijní vyprávění (*Lk 1,26*). V něm se píše o tom, že anděl Gabriel "poslaný od Boha" navštívil Pannu Marii ve městě Nazaret, aby ji předal radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha Svatého. Po andělském pozdravení: "*Bud' zdráva, milosti zahrnutá, Pán s tebou*" se Maria velmi zarazila, což bývá s oblibou zobrazováno v italském umění (např. Donatello, reliéf ze Santa Croce ve Florencii, 1432) a slovy: "*Hle služebnice Páně; staň se mi podle tvého slova*" souhlasila s Božím úradkem. V Písmu se však nehovoří o tom, kde se Zvěstování odehrálo. *Protoevangelia Jakubovo* a *Matoušovo* nás informují o tom, že Gabriel nejprve pozdravil šestnáctiletou Pannu Marii u studnice, když šla se džbánem pro vodu a podle *protoevangelia Jakubova* později ještě jednou v jejím domě. Poměrně vzácně je Mariina cesta ke studnici zobrazována ve výtvarném umění (např. mozaika v kostele sv. Marka v Benátkách, kol.1200). V *protoevangeliiu Jakubově* se píše o tom, že Maria tkala purpur a šarlat na oponu chrámovou, proto přadleno bývá obvyklým atributem Mariiným na východních ikonách s námětem Zvěstování. Podle *Zlaté legendy* Jakuba de Voragine Bůh na nebesích nejprve přijal anděla a pověřil ho poselstvím, které on pak následně předal Panně Marii, což bývá vzácně zobrazováno v iluminovaných rukopisech (např. miniatura v Lektionári Arnolda Míšenského, PrahaNKČR, kol. 1290). Úloha anděla jako posla je

podtržena někdy tím, že předává Panna Marii zapečetěný dopis či listinu s pečetí (např. celostranná iluminace v Misálu Jana ze Středy, PrahaKK, po 1364; celostranná iluminace v rukopise Legenda sv. Hedviky, CáchySLM, 1353). *Zlatá legenda* situuje Zvěstování do domku v Nazaretu a přebírá apokryfní vyprávění o tom, že Panna Maria se v okamžiku návštěvy anděla modlila a četla proroctví *Izaiášovo (7,14): "Hle alma (totiž dívka počne) a porodí syna..."* Proto také na řadě vyobrazení Maria sedí či klečí u pulpitu na němž je otevřená kniha s proroctvím či ještě další kniha – symbolizující Nový zákon (viz např. Mistr vyšebrodského oltáře, Zvěstování Panně Marii, před 1350, PrahaNG). V textu *Zlaté legendy* je několikrát Marie připomenuta jako „druhá Eva“, což se projevuje i v ikonografii, přítomností scény Prvotního hříchu v námětu Zvěstování Panně Marii. Další podrobnosti o Zvěstování se dovídáme ze sekundární literatury (např. *Lux divinitatis* Mechtildy z Magdeburku, Pseudo-Bonaventurovy *Meditationes vitae Christi* či *Život Panny Marie* od kartuziána Philippa von Seitz). Podle tradice se Zvěstování odehrálo v Mariině domě v Nazaretu. Nad domkem vyrostala ve 2. století svatyně synagogálního typu, kterou nahradila v první pol. 5. století bazilika Zvěstování Panně Marii. Roku 614 za vpádu perského krále Chosroea II. byla bazilika zničena, neboť ji účastníci křížové výpravy našli v 11. století v troskách. Během krátkého času vyrostla nová stavba, již zbořil v roce 1263 sultán Bajbaras. Nazaretský domek (Santa casa) byl podle vyprávění z roku 1465 roku 1291 přenesen zázračně anděly do Loreta. Legenda vznikla patrně na základě skutečnosti, že domek dala v Jeruzalémě rozebrat a do Itálie převést rodina Angeli.

S vyobrazeními Zvěstování se obvykle setkáváme na vítězných obloucích chrámů (mozaika na vítězném oblouku baziliky S.Maria Maggiore, kol. 435), na pilířích či sloupech vítězného oblouku (Chrám Boží moudrosti v Kyjevě), na carských vratech ikonostasů, jako s hlavním obrazem na oltářích (Simone Martini, Oltář dómu v Sieně, 1333, nyní Florencie; Miste z Flémalle, Oltář Merodů, kol. 1425), na vnějších křídlech oltářů (Jan van Eyck, malba en grisaille, Gentský oltář, 1432, kostel sv. Bava), na tabernáklech (myšlenka transubstantiace jako re-incarnatio či vyjádření modlitby Ave verum Corpus natum ex Maria Virgines – špitální kostel v Rothenburg o.d. T, 1390-1400) či v kurvaturách biskupských berlí. V rukopisech typu Biblia pauperum či Concordantia caritatis starozákonní typologické předobrazy a inkarnace: Vyhnání prarodičů z Ráje (*Gn 3,15*), Manna ve zlaté urně (*Ex 16, 32-34*), Trůn Šalamounův (*2 Pa 9,17-21*); b. Mariina panenství: Hořící keř Mojžíšův (*Ex 3,2*), Rouno Gedeonovo (*Sd. 6,40*), Zavřená brána chrámu (*Ez 14,2*), Zahrada uzavřená (*Pís 4,12*); c. Zvěstování: Předpověď Izákovi (*Gn 15,4*), předpověď Samsonovi (*Sd 13,3*); d. Zvěstování u studny: Rebeka dává pít Eliezerovi. u studně v Haran (*Gn 24,15*).

Nejstarší vyobrazení Zvěstování (Panna Maria trůní a stojící anděl jí předává poselství) se objevují na nástěnných malbách v katakombách (S. Priscilla, SS. Pietro et Marcellino, Coemeterium na Via Latina). Výše zmíněné zobrazení na vítězném oblouku S. Maria Maggiore v Římě má výrazně dvorský reprezentativní charakter. Panna Maria sprádající purpur a šarlat na oponu chrámovou, sedí na trůnu ve společnosti andělů oblečená do vznešeného císařského roucha a nad hlavou má holubici Ducha Svatého, která se objevuje na západních Zvěstováních až od 13. století. Na raných vyobrazeních Panna Maria stojí či trůní a vedle ní stojící anděl v ruce s holí odznakem antických poslů jí žehná (reliéf ze slonoviny, Reichenau, 980-990, chrámový poklad v Bamberku). Originální řešení zvolil zvolil Mikuláš z Verdunu na Klosterneuburském oltáři (klášter v Klosterneuburku, 1184). Dva proudy světla vycházející z napřažených prstů anděla směřují do očí Panny Marie. Na konci 10. století je Pravice Boží (Dextera Dei), symbolizující Boha Otce, nahrazena polopostavou žehnajícího Boha v mraku či svatozáři, v té době se také objevuje v ruce Panny Marie a později na pulpitu otevřená či uzavřená kniha. Nedílnou součástí se stává také motiv lilie (symbol čistoty) zasazené ve váze s Mariiným monogramem, či nacházející se v ruce anděla (viz Mistr Theodorik, Zvěstování, nástěnná malba v kapli sv. Kříže na Karlštejně, před 1365). Vzácně se setkáváme i s vyobrazením jiných květin jako například kosatce (Rogier van der Weyden - okruh, Zvěstování, 1438, MadriduP), který poukazuje na budoucí utrpení Kristovo (Lk 2,35). Ve vrcholném a pozdním středověku anděl před Pannou Marii pokleká, v ruce drží žezlo (v pozdně gotickém umění obvinuté páskou s textem andělského pozdravení), sféru, lilii a nápisovou pásku a andělským pozdravem. Na Zvěstování v ambitu kláštera v Emauzích (před 1370) se anděl snáší na oblaku z nebes. Ikonograficky komplikované Zvěstování namaloval Mistr Vyšebrodského oltáře (PrahaNG, před 1350) pro cisterciáky ve Vyšším Brodě. Inspiroval se při tom kázáním sv. Bernarda z Clairvaux na svátek Zvěstování. Korunovaná Panna Maria sedí na bohatě zdobeném trůnu a ukazuje na otevřenou knihu (druhá kniha je umístěna pulpitu). Na baldachýnu trůnu sedí dvojice pávů (symbol nesmrtelnosti) a v jeho sedadle je ukryta pokladnice (poukaz na Pannu Marii). Vlevo od ní pokleká anděl oblečený do modrého pláště zdobeného zlatými liliemi a v ruce drží sféru. Z rozpukané země vyrůstá lilie a strom života. V kruhu obklopeném mraky je polopostava žehnajícího Boha Otce. Pásku v kruhu zdobil latinský citát z *Izajáše* (45,8): „*Nebesa vydejte krůpěje (rosu) shůry, ať kane z oblaků spravedlnost..*“). Z mraků kape na rozpukanou zemi rosa (či mana). Ve 14. století se setkáváme s motivem Krista přítomného již v životě Panny Marie (viz např. kazule s Rokycan, kol. 1380, depozitář biskupství plzeňského) a s námětem maličkého Krista – homunkula s křížkem sesílaného na paprsku Bohem Otcem (viz např.

Mistr Bertram, Grabowský oltář, 1379, Kunsthalle v Hamburku; miniatura v Matutinale a vesperale ze Žitavy, původně z Karlova, 1. sv., 1411-20, Christian Weise Bibliothek v Žitavě).

Na obrazech nizozemských mistrů 15. století je Zvěstování zasazeno do prostředí nizozemského měšťanského interiéru či do chrámu. V místnosti či v chrámu má řada předmětů symbolický význam. Panna Maria sedí někdy na stoličce zdobené postavami lvů (poukaz na Trůn Šalamounův) případně Adama a Evy (symbol dědičného hříchu), krb je uzavřen deskou (poukaz na jarní dobu svátku Zvěstování, kdy v Nizozemí končí topná sezóna), v pozadí bývá zobrazena postel s baldachýnem (Panna Maria jako Nevěsta Slova – Sponsa verbi), ve výklenku spatřujeme někdy umyvadlo s vodou a ručníkem (poukaz na vodu křestní či čistotu Panny Marie) a místnost bývá vyzdobena sochami Nejsvětější Trojice či medailóny. Ikonograficky velmi komplikované je Zvěstování Jana van Eycka (WashingtonNG, Andrew W. Mellon Collection, kol. 1432). Celá scéna se odehrává v chrámu na jehož zadní stěně jsou tři ozařená okna (symbol Trojice), v patře je okno s vitrají Krista v mandorle (druhý příchod Krista) a malba s předáním desek Zákona Mojžíšovi (poukaz na Zákon a Milost) a dále dva medailóny se starozákonními proroky. Symbolicky pojatý je také paprsek na němž sestupuje holubice Ducha Svatého – sedm paprsků (symbol sedmi darů Ducha Svatého) se mění na tři (symbol Trojice Boží) a ty zase v jeden (symbol trojjedinosti). Také motivy na podlaze mají symbolický význam. Spatřujeme zde znamení zodiaku poukazující na dobu Zvěstování Panně Marii a Narození Krista a dále náměty ze Starého zákona, předobrazy Kristovy oběti.

Pozoruhodnou variantou je **Zvěstování jako lov na jednorozce**. Panna Marie sedí v uzavřené zahradě (Hortus conclusus) a v klíně jí spočívá jednorozec. Podle Fyziologu jednorozce může zkrotit pouze čistá panna, což církevní spisovatelé (Řehoř Veliký, Isidor Sevilský, Honorius z Autun) vztahují na Pannu Marii. Tertulián přirovnává moc rohu jednorozce k moci Kristova kříže. Před zavřenou branou zahrady stojí archanděl Gabriel troubící na lovecký roh, v ruce drží vodítko, na němž jsou uvázaní čtyři psi zosobňující Mariiny ctnosti, jak často ukazují přípisy na páskách: Pravda (Veritas), Pokoj (Pax), Spravedlnost (Iustitia), Milosrdenství (Misericordia). V zahradě nacházíme všechny atributy Mariiny zmíněné v *Písni Písni* (4, 12-15) – ohrazená zahrada, věž, studna, koš s granátovými jablky a kvetoucí rostlinstvo: „Zahrada uzavřená jsi sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen. Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými, s výtečným ovocem, hennou i nardem, s nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí, se vším kadidlovým stromovým, myrhou a aloe, se všemi balzámy nejlepšími. Jsi pramen zahradní, studna vody živé, bystřina

z Libanónu.“ Vedle motivů z *Písně písní* bývá na některých vyobrazeních motiv Áronovy hole. Součástí námětu je motiv Boha Otce, holubice Ducha Svatého, případně homunkula s křížkem sesílaného na paprsku Bohem Otcem. K nejznámějším dílům s uvedenou tématikou patří obraz ve Výmaru (kol. 1420), oltář deska z Colmaru, dílo Martina Schongauera (kol. 1470). V Čechách se námět Zvěstování jako lov na jednorožce vyskytuje vzácně (viz např. Oltář z Jeníkova, po 1460, Památkový ústav v Ústí nad Labem). Erotický přízvuk mají pověstné cykly závěsných tapiserií s jednorožcem z konce 15. století v pařížském Musée Cluny a v Metropolitním muzeu v New Yorku. Oba cykly byly zhotoveny ku příležitosti sňatku a opírají se o románový příběh z přelomu 13. a 14. století „*O dámě s jednorožcem a o krásném rytíři na lvu*“. Po Tridentském koncilu nebyl námět Lovu na jednorožce církevními autoritami doporučován a ustupuje zcela do pozadí.

Vzácně se objevuje na vyobrazeních Zvěstování námět **Pochyby sv. Josefa** (viz Josef, např. nástěnná malba v kapitulní síni sázavského kláštera, 70.-80. léta 14. stol.), inspirovaný *Pseudjakubovým protoevangeliem*.

III. Použité prameny a literatura:

- Ackerman P.: „The Lady and the Unicorn“, Burlington Magazine, 66 (1935)
- Adelmann J.A., Christus auf dem Palmesel, in: Zeitschrift für Volkskunde 63 (1967)
- Anstett-Jansen M., Maria Magdalena in der abendländische Kunst. Ikonographie der
Hl. von den Anfängen bis zum 16. Jh. Freiburg 1961
- Appuhn H., Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in
Deutschland. Darmstadt 1991
- Ariés Ph., Dějiny smrti 1-2. Praha 2000
- Aubert M., Le Costume de saint – Etienne dans l’Art du Moyen – Âge, in:
L’Art liturgique 1921
- Auerbach E., Mimesis. Praha 1968
- Aurenhammer H., Die Darstellungen Madonna in der Kunst. Wien 1954
- Aurenhammer H., Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1959-1967
- Avalon J., “Le bain de Béthsabée“, in: Aesculape, 26 (1936)
- Bandmann G., Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel – Jahrbuch
M. F. 2 (1969)
- Bandmann G., Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1984
- Bartmus M., Die Entwicklung der Gethsemane – Darstellungen bis 1400. Halle 1935
- Bartning O., Die Jesu – Darstellungen in der bildenden Kunst. Berlin 1928
- Bauer M., Ikonographie der Höllenfahrt Christi bis zum 16. Jh. Diss. Göttingen 1948
- Bauer W. – Dumotz I. (Hrsg.), Lexikon der Symbole. Wiesbaden 1984
- Bauer W., Wörterbuch zum Neuen Testament. Berlin 1971
- Bauerreis R., Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst
und Brauchtum des Abendlandes. München 1938
- Bäumer R.-Scheffczyk L. (ed.), Marienlexikon, 6 dílů. Erzabtei St. Ottilien 1988-1994
- Baus K., Der Kranz in Antike und Christentum, in: Theophaneia 2 (1940)
- Becker E., Das Quellwunder des Moses in der altchristliche Kunst. Strassburg 1909
- Bedford E.T., Saint James the Lese. A Study in christian Iconography. London 1911
- Beissel S., Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhunderts.
Freiburg 1919
- Beissel S., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des
Mittelalters. Freiburg 1909
- Belting H., Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.

- München 1991
- Belting H., Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981
- Bentchev I., Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Freiburg – Basel – Wien 1999
- Berger E., Auf den Spuren der Engel. Frankfurt nad Mohanem 1970
- Berger R., Der Guter Hirte in der altchristliche Kunst. Berlin 1890
- Berger R., Die Darstellungen des thronenden Christus in der romanische Kunst. Reutlingen 1926
- Berliner R., Arma Christi, in: Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst, III. Folge Bd. 6 (1955)
- Berliner R., Weihnachtskrippe. München 1955
- Berliner R., Zur Sinndeutung der Ährenkleidmadonna, in: Christliche Kunst 26, (1929-30)
- Bernheimer L., The Martyrdom of Jeseja, in: Art Bulletin 34 (1952)
- Beutler Ch., Magna Mater oder Christus. Die Entstehung der Kreuzigungsdarstellung, in: IDEA 4 (1985)
- Bibel in Wort und Bild, Bd. 1-10, Hrsg. Prager M. – Stemberger G. Salzburg 1982
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Praha 1985
- Biblia sacra iuxta Vulgatam editionem...(Hrsg.) Weber R.,Fischer B. Stuttgart 1969
- Biblická konkordance, zpracovali Bič M. a Souček J.B. Praha 1963
- Biser E., Die Gleichnisse Jesu. München 1965
- Blank W.: Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300, in: Alemanisches Jahrbuch (1964/65)
- Blažiček O.J. – Kropáček J., Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991
- Blažiček O.J., Ikonografie české barokové plastiky, in: Památky archeologické, XLIII (1947-1948)
- Bloch P., Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12 (1970)
- Bloch P., Ekklesia und Domus Sapientiae, in: Miscella Mediaevalia IV. Berlin 1966
- Bloch P., Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst, in: Monumenta Judaica, Köln 1963
- Bosc J., Anges, Démons et etres inmédiaries, Alliance mondiale des religions. Paris 1968

- Braun J.: Der christliche Altar. München 1924
- Braun J.: Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Freiburg 1924
- Braun J.: Liturgisches Handlexikon. Regensburg 1924
- Braunfels W., Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954
- Braunfels W., Die Verkündigung. Düsseldorf 1949
- Brenk J., Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends;
Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien 1966
- Brinkmann H., Die Darstellungen des Apostels Petrus. Düsseldorf 1936
- Brooks N., The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy. Illinois 1921
- Bühren R., Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst 12. – 18. Jahrhundert. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption.
Hildesheim – Zürich – New York 1998
- Buchheit G., Judas. Ischarioth, Legende, Geschichte, Deutung. Gütersloh 1954
- Bultmann R., Ursprung und Sinn der Typologie als hermeneutischer Methode, in:
Bultmann R., Exegetica. Tübingen 1967
- Burger L., Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst der Mittelalter.
Berlin 1937
- Büttner F., Imago Pietatis. Berlin 1983
- Calvocoressi P., Who's who in der Bibel. 450 Portraits von Aaron bis Zacharias.
München 1993
- Cattin Y. – Faure Ph., Die Engel und ihr Bild im Mittelalter. Regensburg 2000
- Cecchelli C., Il trionfo della croce. La croce e i santi segni prima e dopo Constantino.
Roma 1954
- XV. století, in: Mádlův sborník. Praha 1929
- Cocagnac A., Le Jugement dernier dans l' Art. Paris 1955
- Cooperová J.C.: Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha 1999
- Cope G.F., Symbolism in the Bible and the Church. London 1959
- Cornell H., The Iconography of the Nativity. Uppsala 1924
- D'Ancona M.L., The Iconography of the Immaculata Conception in the Middle Ages
and Early Renaissance. New York 1958
- Dalman G., Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922
- Darenstaedter R., Die Auferstehung des Lazarus in der altchristliche und byzantinische
Kunst. Bern 1955
- Das Gottesbild im Abendland, (Hrsg.) Howe G. Witten und Berlin 1959

- Das grosse Bibellexikon, (Hrsg.) Burkhardt H., Grünzweig F.
Wuppertal-Giessen 1990
- Denkstein V., K vývoji symbolu a k interpretaci děl středověkého umění, in: Rozpravy
ČSAV. Praha 1987
- Denny D., The Annunciation from the Right. From Early Christian Times to the
Sixteenth Century. New York 1965
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (ed.) Leclerq H., 15 dílů.
Paris 1907-1953
- Dictionnaire de théologie catholique, (ed) Vacant A., 26 dílů. Paris 1903
- Dictionnaire de la Bible. Publié sous la direction du centre Informatique et Bible,
Abbaye de maredsous, (ed) Bogaert P.M. Turnhout 1987
- Didron A.N., Christian Iconography. London 1951
- Die Engel in der Welt von heute, (Hrsg.) Bogler Th.. Maria Laach 1960
- Die Gottesmutter. Marienbild in Rheiland und Westfalen. I., (Hrsg.) Küppers L.
Recklinghausen 1974
- Die Heiligen Drei Könige, Darstellung und Verehrung. Katalog zur Ausstellung des
Wallraf- Richartz – Museums. Köln 1982
- Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 3. Aufl. (Hrsg.) Gallig K., 6 dílů, 1
Registerbd. Tübingen 1957-1965
- Digitální Bible Works 4. Praha 1998
- Dinkler E., Signum crucis. Aufsätze zum Neues Testaments und zur christl.
Archäologie. Tübingen 1967
- Dobbert E., Das Abendmal Christi in der bildenden Kunst bis gegen Schluss des
14.Jh, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XII (1890)
- Dobrzeńiecki T., Imago Pietatis, its Meaning and Function, in: Bulletin du Musée
National de Varsovie XII (1971)
- Dobschütz E., Der Apostel Paulus. Seine Stellung in der Kunst. Halle 1928
- Dobschütz E., Das Christus-Bild Abgars, in: Monatsschrifts für Gottesdienst und
kirchliche Kunst XIV (1909)
- Dobschütz E., Das Schweisstuch der Veronika, in: Monatsschrifts für Gottesdienst und
kirchliche Kunst XIV (1909)
- Dobschütz E., Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899
- Doering O.-Bauer L.: Der christliche Altar. Paderborn 1928
- Dölger, F.J., Beiträge zur Geschichte des Kreuzes-Zeichens, in: Jahrbuch für Antike

und Christentum, 1957/67

- Douglas D.J. (ed.): *Nový biblický slovník*. Praha 1996
- Durand P., *Etude sur l'Étymologie*. Chartres 1867
- Duchet – Suchaux G. (ed), *Iconographie médiévale: image, texte, contexte*. Paris 1993
- Dvořáková V., *Živý kříž v Žehře*, in: *Monumentorum Tutela* 5, Bratislava 1969,
- Egger G., *Pantokrator und Deesis*, in: *Alte und neue Kunst* 15 (1970)
- Einhorn W.J., *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, *Münsterisches Mittelalter-Schriften* 13. München 1976
- Elliger W., *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jhd.* Leipzig 1930.
- Emmerson R.K., McGinn B., *The Apocalypse in the Middle Ages*, New York 1992.
- Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1972
- Engammare M., *Le Cantique des cantiques á la renaissance*. Genève 1993
- Erich A., *Die Darstellungen des Teufels in der christlichen Kunst*. Berlin 1931
- Esche S., *Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung*. Düsseldorf 1957
- Euw von A., *Die Makkabäer Brüder. Spätjüdische Märtyrer der christliche Heiligenverehrung*, in: *Monumenta Judaica*. Köln 1963
- Fabricius U., *Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche. Der Einfluss der Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst*. Kassel 1956
- Ferguson G., *Sings and Symbols in christian Art with Illustrations from Paintings of the Renaissance*. New York 1961
- Ficker J., *Die Darstellungen der Apostel in der altchristliche Kunst*. Leipzig 1887
- Fink E., *Die Anfänge der Christus Darstellung*, in: *Theologische revue* II (1955)
- Flemming J., *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. Bis 13. Jh.* Phil. Diss. Jena 1953
- Flemming J., *Gärten der Ewigkeit*, in: *Münster* 19 (1966)
- Forstner D. – Becker, R., *Neues Lexikon christliche Symbole*. Innsbruck –Wien 1991
- Forsyth I.H., *The Throne of Wisdom. Woodsculptures on the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972
- Frauenfelder R., *Die Geburt des Herrn, Entwicklung und Wandlung des Weihnachtsbildes bis zum Ausgang des Mittelalters*. Leipzig 1939
- Fries W., *Die Schreinmadonna*, in: *Anzeiger des Germanisches Nationalmuseum*

Nürnberg 1928/29

- Fritz R., Die Darstellungen des Turmbau zu Babel in der bildenden Kunst, in: Mitteilungen der deutsche Orient-Gesellschaft, Berlin 71 (1932)
- Fürglister R.L., Das lebende Kreuz. Einsiedeln 1964
- Gerát I., Stredoveké obrazové témy na Slovensku. Osoby a príbehy. Bratislava 2001
- Gerke F., Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst, ZKG 59, 1940, 1-102.
- Godfrey F.M., Christ and the Apostels. London 1957
- Godwin M., Andělé. Ohrožený druh. Praha 1997
- Goldberg P., Die Darstellungen der Erlösung durch Christus und sein Blut und der Eucharistie in der protestantische Kunst des Reformationszeitalters. Diss. Marburg 1924
- Gombrich E.H., Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. London 1972
- Goppelt L., Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen, 1939
- Grabar A., Christian Iconography. A Study of its Origins. London 1980
- Grimm R.R., Paradisus coelestis – Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200. München 1977
- Grivot D., Le diable. Paris 1960
- Guldan E., Et verbum caro factum est. Die Darstellungen der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: Römische Quartalschrift 63 (1968)
- Guldan E., Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz – Köln 1966
- Gutberlet H., Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Strassburg 1935
- Heilmaier L., Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst, München 1920.
- Hackel A., Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung. Berlin 1931
- Hall J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- Halm Ph. M., Zur marianische Symbolik des späten Mittelalters, in: Zeitschrift für christliche Kunst 17, (1904)
- Haskins S., Mary Magdalen. Myth and Mtaphor. London 1993
- Haussherr R., Imervardkreuz und der Volto-Santo-Typ, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 16 (1962), s. 129-170
- Haussherr R., Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. Diss. Bonn 1963
- Haussherr R., Über die Christus – Johannes Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder“

- und deutsche Mystik, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin 1975, s. 79-103
- Hawel P., Pietá. Eine Blüte der kunst. Würzburg 1985
- Hennecke E. - Schneemelcher W., Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 4. Vydání. Tübingen 1968
- Hlaváčková J., Joseph erat decurio, Umění XXXV (1987)
- Hlaváčková J.-Konzal V.: Slovník pojmů a jmen, in: Svět Andreje Rubleva . Praha 1981
- Hofmann W., Das irridische Paradies. München 1960
- Holter K., Das Alte und Neue Testament in der Buchmalerei nördlich der Alpen, in: La Biblia nell'alto medioevo 10 (1963)
- Höltgen K.J., Arbor, Scala und Fons vitae. Tübingen 1968
- Hüffer H. J., Sant' Jago. München 1957
- Chadraba R., Dürers Apokalypse. Praha 1964
- Chadraba R., Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV. Praha 1971
- Chapeaurouge D. de, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt 1991
- Chappuzeau G., Die Exegeze von Hohelied 1, 2a.b und 7 bei den Kirchenvätern von Hippolyt bis Bernhard. Ein Beitrag zum Verständnis von Allegorie und Analogie, Jahrbuch für Antike und Christentum, 18, 1975, s. 90n.
- Christe Y., Il Giudizio Universale nell' Arte del Medioevo. Milano 2000
- Chytil K., Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazové antiteze o Kristu a Antikristu. Praha 1918
- Ihm Ch., Die Programme der christlichen Apsismalerei vomvierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiebaden 1960.
- Innitzer Th., Johannes der Täufer. Wien 1908
- Jakub de Voragine, Legenda aurea, (ed.) Widmanová A. Praha
- James M.R., The Apocalypse in Art. London 1931
- Jung H., Traubenmadonnen und Weinheilige. Duisburg 1964
- Jursch H., Das Bild Judas Ischarioth im Wandel der Zeiten, in: Akten des 7. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie 1965 in Trier. Berlin 1969
- Kaemmerling E. (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung –

Probleme. Köln 1979

Kahschnitz R., Ölberg-Thema und Angst- Christi – Frömmigkeit, in: Kahschnitz R.

(ed.), Veit Stoss in Nürnberg. München 1983

Kalinowski L., Geneza Piety sredniowieczny. Krakow 1953

Kanof A., Jewish Symbolic Art. Jerusalem 1996

Karpf J., Strukturanalyse der mittelalterliche Bilderzählung. Marburg 1994

Kartsonis A.D., Anastasis. The Making of an Image. Princeton 1986

Kastner O., Die Gotesmutter und das Kind mit dem Vöglein, Alte und moderne Kunst
6, Heft 53, Dezember (1961)

Katzenellenbogen A., Allegories of the Virtues and the Vices im Medieval Art. New
York 1964

Katzenellenbogen A., The Image of Christ in the Early Ages. Minneapolis 1968

Kaufhold W., Die Verkündigung an Maria nach den Apokryphen in Literatur und
Kunst. Phil. Diss. Freiburg 1942

Keck A.S., Observations on the Iconography of Josua, in: Art Bulletin 32 (1950)

Kehrer H., Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, díl 1-2. Leipzig 1908-9

Keller H. L., Reclams lexikon der Heiligen und der biblischen gestalten. Legende und
Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 1968

Kemp W., Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster.
München 1987

Kemp W., Die Räume der Maler, zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996

Kirfel W., Die dreiköpfige Gottheit. Berlin 1948

Kirchhoff H. (Hrsg.), Ursymbole und ihre Bedeutung für die religiöse Erziehung.
München 1982

Kirchhoff H., Christi Himmelfahrt bis St. Martin im christlichen Brauchtum.
München 1986

Kirchhoff H., Christliche Brauchtum von Advent bis Ostern. München 1984

Kirschbaum E. (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 dílů. Rom-Freiburg-
Basel-Wien. 1968-1976

Kittel G. – Friedrich G., Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, I – X.
Stuttgart 1933-1979

Klein D., St. Lukas als Maler der Madonna. Ikonographie der Lukas-Madonna.
Phil. Diss. Berlin 1933

Kleine R., Die acht Seligpreisungen der Bergpredigt. Paderborn 1935

- Klis Z., Paruzja. Przedstawienie Sadu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej. Krakow 1999
- Kneller K.A., Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung, in: Stimmen aus Maria Laach, Erg. Bd. 98 (1908)
- Koeppen A., Der Teufel und die Hölle in den darstellenden Künsten von den Anfängen bis zum Zeitalter Dantes und Giottos. Berlin 1895
- Koch H., Die altchristl. Bilderfrage nach den lit. Quellen, Göttingen 1917.
- Kollwitz J.- Campenhouse H., Fr. v., Das Gotesbild im Abendland. Witten 1959
- Kollwitz J., Der Josua - Zyklus von S. Maria Maggiore, in: Römische Quartalsschrift 64 (1966)
- Kollwitz J., Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinische Kunst Roms, in: Römische Quartalsschrift XLIV (1936)
- Kondakov N.P., Ikonografia Bogomatěri. Petěrburg 1910
- Kořán I., Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále, in: Umění XXXIX (1991)
- Kořán I., K českému vývoji Madony doulebské, in: Umění XXVII (1979)
- Kořán I., K vývoji tzv. svatovítského typu madony, in: Umění XXIX (1981)
- Kořán I., Nobilitace a rustikalizace našich gotických madon, in: Český lid, 79 (1992)
- Kraft H., Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden. Frankfurt 1976
- Krautheimer R., Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, in: Warburg Jurnal, 5 (1942)
- Kristeller P., Symbolum apostolicum. Berlin 1917
- Krönig W., Rheinische Vesperbild aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf – Richartz - Jahrbuch 24 (1962)
- Krücke A., Der Protestantismus und die bildliche Darstellungen Gottes, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 13 (1959)
- Krücke A., Über einige angebliche Darstellungen GottVaters im frühen MA, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg, Bd. I., 1924.
- Krueger R.: Die Kunst der Synagoge. Leipzig 1968
- Kunoth-Leifels E., Über die Darstellung der Bathseba im Bade. Essen 1962
- Künstle K.: Ikonographie der christlichen Kunst, 2 díly. Freiburg 1926-1928
- Kupka J., O církevním roce. Praha 1907
- Kutal A., K problému horizontálních piet, in: Umění XI (1963)

- Kutna G.: Der Patriarch Jakob in der bildenden Kunst, in: Ost und West, in: Illustrierte Monantsschrift für das gesamte Judentum 8 (1908)
- Ladner G. B., Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott-Kosmos-Mensch. Stuttgart – Zürich 1992
- Landolt-Wegener, E., Zum Motiv der „Infantia Christi“, in: Zeitschrift für schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 21 (1961)
- Landy F., Song of Songs and the Garden of Eden, in: Journal of Biblical Literature, 98 (1979)
- Lange R., Die Auferstehung. Recklinghausen 1966
- Leclercq J., Monks and Love in Twelfth - Century France. Oxford 1979
- Leclercq J., Monks and Marriage. A Twelfth Century View. New York 1982
- Legner A., Guter Hirte. Düsseldorf 1959
- Lechner G. M., Die mystische Einhorn-Jagd als Allegorie Verkündigung, in: Jagd einst und jetzt, katalog výstavy na zámku Marchegg, 1978
- Lechner G. M., Maria Gravida zum Schwangerschaftsmotiv in der Bildenden Kunst. Münchner kunsthistorische Abhandlungen 9, 1981
- Levron I., Le diable dans l'art. Paris 1935
- Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1930-1933
- Lucca, Il volteo Santo e la Civiltà Medioevala. Lucca 1984
- Lurker M.: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- Lutz J. – Perdrizet P., Speculum humanae salvationis. I/II, Mulhouse 1907
- Male E., Historie et Légende de l'Apotre Saint – Andreas dans l'Art, in: La Revue des deux Mondes, Okt. 1951
- Male E., L'art religieux en France, 4 díly. Paris 1898-1922
- Male E., La Résurrection de Lazare dans l'Art, in: La Revue des Arts. Paris 1951
- Mánek J.: Bible v českých zemích. Praha 1975
- Marrow J., Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early renaissance, A Study of the Transformation of Sacred metaphor into Descriptive Narrative (Ars neerlandica 1). Kortrijk 1979
- Martin H., Saint – Andreas. Paris 1928
- Masseron A., Saint – Jean Baptiste dans l'art. Paris 1957
- Mayer A., Das Bild der Kirche . Hauptmotive der Ecclesia, in: Wandel der abbendld. Kunst. Regensburg 1962
- Mayer-Pfannholz A., Mariä Verkündigung im Wandel der Kunstgeschichte, Münster

- 1 (1948)
- Meek H.A., *The Synagogue*. London 1995
- Meer F. van der, *Maiestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*. Rome 1938.
- Mellinkoff R., *The horned Moses in medieval art and thought*. Berkeley, Los Angeles, London 1970
- Merell J.: *Bible v českých zemích*. Praha 1956
- Merell J.: *Malý bohovědný slovník*. Praha 1963
- Metz P., *Eine Muttergottes auf dem Löwenthrone*, in: 96. Jahresbericht des Germanisches National Museums Nürnberg
- Michna C., *Maria als Thron Salomonis*. Phil. Diss. Wien 1950
- Mikuda B., *Josephskult und Josephikonographie im österreichisch-schlesischen Gebiet*, in: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte*, 44 (1986)
- Mitgan M., *Die Heilige Sippe in Legende und Darstellung*, in: *Genealogie* 12 (1963/66)
- Mitius O., *Jonas auf Denkmälern des christlichen Altertums*. Freiburg 1897
- Mohr G.H.: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha 1999
- Molsdorf W., *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926
- Mülbe W.H., *Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes in den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs*. Leipzig 1911
- Musper H. Th., *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*. München 1961
- Neubauer E., *Die Magier, die Tiere und der Mantel Mariens: über die Bedeutungsgeschichte weihnachtlicher Motive*. Freiburg-Basel-Wien 1995
- Neubecker O., *Das Wappen Christi*. Görlitz 1943
- Neuss W., *Die Oranten in der altchristlichen Kunst*, in: *Festschrift Paul Clemen*. Düsseldorf 1926
- Nevěsta v uzavřené zahradě, (ed.) Zlatohlávek M. Praha 1995.
- Nová Zlatá legenda. Díl I. Legendy staročeské. Passionál, (ed) Šimek F. Praha 1927
- Novae concordantiae bibliorum sacrorum iuxta vulgatam versionem criticae editam*, (Hrsg.) Fischer B., 5 dílů, Stuttgart/Bad Cannstatt 1977
- Novotný, A.: *Biblický slovník*. Praha 1956
- Novozákonní apokryfy I. (ed) Pokorný P. Praha 2002
- Nyssen W., *Eucharistie*. Berlin 1966

- Ohly F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977
- Onasch K.: *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*. Leipzig 1981
- Os van H.W., *Coronatio, Glorificatio van Maria o Sole*, in: *Bulletin Museum Boymans – van Beuningen* 15 (1964)
- Os van H.W., *Art and Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. Amsterdam – London 1994
- Osten G. v.d., *Der Blick in die Geburtshöhle*, in: *Kölner Domblatt* 26/27 (1967)
- Osten G. v.d., *Der Schmerzensmann Typengeschichte eines dt. Andachtsbildes von 1300-1600. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, díl 7*. Berlin 1935
- Ohly F., *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958.
- Panofsky E.: *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der Maria Mediatrix*, in: *Festschrift für M. Friedländer*. Leipzig 1928
- Panofsky E.: *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*, in: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33-54
- Pavliček M., *Assumpta v hořícím keří*, in: *Umění XXXXVI* (1998)
- Peters H., *Die sieben Schmerzen Mariae*, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1957
- Petri H.-Beinert W., *Handbuch der Marienkunde*. Regensburg 1984
- Pettazzoni R., *The Pagan Origins of Three Headed Representation of Christian Trinity*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (1946)
- Pfeiffer E., *Zur Ikonographie der Darbindung Christi*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* 56 (1969)
- Pigler A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Budapest 1956
- Pinder W., *Die Pieta*. Leipzig 1922
- Pinder W., *Die dichterische Wurzel der Pietá*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 42 (1920)
- Podlaha A.: *Český slovník bohovědný, díly I.-IV. (díly A-H)*. Praha 1912-1930
- Porte W., *Judas Ischarioth in der bildenden Kunst*. Berlin 1883
- Preuss H., *Das Bild Christi im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1915
- Ramp E., *Die Legende vom Heiligen Kreuz – ihre Bedeutung und ihr geschichtliche Hintergrund*, in: *Wintherhurer Jahrbuch* (1969)
- Rampendahl E., *Die Ikonographie der Kreuzabnahme Christi vom 9.-16.Jh.*

- Diss. Bonn 1916
- Randall R.H., The three Kings, in: Bulletin of Walters Art Gallery 22 (1969/70)
- Razy E., St. Jean Baptiste, sa Vie, son Culte et sa Légende artistique. Paris 1890
- Reallexikon zur byzantinischen Kunst, (Hrsg.) Wessel Kl., díl 1-3, Stuttgart 1963-1978
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Hrsg.) Schmidt O., Gall E., Heydenreich O.H., díl 1-7, Stuttgart 1937-1981
- Reallexikon für Antike und Christentum, (Hrsg.) Klauser Th., díl 1-12, Stuttgart 1959-1983
- Reallexikon für protestantische Theologie und Kirche (Hrsg.) Hauck A., 24 dílů. Lipsko 1896-1913
- Réau L.: Iconographie de l'art chrétien, 3 díly. Paris 1955-59
- Reil J., Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Studien über christ. Denkmäler 21 (1930)
- Rendtorff R., Das Alte Testament. Eine Einführung. Neukirchen – Vluyn 1983
- Rigaux B., L'Antéchrist. Paris 1923
- Richtstätter K., Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, in: Zeitschrift für Ascese und Mystik 4 (1929)
- Ringbom L.J., Paradisus terrestris. Helsingfors 1958
- Robb D. M., The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth Century, in: Art Bulletin 18 (1936)
- Röhrig F., Der Verduner altar. Stift Klosterneuburg 1955
- Rosenau H., Problems of Jewish Iconography, in: Gazette des Beaux-Arts, Ser. 6, 55/56 (1960)
- Rosenberg A., Engel und Dämonen. München 1967
- Rost H., Die Bibel im Mittelalter. Augsburg 1939
- Roth E., Der Volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters. Philologische Studien und Quellen 2. Berlin 1967
- Roths W., Jesu Nährvater Josef in der bildenden Kunst. Freiburg 1925
- Royt J., K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou tří postav, hlav a tváří, in: Ars 2 /1991, s. 154-159
- Royt J., Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Praha 1999
- Royt J., Poslové nebes. Katalog výstavy. Kašperské Hory 2001
- Royt J., Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do

20. století. Kašperské Hory 2000

- Royt, J., O původu svatolukášského obrazu, in: Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783, (ed.) Sekyrka T. Praha 1997, s. 43-47
- Royt J.-Šedinová H., Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- Rubin M., Corpus Christi. The Eucharist Late Medieval Culture. Cambridge 1994
- Rudrauf L., Le Repas d'Emmaus. Paris 1955/56
- Runes D. D.: Slovník judaizmu. Bratislava 1992
- Ruprecht-Schadewaldt, F., Die Ikonographie der Joseph von Ägypten – Szenen auf der Maximianskathedra in Ravenna. Phil. Diss. Heidelberg 1969
- Ryba B., Svatojakubská legenda, Věda a život 7 (1941)
- Ryneš V., „Imagines miraculosae“ doby pobělohorské, in: Český lid 54 (1967)
- Sachs H.-Badstübner E.-Neuman H., Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1988
- Saint James- the Hope. Katalog Xunta de Galicia. Compostela 1999
- Sauer J., Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins, in. Kunstwissenschaftliche Jahrbuch d. Görres-Gesellschaft 1 (1928)
- Sauer J., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1924
- Sauer J., Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen. Frankfurt 1936
- Saxer V., Le culte de Marie Madeilene en occident des origines á la fin du moyen áge. Paris 1959
- Sedelmeyer Ch., Die Ehebrecherin vor Christus. Paris 1912
- Seeliger S., Das Pfingstbild mit Christus im 6.-13. Jh., in: Das Münster 9 (1956)
- Seiferth W., Synagoge und Kirche im Mittelalter. München 1964
- Sepière M. Ch., L'image d'un Dieu souffrant. Aux Origines du crucifix. Paris 1994
- Scheffler, K., Maria im Rosenhang. Leipzig 1935
- Scheltema von A., Über die Entwicklung der Abendmahl Darstellungen von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jh. Leipzig 1912
- Schillerová G., Ikonographie der christlichen Kunst, díl 1 – Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi (Inkarnace, dětství Kristovo, jeho působení a zázraky), Gütersloh 1966; díl 2 – Die Passion Christi (Pašije Kristovy), Gütersloh 1968; díl 3 – Die Auferstehung und

- Erhöhung Christi (Zmrtvýchvstání a povýšení Páně), Gütersloh 1971; díl 4/1 – Die Kirche (Církev), Gütersloh 1976; díl 4/2 Maria, Gütersloh 1980; díl 5/1-2 – Apokalypsa. Gütersloh 1980-90
- Schlee E., Ikonographie der Paradiesesflüsse. Leipzig 1937
- Schlink W., Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale. Frankfurt a. M. – Leipzig 1991
- Schmidt G., Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts. Graz – Köln 1959
- Schmidt Chr., Die Darstellungen des Sechstageswerkes, von ihren Anfängen bis zum Ende des 15. Jh. Phil. Diss Hildesheim 1938
- Schneider N., Civitas Celestis – Studien zum Jerusalem – Symbolismus. Diss. Münster 1969
- Schöne Madonnen 1350-1450. Výstava a katalog v Salcburku. Salzburg 1965
- Schönermark G., Der Krucifixus in der bildenden Kunst. Strassburg 1908
- Schrade H., Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi. Vorträge der Bibliothek Warburg 1928-1929. Leipzig-Berlin 1930
- Schrade H., Ikonographie der christlichen Kunst I, Die Auferstehung Christi. Berlin – Leipzig 1932
- Schröder R.A., Die Bibel in der Kunst. Köln 1956
- Schué K., Das Gnadenbitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 40 (1918)
- Schulz H., Die mittelalterliche Sakramentsmühle, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63 (1929/30)
- Schulz H., Maria, der Acker und die Weinrebe in der Symbolvorstellung des Mittelalter. Habil. Schrift. Trier 1950
- Schumacher-Wolfgarten R., Jesse mit dem Rosenstock, in: Römische Quartaschrift 68 (1973)
- Schumann D., Die Darstellungen der Verkündigung in der italienische Kunst der Renaissance. Leipzig 1910
- Schwarz M. V., Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46-47 (1993-1994)
- Silver L., Influence of Anxiety: the Agony in the Garden as Artistic Theme in the Era of Dürer, in: Umění XXXXV, (1997)
- Sinding O., Mariae Tod und Himmelfahrt. Christiania 1903

- Scribner R.W., *Popular culture and Popular Movements in Reformation Germany*.
London 1987
- Smith A.M., *The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art*, in:
American Journal of Archeology, 2 Series, 26 (1922)
- Sotomayor M., *Über die Herkunft der Traditio Legis*, in: *Römische
Quartalsschrift* 56 (1961)
- Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Katalog výstavy*.
Salzburg 1970
- Stammler W., *Der allegorische Garten*, in: *Schriftum und Bildkunst im Mittelalter*.
Berlin 1962
- Stommel E., *Zum Problem der frühchristlichen Jona Darstellungen*, in: *Jahrbuch für
Antike und Christentum I* (1958)
- Straten, R. van, *Einführung in die Ikonographie*. Berlin 1989
- Ströter-Bender J., *Die Muttergotes. Das Marienbild in der christlichen Kunst,
Symbolik und Spiritualität*. Köln 1992
- Strzygowski J., *Ikonographie der Taufe Christi*. München 1885
- Studený J.: *Křesťanské symboly*. Olomouc 1992
- Stuhlfauth G., *Das Dreieck – Geschichte eines religiösen Symbols*. Stuttgart 1937
- Suckale R., *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher
Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch N.F. 6*, 1977, s. 177-208
- Sussmann V., *Maria mit dem Schutzmantel*, in: *Marburger Jahrbuch für
Kunstwissenschaft* 5 (1929)
- Symbol apostolski w nauczaniu i sztuce kościoła*, (Ed.) Knapyński R. Lublin 1997
- Štefanová M., *Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů*, *Umění XXXV*,
(1985)
- Theologische Realenzyklopädie*, (Hrsg.) Krause G., Müller G. Berlin 1976ff
- Thoby P., *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*. Paris 1959
(Supplément 1969)
- Thomas A., *Maria die Weinrebe*, in: *Kurtrier. Jb.* 10 (1970)
- Thomas A., *Die mystische Mühle*, in: *Christliche Kunst* 31 (1934)
- Thulin O., *Reformatorisches und frühprotestantisches Abendmahl Darstellungen*, in:
Kunst und Kirche, XVI, 1939
- Thümmel H.G., *Die Anfänge der Katakombenmalerei*, *Akten des VII. Internationalen
Kongresses für christliche Archäologie, Citta del Vaticano – Berlin*

- 1969, I, 745-752
- Török G., Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä. *Acta historiae artium* 19 (1973)
- Tripps J., Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 1998
- Vetter E. M., Maria im brennender Dornbusch, *Das Münster* 10 (1967)
- Vetter E. M., „Mulier amicta sole“ und „Mater Salvatoris“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* III, 9/10 (1958/1959)
- Vetter E. M., Maria im Rosenhang. Düsseldorf 1956
- Vetter E. M., Mariologische Tafelbilder des 15. Jh. und das Defensorium Franze von Retz. Phil. Diss. Heidelberg 1954
- Visser W.J.A., Die Entwicklung des Christus in Literatur und Kunst in der frühchristliche und byzantinische Zeit. Bonn 1934
- Vloberg M., *L'Eucharistie dans l'Art*, dil 1. Paris 1946
- Vogel K., Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten. Heidelberg 1930
- Watson A., *The early Iconography of the Tree of Jesse*. London 1934
- Weckwerth A., Christus in der Kelter, Ursprung und Wandlung eines Bildmotivs. Festschrift für H. R. Rosemann. München 1960
- Weckwerth A., Der in der weinumrankten Kelter Gekreuzigte, in: Festschrift A. Thomas. Trier 1967
- Weinel H., Die Gleichnisse Jesu. Leipzig 1918
- Weitzmann A., Das Selbtritt in der dt. Kunst der Mittelalter. Phil. Diss. München 1922
- Wengenmayr A., Die Darstellungen der Geschichte und Gestalt des ägyptisches Joseph in der bildenden Kunst. Phil. Diss. München 1952
- Wentzel H., Ad infantiam Christi. Zu der Kindheit unseres Herrn, in: *Das Werk des Künstlers. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*. Stuttgart 1960, s. 134-160
- Werner M., On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: The Early Christian Background, in: *Studies in Iconography* 10 (1984-1986)
- Werner M., On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: Early Medieval, Late Coptic, Nubian, Etiopan and Latin Evidence, in: *Studies in Iconography* 13 (1989-1990)
- Wessel K., Abendmahl und Apostelkommunion. Recklinghausen 1964

- Wessel K., Die Entstehung des Krucifix, in: Byzantinische Zeitschrift 53 (1960)
- Wiepen E., Die Palmsonntagsprozession und der Palmesel. Bonn 1903
- Wilckens L., Hinweise zur Böhmisches Marienverehrung unter Karl IV. Und den ersten Prager Erzbischöfen, in: Anzeiger des Germanische Nationalmuseum, 1965
- Wilckens von L., Spiel, Spiele, Kinderspiel, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1986
- Wilpert J., Das Opfer Abrahams in der Altchristliches Kunst, in: Römisches Quartalsschrift für Christliche Altertumskunde und für Kunstgeschichte I. Freiburg 1887
- Woerden Speyart van, The Iconography of the Sacrifice of Abraham, in: Vigiliae Christianae 15 (1961)
- Wolter G., Ikonographie der Verklärung Christi. Diss. Berlin 1970
- Zähringer D., Annaselbdritt, in: Benediktiner Monatschrift (1943)
- Zlatohlávek M. – Rättsch ,Ch. – Müller, C., Das Jüngste Gericht. Düsseldorf – Zurich 2001
- Zoepfle F., Das schlafende Jesukind mit Totenkopf und Leidenswerkzeugen, in: Volk und Volkstum 1 (1936)
- Žáry J., Piety historické (slohové), in: Piety Slovenska. Katalog SNG. Bratislava 1991

IV. Resumé

Tato práce má zájemci o výtvarné umění pomoci „číst“ náměty ze Starého a Nového zákona a porozumět jejich vývoji v dějinách umění. V úvodu práce je kriticky zhodnocena zásadní ikonografická literatura lexikální povahy. Práce zahrnuje celou šíři biblických námětů řazených abecedně, počínaje Stvořením světa až po knihu Zjevení s. Jana - Apokalypsu. Vedle vlastních příběhů Starého i Nového zákona jsou představeny i významné osobnosti Starého a Nového zákona. Zařazena byla také hesla inspirovaná apokryfními knihami Starého a Nového zákona, hesla poukazující na vztah Starého a Nového zákona (např. Typologie) či hesla s biblickou výpovědí související (např. Ráj, očištec, smrt atd.). Každé heslo je profilováno tak, že je v něm uveden stručný příběh biblické události, líčený s přihlédnutím k jeho reflexi ve výtvarném umění. V textu hesla jsou vedle příslušných biblických citací odkazy na apokryfní literaturu, na výklady církevních autorit a dále příklady děl světového a českého umění. Hesla jsou řazena abecedně a systém syntetizujících hesel a odkazů umožňuje snadnější orientaci. Biblické citace jsou převzaty z ekumenického překladu Bible z roku 1985. Podoba jmen osob, názvy měst, zemí atd. se přidrží výše zmíněného ekumenického vydání Bible. V závorkách je u některých jmen uváděno znění, tak jak se objevuje ve starší uměleckohistorické literatuře. V závěru práce je uveden bohatý seznam literatury.

Summary

This work is to help a person showing interest in art „to read“ the themes from Old and New Testaments and to understand their development in the history of art. In the introduction the essential iconographic literature is critically evaluated. The work covers the entire breadth

of Biblical themes arranged alphabetically from the Creation of the World up to the book Revelation of Saint John – Apocalypse. Besides the stories of Old and New Testaments there are represented important personalities of both Testaments. There have also been added items inspired by apocryphal books of Old and New Testaments, items referring to the relation between Old and New Testaments /e.g. Typology/ or the items that are related to Biblical issues /e.g. Eden, Purgatory, Death, etc. /. Each item is profiled in a specific way – a short story of Biblical event is always mentioned and it is described in relation to its reflexion in art. Besides Biblical references the reader will find even the references to apocryphal literature, to commentaries of the Church authorities and to the examples of pieces of art in Bohemia and the world. The items are arranged alphabetically and the system of other items and references enables easier orientation. Biblical quotations are taken over from oecumenical translation of the Bible from 1985, including the spelling of the names of persons, towns, countries, etc. The spelling of some names, known from the older art-historical literature, is given in brackets. Finally there is a plentiful list of literature.