

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Dějiny umění

Diplomová práce

Kristýna Jirátová

Brány do neznáma:

Námět dveří a bran v umění od starověku po 20. století

Gates to the Unknown:

The Theme of Doors and Gates in Art from Ancient Times
to the 20th Century

Praha 2010

vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Upřímný dík patří prof. Lubomíru Konečnému.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

ANOTACE

Diplomová práce *Brány do neznáma* se zabývá námětem dveří a bran v umění v rozsahu od starověkých kultur po 20. století. V obdobích starověkého Egypta a antického Řecka a Říma se jedná především o funerální umění, tedy o dveře, zobrazované v hrobkách a na sarkofázích. Velký důraz je kladen na biblická podobenství a výjevy, v nichž se vyskytují dveře, obsahující nějaké sdělení. Takovými výjevy jsou například Zvěstování Panně Marii či Poslední soud se svými branami Ráje a Pekla. Dále se práce zabývá změnami pojetí dveří v obdobích renesance, baroka a klasicismu, kde se opět hojně setkáváme s dveřmi jako součástmi náhrobků. V těchto obdobích, stejně jako v umění 19. století, symbolika dveří ustupuje mírně do pozadí. Samostatná část práce je věnována dveřím a průchodům na obrazech nizozemských mistrů 15. – 17. století, jejichž interiéry jsou zaplněné většinou otevřenými dveřmi, které v sobě nesou skryté významy. Symbolika a odlišné chápání prvku dveří se velmi rozšířilo v umění 20. století. Z tohoto období byla vybrána díla umělců, jako byl René Magritte, Marcel Duchamp či Salvador Dalí, ale také tvorba českých umělců Jakuba Schikanedera či Františka Muziky. V celé práci je kladen důraz na propojení výtvarného umění a literatury.

ANNOTATION

The thesis *Gates to the Unknown* is concerned with the theme of doors and gates in art, spanning the time from ancient civilizations through the 20th century. In the times of Ancient Egypt, Greece and Rome funerary art prevails, with doors depicted on tombs and sarcophagi. A great deal of emphasis is placed on the biblical parables and scenes where the doors symbol occurs, containing a certain message. The scenes include for instance the Virgin Annunciate and the Last Judgement with its gates of Eden and Hell. The thesis also examines the changes in the concept of doors in the era of the Renaissance, Baroque and Classicism, where we meet the doors motif as a part of tombstones again. In these eras, as well as in 19th century art, the symbolism of doors slightly steps back. An individual part of the thesis follows doors and gateways in paintings of the 15–17th century Dutch masters, and their interiors full of mostly open doors that carry hidden meanings. The symbolism and a different understanding of the element of doors became widespread in 20th century art. From this period there have been selected pieces of artists such as René Magritte,

Marcel Duchamp and Salvador Dalí, but also artwork of the Czech artists, Jakub Schikaneder and František Muzika. In the whole thesis there is an emphasis on the connection between fine art and literature.

OBSAH

Úvod.....	8
1. Dveře jako symbol odchodu z pozemského života	
1. 1 „Nepravé dveře“.....	13
1. 2 Přechod k posmrtnému životu v antickém Řecku a Římě.....	17
1. 3 Změny pojetí s nastupujícím křesťanstvím.....	19
2. Symbolika dveří na biblických výjevech	
2. 1 Brána uzavřená.....	22
2. 2 Zvěstování.....	23
2. 3 Panny moudré a pošetilé.....	25
2. 4 Zlatá brána a další biblické výjevy.....	27
3. Peklo	
3. 1 Brány Posledního soudu.....	31
3. 2 Anastasis.....	33
3. 3 Brány Dantovy Božské komedie.....	35
3. 4 Spisovatelé a jejich peklo.....	37
4. Symbol nebo prvek kompozice?	
4. 1 Náhrobní umění renesance a baroka.....	41
4. 2 Klasicismus Antonia Canovy.....	44
4. 3 Od symbolu k perspektivě.....	47
5. Tajemství dveří v Nizozemské malbě	
5. 1 Symbolika levého křídla Méródského oltáře.....	50
5. 2 Prvek dveří v nizozemské žánrové malbě 16. a 17. století.....	55
5. 3 Jan Vermeer a symbol klíče.....	58
5. 4 Spojení domova s vnějším světem v díle Pietera de Hoocha.....	60

6. Brány 19. století

6. 1 Romantismus Caspara Davida Friedricha.....	65
6. 2 Světlo světa.....	67
6. 3 Brána pekel.....	69

7. Pojetí dveří v umění 20. století

7. 1 Vzpomínka na interiéry nizozemských umělců.....	73
7. 2 Zavřené – otevřené dveře Reného Magritta.....	75
7. 3 Voyerismus.....	78
7. 4 Svět za dveřmi Marcela Duchampa.....	81
7. 5 Příklon k symbolismu v českém umění počátku 20. století.....	82
7. 6 Muzikovy imaginativní brány věčnosti.....	84
7. 7 Dveře do světa literatury.....	86
7. 8 Dveře v české divadelní scéně 20. století.....	90

Závěr.....	94
-------------------	-----------

Použitá literatura.....	97
--------------------------------	-----------

Seznam vyobrazení.....	111
-------------------------------	------------

ÚVOD

„Brána věčnosti rovná se však všemu, v čem právě jsme. [...] Má představa o ní je lidsky prostoduchá; zdá se mi, že nese na sobě veškerou podobu tohoto světa, vedle kterého ostatně ani žádný jiný neznám. A tak ji vidím jako přehromný portál, poněkud už i zvětralý, ale velkolepý a velebný vším, co je na ní možno spatřiti. Jsou do ní vtesány šeré reliéfy dějin se slavnými i božskými podobami hrdinů, tvořitelů i králů, vznešené letopočty a nápisy, ale i zobrazení vražedných válek, bědy národů odváděných do zajetí, znázornění pýchy i otroctví, i zase veškeré všední lidské práce, všech našich řemesel i nejmenších radostí. Tak je na ní zvěčněno všechno, z čeho pozůstává náš lidský život.“¹

Brána, dveře, vrata, vchod... Tolik názvů pro jednu a tu samou věc, která ovšem nese nespočet skrytých významů, jejichž tajemství nás láká vejít oním vchodem, překročit práh dveří, nahlédnout škvírou ve vratech, vzít klíč a odemknout bránu... Něco nás ale také znepokojuje a zadržuje naši zvědavost. Co se skrývá za zavřenými dveřmi? Jaké překvapení je pro nás přichystáno? Jaký osud nás na druhé straně čeká?

Dveře jsou pradávným symbolem přechodu. Přechodu z jednoho místa na druhé, z místa známého do neznáma, z jednoho stavu do druhého, ze světla do tmy, z chudoby k bohatství či naopak, dveře jsou prahem mezi mládím a stářím, mezi sférou profánní a posvátnou. Překročíme-li práh, vstupujeme do jiného světa. Dveře jsou pozvánkou k putování na druhou stranu, do světa neznámého. Přesto, anebo snad právě proto, že vedou do tajemna, zároveň vybízejí k tomu, aby jimi člověk prošel. Dveře nás lákají svým slibem něčeho nového, blízkostí příchodu nepoznaného. Nesmíme ovšem zapomenout, že dveře jsou od starověku také chápané především jako symbol smrti, tedy průchod z tohoto světa do jiného.

Ne vždy nám ale dveře zakrývají, co je za nimi. Jak tedy můžeme chápat dveře zavřené, otevřené a dokonce pootevřené?

Kdybychom brali dveře jako materiální prostředek obrany, čímž také jistě jsou, můžeme chápat jejich otevření jako možné nebezpečí, zavřené dveře pak slouží jako ochrana před nepřáteli. Otevření dveří může ale také znamenat gesto důvěry a přijetí. V každém případě nám otevřené či zavřené dveře značí možnost vstupu či jeho odepření, skryté a zjevené tajemství. Podíváme-li se ovšem na dveře právě jako na symbol smrti,

¹ Čapek 1997, s. 133 - 134.

napadá nás následující: otevřené dveře jako pozvání k dalšímu životu po smrti, dveře zavřené jakožto sama smrt bez možnosti pokračování, dveře pootevřené pak naději na posmrtný život.

Důležitou charakteristikou dveří jsou ale také sociální aspekty, působící skrze vstup: *„Jde na mě děs, když vidím zavřené dveře. Dokonce i v práci, kde mám teď takové úspěchy, někdy stačí, abych zahlédl zavřené dveře, a už se hrozím, že se za nimi děje něco strašného, co pro mě bude mít neblahé následky. [...] Možná tenkrát, když jsem přišel nečekaně domů a uviděl otce s matkou v posteli, takže se od té doby bojím dveří, bojím se otvíraných dveří a nevěřím zavřeným.“*² Jedná se o spatření nechtěného, neočekávaný příchod či zahlédnutí něčeho skrze pootevřené dveře. Z Hellerova úryvku je patrné, že první bariérou, kterou člověk v životě potká, mohou být zavřené dveře do ložnice rodičů. Tímto problémem se zabýval například Sigmund Freud ve svých psychoanalytických studiích: *„Řekli jsme, že úzkost [...] je však pravděpodobně zároveň pozůstatek jisté významné události, dědičně v organismu zakotvený, a přirovnatelný k hysterickému záchvatu, který se zakládá na individuálním prožitku.“*³

Zajímavá je také Freudova myšlenka, vycházející z psychoanalýzy snů, v níž dům či pokoj přirovnává k ženě a jejich dveře či okna k ženským pohlavním otvorům. Klíč, kterým je možné dveře odemknout, je pak symbolem mužským.⁴ Freud se zde odvolává na běžnou anatomickou terminologii, v níž je pro označení tělních otvorů často užíván termín *„Leibesporten“*,⁵ tedy portál či brána těla. V souvislosti s tímto výkladem nás může opět napadnout symbolika otevřených a zavřených dveří...

„Já jsem dveře. Kdo vejde skrze mne, bude zachráněn, bude vcházet i vycházet a nalezne pastvu“ (Jan 10, 9).

Patrně nejdůležitějším biblickým výrokem, týkajícím se dveří a bran, je Kristova věta *Já jsem dveře*. Kristus v mandorle figuruje na mnoha tympanonech portálů katedrál a tím se on sám stává branou, skrze niž se vstupuje do království nebeského, branou, kterou se vchází do ovčince, tedy do království vyvolených: *„Amen, amen, pravím vám: Kdo*

² Heller 1998, s. 7.

³ Freud 1997, s. 68. Neurotická úzkost může být vázána na „určité představové obsahy v tzv. fobiích, u nichž sice ještě můžeme poznat vztah k vnějšímu nebezpečí, ale úzkost, kterou vzbuzuje, musíme považovat za nesmírně přehnanou.“ Freud 1997, s. 69.

⁴ Freud 1974, s. 192.

⁵ Freud 1974, s. 193.

nevchází do ovčince dveřmi, ale přelézá ohradu, je zloděj a lupič. Kdo však vchází dveřmi, je pastýř ovcí“ (Jan 10, 1-2). Zde máme naznačenou cestu vyvolených a cestu zatracených. V židovské a křesťanské tradici jsou dveře velmi důležité. Brány, zmíněné ve Starém zákoně a v Apokalypse, přijímají poutníky a věrné. Opat Suger upozorňoval návštěvníky Saint-Denis,⁶ že krása, která ozařuje jejich duše, je musí dovést ke světlu, jehož skutečnou branou je Kristus (Christus janua vera).⁷ Ježíš Kristus je také zároveň branou spravedlnosti: „Brány spravedlnosti mi otevřete, vejdu jimi vzdávat chválu Hospodinu. Toto je Hospodinova brána, skrze ni vcházejí spravedliví“ (Ž 118, 19-20).

Cesta do království nebeského však není vůbec jednoduchá. Jedná se o přechod z profánní sféry do posvátné, o návrat do Ráje. Důležitým faktem je, že tělesno je zde překračováno duší.⁸ Přechod není umožněn hmotnému tělu, ale pouze v rovině ducha. V křesťanství je to symbolizováno úzkou cestou a těsnou branou, zatímco široká cesta s velkou branou je připravena pro zatracené: „*Vejděte těsnou branou; prostorná je brána a široká cesta, která vede do záhuby; a mnoho je těch, kdo tudy vcházejí. Těsná je brána a úzká cesta, která vede k životu, a málokdo ji nalézá*“ (Matouš 7,13-14). Připomeňme si podobenství o velbloudu a uchu jehly: „*Snáze projde velbloud uchem jehly, než aby bohatý vešel do božího království*“ (Mk 10, 25). Pro Mircea Eliadeho byl průchod skrze úzkou bránu zkouškou zasvěčující do mýtu pátrání po nadmyslové zemi a uvolňující dvojici protikladů typu dobrý / špatný, den / noc a podobně.⁹

Stejně jako se Kristus nazval branou, také Panna Maria představuje bránu, Nebeskou bránu (Porta coeli), skrze niž k nám přišel Vykupitel. Maria je spojením mezi nebem a zemí. O přirovnání Panny Marie k Bráně nebeské se dočítáme v litaniích Neposkvřněného početí, s čímž souvisí časté znázorňování Marie v blízkosti zavřeného portálu, jakožto symbolu její čistoty. S Mariiným panenstvím i příchodem Spasitele pak souvisí označení Brána uzavřená (Porta clausa), k čemuž se odvolává vnější brána Ezechielova nového chrámu, která bude natrvalo uzavřena, jelikož skrze ni vstoupil Hospodin:¹⁰ „*Tato brána zůstane zavřená; nebude otvírána a nikdo jí nebude vstupovat, neboť skrze ni vstoupil Hospodin, Bůh Izraele. Proto zůstane uzavřena*“ (Ez 44, 2).

⁶ Suger (1081 – 1151) byl opatem benediktinského kláštera Saint-Denis.

⁷ Chevalier – Gheerbrant 1969, s. 623.

⁸ Cooperová 1999, s. 150.

⁹ Cit. podle Seringe 1988, s. 318.

¹⁰ Royt 2006, s. 79.

Mnohá další podobenství, zmiňující bránu či dveře, nalézáme v Novém i Starém zákoně. Některá z nich, jako například brána do Pekla a do Ráje, nás budou provázet v dalších částech této práce.

Nesmíme zde ale opomenout zmínit bránu jako důležitou součást města, která může město symbolizovat jako celek, stejně jako může označovat celou stavbu, dům či chrám. Vchod do křesťanského chrámu, jakožto do nebeského království, většinou tvořila trojice portálů, symbolizující víru, naději a lásku. Městská brána, jak již bylo zmíněno výše, sloužila naopak k obraně. Tyto brány, stejně jako portály chrámů a katedrál, byly často střeženy mnohými hlídači, ať už to byli lvi, fantastičtí tvorové či bohové jednotlivých kultur. Měli zamezit vstupu zlým, uhrančivým silám, a ochránit vchod pro ty, kteří jsou toho hodni:¹¹ „*Blaze těm, kdo si vyprali roucha, a tak mají přístup ke stromu života i do bran města. Venku zůstanou nečistí, zaklánači, smilníci, vrahové, modláři – každý, kdo si libuje ve lži*“ (Zj 22, 14-15).

Mezi nejznámější božstva bran, dveří a vchodů patří nepochybně římský bůh Janus, obvykle zobrazován se dvěma tvářemi. Janus představuje stejně jako dveře symbol změny, přeměny minulosti v budoucnost, přechodu z jednoho stavu do druhého, z dětství do dospělosti. Janus byl držitelem klíčů od bran slunovratu, jednalo se o bránu lidskou a bránu božskou. Letní slunovrat ve znamení Raka je „dveřmi lidí“ (Ianua inferni – Brána podsvětí) a symbolizuje slábnoucí sílu slunce, zimní slunovrat ve znamení Kozoroha je „dveřmi bohů“ (Ianua coeli – Brána nebe) a symbolizuje narůstající sílu slunce.¹² Na počest boha Januse byly brány Říma otevřené v období války, v době míru se uzavíraly.¹³ Stejně tak dvojité brána jeho chrámu se slavnostně otevírala, když římské vojskou vytáhlo do války, a zůstala otevřena, dokud se nevrátilo.

Brána také úzce souvisí s moudrostí: „*Při branách, kudy se chodí do města, u vchodu pronikavě volá [moudrost]: [...] Prosteduší, pochopte, v čem je chytrost, hlupáci, pochopte, v čem je rozum*“ (Př 8, 3-5)! Právě v branách se konaly důležité soudy, zřejmě byly považovány za místa božské moci. Již v Mezopotámii byly rozsudky vynášeny před branami chrámu či paláce, hlídanými lvy.¹⁴ Tyto zvyky se udržely až do středověku. Můžeme zde také najít souvislost s Posledním soudem a rozdělením vyvolených a zatracených do bran ráje a pekla.

¹¹ Chevalier – Gheerbrant 1969, s. 622.

¹² Cooperová 1999, s. 40 - 41.

¹³ Moore 1981, s. 203.

¹⁴ Seringe 1988, s. 318.

Dveře tvoří důležitou součást našeho života, ale mohou být i místem posvátným, které nás prostřednictvím rituálů přechodu přivádí do nových světů, ukazuje nám nové možnosti, je začátkem nového života. V mnohých kulturách je uctíván již samotný práh dveří, lidé si před ním klekají, klanějí se mu, dotýkají se ho rukou, šlapají na něj nebo se před ním naopak zouvají. Jelikož tedy překročení prahu znamená připojení se k novému světu, je tento úkon velice důležitou součástí svatebních obřadů, adopce, vysvěcování kněžích či pohřbů.¹⁵ Připomeňme již samotnou tradici přenášení nevěsty přes práh, tedy začátek jejího nového života. Ke vstupu do domu se také váží obětiny, které se pokládali pod práh domu, aby ho uchránili od zlých a nadpřirozených sil.¹⁶ Můžeme rovněž vzpomenout na podkovy, zavěšované nad dveře, od nichž si slibujeme, že přinesou do domu štěstí.

Symbolika dveří a průchodů je velmi široká. Cílem práce bude zkoumání tohoto námětu od nejstarších zobrazení (egyptské, antické i starokřesťanské sarkofágy a hrobky), až po vybraná díla 20. století (obrazy Reného Magritta, Salvadora Dalího a dalších). Pozornost bude soustředěna na velké téma pekla a širokou kapitolou bude rovněž holandské umění 15. až 17. století, které skýtá mnoho zajímavých výkladů zpodobení bran, dveří a průhledů. Jak již bylo naznačeno, celou práci nás také bude provázet propojení s literaturou i dalšími odvětvími, se kterými je výtvarné umění nerozlučně spjato.

„A tak je tato brána vyzdobena vším, co jsem kdy poznal, a ještě vším, co mně ani nebylo dáno poznati. Vida, řeknete, vždyť je to celý svět! A také že je; celý ho v tom poznávám, však také není jiné brány našeho života. A když se mi podaří takto ji spatřiti, je mi vážně, je mi vážně, je mi vážně nad slávou pomíjivosti.“¹⁷

¹⁵ Gennep 1997, s. 27.

¹⁶ Vařeka 1994, s. 130.

¹⁷ Čapek 1997, s. 134.

1. DVEŘE JAKO SYMBOL ODCHODU Z POZEMSKÉHO ŽIVOTA

První část kapitoly se bude zabývat především funkcí dveří, jakožto přechodu z tohoto života na onen svět. V souvislosti s touto symbolikou se budeme věnovat množství zobrazených dveří na hrobkách starého Egypta, na etruských i antických sarkofázích. V další části bude nastíněna problematika dveří v starokřesťanském a románském umění, přičemž bude kladen důraz na odhalení rozdílů v pojetí dveří jakožto průchodu k posmrtnému životu v antických a křesťanských kulturách.

1.1 „Nepravé dveře“

„Vstupy jsou otevřeny a Brány jsou dokořán, aby mohl Bezbřehá záře sestoupit z obzoru.“¹⁸

Egyptský posmrtný život je spojen s celou řadou mýtů a tradic. Egyptská hrobka se po uložení zemřelého a po mnoha obřadech stává příbytkem Ka, dvojníka zemřelého. Ka bylo životním principem, který vyjadřoval životní sílu a energii každého jedince. Po jeho smrti zůstávalo Ka i nadále opravdovým zástupcem jeho osobnosti. Sarkofágy jsou často popsány zádušními texty a motlitbami. Jedná se především o „Texty rakví“ a „Knihu bran“, na dně sarkofágu se pak nalézala mapa Duátu.¹⁹ Duát značil v egyptské mytologii stočené tělo Osiridovo, tedy podsvětní říši, do které vstupovala duše zemřelého pro vynesení rozsudku. Jedná se vlastně o egyptskou formu křesťanského Posledního soudu.

Předtím, než zemřelému bude uděleno definitivní místo ve vesmíru, musí podstoupit komplikovaný proces, popsáný v *Egyptské knize mrtvých*. Sestoupí do podsvětí, kde je předveden před Osirida.²⁰ Ke králi podsvětní říše, který pro Egyptany ztělesňoval naději vkládané v jejich posmrtný život, ho doprovází buď Anubis se psí hlavou, bůh zemřelých a patron balzamovačů, nebo Horus s hlavou sokolí, bůh nebes, slunce a světla. Duše zemřelého je zvážena za přítomnosti dvačtyřiceti soudců a může být odsouzena

¹⁸ Egyptská kniha mrtvých 130:8. Kapitola 130 další kapitola o zasvěcení Zářícího, která se přednáší v den Osiridova zrození, a o zajištění věčného života pro duši (s. 306).

¹⁹ Egyptská kniha mrtvých, sv. 2, s. 256.

²⁰ Panofsky 1964, s. 13.

k trvalému pobytu v pekle, plném nenávislných démonů, nebo přijata na nebesa, jejichž bohyní je krásná Nút.²¹

„Jsou to dvě křídla vrat, jimiž prochází Átům, když putuje na východní obzor.“²²

Zajímavou součástí egyptské mytologie bylo také každodenní putování boha slunce Rea, který měl své obydlí v podsvětí. V úryvku z *Knihy mrtvých* čteme jméno boha Atuma, který někdy mohl představovat odpolední slunce, zatímco Re zosobňoval slunce polední. Re každý den urazil cestu z východu na západ ve své denní bárce, v noci pak přesedl na bárku noční a proplouval podzemním světem. S posmrtným životem zemřelého to velmi úzce souvisí, jelikož podle egyptské víry se lidská duše po smrti těla připojila k Reovi na jeho věčné pouti. Každé ráno se tedy sluneční bůh objevil ve dveřích svého obydlí a každý večer tudy odcházel. Ilustraci pro kapitulu *Knihy mrtvých*, týkající se tohoto námětu, můžeme najít například na medailonku, dnes patřícímu Trinity College v Dublinu (obr. 1 a 2).²³ Obrázek ukazuje vchod, hlídáný bohem Horem se sokolí hlavou. Egyptský umělec zde přímo nezobrazil bránu, ale edikulu na podstavci, korunovanou kladím s římsou. Dveřní křídla jsou otevřená a mezi nimi vidíme slunce, které je zřejmě na cestě zpět do podzemí.²⁴

„To, co se rychle zavřelo, se opět otevírá a ten, kdo ležel mrtev, opět povstává.“²⁵

Jan Białostocki ve svém článku *The door of death* upozorňuje, že v egyptském umění zřejmě dveře nesymbolizují průchod ze života do podsvětí, jako tomu bylo například v řeckém umění.²⁶ Co tedy označují takzvané „falešné“ nebo „nepravé“ dveře, znázorňované v mnoha egyptských hrobkách (obr. 3, 4 a 5)? Zde se vracíme ke Ka, jelikož tyto dveře sloužily právě jako vchod a východ z hrobky pro dvojníka zemřelého. Dvojník nerad zůstával uvězněn v hrobce, a tak mu „falešné dveře“ umožnily procházet se mimo ni. Dveře jsou znázorněny jako nepravé také z důvodu naznačení, že je smí a umí používat pouze Ka a nikoli živý člověk.

²¹ Panofsky 1964, s. 13.

²² Egyptská kniha mrtvých 17:69. V kapitole 17 počínají se chvály a oslavy vycházení a vcházení do zářícího království nebeského, které je v krásném Západě, a o vycházení z Bezbřehé záře ve všech podobách, které jsou mu milé [...] (s. 340).

²³ Amélineau 1910, s. 452.

²⁴ Amélineau 1910, s. 452. Gottlieb 1981, s. 19.

²⁵ Egyptská kniha mrtvých 92:1. Kapitola 92 je kapitolou pro otevření hrobky pro Duši a pro Stín (jméno zemřelého), aby mohl vyjít z hmotného světa do Bezbřehé záře a vládl nohama (s. 73).

²⁶ Białostocki 1973, s. 16.

S podobnými dveřmi se setkáváme také u Etrusků. Na fasádách skalních hrobů etruských nekropolí jsou znázorněny zdobené, tzv. nepravé dveře, které, harmonicky umístěny nad vchod do hrobky, odkazují přímo na ni a mají tak symbolickou funkci.²⁷ Zde ale již dveře nad hrobem symbolizují přechod z tohoto života na onen svět.

V etruské kultuře ale nenacházíme zpodobení dveří pouze na fasádách hrodek. Nalézáme je také na pohřebních urnách, sarkofázích i nástěnných malbách. Zde se již nejedná o dveře „nepravé“, ale naopak o dveře vybavené křídly, buď zavřenými či do široka otevřenými. Urny jsou také často zhotoveny ve formě domů, jejichž stěny zdobí jedny či více dveří. Na urně z vatikánského muzea můžeme například vidět dveří osm (obr. 6). Ovšem i pohřební urny a sarkofágy, které nemají tvar domu, mohou být zdobeny dveřmi (obr. 7 a 8). Zajímavé jsou pak dveře otevřené, které rámují postavu zemřelého. Na celé řadě etruských uren nalézáme manželské dvojice, znázorněné v otevřených dveřích (obr. 9). Ruku v ruce tak stojí na prahu podsvětí.²⁸

Zásadní důležitost pro Etrusky představoval posmrtný život. Život pozemský byl pro ně především přípravou na posmrtnou existenci. Oproti řeckému pohřbívání, které na stélách naznačovalo další postup duše po smrti, Etruskové vybavovali své mrtvé skutečnými domy s veškerým zařízením. I výroba uren ve tvaru domu měla své opodstatnění. Duše zemřelého tam mohla ještě nějaký čas pobývat. Zatímco pro Řeky a pro Římány byl pozemský život v centru jejich zájmu a záhrobí chápali jako méně podstatnou část své existence, Etruskové se na zajištění posmrtného života připravovali podobně intenzivně jako Egypťané.²⁹ Etruské rituály, zajišťující cestu do podsvětí, velmi připomínaly rituály, popsané v *Egyptské knize mrtvých*. Zvláštní péči Etrusků o mrtvé lze vysvětlit tím, že v jejich představách mrtvý tento svět neopouští, ale zůstává v kontaktu s živými.³⁰

Jako v mnoha mýtech celého světa, také duše zemřelého Etruska prochází do podsvětí dveřmi či branou. Na malbách v hrobkách jsou zobrazeny dveře s rámem a se širokým horním překladem. Jedna ze vzácně ranných maleb se nachází v *hrobce Augurů* a pochází již ze 6. století př. Kr. (obr. 10). Z tohoto období neznáme mnoho zpodobení dveří, jelikož k hlavní změně dochází ve 4. století př. Kr., kdy se malby začínají zaměřovat na postavu zemřelého a jeho cestu do podsvětí, zatímco starší malby byly mnohem radostnější s důrazem na pohřební slavnosti. V tomto období se také začínají objevovat na pohřebních

²⁷ Lurker 2005, s. 122.

²⁸ Białostocki 1973, s. 17.

²⁹ Bouzek 2003, s. 54.

³⁰ Prayon 2002, s. 72.

malbách postavy různých démonů a etruských bohů, spojených s podsvětím. Jedním z nejdůležitějších je Charun. Byl znázorňován vedle dveří, v krátkém chitónu, vysokých botách a s charakteristickým orlím nosem. V rukou držel velké kladivo, které je někdy vysvětlováno jako symbol neodvratitelného osudu, jindy jako kladivo, které otevírá bránu do podsvětí.³¹ Jméno Charun bylo odvozeno od řeckého Chárona, převozníka zesnulých v podsvětí. Nezdá se ale, že by tyto postavy byly identické, jelikož v etruském umění známe pouze jedno zpodobení převozníka (*hrobka Modrých démonů* v Tarquinii) a ani zde není jisté, že postava převozníka představuje Charuna.³²

Další důležitou postavou byla okřídlená bohyně Vanth. Ta potkávala duše zemřelých před vchodem a doprovázela je do podsvětí. Jejím atributem byla pochodeň, kterou zemřelému svítila na cestu. Obě postavy, Charuna i Vanth, můžeme vidět na malbě v hrobce rodiny Anina, kde, tentokrát po stranách skutečných dveří, čekají na příchod zemřelého (obr. 11).

Často také nalézáme na jednom výjevu více postav Charunů či Vanth. Tak je tomu například na malbě z *hrobky Charunů* (obr. 12), kde vidíme postavu tohoto boha po obou stranách dveří. Krásným příkladem zpodobení vchodu do podsvětí je další nástěnná malba, kde je vchod znázorněn klenutými dveřmi s klepadly (obr. 13).³³ Vchod je opět hlídán postavou Charuna, zatímco Vanth vede k bráně zesnulého. Zbytek postav pravděpodobně znázorňuje rodinu, která se s ním loučí.

Kromě pochodně je dalším důležitým atributem bohyně Vanth klíč. Klíč, kterým může otevřít bránu do podsvětí. Toto zobrazení se objevuje na reliéfu pozdně etruského *sarkofágu Hasti Afunei* (obr. 14). Zemřelý je zde veden zprava doleva jednou postavou Vanth, zatímco se loučí se svými blízkými. Nalevo, u klenutého vchodu, stojí druhá postava Vanth, která drží pod paží tyč, vybavenou kolíky. Tato tyč zřejmě představuje klíč, kterým Vanth otevřela dveře do podsvětí. Skrze otevřené dveře přichází další postava. Jedná se o dveřní bohyni Vanth Culsu (etrusky *cul* = brána), jejímiž atributy jsou vysoké boty, odhalená hrud', krátký chitón a pochodeň.³⁴ Vítá opět ve dveřích zesnulého.

³¹ Prayon 2002, s. 71.

³² Thompson de Grummond 2006, s. 214.

³³ Je důležité zmínit, že názory na symboliku dveří na etruských nástěnných malbách se liší. Například C.Schaeffer věří, že tyto dveře jsou pouze znázorněním vstupu do hrobky (The Arched Door in Late Etruscan Funerary Art. *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria*, eds. R.D.DePuma a J.P.Small. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1994, s. 196-210), zatímco I.Krauskopf se domnívá, že symbolizují vstup do říše Smrti (The Grave and Beyond in Etruscan Religion. *Religion of the Etruscans*, eds. N.T. de Grummond and E.Simon. Austin, TX: University of Texas Press, 2006, s. 66 - 89).

³⁴ Thompson de Grummond 2006, s. 222 - 223.

Jak již bylo zmíněno, představy o posmrtném životě u Etrusků a Římanů se poněkud lišily. Neznamena to ovšem, že by Římané v etruském umění nenacházeli inspiraci. Právě naopak. Stejně jako Etruskové přejímali řecké příběhy o bozích a hrdinech i jejich mýty a kultury, tak Římané přejali etruské náboženství za část svého vlastního. Příkladem nám budou římské sarkofágy i pohřební urny, vybavené dveřmi, ve kterých jsou opět mrtví očekávání průvodci do podsvětní říše. Jedním příkladem, nepochybně se inspirujícím v umění etruských uren, je reliéf na urně Clodia Primitiva z 1. století po Kr. (obr. 15). Dvě postavy Vítězství zde otvírají křídla dveří, zatímco palmy symbolizují posmrtný život. Dveře se otvírají a zvou tak zemřelého na druhou stranu, do říše podsvětí...

1. 2 Přejít k posmrtnému životu v antickém Řecku a Římě

„O jedno ještě tě prosím. tady u Avernského plesa, v tvém posvátném háji, je vchod do podsvětní říše. Dovol mi tam vstoupit! Chci spatřit tvář svého otce, jehož jsem zachránil na plecích z hořící Tróje, sám jeho duch mě o to ve snu žádal!“³⁵

V řecké civilizaci se koncept podsvětí rozvinul v poezii, která líčila podsvětní říši boha Háda. Nebylo zde ale často naznačeno, kde by se měl vchod do podsvětí nalézat nebo jak by měl vypadat. V jedné zmínce je Háduv vchod popsán jako brána. V Homérově *Iliadě* je Hádes mocné město podsvětí s dveřmi široce otevřenými každému, kdo chce vejít, ale navždy zavřenými tomu, kdo by jimi chtěl projít nazpět.³⁶ Brána do podsvětí byla hlídána trojhlavým psem Kerberem, který pouštěl přicházející dovnitř, avšak ven již nikoho. Franz Cumont napsal, že hrob je předpokojem skutečného příbytku duší, jehož vstupem je Hádova brána, skrze niž duše procházejí.³⁷ Tématu podsvětí se bude hlouběji věnovat jedna z dalších kapitol, nazvaná Peklo.

Římským protějškem Homérově *Iliady* je Vergiliův *Aeneis*. Výše zmíněný úryvek nám napovídá mnohé o smýšlení Římanů, týkající se posmrtného života. V časech Vergilia mnohdy reprezentovala podoba římského sarkofágu chrámové průčelí s dveřmi. Znázorněné dveře jsou na mnohých příkladech alespoň pootevřené (obr. 16). Duch zemřelého má tedy možnost projít skrze ně do jiného světa. Na obrázku vidíme po obou stranách dveří mladíky, kteří jsou zde opět korunováni postavami Vítězství. Dotyčný

³⁵ Zamarovský 1981, s. 79. Epos *Aeneis* byl sepsán Vergiliem mezi lety 29-19 př. Kr.

³⁶ Białostocki 1973, s. 17.

³⁷ Cumont 1922, s. 70.

zemřelý tedy svou smrtí zvítězil a odměnou mu bude posmrtný život, který zde mimochodem není naznačen žádnými negativními symboly... Tento fakt bude ještě patrnější v souvislosti s křesťanským uměním.

Dalším příkladem římského sarkofágu, zdobeného dveřmi, může být sarkofág z florentského muzea (obr. 17). Zde nalézáme nový prvek. Je to postava, vycházející z pootevřených dveří. Jedná se o takzvaného „psychopompa“. Tento termín se běžně používá v mytologiích většiny kultur a označuje průvodce duší. Psychopompos měl za úkol pomáhat duším zemřelých s cestou k posmrtnému životu. Jeho rolí nebylo soudit duše, ale pouze zajistit bezpečnou cestu. V egyptské mytologii byl tímto průvodcem Anubis či Horus, u Etrusků Charun a Vanth. V antickém Řecku tuto funkci zastával Hermes, posel bohů, ale také doprovod mrtvých na jejich cestě do podsvětí. U Římanů se jednalo o boha Merkura, kterého také vidíme na zmíněném sarkofágu, jak vyhlíží z pootevřených dveří, aby vedl duši do neviditelného světa na druhé straně. Křesťané považují za své průvodce z pozemského života anděly, archanděla Michaela nebo také svatého Petra.

V literární tradici se postava psychopompa objevuje v Dantově *Božské komedii*. Jako psychopompos zde vystupuje Vergilius:

*„A já mu dím: „Slyš, pěvče, prosbu moji
při Bohu, jež jsi neznal, neoslavil:
Abych zde ušel horšímu snad boji,
zaved' mě v místa, kam jsi právě pravil,
bych bránu Petra shléd i ty, jimž ve tmě
ni jiskru naděje Pán nezůstavil!“
Tu vykročil. Já za ním šel, kam ved mě.“³⁸*

Ukázali jsme si příklady antických sarkofágů, na nichž jsou zobrazeny dveře částečně otevřené. Další příklady můžeme nalézt v Camposanto v Pise (obr. 18) nebo v Capuy, kde opět vidíme vycházející postavu Merkura Psychopompa (obr. 19). Z těchto příkladů můžeme tedy odvodit, že pootevřené dveře na sarkofázích značí přechod, ať již s pomocí průvodce nebo bez něj, k dalšímu životu, který následuje po pozemské smrti.

Na konci této podkapitoly se ještě zastavme u božstev antického Říma. Kromě Januse, hlavního boha dveří a bran, o kterém již byla zmínka v úvodu práce, existovalo

³⁸ Alighieri 1965, s. 12. Peklo, Zpěv první: 132 - 135.

více bohů, jejichž kult se týkal dveří. Svatý Augustin ve svém spisu O Boží obci zmiňuje několik z nich: Forculus byl také bohem dveří, Cardea bohyní dveřních pantů a Limentinus ochráncem prahů.³⁹

Římský filozof a politik Seneca se svým dílem řadil ke stoicismu, jehož představitelé pokládali vnitřní svobodu nade vše. Tedy i právo ukončit svůj život pokládali za právo každého člověka. Proti nim pak stál Tacitus a další latinští autoři, pro které byla sebevražda zbabělým únikem.⁴⁰ Připomeňme si zde tedy na úplný závěr výrok slavného Seneky: „*Dveře jsou otevřeny.*“

1. 3 Změny pojetí s nastupujícím křesťanstvím

Raně křesťanské sarkofágy bývaly často zdobeny po římském zvyku, projevila se zde etruská i řecká tradice. Některé motivy přibýly, starší dále přetrvávaly. Ačkoli známe křesťanské sarkofágy, zdobené putti, lvy a řadami sloupů, což bylo typické pro sarkofágy římské, nenalzáme zde zpodobení dveří (srov. obr. 20 a 21). Objevují se zde postavy v edikulách, ale dveře s křídly, zavřené či otevřené, nenajdeme. Musíme se tedy od funerálního umění přesunout do oblasti jiné.

I v křesťanském umění nalzáme brány, vedoucí do podsvětí: „*Již jsem si říkal: Uprostřed svých dnů se do bran podsvětí odeberu, je mi odečten zbytek mých let*“ (Iz, 38, 10). Známe nespočet zobrazení bran pekelných, ale také bran, které vedou naopak do Ráje. Zde již narážíme na rozdíl mezi tradicí zobrazení vstupu k posmrtnému životu v umění pohanském a křesťanském. V pohanském umění totiž nebyl znázorňován fakt, že se osud dobrých po smrti lišil od špatných. Na římských sarkofázích vidíme pouze jedny dveře. V umění křesťanském jsou dobří, tedy vyvolení, vítáni v branách Ráje, zatímco zavržení jsou pohlceni branami Pekla. V umění se s tímto rozdělením nejčastěji setkáváme v námětech Posledního soudu.

Na nejstarších křesťanských výjevech najdeme, mimo témata navazující na antickou tradici, celou řadu námětů ze Starého i Nového zákona. Malby a reliéfy jsou ale často jednoduché a především plné klidu. Tak nalzáme na ravennských mozaikách scény Apokalypsy oproštěné od líčení Pekla, hříchu, odsouzení a hrůzy. Apokalypsa je zde

³⁹ Cit. podle Gottlieb 1981, s. 60.

⁴⁰ Seringe 1988, s. 319.

znázorněna jako radostný příslib a ne zdroj strachu.⁴¹ Tudiž zde nenalzááme děsivé, ohnivé brány Pekla. Nevidíme ani bránu Ráje, jelikož Ráj býval někdy líčen jen jako krásná zahrada, jiný svět nám připomínala modrá obloha a sluneční světlo.

Obraz Posledního soudu se rozšířil v umění románském a ještě větší měrou v následném období gotickém. Důležitou roli zde hrály tympanony portálů, na nichž se biblické příběhy plně rozvinuly. Jako příklad uvádíme portál opatského kostela Sainte-Foy v Conques ve Francii z 12. století (obr. 22), na jehož tympanonu je znázorněn Poslední soud. Na detailu (obr. 23) pak můžeme vidět dvoje dveře. Po naší levé a Kristově pravé ruce vidíme anděla, který zve vyvolené do dveří, vedoucích do Ráje. Z našeho pohledu napravo pak ďábel s kyjem zahání zavržené do obrovské tlamy monstra. Je to biblický Leviathan, který ve dveřích Pekla již vyhlíží své kořisti.

Již v románském období měly dveře kostela jako takové velikou důležitost. Právě ony umožňují vstup ke Zjevení. Jsou vchodem do Nebeského Jeruzaléma a do věčného života. Mimo výjev Posledního soudu nalzááme často na tympanonech či jiných částech portálů postavu Krista v majestátu (*Já jsem dveře...*) nebo Pannu Marii (*Porta coeli, Porta clausa*).

V závěru se podívejme na krásný obraz, jistě inspirovaný římskou tradicí, který nalezneme na mozaice Posledního soudu ve florentském baptisteriu (obr. 24). Na mozaice, připísané florentskému umělci Coppo di Marcovaldovi, vidíme velkého anděla, který ve své levé ruce drží rozvinutý svitek s nápisem: VENITE · BENEDITTI · PATRIS · MEI · PREPARATUM [vobis regnum a constitutione mundi].⁴² Jedná se o slova převzatá z Evangelia svatého Matouše: „*Pojďte, požehnaní mého Otce, ujměte se království, které je vám připraveno od založení světa*“ (Mt 25, 34). Tato slova uslyší u Posledního soudu vyvolení a otevře se jim brána Ráje, tak jak to vidíme na florentské mozaice. Anděl se zde objevuje v bráně a již drží ruku jednoho z vyvolených. Dveře jsou tu pouze pootevřené, vidíme polovinu postavy anděla. A právě zde můžeme připomenout tradici psychopompů, zejména římský sarkofág s Merkurem, kde tento posel bohů vyhlíží z pootevřených dveří (srov. obr. 24 a 17). Tato dvě díla, mezi nimiž je rozdíl deseti století, jsou překvapivě podobná formou i obsahem. Jediným rozdílem je fakt, že Merkur zve do podsvětí všechny zemřelé duše, zatímco anděl pouze ty vyvolené.

⁴¹ Lassus 1971, s. 73 - 74.

⁴² Heckscher 1974, s. 114.

V první kapitole jsme nastínili, jak vnímali posmrtný život Egyptané, Etruskové a Římané. Zjistili jsme, jak se tyto starověké kultury navzájem ovlivňovaly a přetvářely mýty druhých ke svému obrazu. Viděli jsme, jak velký důraz kladli ve starém Egyptě a Etrurii na život po smrti a jak tento důraz poklesl v období římském. V umění všech jsme ale našli mnoho zpodobení dveří a bran, které vedly do dalších životů po smrti. Za doprovodu Hora, Charuna či Merkura procházely duše zemřelých těmito branami a vydávaly se na putování podsvětními říšemi. S nástupem křesťanství se pak představa o životě po smrti proměnila a Bůh začal duše rozdělovat. Již neexistovala jedna brána pro všechny, ale brána vyvolených a brána zavržených...

2. SYMBOLIKA DVEŘÍ NA BIBLICKÝCH VÝJEVECH

Druhá kapitola práce bude věnována vybraným biblickým výjevům, v nichž dveře a brány hrají velmi důležitou roli. Budeme se věnovat například výjevu Zvěstování, obrazům Kristova vjezdu do Jeruzaléma či podobenství o Pannách moudrých a pošetilých. Významní italské malíři 13. a 14. století, jako například Giotto di Bondone a Duccio di Buoninsegna, nám budou důležitými průvodci v závěrečné části kapitoly.

2. 1 Brána uzavřená

Kořeny ikonografie Panny Marie jako „Brány uzavřené“ nalézáme ve vidění proroka Ezechiele (Ez 44, 1-3). Toto vidění o zavřené bráně do svatyně, kterou smí procházet jen král králů, je rovněž vykládáno jako odkaz na Marii jakožto „Bránu nebes“, jíž může vstoupit pouze Mesiáš.⁴³

Zavřená brána se jako symbol Mariina panenství poprvé objevuje na východě u Theodoret z Cyrrhu⁴⁴ a na západě u dvou Origenových překladatelů Rufína a Jeronýma.⁴⁵ Následně došlo k rozšíření podobenství mezi patristické spisy a zde již nacházíme prameny pro umění.⁴⁶

Podobenství o Bráně uzavřené nalézáme například na miniatuře *Evangelistáře ze Špýru* (obr. 25). Na levé straně miniatury vidíme postavu Ezechiele před čtyřhranným portálem. V pravé ruce drží svitek a levou ukazuje k nebi, kde ruka Boží drží druhý svitek. Na obou čteme citace z Ezechiela 44:2.⁴⁷ Na pravé straně stojí palácová budova s velkými půlkruhovými dveřmi, skrze které vystupuje postava Krista. My ovšem vidíme pouze pravou polovinu Kristova těla, v ruce drží zavřený svitek. Brána je tedy zobrazena jako symbol Panny Marie. Panna Marie jako Brána uzavřená, skrze níž přichází Spasitel, přičemž zůstává neposkvrněna.

Jak píše Carla Gottlieb, zdrojem pro tuto miniaturu mohl ale také být patristický text Řehoře Velikého, jehož komentář k Ezechielovi se nezabýval Zavřenou branou jako

⁴³ Heinz-Mohr 1999, s. 36.

⁴⁴ Theodoret z Cyrrhu (asi 393 - 457) byl významný teolog a křesťanský biskup ve městě Cyrrhus v Sýrii.

⁴⁵ Rufinus překládal Origenovy práce z řečtiny do latiny v pozdním 4. století a sv. Jeroným o málo později.

⁴⁶ Gottlieb 1981, s. 409.

⁴⁷ „Tato brána zůstane zavřená; nebude otvírána a nikdo jí nebude vstupovat, neboť skrze ni vstoupil Hospodin, Bůh Izraele. Proto zůstane uzavřena.“

symbolem Mariina panenství.⁴⁸ U Řehoře Velikého se dočítáme, že „*každý, kdo stojí v bráně, je částečně uvnitř, částečně venku, protože část jeho je viděna venku, jiná část je skryta uvnitř. Tak náš Spasitel, milosrdně pro nás ztělesněný, stojí před lidskýma očima jakoby v bráně, protože se stal viditelným skrze své lidství a uchoval Sebe neviditelným skrze své božství*“.⁴⁹ Podle tohoto výkladu by tedy brána na miniatuře symbolizovala dvojí charakter Krista. Za použití Ezechielova vidění zavřených chrámových dveří a současně vynecháním části postavy zobrazil umělec Kristovu lidskou a božskou podstatu. Jelikož neznáme žádné podobné zobrazení Brány uzavřené, stává se tato miniatúra velmi unikátní a výklady jejího významu se mohou odlišovat.

Z dvojího výkladu miniatúry ze Špýru vyplývá, že mohou existovat dvě interpretace Ezechielova vidění, jedna spojená s Kristem, druhá s Pannou Marií. Christologické podobenství se váže k pasáži Ez 44:3: „*Jen kníže, protože je knížetem, bude v ní sedat, aby jedl před Hospodinem chléb. Bude vcházet dvoranou brány a touž cestou vyjde.*“ Pasáž Ez 44:2 (viz výše) je pak spojena s Marií.

2. 2 Zvěstování

Ezechielův obraz „zavřených dveří“ byl také často spojován se Zvěstováním. Ve spojení s tímto výjevem se jednalo o metaforu Mariina panenství. Jak jsme již výše naznačili, Zavřená brána Ezechielova je jedním z nejznámějších starozákonních prototypů Panny Marie. Také středověký katolický mnich Tomáš Kempenský,⁵⁰ který byl autorem známých spisů *Imitatio Christi* (Následování Krista) či *Úvaha o Kristově inkarnaci*, se zabýval tímto podobenstvím: *Marie je uzavřená brána, která, v počátku i plodnosti, zůstala nedotčenou pannou.*⁵¹

Svatý Bernard i další středověcí myslitelé popsali místnost, kde se Zvěstování odehrálo, jako místo naprosto odříznuté od člověka: „*Kde našel Gabriel Marii? Bylo to, věřím, v soukromí jejího pokoje, kde, za zavřenými dveřmi, byla ponořena v motlitbu k Otci... Nebylo obtížné pro anděla proniknout zavřenými dveřmi do soukromí Marie,*

⁴⁸ Gottlieb 1981, s. 410.

⁴⁹ Cit. podle Gottlieb 1981, s. 410.

⁵⁰ Tomáš Kempenský (asi 1380 - 1471), vlastním jménem Thomas Haemmerken, augustiniánský mnich, představitel hnutí Devotio moderna.

⁵¹ Cit. podle Freeman 1957, s. 135.

*lehkost jeho povahy mu umožnila vstoupit tam, kam vnesl potěšení, aniž by mu železný zámek kladl překážky v jeho cestě.*⁵²

Jen málo zobrazení Zvěstování se doslova řídí Bernardovým popisem naprosto uzavřené místnosti. Na mnoha obrazech vidíme scénu široce otevřenou do okolního světa, na jiných jsou znázorněny vchody do místnosti, které ani nejsou vybaveny dveřmi, čímž se pokoj Panny Marie stává volně přístupným. Známe i obrazy, kde jsou dveře po příchodu Gabriela otevřeny. Tento případ můžeme vidět například na výjevu *Zvěstování* nizozemského malíře Petra Christa (obr. 26). Výjev je zde zasazen do chrámového interiéru. V pozadí nám otevřené dveře umožňují výhled ven, na vodní plochu a stavby za ní. Takovéto zpodobení je velmi typické pro nizozemskou malbu, kterou se budeme zabývat v samostatné kapitole.

Dalším příkladem otevřených dveří na Zvěstování je obraz Fra Bartolomea z roku 1497, kde se průhled nachází uprostřed obrazu, tedy mezi andělem a Marií (obr. 27). Stejně jsou situovány i dveře na obraze Masolinově, avšak zde nevedou ven, do přírody, ale do jiné místnosti (obr. 28). Zasazení vchodu doprostřed obrazu bylo také velmi typické a můžeme ho najít na mnoha zobrazeních, kde ovšem chybí otevřená křídla dveří (obr. 29). Zajímavý je také reliéf *Zvěstování* Giovanni da Balduccia, na němž vidíme po Mariině levé straně skříňku s dvířky, která jsou mírně pootevřená (obr. 30). Jedná se zde tedy o symbolické zobrazení dveří, kterými přišel archanděl Gabriel zvěstovat Marii? Je to velmi pravděpodobné.

Co ale značí na těchto výjevech otevření dveří? Jacobus de Voragine,⁵³ autor známé *Zlaté legendy*, napsal, že „*Brána Ráje, která byla Evou uzavřena pro všechny lidi, je nyní znovu otevřena požehnanou Pannou Marií*“.⁵⁴ Ve spojení s aktem Zvěstování by tedy otevření dveří v tomto smyslu odkazovalo na fakt, že Maria svým neposkvrněným početím vykoupila hřích Evy a znovuotevřela tak Bránu Ráje, bránu, která vede ke Spáse.

Když se ale vrátíme k Ezechielovy a jeho vidění, musíme hledat taková zobrazení, kde anděl vešel k Marii, avšak dveře za ním zůstaly uzavřené. Známe několik obrazů, kde jsou dveře znázorněny velmi realisticky. Jedním z nich je *Zvěstování* Konrada Witze (obr. 31), kde jsou dokonce zavřené dveře zobrazeny přímo za zády archanděla. Je tedy naznačeno, že vešel právě jimi a jejich uzavřenost tak odkazuje na čistotu Panny Marie. Krásné, na závoru uzavřené, dveře nacházíme také na obraze Domenica Veneziana (obr.

⁵² Cit. podle Freeman 1957, s. 135.

⁵³ Jacobus de Voragine (asi 1230 - 1298) byl jedním z největších středověkých spisovatelů. Roku 1292 se stal arcibiskupem v Janově.

⁵⁴ Cit. podle Freeman 1957, s. 135.

32). Zde se nejedná o dveře vedoucí přímo do místnosti Zvěstování, ale o zahradní branku. S takovou brankou, avšak otevřenou, se také setkáme v další části práce, která se bude zabývat *Méródkým oltářem* Roberta Campina.

Podívejme se v závěru na velmi zvláštní znázornění Zvěstování, opět od Fra Bartolomea (obr. 33). Výjev se nachází na přední straně oltáře a je rozdělen na dvě poloviny. Nezdá se však, že by byl takto rozdělen již od počátku. Část postavy Gabriela je jaksi uříznutá. Vypadá to tedy, jakoby rozdělovací pruh zakrýval část malby, která byla v počátku jedním celkem. Zajímavé pro nás ovšem je, že na andělově polovině jsou dveře zavřené, zatímco na Mariině části otevřené. Otázkou je, zda pruh zakrývá zbytek křídla dveří, které je otevřeno, nebo zda byl tento rozdíl mezi oběma půlkami záměrem. Podle prahu dveří na levé polovině se totiž zdá, že křídlo dveří není nijak vychýleno směrem k nám. To by znamenalo, že se neotevírá. Mohli bychom zde tedy hledat skrytá slova svatého Bernarda, v nichž anděl vstoupil skrze zavřené dveře. Otevřený vchod na straně Marie by pak odkazoval na její zásluhu znovuotevření bran Ráje a mohli bychom ho považovat za symbol Spásy. Otevřené dveře jako symbol Spásy se objevují také v Bibli:

„Vím o tvých skutcích. Hle, otevřel jsem před tebou dveře, a nikdo je nemůže zavřít“ (Zj 3, 8).

2. 3 Panny moudré a pošetilé

„Ale zatímco šly kupovat, přišel ženich, a které byly připraveny, vešly s ním na svatbu; a dveře byly zavřeny. Potom přišly i ty ostatní družičky a prosily: ‚Pane, pane, otevři nám!‘ Ale on odpověděl: ‚Amen, pravím vám, neznám vás.‘ Bďte tedy, protože neznáte den ani hodinu“ (Mt 25, 10-13).

Obraz dveří, popsáný samotným Kristem (*Já jsem dveře...*), představuje v tomto kontextu bránu do Ráje, a stejně je interpretován i ve scéně Moudrých a pošetilých panen. Pět moudrých a pět pošetilých družiček vyšlo naproti ženichovi a vzaly s sebou lampy. Ty pošetilé ale zapomněly do svých lamp olej, musely ho tedy jít koupit. Jakmile však odešly, přišel ženich a ty připravené vešly s ním na svatbu a dveře se zavřely. Když se vrátily ony pošetilé panny, již se na svatbu nedostaly. Uzavření dveří zde vyjadřuje neodvolatelné rozdělení prozíravých od pošetilých.

Krásný příklad zobrazení tohoto podobenství nacházíme již v 6. století na miniatuře *Evangeliaře z Rosanna*, nalezeného v tamní katedrále (obr. 34). Dveře jsou zde chápány symbolicky, na což poukazuje jejich umístění ve středu celé scény a zbavení jakékoli další architektury. Za zavřenými dveřmi vpravo jsou moudré panny s pochodněmi již ve společnosti Krista, zatímco nalevo se ty pošetilé snaží dostat dovnitř.

Ve 12. století byl motiv Moudrých a pošetilých panen často užíván v kresbách a iluminacích pro knihy *Speculum Virginum* (knihy pro křesťanské dívky), kde podobenství připomínalo zobrazení Posledního soudu. Dívky stojí po stranách a mezi nimi jsou dvoje dveře, pro moudré panny otevřené, pro pošetilé zavřené (obr. 35 a 36).

Nejznámější a nejčastější zobrazení podobenství o pannách se nalézá na archivoltách a tympanonech francouzských a německých katedrál a to většinou ve vztahu k Poslednímu soudu. Na mnoha tympanonech je zobrazení odvozeno od staré malířské tradice (*Evangeliař z Rosanna*). Moudré a pošetilé panny se z každé strany pohybují směrem ke Kristu a ke dveřím, většinou jsou umístěny na nejkrajnější archivoltě. Kristus na vrcholu archivoly je buď uvnitř brány Ráje s jedněmi otevřenými a jedněmi zavřenými dveřmi nebo je umístěn mezi tyto dveře.⁵⁵ Druhý typ můžeme najít například na portálu katedrály v Laonu (obr. 37). Na mnoha katedrálách se také postavy panen nacházejí na zárubních jedna nad druhou a lemují tak hlavní portál s Posledním soudem.

Zajímavým příkladem jsou také dvoje dveře znázorněné nad tympanonem portálu katedrály svatého Štěpána v Sens (obr. 38). Jde o velmi neobvyklý případ, kdy jsou dveře oddělené od panen na zárubních a situované do cípů nad tympanonem. Po naší pravé straně se nalézají dveře zavřené, nalevo ve dveřích otevřených je zpodobena postava Krista, čekající na moudré panny.⁵⁶ Zde se na tympanonu nenachází výjev Posledního soudu, ale scény ze života svatého Štěpána, kterému je kostel zasvěcen.

Z pozdějších obrazů, věnujících se podobenství o pannách můžeme zmínit například rytinu Pietera Bruegela staršího (obr. 39). Jak bylo pro Bruegela charakteristické, jedná se o živou scénu s více postavami a mnoha detaily, z nichž každý má svou symboliku. Samotný výjev, kdy Kristus přijímá moudré panny s hořícími pochodněmi a pošetilé se dobývají do zavřených dveří, je situován do horní části výjevu. Dole pak můžeme vidět, jak v očích umělce vypadala moudrost a jak poštilost. Na levé straně se ženy věnují všemožným užitečným pracím, zatímco napravo ženy tančí a marní tak svůj čas.

⁵⁵ Ragusa 1977, s. 108.

⁵⁶ Ragusa 1977, s. 110.

Krásným obrazem je také *Podobenství* Tintorettovo (obr. 40).⁵⁷ Druzičky, které měly olej do svých lamp připraven, se již baví na svatební slavnosti, avšak ty, které si své lampy teprve rozsvěcují, již mají dveře uzamčené. Stejně je tomu i na kresbě Edvarda Burne-Jonese (obr. 41), kde nejsou znázorněny lampy. Jako na všech zobrazeních jsou ale panny moudré přijaty Spasitelem do nebeské brány, v případě kresby do dřevěného stavení, zatímco k pannám pošetilým promlouvá Kristus skrze horní část dveří: *Amen, pravím vám, neznám vás.*

Z podobenství o Pannách moudrých a pošetilých, jak ho líčí sám Evangelista Matouš, opět vyvodíme, že brány do království nebeského jsou při Posledním soudu otevřeny pouze tomu, kdo je na to dobře připraven. Tomu, kdo si včas připraví do své lampy dostatek oleje...

2. 4 Zlatá brána a další biblické výjevy

Již v úvodu práce byla zmíněna velká důležitost bran města. Může být spojována s tradicemi a událostmi města Jeruzaléma a jeho bran. Jedna z nich, Zlatá brána, je dnes bohatým pramenem legend a historie. V židovské tradici byla také nazývána Branou milosti, kterou má vstoupit Mesiáš při svém druhém příchodu na zem. Podle apokryfních evangelií Pseudo-Matoušova a Pseudo-Jakubova se ve Zlaté bráně města Jeruzaléma setkali svatá Anna a svatý Jáchym. Později skrze tuto bránu vjel do města Ježíš Kristus. Když se roku 629 pokoušel projít Zlatou branou byzantský král Heraklius, brána se podle legendy uzavřela a nechtěla ho vpustit do doby, než vstoupil pokorně.⁵⁸ Přibližně o devět set let později tehdejší vládnoucí Turci zatarasili Zlatou bránu, aby zabránili příchodu Mesiáše, a když si roku 1917 Britové podmanili Jeruzalém, generál Allenby odmítnul vstoupit skrze Zlatou bránu, protože by mohl být následně obviněn ze spásitelských nároků.⁵⁹

⁵⁷ Mnohými badateli není tento obraz považován za Tintorettův originál.

⁵⁸ Moore 1981, s. 204.

⁵⁹ Moore 1981, s. 204.

*„Když po třicet dní šli a už byli blízko, zjevil se Anně na motlitbách Boží anděl a řekl jí:
„Běž k bráně, které se říká ‚zlatá‘, naproti svému manželovi, protože dnes za tebou přijde.“
A ona rychle spěchala se svými služkami, postavila se do brány a začala se modlit“
(PsMt, III, 5).*

O svaté Anně a svatém Jáchymovi se podrobněji dočítáme pouze v apokryfních evangeliích. Anděl zvěstoval Anně narození dcery, která byla následně počata v jejím lůně bez poskvrny dědičného hříchu. To se později stalo základem formování dogmatu o Neposkvrněném početí Panny Marie.⁶⁰ Krásný příklad vyobrazení Zvěstování svaté Anně nacházíme v Kapli Arena v Padově na Giottově fresce z cyklu ze života svatého Jáchyma (obr. 42). Obraz je to velice zajímavý, protože zde sice vidíme zavřené dveře, které zřejmě symbolizují Anninu neposkvrněnost, jako tomu bylo na mnoha Zvěstováních Panně Marii, avšak anděl přichází k Anně skrze otevřené okno. Okno zde zřejmě bude mít spíše ikonografický než symbolický význam.⁶¹

Známe mnoho vyobrazení scény Setkání svaté Anny a svatého Jáchyma u Zlaté brány. Můžeme zde uvést alespoň dva příklady. Prvním je miniatura františkánského breviáře z 15. století (obr. 43), druhým je opět malba Giottova z Padovy (obr. 44). Brána na obrazech je většinou otevřená, i když na zmíněné miniatuře to není zcela patrné, a nabízí tak volný vstup do města. Může ale také opět symbolizovat čistotu početí jak sv. Anny, tak Panny Marie.

„Oslátka přivedli k Ježíšovi, přehodili přes ně své pláště a on se na ně posadil. Mnozí rozprostřeli na cestu své pláště a jiní zelené ratolesti z polí“ (Mk 11, 7-8).

Ve všech čtyřech Evangeliích (Mt 21, 1-11; Mk 11, 1-10; L 19, 29-40; J 12, 12-19) čteme tentýž popis přípravy Kristova vjezdu do Jeruzaléma. Pošle své učedníky pro oslátka, na které nasedne, a odebere se k městu. Tam ho přivítají zástupy lidí: *„Požehnaný král, který přichází ve jménu Hospodinově. Na nebi pokoj a sláva na výsostech“ (L 19, 38)!*

Kristus je většinou zobrazován, jak se na hřbetě osla blíží k Jeruzalému, obklopen ze všech stran davu lidí. Před ním se tyčí mohutná brána a v některých případech vidíme i část města. Nejstarší zobrazení Kristova vjezdu do Jeruzaléma nalézáme již na sarkofázích. Jde například o *sarkofág Junia Bassa* z roku 359, kde ovšem ještě není znázorněna brána

⁶⁰ Royt 2006, s. 30.

⁶¹ Gottlieb 1981, s. 119.

města. Jan Royt nevylučuje možnost, že scéna příchodu Krista na tomto sarkofágu může poukazovat na jeho druhý příchod, který dotyčný zemřelý v hrobě očekává.⁶²

Ve 14.století se tento motiv hojně vyskytuje na nástěnných i deskových malbách. Opět ho nalézáme v kapli Arena (obr. 45) nebo také na malbě Pietra Lorenzettiho v Assisi (obr. 46), kde je znázorněna i bohatě dekorovaná část města.

Krásné zpodobení Kristova vjezdu do Jeruzaléma představuje také malba Ducciova, která je součástí jeho slavného oltářního obrazu *Maestà* (obr. 47). Úhel, ve kterém je zde zpodobena brána, nám umožňuje nahlédnout do města. Kristus je zde opět vítán davem lidí a ve městě již očekáván dalšími.

Kdybychom chtěli hledat nějakou hlubší symboliku bran na těchto obrazech, asi se nám to nepodaří. Brána zde slouží čistě jako vchod do města, vchod, kterým přijíždí Kristus hlásat svou víru mezi jeruzalémský lid. To, že je brána doširoka otevřená, může naznačovat také víru, víru lidu ve Spasitele.

Na Duccivě malbě ale nalézáme mimo brány vedoucí do města ještě jedny dveře. Nalézají se na spodní části obrazu, jsou otevřené a vedou do jakési chodbičky. Mnoho autorů o těchto dveřích píše pouze jako o kompozičním prvku, který zajišťuje prostorovost obrazu. Je tomu ale skutečně tak? Pravdou je, že na mnoha výjevech z *Maesty* vidíme město se spoustou vchodů, oblouků, oken a dalších prvků, které jsou skvěle užity v zájmu kompozice. Jelikož byl obraz objedнан městem Siena, jedná se většinou o sienskou architekturu.

Na některých výjevech ale Duccio jistě zobrazil dveře i v symbolickém smyslu. Podle mého názoru jde například o náměty Zjevení před zavřenými dveřmi, Nevěřící Tomáš, Mytí nohou či Kristus loučící se s apoštoly. Na všech těchto zobrazeních se dveře, zavřené či otevřené, nalézají přímo za postavou Krista. Zavřené dveře na Zjevení před zavřenými dveřmi a na výjevu Nevěřící Tomáš zdůrazňují postavu Krista (obr. 48 a 49). Jelikož Ježíš vstoupil skrze zavřené dveře, mohou odkazovat na jeho schopnost procházet skrze zdi, tedy ne na lidskou, ale na jeho božskou podstatu.⁶³ Pokud jde o další dva uvedené obrazy (obr. 50 a 51), nalézáme na nich naopak dveře otevřené, které opět velmi zdůrazňují Kristovu postavu. Zatímco Kristus myje nohy apoštolům před Poslední večeří, čímž se oni stávají součástí jeho samého, a následně se s nimi loučí, otevřenost dveří může ještě zesilovat symboliku Kristova přijetí apoštolů do svého srdce, které je nejen pro ně neustále otevřené. Může v tomto smyslu také naznačovat slib vykoupení Kristem u

⁶² Royt 2006, s. 306.

⁶³ „Ač byly dveře zavřeny, Ježíš přišel, postavil se doprostřed a řekl: „Pokoj vám.““ (J 20, 26).

Posledního soudu. U všech čtyřech výjevů ale můžeme také opět vzpomenout na Ježíšova slova: *Já jsem dveře*.

V této kapitole jsme objasnili symboliku zavřené brány, která může poukazovat jak na neposkvrněné početí Panny Marie, tak její matky sv. Anny. Zjistili jsme, že otevřené dveře mohou poukazovat na znovuotevření bran Ráje požehnanou Pannou Marií. Panny pošetilé, stejně jako zavřené duše při Posledním soudu, našly dveře ke Kristu uzavřené. Na mnoha obrazech se také objevila Zlatá brána Jeruzaléma.

Když jsme ale v začátku kapitoly mluvily o Ezechielově vidění, jakožto odkazu na Mariino panenství, nezmínili jsme, že jeho obraz „zavřených dveří“ se také může objevovat jako starozákonní předobraz Narození. První náznaky spojení „zavřených dveří“ s Narozením můžeme najít v iluminacích nebo v sochařství francouzských katedrál. Takovým příkladem je například iluminace z Hildesheimu z 12. století, kde Ezechiel drží svitek s nápisem "Porta h[a]ec clausa erit," a poukazuje na zavřené dveře, zajištěné nápadnou závorou (obr. 52).⁶⁴ To, že Ezechiel může být také spojen s Narozením, zde zmiňujeme především z toho důvodu, že také na Ducciově obraze Narození, který je opět součástí oltářního obrazu *Maestà*, se objevuje postava Ezechiela s nápisem odkazujícím na jeho vidění (44, 2). Symbolika brány uzavřené se nám tedy opět rozšířila a od neposkvrněného početí nás zavedla k čistotě narození.

⁶⁴ Sullivan 1986, s. 601.

3. PEKLO

Již v předchozích kapitolách jsme se hojně setkávali s tradicemi, spojenými s podsvětím, a s vnímáním posmrtného života u různých kultur. Třetí kapitola práce nás zavede do ještě větších hlubin podsvětí, ale také ke světlu Ráje. Budeme se věnovat několika zobrazením Posledního soudu a prohlédneme si brány, vedoucí do Pekel, i brány, jejichž strážcem je sv.Petr. Dante Alighieri nás zavede k bráně Pekla, jak si ji vytvořil ve své *Božské komedii*, a pozastavíme se tentokrát u více literárních děl, jejichž hrdinové se různými způsoby setkávají s podsvětím.

3.1 Brány Posledního soudu

„Tehdy řekne král těm po pravici: ‚Pojďte, požehnání mého Otce, ujmete se království, které je vám připraveno od založení světa.‘ [...] Potom řekne těm na levici: ‚Jděte ode mne, prokletí, do věčného ohně, připraveného d’áblu a jeho andělům!‘“

(Mt 25, 34 a 41).

Rozdíl v cestě, kterou podstoupí duše po smrti v pohanském a křesťanském světě, již známe. Fakt, že po smrti se osud dobrých lišil od špatných, bylo sice přijímáno v časech pozdní antiky, nebylo to však znázorňováno v pohanském umění, jako tomu bylo v křesťanské ikonografii. V římské pohanské mytologii vstupovali všichni mrtví do podsvětí jedněmi dveřmi a věřilo se, že zůstávají v kontaktu s živými. Dveře Pekla byly třikrát do roka otevřeny a v těchto dnech měl zemřelý volný přístup na zem.⁶⁵ Pro Římany to byly dny posvátné a veškerá práce byla pozastavena.

Schéma, podobné křesťanskému rozdělení na Nebe a Peklo, nacházíme v Řecku doby alexandrijské. Jednalo se o myšlenku hemisfér, kdy je svět rozdělen na dvě poloviny. Vyšší hemisféra je územím života a vyšších bohů, nižší pak smrti a bohů pekelných. Sestoupit a vystoupit bylo možno pomocí dvou bran, položených na straně západu a východu slunce.⁶⁶

Již v nejstarší křesťanské literatuře se dočítáme o alegorii dvou cest. Jedna je cestou Boha, Nebe a věčného života, druhá Satana, Pekla a smrti. Všechna vyobrazení Posledního

⁶⁵ Cumont 1922, s. 71.

⁶⁶ Cumont 1922, s. 79 - 80.

soudu jsou rozdělena na dvě poloviny. Po Kristově pravici strana vyvolených, po jeho levici strana zatracených. Při zkoumání tohoto výjevu jak na reliéfech gotických portálů, tak na obrazech a nástěnných malbách, zjistíme, že se daleko častěji setkáváme s branou Ráje než s branou pekelnou. Brána Ráje bývá zobrazována architektonickou formou, zatímco vstup do Pekla měl častěji podobu široce otevřené tlamy monstra, zřejmě pocházející z popisu Leviathana v knize Jobově: „*Kdo otevřel vrata jeho tlamy? Strach jde z jeho zubů. Jeho hřbet je jako řady štítů [...]. Jeho kýčáním se rozžehává světlo, [...], z úst mu vycházejí pochodně, unikají ohnivé jiskry, z nozder mu vystupuje kouř...*“ (Jb 41, 6-12). Zobrazování vstupu do Pekla ve formě tlamy Leviathana nacházíme přibližně od roku 1000.⁶⁷ Jelikož architektonické formy byly obvykle spojovány s představou řádu a Peklo řád popíralo, byly v ikonografii brány Pekla užívány dveře velmi zřídka.

Motiv dveří se naopak hojně vyskytuje při znázorněních Ráje. Dveře do Nebe ve tvaru gotických portálů se často objevují v pozdně středověkých malbách Posledního soudu. Takovým obrazem je například *Poslední soud* německého malíře Stefana Lochnera (obr. 53). Nalevo vidíme gotický portál, u jehož dveří vítá vyvolené svatý Petr. Dokonce i na straně Pekla je namalována jakási architektura, ale spíše než bránu připomíná polorozbořená troska.

Podobná zobrazení nalézáme také u nizozemských malířů. Na krásném polyptychu *Posledního soudu* Rogiera van der Weydena vidíme opět vchod do Ráje ve tvaru gotického portálu (obr. 54 a 55), kde hraje tentokrát roli průvodce postava anděla. Peklo je zde znázorněno pouze ohnivou propastí, do které padají těla zavržených bez pomoci pekelných démonů. Weydenův nástupce Hans Memling pojal svůj obraz *Posledního soudu* velmi podobně (obr. 56 a 57), avšak na straně, kde vyvolení procházejí skrze bohatě zdobený gotický portál, je opět společně s anděly vítá i svatý Petr se svým nezbytným atributem, klíčem: „*A já ti pravím, že ty jsi Petr; a na té skále zbuduji svou církev a brány pekla ji nepřemohou*“ (Mt 16, 18).

Memlingův portál, vedoucí do Nebe, je skutečně nádherný, pokrytý mnoha postavami andělů, kteří hrají na hudební nástroje. Jednotlivé nástroje jsou popsány v Bibli ve 150. žalmu (Ž 150, 3-5). V tympanonu portálu je znázorněn Kristus v majestátu se symboly čtyř Evangelistů, ve štítu pak Stvoření Evy. Celý program výzdoby chtěl možná upozornit na fakt, že dveře do Nebe, uzavřené prvotním hříchem, mohou být znovu

⁶⁷ Białoostocki 1973, s. 22.

otevřeny díky vtělení a utrpení Krista.⁶⁸ S touto symbolikou jsme se již setkali u některých výjevů Zvěstování.

Zobrazení brány Ráje ale není typické pouze pro výjev Posledního soudu. Hojně se s ním setkáváme také v námětech Vyhnání z ráje nebo v zobrazeních Ráje jako takového. Například v 15. století vzniklo mnoho obrazů Vyhnání z ráje, kde jsou Adam a Eva vyháněni andělem skrze bránu. Většinou jde o více výjevů, shromážděných na jednom obraze. Na miniatuře bratří z Limburka vidíme celý proces prvotního hříchu (obr. 58), na dřevořezbě německého mistra pak typické znázornění Adama a Evy u stromu poznání (obr. 59). Na dřevořezbě vidíme pod stromem řeku ráje se čtyřmi prameny, která je na miniatuře nahrazena kašnou. Setkáváme se ale také se zobrazením Vyhnání bez jakýchkoli jiných detailů (obr. 60).

Prarodiče lidstva Adam a Eva tedy byli vyhnáni Hospodinem z bran Ráje a vysvobození byli až svými nástupci, Pannou Marií „novou Evou“ a Kristem „novým Adamem“, který podle apokryfních evangelií sestoupil do předpekli, odkud Adama a Evu vysvobodil.

3. 2 Anastasis

„Zatímco Satan a Hádés takto spolu rozmlouvali, zazněl hlas mocný jak hrom: ‚Necht’ vaši představení zvednou brány, necht’ se zvednou věčné brány, ať vejde Král slávy.‘“ (NikEv, DesChr V (XXI), 1).

O sestupu Krista do předpekli se dovídáme z Matoušova evangelia (27, 52-53)⁶⁹ a bohaté čtení o tomto námětu nám poskytuje Nikodémovo protoevangelium, ze kterého pochází první úryvek. Podle něj Kristus, doprovázený anděly, přišel k bráně předpekli a žádal její otevření. Satan a Hádés, kteří bránu hlídali, ale poručili svým démonům: *„Zavřete dobře a pevně kovové brány a železná břevna, mějte v moci zámky, stůjte vzpřímeně a dávejte pozor na všechno. Jestliže totiž on sem vejde, pak běda, běda, zmocní se nás“* (NikEv, DesChr V (XXI), 1). Když to uslyšeli praotcové, zavření v předpekli, začali je urážet. Prorok David řekl: *„Nevíš, slepče, že o tom hlasu, o onom ‚zvedněte brány‘ jsem*

⁶⁸ Białostocki 1973, s. 21.

⁶⁹ „...hroby se otevřely a mnohá těla zesnulých svatých byla vzkříšena; vyšli z hrobů a po jeho vzkříšení vstoupili do svatého města a mnohým se zjeví.“

prorokoval, když jsem ještě byl živ na světě?“ (NikEv, DesChr V (XXI), 2).⁷⁰ Po druhém příkazu, aby se brány otevřely, se Hádés zeptal: „*Kdo to je Král slávy?*“ Načež se kovové brány předpeklí rozrazily, železná břevna se rozlomila a vstoupil Ježíš Kristus. Satan byl spoután anděly a předán Hádovi, který se přidal na Kristovu stranu a který bude Satana hlídat až do Kristova druhého příchodu. Král slávy nejprve vzkřísil Adama, pak ostatní a všichni společně vystoupili z Hádu a odebrali se k bráně Ráje.

Vyobrazení Sestupu do předpeklí bylo časté po celý středověk. Na mozaice katedrály v Torcellu vidíme tento výjev nad zobrazením *Posledního soudu* (obr. 61). Kristus šlape na rozbité kusy dveří, Hádés mu vzdává úctu a celý výjev lemují dvě postavy andělů. Ve spojení s Posledním soudem může být tento výjev chápán jako jeho předobraz.

Na západě je časté zpodobení předpeklí ve formě hlavy Leviathana nebo jako hrad či jeskyně. Hádés je pak většinou v podobě čerta, zatímco v Torcellu byl zobrazen jako stařec. Adama a Evu, vystupující z hradu, můžeme najít například v českém prostředí na iluminaci *Pasionálu abatyše Kunhuty* (kolem 1320). Častější je ale jeskyně, vybavená někdy dveřmi. Tak se opět můžeme vrátit k Ducciově *Maestě* (obr. 62), kde na výjevu Sestupu do předpeklí šlape Kristus nejen na rozbité dveře, ale také na postavu Háda.

Pěkným příkladem může být také obraz Benvenuta di Giovanni (obr. 63) nebo freska Fra Angelica (obr. 64), kde stejně jako na Ducciově obraze, Kristus bere za ruku postavu Adama. Na obou obrazech opět vidíme ležící dveře a pod nimi poraženého Háda, jako je tomu i na obrazech mnoha dalších autorů (Andrea da Firenze, Andrea Mantegna, Albrecht Dürer ad.).

Za nejtypičtější předobraz Kristových spasitelských činů v předpeklí může být považován Samson zabíjející lva (Sd 14, 5-8).⁷¹ Druhým příběhem o Samsonovi, který je rovněž chápán jako předobraz Sestupu do předpeklí, je jeho vysazení brány v Gaze (obr. 65): „*O půlnoci vstal, vysadil křídla vrat městské brány s oběma veřejemi, vytrhl je i se závorou, vložil si je na ramena a vynesl je na vrchol hory ležící směrem k Chebrónu*“ (Sd 16, 3). Tento motiv může být také typologickým předobrazem Nesení kříže nebo, častěji, Zmrtvýchvstání Krista a jeho triumfálního zdolání „bran pekelných“.⁷²

3. 3 Brány Dantovy Božské komedie

⁷⁰ „*Brány, zvedněte výše svá nadpraží, výše se zvedněte, vchody věčné, ať může vejít Král slávy*“ (Ž 24, 7).

⁷¹ Royt 2006, s. 263.

⁷² Heinz-Mohr 1999, s. 35 - 36.

„Mnou prochází se k sídlu vyhoštěnců,
mnou prochází se do věčného bolu,
mnou prochází se k říši zatracenců.
Pán spravedlnost dal mi do úkolu.
Mne zbudovala s boží všemocností
nejvyšší moudrost s první láskou spolu.
Dříve než já, jež trvám od věčnosti,
nebylo nic, co taktéž věčné není.
Kdo vchází mnou, ať naděje se zhostí!“⁷³

Dante ve svém díle vytvořil jednu z nejslavnějších Bran pekelných. Přinesl svým popisem naprosto novou inspiraci k dosavadním představám o putování podsvětím. Jako svého průvodce si nevybral žádnou mytologickou či biblickou postavu, ale slavného římského básníka Vergilia. To, že byl Dante ve svém díle naprostým novátorem, dokazuje již samo téma putování, které zde ukazuje syntézu antické a křesťanské tradice: Homérovy *Odysseje*, Ovidiova Orfea v *Proměnách*, na druhé straně Kristova vstupu do pekel, poutí do Svaté země a do Říma, vidění svatého Bonaventury ve spisku *Putování duše k Bohu* a podobně.⁷⁴

Ilustrace *Božské komedie* se vyskytují již v rukopisech 14. století. Na konci 15. století pak toto dílo inspirovalo mnohá slavná jména. Sandro Botticelli vytvořil na medicejskou⁷⁵ objednávku kresby k Dantově komedii mezi lety 1490 - 1497 (obr. 66), Luca Signorelli pak kolem roku 1500 fresky Pekla a Očistce v kapli San Brizio dómu v Orvietu (obr. 67).

Mezi nejzobrazovanější motivy *Božské komedie* patří Dantova pouť s Vergiliem, výjevy převozů přes záhrobní toky a močály a brána Pekel. Poslední jmenovaný námět připomíná již výše zmíněný úryvek, tedy nápis, který přivítal oba putující u brány Pekla: „*Já v tmavé barvě nápis toho znění jsem přečetl si brány na průčelí.*“⁷⁶ Jeden z nejznámějších cyklů ilustrací *Božské komedie*, pochází od Williama Blaka, u nějž nacházíme také zpodobení brány Pekel (obr. 68).

⁷³ Alighieri 1965, s. 16. Peklo, Zpěv třetí, 3 - 9.

⁷⁴ Dante Alighieri v českém výtvarném umění 1993 / 1994, s. 5.

⁷⁵ Medicejové – jeden z nejslavnějších měšťanských rodů ve Florencii.

⁷⁶ Alighieri 1965, s. 16. Peklo, Zpěv třetí, 12.

V 18. a 19. století se Dantova *Božská komedie* stala opět velmi oblíbeným tématem ilustrací. Kromě Blaka se jimi zabývali také například John Flaxman či Gustav Doré. Nazaréni, kteří usilovali o obnovu sakrální malby, se stali odborníky v dantovské problematice. Motivy, inspirovanými *Božskou komedií*, vyzdobili například Vilu Massimo v Římě.⁷⁷ Vůbec nejslavnější dílo, inspirované Dantovou knihou, je *Brána pekla* Augusta Rodina, na které tento slavný francouzský sochař pracoval téměř celý svůj život. Budeme se jí zabývat v kapitole, věnované 19. století.

Kromě brány Pekla byla také velmi oblíbeným tématem umělců brána, vedoucí k Očistci. Dante na konci Pekla usíná a probouzí se u Očistce: „[...] *Ty octl ses až u očistce nyní: Viz hráz tu, jež jej v kruhu obepíná, viz bránu tam, kde puklina ji činí.*“⁷⁸ Vydá se tedy k bráně, kterou hlídá anděl boží ze zasněžení. Dante ho poprosí o odemčení brány, anděl mu mečem napíše na čelo sedmero P (obr. 69), které si má následně smazat vodou, tekoucí uvnitř Očistce:

„*Pak k svaté bráně pohyb otvírací
učinil, řka: ‚Ted’ vstupte, vězte ale,
že kdo zpět ohlédne se, ven se vrací.*“⁷⁹

Bránu Očistce opět nalzáme v ilustracích Williama Blaka, který dokonce dodržel barvy a materiály jednotlivých schodů k bráně, popsané Dantem (obr. 70). První schod byl z mramoru, čistý a hladký, druhý tmavší purpur, hrubozrný, třetí porfyrem planoucí jako krev a na tomto stupni měl nohy anděl boží, sedící na prahu, který se zdá dýmákem.⁸⁰

Také ve 20. století zájem o *Božskou komedii* neupadá. Známe například cyklus od Roberta Rauschenberga nebo také akvarely Salvadora Dalího z let 1963 - 1964. Zde ale již nejde o pouhé zpodobení bran tak, jak je Dante popsal ve 14. století. Moderní umělci v Dantově knize hledají inspiraci pro díla, která přinášejí zcela nový pohled na zobrazenou tematiku, díla, která šokují. Tak je tomu například u díla anglického umělce Toma Phillipse, který pod názvem *Stop – uzavřená brána pekla* (obr. 71) vytvořil lept, na kterém je pouze dopravní značka *Zákaz vjezdu*, doplněná anglickými nápisy, zřejmě úryvky z jeho vlastního překladu *Božské komedie* z roku 1985: *Za branou* (která je zde popsána jako hrubá kamenná brána s vysokými dveřmi), *vstříc velkému neznámu, cesta zahrazena... nehostinné náznaky dálavy, masy budov rudých*. Popisuje tedy to, co se nalzá za branou Pekla, kam je ale zároveň vstup zakázaný.

⁷⁷ Dante Alighieri v českém výtvarném umění 1993 / 1994, s. 9.

⁷⁸ Alighieri 1965, s. 170. Očistec, Zpěv devátý, 51.

⁷⁹ Alighieri 1965, s. 172. Očistec, Zpěv devátý, 132.

⁸⁰ Alighieri 1965, s. 170.

Dantova *Božská komedie* byla významným dílem již od svého vzniku v ranném 14. století. Sloučení antických a křesťanských vlivů můžeme vnímat v průběhu celého Dantova putování. V Pekle potkáváme mnoho mytologických postav, jako byla Gorgona či křičící Fúrie, u brány Očistce sedí anděl, kterému světil klíče svatý Petr. Opět se zde setkáváme s průvodcem, který v různých podobách doprovázel duše do podsvětí jak v pohanské, tak v křesťanské tradici. Krásný obraz, shrnující všechny tři Dantovy říše namaloval v 15. století Domenico di Michelino (obr. 72). Protože byl obraz namalován pro florentskou katedrálu, je napravo zobrazena Florencie. Nalevo se rozprostírá Peklo se svou otevřenou branou, v pozadí pak hora Očistce s branou zavřenou, hlídanou andělem, který teprve klíči může bránu otevřít. Na vrcholu hory pak vidíme Ráj. Zatímco otevřená brána Pekl je připravena pro všechny, zavřený vstup k Očistci není určen každému, kdo se ho pokusí překonat.

3. 4 Spisovatelé a jejich peklo

„O bráně pekel bych věru nevěděl mnoho co si vymyslíti; jak nám ji popsali, není z ní mnoho vidět, protože ji celou pokrývají červovitě se zmitající zástupy odsouzcenců. Brána nebes se vypodobňuje jako zářivý jícen paprsků, vroubený sbory andělů.“⁸¹

Do poslední části této kapitoly nás uvedl úryvek z Čapkova *Kulhavého poutníka*. Je v něm krásně vidět, jak nerozlučně spjata jsou dvě umělecká odvětví, tedy literatura a umění výtvarné. Čapkův poutník ve své úvaze nad podobou brány nebes doslova říká *vypodobňuje se jako....* Jeho mysl je tedy velmi ovlivněna výtvarným zpodobněním určitých věcí, stejně jako jsou výtvarná díla inspirována těmi literárními. Je nemožné si představit obraz beze slova a slovo bez obrazu.

Proto je závěr kapitoly věnován vybraným literárním dílům, která se věnují jejímu hlavnímu tématu, tedy Peklu a jeho branám. Kromě již zmíněné *Božské komedie*, která je jistě jedním ze základních myšlenkových pramenů, udávajících představy o říši pekel, se tématem podsvětí zabývalo mnoho dalších autorů. Stačí vzpomenout Goethova *Fausta* či Miltonův *Ztracený ráj*.

Ve své sbírce *Sezóna v pekle* vidí Arthur Rimbaud peklo velmi negativně, jako život v ohni, s kůží rozežranou blátem a morem, s vlasy plnými červů. Nebe naopak vnímá jako

⁸¹ Čapek 1997, s. 133.

nekonečné kraje, obývané plesajícími bílými národy. Jakoby ve své básni hledal smysl svého konání, což ho oslabuje a povznáší zároveň. Z rozrušenosti a nerozhodnosti se postupně dostává k jasnějším myšlenkám: „*A přece si dnes myslím, že jsem dokončil zprávu o pekle. Bylo to opravdu peklo; to staré, jehož brány otevřel syn člověka.*”⁸² Rimbaud se ve svých básních často vypisuje z vlastních utrpení a stejně jako v jeho *Opilém korábu* i v *Sezóně v pekle* balancuje mezi životem a smrtí, mezi bránou nebe a pekla.

„*Už je tady, už je tady,
ujímá se láska vlády.
Chválím chvíli zapomnění,
trpělivě vyčekanou,
bolesti a utrpení
odlétly nebeskou branou.*”⁸³

Rimbaudova *Sezóna v pekle* je ve své podstatě závěti prokletého básníka. Mnohem humornější pojetí pekla nám nabízí divadelní hra George Bernarda Shawa *Don Juan v pekle*. Také zde čteme o bráně pekel. Anna po smrti přichází do pekla, kde potkává svého někdejšího nápadníka Dona Juana, který v souboji zabil jejího otce. Anna se velmi diví, proč přišla do pekla, když žila správným křesťanským životem, a chce se začít modlit. Její otec ji ale zastaví: „*Ne, ne, ne, dítě moje: nemodli se. Když to uděláš, připravíš se o hlavní výhodu tohoto místa. Zde nad bránou je nápis: ,Vzdej se každé naděje, kdo sem vcházíš.*”⁸⁴

Peklo je v této knize tedy místo, kde se člověk může bavit, motlitbou nic nezíská a nic neztratí, když si bude dělat, co se mu zlíbí. Přichází i ďábel, který začne mluvit o lásce a kráse. Donu Juanovi je z toho zle a chce odejít do nebe, naopak otec Anny přešel z nebe do pekla, protože se v nebi nudil. Autor si zde tedy vykládá biblická podobenství po svém. Humorným způsobem naznačuje, že pekelná propast je pouze propast nezájmu, nebo že ďábel nebyl vyhnán z nebe jako padlý anděl, ale odešel sám, protože ho nebe nudilo.

Když Don Juan odchází do nebe, ďábel ho upozorňuje: „*Kdybyste si to náhodou rozmyslel, nezapomeňte, že naše brány jsou vždy otevřené pro kající marnotratné syny.*”⁸⁵ Nebeský a pekelný svět G.B.Shawa je tedy naprosto převrácenou představou a jakousi parodií na biblická podobenství. Jeho pohled na tyto světy je důkazem toho, že každý

⁸² Rimbaud 2004, s. 37.

⁸³ Rimbaud 2004, s. 27.

⁸⁴ Shaw 1968, s. 329.

⁸⁵ Shaw 1968, s. 382.

člověk si může vytvořit svou vlastní představu o životě po smrti, svou vlastní bránu, které bude chtít dosáhnout po ukončení pozemského putování.

Vnitřní rozpor, který se odehrával v postavách Shawova díla, tedy zda zůstat v pekle či odejít do nebe, je také tématem knihy Clive Staples Lewise *Velký rozvod nebe a pekla*. Děj se převážně odehrává v nebi, kam přiletí autobusem na výlet mrtvé duše z pekla. V nebeském prostředí se ale vůbec necítí dobře, je pro ně příliš hmotné: „Vystoupil jsem ze dveří autobusu a měl jsem pocit, jako bych vycházel z domova. Ten domov, který jako kdybych opouštěl, byla naše sluneční soustava. Měl jsem náhle pocit svobody, ale zároveň i pocit, jako bych byl vystaven nějakému nebezpečí.“⁸⁶

S každým duchem z autobusu pak promlouvá hmotná postava, žijící v nebi, která se ho snaží přesvědčit, aby zůstal. Většina duchů ale nepochopí, protože jsou zvyklí na život tam dole, a nastoupí zpět do autobusu. Dveře autobusu zde tedy mohou představovat jak bránu, kterou má každý možnost vejít do nebe, tak bránu zpět do říše pekla.

Samotný autor se v nebi setkává se svým velkým vzorem spisovatelem Georgem MacDonalodem, autorem křesťanské fantasy literatury. Ten mu mimo jiné říká: *Když Anodos pohlédl dveřmi do věčnosti, stejně o tom nepřinesl žádnou zprávu.*⁸⁷ Anodos je postava z MacDonalodovy knihy *Phantastes* (řecky „odos“ značí cestu, spolu s předponou „an“ to znamená stoupat či postupovat nahoru). Hrdina prožívá mnoho dobrodružství a pokušení ve snovém světě, až se na konci vzdává všech ideálů. Tedy ačkoli nahlédne dveřmi do věčnosti, nepřináší žádnou zprávu. Lewisovy tedy zřejmě opět mělo být naznačeno, že cesta nevede přes neustálé otázky, kladené druhým, ale že se musí vydat svým vlastním směrem a najít svou bránu věčnosti. Autor se na konci knihy probouzí z hlubokého snu.

Také Jean Paul Sartre se zabýval tématem pekla. Zajímavá představa o životě v pekle je nastíněna v jeho divadelní hře *S vyloučením veřejnosti* (Huis clos, nazýváno také *Za zavřenými dveřmi*). Tři postavy, jeden muž a dvě ženy, se po smrti setkávají v pekle, které má podobu jedné místnosti se zamčenými dveřmi. Snaží se přijít na to, proč se sešli v této místnosti zrovna oni tři. Dochází k hádkám i něžným řečem. Vypráví si své činy, spáchané na zemi, které si současně vyčítají i obhajují. V jednu chvíli se muži podaří vzteky dveře otevřít. Dojde ale k zvláštní situaci, kdy ani jeden není schopen odejít a dveře opět zavírají: „*Tak co? Který ze tří? Cesta je volná, kdo nás drží? Cha! Člověk by umřel*

⁸⁶ Lewis 2003, s. 19.

⁸⁷ Lewis 2003, s. 49.

*smíchy. Jsme nerozluční!*⁸⁸ Ve hře se promítá vzájemná nenávisť, antipatie i závislost. Peklem, které si v životě představovali jako ohnivou propast plnou utrpení, se zde stává jeden pro druhého: „*Peklo, to jsou ti druzí.*“⁸⁹ Peklo však nenacházejí pouze ve druhých, ale skrze ně také v sobě samých...

V této kapitole jsme prošli spoustou bran do pekla i do ráje. Ukázali jsme si, že brány, vedoucí do pekla, mají na obrazech spíše podobu tlam monstra či ohnivých propastí, zatímco vchody do ráje bývají znázorňovány v architektonické podobě. S Kristem jsme sestoupili do předpekli, jehož dveře hlídal Hádés se Satanem. Na mnoha obrazech s tímto námětem Kristus stojí na rozbitých dveřích, pod nimiž leží poražený Hádés.

Nové pojetí pekla nám ukázal Dante ve své *Božské komedii*, jíž se inspirovalo mnoho umělců od 14. po 20. století. Také mnozí spisovatelé jsou ve svých knihách ovlivněni tímto významným dílem. Přinášejí ale také nové představy o podobě pekla i o posmrtném životě jako takovém. Stejně jako oni, i my si vytváříme své vlastní podoby pekla. Ať už se budeme ohlížet do minulosti či ne, ať uvěříme představě Dantova či Sartrova pekla, můžeme si vytvořit své vlastní brány, které nás zavedou do pekla či do ráje.

⁸⁸ Sartre 1962, s. 74.

⁸⁹ Sartre 1962, s. 77.

4. SYMBOL NEBO PRVEK KOMPOZICE?

V dlouhých obdobích renesance, baroka a klasicismu existovala velmi důležitá tradice umění náhrobku. Náhrobky si u sochařů a architektů objednávaly panovníci, šlechtici a především nejvyšší hlavy církve, papežové. V této kapitole si ukážeme příklady náhrobků, jejichž součástí byly dveře, a pokusíme se najít vztahy těchto děl ke starším tradicím náhrobního umění. Byly náhrobky v období od 16. do počátku 19. století ovlivněny antickými a středověkými sarkofágy? Bylo umístování hrobů přede dveře pouze náhodné nebo zde můžeme hledat hlubší symbolický smysl?

Nebudeme hledat odpovědi pouze na tyto otázky. Zaměříme se rovněž na vybrané malby z těchto období, u kterých nás bude zajímat, zda v nich přetrvávají skryté významy z předchozích století nebo zda se dveře a brány stávají pouhým prvkem kompozice.

4. 1 Náhrobní umění renesance a baroka

Protireformace, která začínala kolem poloviny 16. století a vrcholila v období nastupujícího baroka, položila velmi přísné normy, jak a kde mají být náhrobky v kostelech umístovány. Jak ale píše Jan Białostocki, fakt, že tyto požadavky mohly umělci vnuknout ideu umístit hrob před dveře, nevylučuje možnost, že umělec i mecenáš nemohli zneužít tato omezení k vytvoření specifického ikonografického programu nebo alespoň vnést do díla nějaké symbolické odkazy.⁹⁰

Nejprve se ale zastavme u náhrobků, umístěných v prostoru. Můžeme na některých vidět dveře či průhledy, které nám dovolují nahlédnout na sarkofágy zemřelých. Takovým příkladem byl Michelangelův návrh na náhrobek papeže Julia II., který známe pouze z popisů a přípravných kreseb. Ve spodním patře byly otevřené dveře do oválné pohřební komory uvnitř, kde měl být položen papežův sarkofág.⁹¹ Panofsky zde viděl podobnost mezi spodním patrem Juliova náhrobku (v jeho ranných verzích) a římským sarkofágem ve vatikánském muzeu (obr. 16).⁹² Šlo zde právě o znázornění dveří. Ačkoli byly dveře na Michelangelově náhrobku zřejmě původně zamýšleny k praktické funkci, nalzáme zde první vztahy antického římského a renesančního italského náhrobního umění.

⁹⁰ Białostocki 1973, s. 14.

⁹¹ Białostocki 1973, s. 26.

⁹² Cit. podle Białostocki 1973, s. 26.

Prvek dveří je také velmi výrazný na náhrobku Jindřicha II. s manželkou z opatského kostela Saint-Denis, jehož autory byli Francesco Primaticcio a Germain Pilon (obr. 73). Ve spodní části průčelí náhrobku se otvírají monumentální dveře, skrze něž můžeme nahlédnout do světa mrtvých, na ležící postavy královského páru.

Jedno z nejvýmluvnějších renesančních zpodobení dveří nacházíme na Donatellově *jezdeckém pomníku kondotiéra Gattamelaty* v Padově (obr. 74 a 75). Na soklu této sochy se setkáváme hned se dvěma dveřmi. Na východní straně čelem ke kostelu jsou znázorněny dveře mírně pootevřené, na západní straně zavřené. Jelikož dnes socha stojí uprostřed náměstí, nepůsobí jako náhrobní monument. V čase Donatella ale byl na této ploše před kostelem hřbitov.⁹³ Erwin Panofsky vidí sokl pomníku jako pohřební komoru a dveře jako Hádovu bránu, kterou pamatujeme z antických sarkofágů. Pootevřené dveře obrácené ke kostelu vyjadřují myšlenku vstupu, dveře zavřené obrácené ke „světu“ myšlenku nemožného odchodu.⁹⁴ Ve svém hrobě očekával kondotiér Poslední soud, ke kterému bude moci přijít skrze pootevřené dveře ke kostelu, tedy k nebeskému království. Takto pootevřené dveře mají své předchůdce v antických sarkofázích, kde také skrze tyto dveře vstupovali mrtví na svou cestu podsvětím.

Příklad pootevřených dveří jako odkazu na Hádovu bránu můžeme najít i v Dalmácii. V pohřební kapli Orsini v katedrále v Trogiru vidíme malé postavy římských géníů s pochodněmi, vycházející s pootevřených dveří (obr. 76). Tato renesanční práce je jediným příkladem, kde jsou géniové spojeni s dveřmi.⁹⁵ Je to nicméně opět velmi důležitý odkaz na starověké sarkofágy, z jejichž dveří vycházeli s pochodní v ruce etruská bohyně Vanth, římský Merkur Psychopompos nebo jiní průvodci podsvětím.

Antické sarkofágy ale nebyly inspirací pouze pro umění náhrobků. Známe také vzácný renesanční relikviář ve tvaru sarkofágu (obr. 77). Je zdoben oblouky s korintskými sloupy, z nichž dva prostřední na delších stranách skříňky jsou otevřené. Relikviář je tedy inspirován pozdně antickými sarkofágy, otevřené dveře uprostřed ale již mají hlavně praktický význam. Slouží k tomu, aby skrze ně bylo vidět na relikvie.

V katolických zemích doby baroka často nacházíme hrobku postavenou u zdi před dveře nebo s dveřmi jako částí kompozice. Tento typ byl populární nejen v Itálii. Mohlo zde jít o reálný průchod do sakristie, pokladnice či kaple kostela, ale zároveň o naznačený průchod do náhrobní místnosti, kde byl umístěn sarkofág.

⁹³ Reutersward 1991, s. 29.

⁹⁴ Panofsky 1964, s. 85.

⁹⁵ Białostocki 1973, s. 29.

V barokní literatuře nacházíme důkazy o spojitosti dveří a smrti. Příkladem je Filippo Picinelli a jeho spis *Mundus Symbolicus*, poprvé vydaný roku 1653. Jako prvotní smysl pro vstup dveřmi uvádí Picinelli příchod ke smrti.⁹⁶ Dalším autorem, který spojuje dveře se smrtí, je Simon Garcia ve svém pojednání o architektuře z roku 1681. Kresba na poslední straně ukazuje dveře s klasickým trojúhelníkovým štítem (obr. 78). Před nimi sedí kostra se zkříženými nohama a podpírá si lebku v typické pozici Melancholie. V jejím hrudním koši se nalézá dítě, možný symbol lidské duše: *Jak ubohý jsem člověk! Kdo mě vysvobodí z tohoto těla smrti* (Ř 7, 24)? Dveře zde nepochybně symbolizují smrt.

Pod kostlivcem vlevo je postava v pekelném ohni a vpravo tlama Leviathana. Spojení dveří s kostlivcem a pekelným ohněm je v barokní době typické. Nacházíme další podobná pojetí, například v ilustracích pro anatomická pojednání, které zároveň slouží jako alegorie pomíjivosti pozemských věcí.⁹⁷

Fakt, že na počátku 17. století mohly být dveře klíčovým motivem v pohřební kompozici, ukazuje kresba Petera Paula Rubense (obr. 79). Jedná se o neuskutečněný návrh hrobu pro Jeana Gousseta, předsedu soukromé rady španělských nižších měst, který zemřel roku 1609.⁹⁸ Vidíme dvě postavy andělů, kteří otvírají dveře zdobené reliéfy. Jelikož andělé stojí na sarkofágu, nemohou být dveře, které otvírají, myšleny jako vchod do pohřební komory se sarkofágem. Pod obloukem v horní části náhrobku je znázorněna busta zemřelého v mušli. Myšlenka triumfu, odvozena od postav andělů, velmi blízkých klasickým postavám Vítězství, a odkaz k věčnému životu, k němuž zvou otevírající se dveře, jsou zde ještě umocněny symbolikou mušle, která v pohřební ikonografii odkazuje ke vzkříšení.

V dalším typu náhrobku jsou již reálné dveře plně spojeny s praktickou funkcí. Slouží jako průchod do sakristie, kaple nebo boční lodi. I přes svou prvotní roli praktičnosti ale mohou dveře obsahovat i symbolickou aluzi na myšlenku smrti. Takovým příkladem může být náhrobek Ludovica Boccadiferro v kostele San Francesco v Bologni, vytvořený podle návrhu Giulia Romana roku 1546, nebo také náhrobek dóžete Pesara od Baldassare Longhena v Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách z roku 1669.⁹⁹ Takovýchto náhrobků známe celou řadu, mezi nejslavnější ale nepochybně patří *náhrobek papeže Alexandra VII.* ve vatikánském chrámu sv. Petra, jehož autorem byl slavný italský sochař a architekt Gian Lorenzo Bernini (obr. 80).

⁹⁶ Białoostocki 1973, s. 15.

⁹⁷ Białoostocki 1973, s. 15.

⁹⁸ Białoostocki 1973, s. 16.

⁹⁹ Białoostocki 1973, s. 31 – 32.

Před Berniniho byl položen zajímavý úkol vytvoření náhrobku kolem dveří. Umělec se ale nespokojil s pouhým orámováním dveří, jak to učinilo mnoho jiných autorů. Rozhodl se začlenit dveře přímo do kompozice náhrobku a učinit je tak jeho důležitým prvkem. Dveře se staly samotnými dveřmi náhrobku, získaly rozměr praktický i symbolický zároveň. Bernini je proměnil ve vstup do neexistující pohřební místnosti. Strážcem dveří se stal kostlivec, symbol smrti. Kostlivec se vynořuje z drapérie a zdá se, jakoby vylézal ze dveří, které jsou látkou pokryty. V pravé ruce drží přesýpací hodiny, které ukazují čas papežova skonu. Výše, v gestu motlitby a odevzdanosti, klečí sám papež.

Ve skutečnosti dveře nevedou do pohřební místnosti, ale do tehdejší sakristie.¹⁰⁰ Kostlivec s hodinami může být chápán také jako vyjádření času. Dveře ve smyslu symbolickém mohou odkazovat na přechod ze života ke smrti. Smrt a čas se tak v postavě kostlivce propojuje a tím, že povytahuje závěs, otvírá papeži vchod do posmrtného života. Berniniho náhrobek pro Alexandra VII. se stal inspirací pro mnoho umělců současné i nastupující generace.

4. 2 Klasicismus Antonia Canovy

Dříve než se budeme věnovat klasicizujícím formám náhrobků Antonia Canovy, podívejme se na náhrobky či návrhy, kde se vedle již nastupujících klasicistních prvků objevují stále trvající prvky pozdně barokní. Jedná se o náhrobky, silně ovlivněné právě Berniniho dílem, kde motiv dveří osciluje mezi funkcí symbolickou a reálnou.

Jedním z příkladů může být kresba francouzského řezbáře Augustina Pajou. Kresba ukazuje nerealizovaný návrh na náhrobek pro knížete de Belle-Isle z roku 1761 (obr. 81). Při pohledu na kresbu se nacházíme jakoby ve vnitru náhrobku, tedy za dveřmi, které jsou jeho součástí. Motiv dveří zde tedy znázorňuje jak funkční aspekt, tedy vchod do náhrobku, tak aspekt symbolický. Zatímco maršál se uprostřed vítá s dvěma postavami, anděl se v prudkém pohybu chystá zavřít dveře.

Kresbu doprovází vysvětlující nápis: *Projet d'un Tombeau pour le Maréchal de Belle-Isle / allégorie / Le Maréchal entre dans la chambre sepulcrale ou sont les tombes de Sa Femme et de Son Fils / le Comte de Gisors tout deux morts avant lui / Leurs ombres sont supposés sortire de leurs tombeaux pour le Recevoir, et L'ange de la mort ferme la porte / de la chambre Sepulcrale pour indiquer que le Maréchal fut le Dernier de Sa*

¹⁰⁰ Geese 2007, s. 283.

famille.¹⁰¹ Maršál, znázorněn v antickém oděvu, se vítá s duchy své manželky a svého syna. Anděl smrti s kosou v ruce zavírá dveře, aby tak připomněl, že maršál byl posledním členem svého rodu. Spolu se smrtí knížete umírá i celý rod.

Motiv zavírání dveří na této kresbě se zdá být jedinečným. Vzdálenou spojitost můžeme vidět na antických urnách a sarkofázích, kde jsou dveře otvírány okřídlenými figurami či postavami Viktorií, což byl také motiv Rubensovy kresby hrobu pro Jeana Gousseta. Podle Michalského ale mohl být projekt Pajoua inspirován také motivem zavírání a otevírání bran svatyně římského boha Januse.¹⁰²

Postavu Smrti, kterou jsme viděli již na náhrobku Alexandra VII., nalézáme také na krásném *náhrobku lady Elisabeth Nightingale* ve Westminster Abbey v Londýně (obr. 82). Jeho autorem je francouzský sochař Louis-François Roubiliac. Lady Elisabeth zemřela roku 1731 na následky potratu, který byl vyvolán šokem z úderu blesku, a po smrti jejího muže roku 1752 objednal syn pro své rodiče náhrobek.¹⁰³ Z dolní části hrobky vystupuje postava kostlivce, zahalená v rubáši, a kopím blesku míří na mladou ženu, kterou se marně snaží zachránit její manžel. Dílo představuje tragický triumf smrti. Brána smrti, ze které kostlivec vystupuje, je zde tedy čistě symbolickým prvkem.

Motiv dveří smrti také užil ve svých dvou projektech francouzský klasicistní sochař Jean-Antoine Houdon. Jednalo se o dva návrhy náhrobní kaple kněžny Luízy Doroty Sachsen-Coburg. Bohužel nemáme zachovány žádné fotografie návrhu, ale můžeme si o něm přečíst v katalogu pařížského Salonu z roku 1775, kde byl model mauzolea vystaven: „*Návrh náhrobní kaple na paměť Louisy-Doroty, vévodkyně de Saxe-Gotha: V hloubi této kaple je brána Chrámu Smrti. Smrt, jako postava kostlivce, zvedá závěsy, jimiž je sama zahalena, aby bylo možno vystoupit, dotýká se také ve spěchu vévodkyně. Vévodkyně, vlasy rozházené, je zakryta rubášem. Musí vyjadřovat svou oddanost těm, kteří s ní byli spojeni a svou náklonnost k lidem.*“¹⁰⁴ Póza Smrti a motiv dveří připomíná podobná pojetí náhrobků Roubiliaca i Berniniho.

Motiv dveří smrti byl provázán s barokními stylistickými ohlasy. Po roce 1770 si razí svou cestu vkus osvícenství. Náhrobní symbolika dveří ale s hlubokým přelomem v tradici v 2. polovině 18. století nekončí. Naopak vzkvétá v neoklasicismu. Příkladem je

¹⁰¹ Michalski 1996, s. 82. Projekt náhrobku pro Maršála de Belle-Isle / alegorie / Maršál vstupuje do náhrobní komory, kde jsou hroby jeho ženy a jeho syna / Hraběte de Gisors, oba dva zemřeli dříve než on / Jejich stíny opustí své hroby, aby ho přivítaly, a Anděl smrti zavře dveře / pohřební komory k naznačení, že Maršál byl posledním z jeho rodiny.

¹⁰² Michalski 1996, s. 85.

¹⁰³ Geese 2007, s. 321.

¹⁰⁴ Cit. podle Michalski 1996, s. 85 – 86.

ojedinělý *sarkofág mladého hraběte von der Mark* v berlínském kostele svaté Doroty, jehož autorem byl německý sochař Johann Gottfried Schadow (obr. 83). Na reliéfu vidíme postavu mladíka, kterého Chronos táhne ke kamenné bráně, která vypadá jako vstup do jeskyně.¹⁰⁵ Mladík se ale brání a raději by zůstal s Pallas Athénou, sedící napravo. Toto znovuoobjevení Hádrovy brány nebylo moc časté. V náhrobcích této doby se spíše vrací tradice barokní. Nejpatrněji se tento fakt promítá v náhrobním umění slavného italského klasicistního sochaře Antonia Canovy.

Antonio Canova navrhnul za svůj život mnoho náhrobků. Velký počet z nich začleňuje do své kompozice prvek dveří. Ne vždy zde ale můžeme mluvit o hlubším symbolismu. Dveře na náhrobku rodiny Stuart v bazilice svatého Petra jsou již čistě ornamentální. K barokním náhrobkům, o kterých jsme se zde zmiňovali, mají blíže například dva papežské náhrobky z rukou Canovy. Jedná se o *náhrobek Klementa XIV.* v kostele SS. Apostoli v Římě (obr. 84) a *Klementa XIII.* ve Vatikánu (obr. 85).

Oba náhrobky ukazují stejné ikonografické typy, které byly oblíbené v období baroka, sestavené z jednoduchých dveří a těžkého sarkofágu nad nimi. Na vrcholu náhrobku Klementa XIII. klečí papež v motlitbě, po stranách vidíme dvě alegorické postavy a ležící lvy, strážce dveří. Druhý náhrobek, pro Klementa XIV., je trochu jednodušší, papež sedí na vrcholu ve velikém křesle, pod ním opět dvě alegorické postavy. Stejně jako na některých barokních dílech jsou sarkofágy položeny nade dveře, tím je vyloučena jejich interpretace jako vchodu do pohřební komory a nalézáme zde tak podobné symbolické odkazy jako na výše zmiňovaných náhrobcích.

Nejzajímavějšími díly Antonia Canovy jsou však náhrobky, do jejichž kompozice zahrnoval umělec motiv mauzolea. Jedná se například o pyramidální *náhrobek arcivévodkyně Marie Kristiny*, dcery Marie Terezie, v augustiniánském kostele ve Vídni (obr. 86). Uprostřed pyramidy se otevírá temná hloubka pohřební místnosti, ke které pomalu přistupuje průvod alegorických postav. Napravo se okřídlený Génie Smutku opírá o ležícího lva, který symbolizuje vytrvalost ducha.¹⁰⁶ Nade dveřmi, které jsou zde více než jasným symbolem přechodu do podsvětí či posmrtného života, podpírá personifikace Štěstí portrét Marie Kristiny, obklopený hadem, požírajícím si svůj vlastní ocas. Jedná se zde o antický symbol nekonečna a nesmrtelnosti.¹⁰⁷ Tento prvek ještě umocňuje zmíněnou symboliku dveří na náhrobku.

¹⁰⁵ Białostocki 1973, s. 36.

¹⁰⁶ Antonio Canova 2008, s. 33.

¹⁰⁷ Antonio Canova 2008, s. 32.

Druhý pyramidální monument navrhl původně Antonio Canova v kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách jako mauzoleum pro malíře Tiziana (obr. 87). Po sochařově smrti roku 1822 se toto dílo stalo náhrobkem samotného umělce. Pojetí náhrobku je velmi blízké předchozímu a symbolika vchodu uprostřed opět odkazuje na přechod z pozemského života do života posmrtného.

4.3 Od symbolu k perspektivě

Na malbách období renesance a baroka, mimo umění nizozemské, je posun od dveří jako symbolického prvku k dveřím jako části kompozice nejpatrnější. Nalézáme zde obrazy, kde hrají dveře důležitou roli, většinou však jde o úlohu v perspektivním řešení obrazu. Přesto se nám podařilo nalézt některé příklady, kde mohou mít dveře i symbolický význam. Samozřejmě zde opět figurují obrazy *Zvěstování* a další biblické výjevy, o kterých bylo pojednáno ve druhé kapitole, a které stále nesou podobné symbolické odkazy.

Jedním ze zajímavých obrazů s biblickým tématem je malba Vittore Carpaccia *Narození Panny Marie* (obr. 88). Nabízí se nám tu průhled skrze dvojce dveře do dalších místností. S takovými průhledy se hojně setkáme na nizozemských obrazech 17. století. Obrazy Vittore Carpaccia jsou známy množstvím detailů, což není tak obvyklé v italské malbě 16. století. Jeho dílo se svým pojetím spíše blíží právě umění nizozemskému.

Otevření dveří na tomto obraze může odkazovat opět na symbol Spásy, ale také na znovuotevření bran Ráje skrze neposkvrněné početí. Před prahem dveří v přední místnosti vidíme dva zajíce. Zajíc byl považován v křesťanském světě za symbol znovuzrození a vzkříšení a může tak odkazovat na budoucí příchod Krista. Bezbrannost zajíce také může představovat ty, kdo v Krista důvěřují.¹⁰⁸ Skrze výjev *Narození Panny Marie* již můžeme pomýšlet na budoucí *Narození Ježíše Krista* a jeho následné vzkříšení po ukřižování. Tento výklad by i podporoval zmíněnou symboliku dveří jako odkazu ke Spáse.

Krásný obraz *Panny Marie* s dětěátkem a otevřenými dveřmi v pozadí nalézáme v tvorbě italského malíře a architekta Giulia Romana (obr. 89). Opět zde můžeme uvažovat o symbolice Spásy, přičemž Kristus je na obraze dokonce přítomen a navíc v žehnajícím gestu. Tato symbolika zde ale také může být spojena s neposkvrněným početím *Panny Marie* a to i přesto, že dveře nejsou uzavřeny. Na čistotu *Panny Marie* zde totiž odkazuje bílá holubice, kterou můžeme spatřit za otevřenými dveřmi.

¹⁰⁸ Cooperová 1999, s. 216 – 217.

Když se odkloníme od biblických výjevů k obrazům se světskou tematikou, najdeme zajímavé dílo opět v umění Giulia Romana. Zajímá nás obraz nazvaný *Milenci* (obr. 90). V levé části obrazu vidíme muže a ženu v objetí, napravo pak stařenu ve dveřích. Vchází právě stařena do místnosti, aby dvojici na něco upozornila, nebo milence již delší dobu pozoruje? Jednu z možných interpretací navrhuje Frederick Hartt ve své monografii o Giuliu Romanovi. Píše, že stará žena vstoupila do místnosti, aby milence upozornila na blížící se nebezpečí, možná na příchod manžela.¹⁰⁹ Klíče na jejím pásu jsou symbolem domova a mohou ji charakterizovat jako hospodyni. Pes, který se jí otírá o nohu, je pak podle Hartta odkazem na porušení manželského slibu.¹¹⁰

Je zde ale ještě jeden možný výklad tohoto obrazu. Na mnoha nizozemských obrazech 16. a 17. století se setkáváme s podobnými výjevy, kde jsou znázorněny postavy muže a ženy v popředí a starší žena, která dvojici pozoruje ve dveřích. Jedná se zde většinou o výjevy z nevěstince. Je možné, že se nizozemští umělci jako Jan Massys (obr. 105) nebo Jacob Duck (obr. 103) inspirovali obrazem Giulia Romana? Znamenalo by to, že symbolika Romanova obrazu se nám posouvá do jiné roviny. Stařena ve dveřích představuje kuplířku a kontroluje, jak je postaráno o zákazníka. Je takováto symbolika v tehdejší Itálii možná? U Giulia Romana je to velmi pravděpodobné. Je známo, že byl často spojován s italským básníkem a satirikem Pietrem Aretinem, který se nezabýval pouze satirou na politiky a papeže, ale také tvorbou pornografickou. A právě k jeho pornografickým sonetům vytvořil Giulio Romano sérii kreseb, které byly později vydány pod názvem *I Modi*.¹¹¹ Na obraze *Milenci* se tedy spolu s kuplířkou stáváme spojenci při špehování jejich milostného aktu.

Umění Giulia Romana je krásným příkladem toho, že i v období novověku může v uměleckých dílech přetrvat hlubší symbolismus dveří. Také v díle italského malíře Paola Veroneseho můžeme najít prvek dveří (obr. 91 a 92). Malby ve vile Barbaro v sobě ale nenesou žádný hlubší smysl či symbolický odkaz, jedná se o malovanou architekturu, o malbu iluzivní.

S iluzivní malbou se setkáváme již v období 1. století před Kristem na nástěnných malbách takzvaného druhého pompejského stylu v Pompejích a Boscoreale (obr. 93). Malby zde stejně jako u Veroneseho dodávají iluzi architektury a najdeme zde také motiv dveří. Tyto dveře mohou být ještě odvozeny od dveří pohřebních, kde ale Hádés již není

¹⁰⁹ Hartt 1958, s. 218.

¹¹⁰ Hartt 1958, s. 218.

¹¹¹ *I Modi* = Způsoby, míněno ve smyslu sexuálních poloh.

obávaným bohem podsvětí. Svět, do kterého vedou dveře, není víc než sněním a fantazií.¹¹² O těchto spojitostech ale u Veroneseho maleb uvažovat nemůžeme. Jediným pojítkem mezi pompejskými a Veroneseho renesančními malbami je fakt, že se jedná o nástěnné malby iluzivního charakteru. Trompe - l'oeil umožňuje divákovi hlubší pohled do znázorněného výjevu.

Vynecháme-li umění nizozemské, jemuž je věnována následující kapitola, hledáme v malířství období baroka již velmi těžko znázornění dveří s hlubšími významy. Dveře nacházíme například v pozadí slavného obrazu *Las Meninas* španělského malíře Diega Vélazqueze (obr. 94). Muž, který dveřmi odchází, se ještě letmo otáčí směrem k divákovi. Dveře zde jasně značí důležitý bod kompozice. Horizontály pravé stěny a stropních světel směřují přímo k nim. Muž zde tak personifikuje mizející bod centrální perspektivy, bod protější našemu postavení. Ne hluboká úvaha, ale perspektiva ho zřejmě umístila do centra obrazu.

V období renesance, baroka a klasicismu nám symbolismus dveří nepatrně ustoupil do pozadí. Viděli jsme ale, že v umění náhrobku stále přetrvávají tradice antické a středověké. Dveře si uchovávají svou funkci přechodu ze života do smrti, do podsvětí, k posmrtnému životu. Zůstávají stále pozvánkou k Poslednímu soudu. V malířství těchto období jsme již symbolické významy dveří hledali obtížněji. Mimo náměty biblické, kde hlubší smysl přetrvává, se dveře stávají spíše důležitou součástí kompozice a prvkem, který pomáhá utvářet hlubší perspektivu obrazu.

¹¹² Seringe 1988, s. 319.

5. TAJEMSTVÍ DVEŘÍ V NIZOZEMSKÉ MALBĚ

„*Bůh se skrývá v detailech.*“

Aby Warburg

Citovaný výrok Abyho Warburga, zakladatele ikonografie a ikonologie, přesně vystihuje myšlení nizozemských umělců. Již první generace raně nizozemské malby, do které patří Jan van Eyck, Mistr z Flémalle či Rogier van der Weyden, byla doslova posedlá detaily. Stačí srovnat již zmiňovaný obraz *Zvěstování svaté Anně* italského malíře Giotta (obr. 42) a *Zvěstování na Méródkém oltáři* Roberta Campina (obr. 95).¹¹³ Zatímco Giotto redukuje detaily jen na předměty nezbytné pro znázornění příběh, Robert Campin nás zahlcuje všemožnými detaily, které nutí vracet se k obrazu znovu a znovu. Pokaždé nalézáme něco nového, nový předmět, který vnáší do obrazu další významy. V detailu se skrývá kouzlo nizozemské malby.

Tato kapitola nás zavede do světa holandských mistrů 15. až 17. století. S některými jsme se již seznámili v části práce věnované *Zvěstování*. Jejich jména doprovodí slavný *Méródký oltář* Roberta Campina a velká část kapitoly bude věnována malířům 17. století, jejichž obrazy patří k nejzajímavějším dílům evropské malby vůbec.

5. 1 Symbolika levého křídla Méródkého oltáře

Méródký oltář je dílo, kterým se zabývalo již velké množství badatelů (obr. 95). Střední část triptychu je zaplněna mnoha předměty, z nichž každý tvoří důležitou součást výsledného smyslu obrazu. Jak píše Charles de Tolnay, *Zvěstování*, které pokrývá tento střední panel, je prvním známým příkladem severně od Alp, kde je tento námět umístěn na čestném místě.¹¹⁴ Svatý Josef, znázorněn na pravém křídle oltáře, vyvolal také nespočet otázek a následných interpretací. My se zde ale budeme zabývat především levým křídlem, jehož součástí jsou dvoje dveře.

Levé křídlo *Méródkého oltáře* ukazuje dvojici donátorů (obr. 96). Klečí v motlitbě před otevřenými dveřmi, které jakoby spojují tuto část s místností na středním panelu, kde se odehrává *Zvěstování*. Donátoři se tak stávají svědky tohoto zázraku. Otevřel Robert

¹¹³ Robert Campin = Mistr z Flémalle

¹¹⁴ Tolnay 1959, s. 68.

Campin dveře, protože chtěl své patrony zapojit do události Zvěstování, jelikož nemohou na rozdíl od anděla proniknout skrze zavřené dveře, anebo měl na mysli symbolismus znovuotevřené brány Ráje Pannou Marií? Zatímco většina teologů se drží faktu, že Gabriel našel Pannu Marii v hermeticky uzavřené místnosti, pozdně středověcí umělci stále častěji připouštějí donátory jako vnější účastníky zázraku.¹¹⁵

Další otázkou je pečlivost, se kterou malíř znázornil zmiňované dveře. Panty, zámek a klíč jsou namalovány velmi realisticky. Můžeme uvažovat, zda byl Robert Campin pouze fascinován realistickým znázorněním všedních věcí, nebo zde nalezneme nějaký symbolický odkaz. Margaret B. Freeman navrhuje, že mohl myslet při malbě na zjevení svaté Brigity, které Bůh pravil:

„Máme-li však domy, nemůžeme si ponechat to, co je v nich nahromaděno, nejsou-li opatřeny dveřmi, a tyto dveře nesmí bez pantů viset, ani být bez zámků zavřené. ... Dveře jsou nadějí . . . A tato naděje musí spočívat na dvou pantech; aby člověk nezoufal při touze po blaženosti, ani si netroufal uniknout bolesti... Zámek na dveřích musí být skutečným smilováním, aby nemohl dovnitř nepřítel, jemuž jsou dveře bez zámků jen ku prospěchu, a k čemu by byla naděje bez smilování. Klíč k otvírání a zavírání budiž dlužen pouze přání Boha.“¹¹⁶

Kdybychom se vrátili ke kapitole, věnované symbolice Zvěstování, najdeme výklad, který jsme přisoudili otevřeným dveřím. Věřím, že tento výklad můžeme použít i v případě *Méródského oltáře*. Otevřené dveře odkazují na bránu Ráje, uzavřenou člověku Adamem a Evou, a znovuotevřenou skrze neposkvrněné početí Panny Marie. Pseudo - Augustin formuluje tuto myšlenku v kázání o Narození Páně: *„Nebeská brána dříve uzavřená Adamem se již rozezněla... Ó, věčná Panno: nyní tvá víra bud' otevírá nebo uzavírá nebe...“¹¹⁷*

Důležitým detailem dveří jsou klíče. Jeden klíč vidíme v zámku a druhý, větší, visí na jeho řetízku. Je možné, že delší klíč pasuje do zámku zahradní branky v pozadí. Zatímco někteří badatelé interpretují místnost, kde se odehrává Zvěstování, jako příbytek mecenášů, odvolávají se na erby visící na okně místnosti,¹¹⁸ Carla Gottlieb upozorňuje právě na tento klíč, ve kterém vidí monogram IHC.¹¹⁹ To by poukazovalo na Krista jako na majitele

¹¹⁵ Heckscher 1994, s. 318.

¹¹⁶ Cit. podle Freeman 1957, s. 135 – 136.

¹¹⁷ Cit. podle Gottlieb 1970, s. 67.

¹¹⁸ Kemperdick – Sander 2009, s. 145.

¹¹⁹ Gottlieb 1970, s. 68.

tohoto obydlí. Umístění klíče ve dveřích ale spíše poukazuje na Pannu Marii. Ke komu se tedy váže atribut klíče a co je jeho smyslem?

Klíč, ať s monogramem či bez něj, může poukazovat na Ježíše Krista jako na klíč do ráje. K tomuto podobenství se váže několik pasáží ze Starého i Nového zákona: „*Na jeho rameno vložím klíč domu Davidova; když otevře, nikdo nezavře, a když zavře, nikdo neotevře*“ (Iz 22, 22); „*Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi, bude odmítnuto v nebi, a co přijmeš na zemi, bude přijato v nebi*“ (Mt 16, 19). Ježíš je majitelem klíčů k nebi a peklu: „*Andělu církve ve Filadelfii piš: Toto prohlašuje ten Svatý a Pravý, který má klíč Davidův; když on otvírá, nikdo nezavře, a když on zavírá, nikdo neotevře*“ (Zj 3, 7). Jako vlastník půjčuje Ježíš klíče svým poslům, Panně Marii a svatému Petrovi.

Text Zjevení může sloužit jako základ pro motivy spojené s donátory na *Méródském oltáři*: „*Vím o tvých skutcích. Hle, otevřel jsem před tebou dveře...*“ (Zj 3, 8). Fakt, že tento text byl podle Zlaté legendy zpíván jako jeden ze sedmi hymnů před svátkem Narození,¹²⁰ může poukazovat na možné ztotožnění se scénou Zvěstování a s jejich touhou po početí. Zdůrazněním tohoto přání může být i malá figurka svatého Kryštofa na řetízku, který drží žena ve svých rukou.

Klíč ve dveřích může také naznačovat, že brána ráje není otevřena každému a že může být kdykoliv uzamčena. Mecenášům se zde tak dostává zvláštní přízně. V centru oltáře sestupuje malá postavička Krista v sedmi zlatých paprscích k Panně Marii. Skrze svůj příchod otvírá dveře do království nebeského a všem, kdo zachovali jeho slovo a jeho jméno nezapřeli, bude dovoleno vstoupit.¹²¹

Symbolismus nalézáme také v zahradě na levém panelu, která je obehnána zdí s cimbuřím a brankou. Uzavřená zahrada je symbolem čistoty Panny Marie, na což poukazuje úryvek Písně písní: „*Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen*“ (Pís 4, 12). Stejně tak na Marii odkazuje i branka a růže po její pravé straně. Koho ale představuje postava vousatého muže, stojícího u otevřené branky (obr. 97)?

Známe mnoho výkladů, týkajících se této zvláštní postavy. Erwin Panofsky ji interpretoval jako autoportrét malíře obrazu, Theodore Rousseau Jr. jako zprostředkovatele sňatků a Helmut Nickel jako posla.

¹²⁰ Gottlieb 1970, s. 68.

¹²¹ „*Vím o tvých skutcích. Hle, otevřel jsem před tebou dveře, a nikdo je nemůže zavřít. Neboť ačkoli máš nepatrnou moc, zachoval jsi mé slovo a mé jméno si nezapřel*“ (Zj 3,8).

Theodore Rousseau se ve své interpretaci odvolává na nesmělý postoj muže, který nejspíše právě otevřel dveře pro příchod donátorů, jenž by značil jeho podřízenou pozici vůči nim. Jeho kostým nicméně působí velmi slavnostně a na hrudi nese štítek, podobající se znaku města Malines, se kterým byla rodina donátorů propojena.¹²² Jednou možností by tedy byla funkce muže jako sluhy rodiny Mérode. Dále ale Rousseau upozorňuje, že takovéto štítky nosili také členové cechu, makléři či obchodníci, což by odkazovalo na muže jako na zprostředkovatele sňatku mezi dvěma donátory.¹²³

Zajímavějším se nám ale jeví výklad Helmuta Nickela, který se důsledněji věnuje štítku na mužově hrudi. Dochází k závěru, že tento typ štítku byl užíván v severní Evropě profesionálními posly, kterým byla přidělována zvláštní důležitost.¹²⁴ V ikonografii oltáře by byl posel města Malines světským protějškem božího posla, archanděla Gabriela. Stojí také poblíž otevřených dveří, které spolu se zahradou a růží odkazují na Pannu Marii. Můžeme zde také hledat jemný kontrast muže, ženy a posla vzhledem ke svaté skupině, Panně Marii, svatému Josefovi a andělovi.

Funkce muže u branky jako posla nám poslouží k rozluštění dalších detailů. Na domku nad bránou a na vedlejší zdi sedí čtyři ptáci, červenka, straka, stehlík a vrabec. Straka, která je považována za mluvčí a doručitelku zpráv, sedí přímo nad hlavou muže, tedy lidského posla. Všichni čtyři ptáci korespondují s postavami na ostatních dvou panelech oltáře. Červenka se pojí k malému Kristu, straka k archandělovi, stehlík k Panně Marii a vrabec ke svatému Josefovi.¹²⁵ Italský malíř Vittore Carpaccio, jehož pojetí obrazu je velmi blízké nizozemské malbě, namaloval obraz *Zvěstování* s detaily velmi podobnými obrazu Roberta Campina (obr. 98). Vidíme také ptáky v zahradě, která je obehnána zdí, ale narozdíl od *Méródského oltáře* je zde branka zavřená.

V Písni písni se skutečně píše o zahradě uzavřené. Robert Campin musel mít důvod k tomu, že nechal branku otevřenou. Umožňuje nám tak výhled na rušný život, odehrávající se na ulici. Muž v červeném plášti a velkém černém klobouku jede na bílém koni. Žena sedí na lavičce před krámkem s oblečením. Helmut Nickel zde opět nabízí vysvětlení otevřené branky. Píše, že posel otevřel pouze dveře, které jsou součástí větší brány, která je tedy ve skutečnosti uzavřená.¹²⁶ Prsty muže se stále dotýkají dveří, stejně jako špičky křídel anděla zůstávají ve dveřích do místnosti. Typ dveří v zahradě byl

¹²² Rousseau 1957, s. 126.

¹²³ Rousseau 1957, s. 126.

¹²⁴ Nickel 1966, s. 239.

¹²⁵ Nickel 1966, s. 244.

¹²⁶ Nickel 1966, s. 244.

navržen pro jezdce na koních. Bylo by potřeba otevřít celou bránu, aby mohl kůň vjet do zahrady. Možná proto zobrazil malíř v pozadí muže na koni. Ve středověké ikonografii byl kůň symbolem chtíče.¹²⁷ Tomu bylo na obraze zamezeno. Vstoupil pouze lidský posel, protějšek nebeského archanděla.

Dveře do místnosti, v níž se odehrává Zvěstování Panně Marii, můžeme najít i na dalších obrazech Roberta Campina. Jedná se například o *Zvěstování*, dnes uložené v bruselském muzeu (obr. 99). Vidíme zde otevřené dveře opět na levé straně, odkud přichází anděl, tentokrát ale nevedou do zahrady, nýbrž do jiné místnosti. Stejně je tomu na levém křídle *oltáře z Werl*, který je některými badateli přisuzován dílně Rogiera van der Weydena (obr. 100). Střední panel tohoto oltáře je ztracen a na pravém křídle je znázorněna svatá Barbora. Na levém panelu klečí donátor v předpokoji před otevřenými dveřmi, vedoucími do místnosti, kde byla nejspíše zobrazena Panna Maria s děťátkem. Za donátorem stojí svatý Jan Křtitel, který v levé ruce drží knihu a ovečku, jehňátko boží. Donátor Heinrich von Werl byl členem františkánského řádu, proto je oblečen do mnišského hábitu.¹²⁸ Další otevřené dveře se nacházejí také za dřevěnou stěnou v pozadí a v odrazu v zrcadle můžeme vidět dvě postavy, které také stojí v otevřených dveřích do místnosti. Ačkoli se zde již nejedná o výjev Zvěstování, symbolika dveří zůstává stejná jako na předchozích zobrazeních. Dveře jako symbol Spásy, vykoupení z hříchu, otevření brány do nebeského ráje.

Někteří autoři zmiňují v souvislosti s dveřmi také *Gentský oltář* Jana van Eycka, jmenovitě horní část zavřeného oltáře, kde je znázorněno Zvěstování (obr. 101).¹²⁹ Jedná se zde spíše o iluzi, o interiér, který vnímáme jakoby skrze skleněné dveře. Iluze je ovšem zesílena vrženými stíny, které dělicí rámy malují na dláždění místnosti. Opět zde nalézáme odkaz na nebeskou bránu.

¹²⁷ „Jsou to bujni hřebci, hned jak vstanou, každý plane vášni k ženě svého bližního“ (Jr 5, 8).

¹²⁸ Kemperdick – Sander 2009, s. 285.

¹²⁹ Gottlieb 1981, s. 121. Panofsky 1964, s. 165.

5. 2 Prvek dveří v nizozemské žánrové malbě 16. a 17. století

„Ale kdybyste se mne zeptali, co se mi v Holandsku líbilo nejvíce, tedy vyhrknu bez dlouhého rozmýšlení, že lidské příbytky. A krávy. A přístavy. A Vermeer van Delft. A květiny. A grachty. A obloha. Ale jelikož jsem nejdříve řekl příbytky, tož příbytky...“¹³⁰

V nizozemské žánrové malbě 16. a především 17. století najdeme nespočet zobrazení dveří. Zajímavé je, že se jedná téměř vždy o dveře otevřené, které divákovi nabízejí průhled ven nebo do další místnosti či místností. Spolu s mnoha dalšími detaily na obrazech vytvářejí dveře mnohdy velice zajímavé výklady zobrazených scén. Žádný detail zde nelze studovat odděleně od ostatních, vše se prolíná, vše spolu souvisí. Proto také často existuje několik odlišných výkladů jednoho obrazu. Fantazie nizozemského umělce neznala mezí a stejně tak naše představivost se ztrácí mezi všemožnými symboly. To je to, co nás vtahuje do interiérů a na dvory holandských domů, a nutí nás neodcházet, dokud je neprozkoumáme do nejmenších detailů.

Již mnoho let zaměstnává badatele otázka duality mezi realismem malby a jejími skrytými obsahy. Starší badatelé v nizozemských obrazech nenacházeli hlubší smysl a byli zcela zaujati definicí termínu „žánr“. Ve výjevech z každodenního života neviděli skryté významy, byly pro ně pouze stylem a vzorem. Dnes je známo, že holandské žánrové scény v sobě mnohdy skrývají mravní ponaučení. Zobrazení určitých předmětů na obrazech vychází z emblematických knih, které byly velice oblíbené v Nizozemí 16. až 18. století.

Dveře na nizozemských obrazech nám buď odkrývají důležité detaily v místnostech za nimi, které přispívají k identifikaci námětu, nebo jsou symbolem samy o sobě. Morální ponaučení je často na malbách spojeno s humorem. Takové jsou například hospodské scény a obrazy s opilci. Příkladem je rytina, vytvořená podle ztracené malby Franse van Mieris (obr. 102), ke které je přičleněn nápis: *Opilost vždy nejvíce zesměšňuje sebe, ačkoli si přeje položit břemeno na jiné.*¹³¹ Také se k tomuto námětu váže biblické přísloví: *Vino je posměvač, opojný nápoj je křikloun; kdo se v něm kochá, ten moudrý není* (Př 20, 1). V pozadí malby vidíme dveře, na kterých sedí sova, častý námět nizozemských umělců. Sova je v křesťanské symbolice spojována se Satanem, odkazuje na temnotu, smutek a osamělost.¹³² Opilost vede k hříchu a značí tak následování Satana.

¹³⁰ Čapek 1970, s. 60.

¹³¹ Salomon 1998, s. 60.

¹³² Cooperová 1999, s. 174.

Téma spících, tedy často opilých, žen nacházíme například v díle Jacoba Ducka. Jeho spící ženy jsou odsouzeny za svou vlastní nedbalost a nestřídmost. Osamělost spící ženy značí její zranitelnost. Hospodské scény se často prolínají s nevěstincem, což vychází z holandského přísloví *Hospoda vpředu, bordel vzadu*.¹³³ Takovým obrazem je *Spící žena a voják* (obr. 103), kde vidíme na stole sklenku, která pravděpodobně vyvolala dřimotu sedící ženy. Další předměty na stole, jako dýmka či pouzdro na vrhcáby, jsou také spojeny s nevěstincem. Voják, naklánějící se k ženě, ukazuje rukou vulgární gesto, které zde odkazuje na akt pohlavního styku. Nás však nejvíce zajímají dveře, zobrazené v pozadí malby, ve kterých je znázorněna postava. Jedná se nejspíše o kuplířku, která pozoruje muže a spící prostitutku.

Na mnoha scénách z nevěstince 16. a 17. století můžeme vidět postavu, vcházející do dveří, která může být chápána různými způsoby. V souvislosti s formou obrazu může jednoduše otevírat prostor a rozvíjet tak perspektivní hloubku. Každopádně dveře oddělují interiér a exteriér. Interiér zde může být chápán jako ženský prostor nebo přímo ženské tělo.¹³⁴ Tradice znázorňování vnitřních prostor jde zpět až do 15. století, kdy byly pokoje příkladem ženské cudnosti, což vycházelo ze symboliky pokoje Panny Marie. Pozdně středověké metafory užívaly pro pojmenování Mariina panenství architektonické termíny, jako například Brána uzavřená či Zahrada uzavřená.

Jestliže uzavřené prostory na mariologických obrazech 15. století znamenaly čistotu, přístupné, otevřené prostory 16. a 17. století odkazují k nečistotě.¹³⁵ Tím, že postava vchází skrze dveře do interiéru, je naznačeno proniknutí, pošpinění vnitřního prostoru z vnějšku. V 16. století nacházíme tento motiv například v dílech Jana Sanders van Hemessena či Jana Massyse.

Motiv postavy na prahu dveří jako symbolu „otevření“ ženy a její přístupnosti se stává běžným světským námětem nizozemských obrazů. Tento fakt ilustruje rytina, na níž vidíme ženu u ohně s široce rozkročenýma nohama a v pozadí muže ve dveřích (obr. 104). Rytinu doprovází vysvětlení v holandštině a francouzštině, které říká, že *není potřeba klepat, když jsou dveře stále otevřené*.¹³⁶ Symbolismus je zde velmi srozumitelný.

Jaký význam má pak znázornění ženy ve dveřích, jak tomu bylo na obraze Jacoba Ducka? Stará kuplířka může také nejspíše odkazovat na nečistotu pokoje, tedy ženy. Tento

¹³³ Salomon 1998, s. 77.

¹³⁴ Salomon 1998, s. 88.

¹³⁵ Mezi tato díla se samozřejmě neřadí obrazy s biblickou tematikou, o nichž již bylo v souvislosti s otevřenými dveřmi pojednáno výše.

¹³⁶ Salomon 1998, s. 89.

námět nacházíme rovněž v díle Jana Massyse (obr. 105). Veřejný prostor nevěstince se v těchto obrazech stává symbolem prodejného ženského těla.

Podobnou symboliku otevřených dveří můžeme hledat i na obraze Franze van Mieris (obr. 106), kde vidíme v popředí mladou ženu s vojákem a skrze dveře druhý pár. Symbolismus je zde zesílen detailem souložících psů, motivem, který byl častěji užíván v raném 17. století.¹³⁷

Velmi zajímavým tématem v nizozemské malbě je také voyerismus. Více děl s námětem špehování nalézáme v tvorbě Nicolaese Maese. Jeho prostory jsou velmi složité a většinou pouze divákovi je povoleno spatřit všechny postavy na obraze a to díky četným průhledům a otevřeným dveřím. Takovým obrazem je *Slídkilka* s dordrechtského muzea (obr. 107), kde mladá žena, podle elegantního oděvu zřejmě paní domu, naslouchá flirtu služebné a jejího nápadníka. Dvojice stojí u vchodu do další místnosti a skrze jiný průhled vidíme důležitý detail pro interpretaci obrazu. Je jím kočka, která ukradla drůbež, což značí zanedbání povinnosti služebné. Nasvědčují tomu také hosté v horní místnosti, kteří ještě nedostali oběd. Kočka, která ukradne drůbež, může být také metaforou na nebezpečí svádění a tělesného chťiče.¹³⁸ Podobný obraz Maese se dnes nalézá v Londýně (obr. 108). Žena hledící na diváka je zobrazena se stejným gestem mlčení jako na předchozím obraze a vlevo v pozadí je nám nabídnut průhled do kuchyně, kde opět vidíme hospodyně, sváděnou mužem.

Pěkný příklad skrytého pozorování pomocí pootevřených dveří nacházíme také na obraze *Interiér stodoly* Davida Tenierse mladšího (obr. 109). Tentokrát stařena pozoruje mladou ženu a muže, který ukazuje směrem z obrazu. K interpretaci nám opět poslouží četné detaily. Znovu zde nalézáme sovu, tedy symbol Satana a jeho následovníků. Pero na čapce mladíka může mimo jiné znamenat vyzývavost. Obraz tedy může opět odkazovat na svádění, umocněné ještě falickou symbolikou tyče v mladíkově ruce.

5. 3 Jan Vermeer a symbol klíče

Ačkoli je pro dílo Jana Vermeera více typický prvek okna a světla, které jím proniká, nalézáme v jeho tvorbě i zpodobení dveří. Zajímavým příkladem je především obraz nazvaný *Spící služebná* (obr. 110). Dívka podřimuje u stolu, pokrytého nádherně

¹³⁷ Franits 2004, s. 146.

¹³⁸ Franits 2004, s. 155.

malířsky podaným ubrusem, a před ní stojí nedopitá sklenička vína. Na pravé straně se nacházejí otevřené dveře, které nám nabízejí částečný průhled do vedlejší místnosti. Jak již bylo řečeno, tento průhled, nazýván *doorkijkje*, se objevuje na mnoha nizozemských malbách interiérů, například na Maesově obraze *Zahálčivá služebná* (obr. 111), který mohl být také inspirací pro Vermeerovo dílo.

Nás bude na Vermeerově obraze zajímat detail, který může hluboce přispět k interpretaci díla. Jedná se o malý kroužek ve dveřích, který identifikujeme jako klíč (obr. 112). Klíč a klíčová dírka byly častým motivem na holandských malbách interiérů. Ve spojení s dílem Jana Vermeera můžeme uvažovat, zda nezobrazil klíč bez dalších skrytých významů, jelikož velmi rád maloval reálné předměty. Umístění klíče téměř v centru obrazu a jeho vztah s dalšími motivy na obraze nás nicméně vede k úvaze o jeho hlubší symbolice.

Klíč je symbolem otvírání, zavírání, osvobození, značí odpovědnost, povinnost a poctivost. Je výrazem plné moci, propůjčené jejímu majiteli. Klíč je atributem svatého Petra, strážce nebeské brány. Také je spojován s paní domu, což je odvozeno již od svaté Marty, která má jako dobrá hospodyně svazek klíčů zavěšený na opasku.¹³⁹ Klíč ale značí i smyslnost a ženskou čistotu, také vstup do soukromé oblasti. Témata jako poctivost, vstup, vniknutí, sexuální i manželská láska, mohou být vzájemně propojeny a mohou nám pomoci při interpretaci Vermeerova obrazu *Spící služebná*.

Klíč může tedy na jednu stranu odkazovat na ženu jako paní domu, na její starost o domácí záležitosti, povinnost pečovat o dobro manžela.¹⁴⁰ Klíč jako metafora zodpovědnosti a povinnosti zajímá mnoho nizozemských umělců 17. století. Nalézáme často klíče zavěšené na zástěře paní domu či služebné, což značí jejich autoritu v řízení domácnosti.

V dobových emblematických knihách ale můžeme najít i další významy klíče a klíčové dírky. *Emblemata Amatoria* Pietera Corneliszoon Hoofta (1581 – 1647), vydaná v Amsterdamu roku 1611, nám ukazují, že klíč může mít také sexuální význam, naznačující pohlavní spojení (obr. 113).¹⁴¹ Amor zde drží velký zámek, ze kterého visí klíč, a v pozadí běží krajinou dvě postavy, připomínající Apollóna a Dafné. Doprovodný nápis ve francouzštině *Que pour un* značí, že srdce ženy je připraveno pouze pro jednoho muže. Emblem ještě doprovází verše, které pohlíží na lásku se sexuálními podtóny.¹⁴² V závěru

¹³⁹ Cooperová 1999, s. 74.

¹⁴⁰ Donhauser 1993, s. 89.

¹⁴¹ Donhauser 1993, s. 94.

¹⁴² Donhauser 1993, s. 94.

tedy klíč na Vermeerově obraze *Spící služebná* může nést dvojí smysl, odkazuje na lásku stejně jako na zodpovědnost.

Můžeme se také setkat s klíčem jako falickým symbolem mužského pohlaví a to například na obraze Jana Steena *Lekce na cembalo* (obr. 114). Klíč visí v centru obrazu na zdi mezi mladou ženou a jejím starým učitelem. Nad klíčem je odkryta část obrazu *Spící Venuše s Amorem*, který přispívá k interpretaci obrazu jako aluze na neprobuzenou vášeň.

Velmi zajímavé jsou také holandské interiéry bez přítomnosti postav, mezi které patří obraz *Pantofle* Samuela van Hoogstratena (obr. 115). Opět vidíme typickou perspektivní dispozici s průhledy do dalších prostor. Díky otevřeným dveřím můžeme vidět mnoho detailů, jako židli, svícen se zhaslou svíčkou postavenou nakřivo, pantofle, koště a opět klíče, visící z klíčové dírky. Absence postav na obraze je velmi neobvyklá. Umělec nicméně začleňuje diváka do kompozice užitím perspektivy, která ho pokládá na práh interiéru. Dobová holandská literatura a přísloví přisuzují erotický význam klíčům, svíčke, pantoflům i koštěti.¹⁴³ Na protější zdi vidíme část obrazu Gerarda ter Borcha s mladou dívkou a služebnou u postele. Klíče zde mohou také narážet na romantická setkání, přičemž divákovi je povoleno nahlédnout do soukromých prostor, které ač prázdné, neustále svými detaily vyvolávají pocit něčí přítomnosti.

Ještě jeden příklad spojení klíčů a průchodů na obraze nacházíme v díle Samuela van Hoogstratena. Jedná se o obraz *Chodba* (obr. 116), na kterém je nabídnut průhled skrze několik místností. Klíč zde najdeme na pravém okraji malby, pověšený na sloupu schodiště. V druhé místnosti vidíme muže a ženu. Na fakt, že se zřejmě opět jedná o flirt a následné zanedbání povinnosti, odkazuje stejně jako klíč i přítomnost kočky a opřené koště v popředí. Kočka samotná je symbolem rozkoše, pes v popředí značí touhu a otevřená klec v horní části obrazu odkazuje na osvobozenou lásku.

Představa odemknutí a odhalení nám naznačuje silnou metaforu klíče, která zahrnuje řadu myšlenek, od ctnosti a zodpovědnosti až k sexuálnímu spojení. V každém případě je to detail velmi významný, který nám mnohdy pomůže rozluštit tajemství obrazů. Stejně jako v češtině používáme pro důležité události pojem „klíčový“, i v hovorové holandštině 17. století výraz *sleutel* (klíč), mohl znamenat významnost či důležitost.¹⁴⁴

5. 4 Spojení domova s vnějším světem v díle Pietera de Hoocha

¹⁴³ Franits 2004, s. 147.

¹⁴⁴ Donhauser 1993, s. 96 – 97.

Interiéry Pietera de Hoocha patří k nejkrásnějším obrazům holandské malby 17. století. Klidná atmosféra výjevů je doplněna četnými průhledy skrze okna a otevřené dveře. Zajímavé je, že pouze na malém množství obrazů nalézáme mužské postavy. Malby místností a dvorů, které jsou odděleny od rušného venkovního života, obývají většinou ženy, někdy doprovázeny dětmi. Právě skrze otevření dveří a díky mnoha průhledům překonává Hooch ve svém díle hranici mezi vnitřním domácím a vnějším venkovním životem. Dochází k harmonickému spojení mezi těmito dvěma světy, které je naplněno symbolickými odkazy.

Hoochovo užívání průhledů do městských ulic nebo do jiných místností má své kořeny v tradici nizozemské náboženské malby 15. století. Díla tohoto období často znázorňovala v pozadí náboženského výjevu všední svět, viděný skrze okna či dveře. Díky spojení svatého s každodenním životem byl divák lépe zapojen do rozjímání nad náboženským obsahem maleb. Na obrazech Pietera de Hoocha je toto spojení přeměněno do moderního světského stylu, který propojuje domácí život s jeho městským okolím.¹⁴⁵

V jeho díle se také silně projevuje dobová představa, zmíněna již v souvislosti se symbolikou klíče, že žena patří do domácnosti, tedy do interiéru domu, zatímco muž chodí za svými záležitostmi ven, do ulic. Odtud tak řídké zpodobování mužů na Hoochových obrazech. Již v *Méródkém oltáři* byl kladen důraz na spojení ženy a domu. Pokoj, ve kterém se odehrává *Zvěstování*, je zpodoběn jako specificky ženské prostředí, kde dominuje Panna Maria.¹⁴⁶ Spojení mezi ženou a domácím životem, znázorněné skrze architektonické formy, je v díle Pietera de Hoocha neobvykle silně vyjádřené. Skrze průchody a otevřená okna se tento ženský svět otevírá světu vnějšimu, tedy mužskému. Jeho obrazy ukazují vztahy mezi ženským, rodinným životem a mužským světem obchodu.

Krásným příkladem tohoto pojetí je obraz *Ženy u prádelníku* (obr. 117). Nalevo obrazu dvě ženy rovnají prádlo, zatímco otevřenými dveřmi vešla hrající si dívka. Zajímavým detailem je socha Persea nade dveřmi, která zřejmě slouží jako náhrada za chybějícího muže. Muž je na Hoochových dílech také někdy zobrazován jako přicházející malá postava v pozadí (obr. 118). Na obraze *Žena a služka na dvoře* je hranice mezi mužským a ženským světem znázorněna dřevěnými dveřmi, které tím, že jsou již otevřeny pro příchod muže v pozadí, odkazují na spojení těchto dvou světů.

Pieter de Hooch vytvořil několik obrazů s námětem dvorů. Zajímavým dílem je také obraz *Dvůr domu v Delftu* z roku 1658 (obr. 119), na kterém vidíme služku s dítětem,

¹⁴⁵ Hollander 2000, s. 280.

¹⁴⁶ Hollander 2000, s. 281.

scházející ze schodů, a další ženu, zřejmě paní domu, stojící ve vestibulu u otevřených dveří. Nad vchodem do vestibulu visí deska s nápisem, která, jak píše Wayne Franits, se velmi podobá pamětní desce z raného 17. století ze zničeného augustiniánského kláštera svatého Jeronýma v Delftu.¹⁴⁷ Tato kamenná deska se zachovala dodnes a můžeme ji vidět v delftském muzeu (obr. 120). I když je deska na obraze zčásti zakrytá listím, existuje překlad nápisu: *Toto je údolí svatého Jeronýma, jestli si přeješ posílit trpělivost a pokoru. Musíme nejprve klesnout, jestliže si přejeme dostat se výš.*¹⁴⁸ Čtenář je zde nabádán k pokoře, pokud si přeje, aby jeho duch dosáhl vyšší úrovně. Služka možná předává dívce toto ponaučení a tím, že sestupují ze schodů může být naznačeno, že je potřeba nejprve klesnout, než se dostaneme výš.

V Hoochových obrazech se tedy skrývá více odkazů a ponaučení. Mnoho scén se odehrává v přední místnosti, v tzv. *voorhuis*.¹⁴⁹ Tato část domu byla jak soukromým, tak veřejným prostorem, sloužila pro domácí práce i pro přivítání návštěv. Byla jakousi branou do hlubšího interiéru domu, do horních pokojů i ven, do ulice. Do *voorhuis* je například situován výjev na obraze *Žena, posílající mladého muže s dopisem* (obr. 121). Žena sedí v rohu místnosti u okna, dveře jsou otevřeny do stromové aleje a kanálu za ní. Postava muže vyvolává několik otázek. Přišel otevřenými dveřmi z ulice, přičemž donesl ženě dopis, nebo vešel dveřmi napravo a očekává tak od ženy úkol, týkající se doručení dopisu? Žena tedy čte dopis nebo ho právě sama napsala? Zdá se, že se muž spíše chystá odejít ven, na což poukazuje i ženino gesto. Představuje tedy posla, který dopis teprve někomu doručí. Možná ponese odpověď ženy na něčí otázku. Pes uprostřed místnosti, značící touhu, nám mnohé napovídá.

Motiv otevřených dveří ve scénách námluv byl známý již dříve. Ilustrace *Sinne- en minnebeelden* Jacoba Catse (1577 – 1660) z roku 1618 a *Pampiere wereld* Jana Harmensz. Krula (1601 – 1646) z roku 1644 ukazují ženy v interiérech, které čtou či píší dopis, zatímco muž vchází skrze dveře.¹⁵⁰ Také na obrazech, znázorňujících veselící se společnost (obr. 122), jsou časté otevřené dveře, někdy s přicházející postavou muže. Dveře na takovýchto obrazech mohou naznačovat dostupnost ženy, na což bylo již výše poukázáno. Jak jsou dveře otevřeny pro příchod muže, tak je ženské tělo otevřeno vniknutí. Opět zde narážíme na metaforu ženy a domu. Na obraze *Společnost* najdeme i další detaily, které

¹⁴⁷ Franits 2004, s. 165.

¹⁴⁸ Volný překlad anglického textu citovaného v Franits 2004, s. 165.

¹⁴⁹ Hollander 2000, s. 283.

¹⁵⁰ Hollander 2000, s. 285. Jacob Cats i Jan Harmensz. Krul byli holandské básníci, jejichž nejvýznamnější díly byly knihy emblémů.

vedou ke zmíněné interpretaci, jako například sklenka vína či pes, který hledí na bavící se muže a ženy.

Průhledy z jedné místnosti do druhé, ze dvora do domu, z domu na ulici, nejsou tedy pouhou hrou s perspektivou. Pieter de Hooch ve svých obrazech navazuje vztah mezi vnějším a vnitřním prostorem. Ženský vnitřní svět je otevřený mužským vnějším vlivům. Prostor interiéru nabízí obojí, domácí bezpečí i světskou zábavu.

Uvedli jsme zde mnoho příkladů maleb nizozemských mistrů a přitom je to pouhý zlomek z tohoto světa plného detailů a skrytých symbolů. Mluvili jsme o opilosti a následném hříchu, prošli jsme svět nevěstinců a hospod. Mnohokrát jsme si dokázali, že dům s otevřenými dveřmi může být metaforou ženského těla, přístupného tak vetřelcům, přicházejícím zvenčí. Dotkli jsme se také tématu voyerismu, které bude opět velmi aktuální v umění 20. století. Klíč jsme přisoudili domácím povinnostem, ale i významům sexuálním. Prošli jsme mnoha dveřmi nizozemských domů, nahlédli do mnoha místností. Pokochejme se ještě na závěr jedním obrazem Pietera de Hoocha. Nahlédněme ještě do jednoho pokoje, do kterého umělec umístil muže a ženu s papouškem (obr. 123).

Perspektivně nás malíř umístil do místnosti vedle pokoje s dvěma postavami. Stáváme se tak součástí obrazu, skrze dveře pozorujeme, co se bude dít. Náš pohled dosahuje přes pokoj skrze chodbu až do předsíně, ozářené světlem zvenčí. Mimo obvyklý prvek sklenice vína se zde objevuje klec, se kterou jsme se již také setkali. Klec jako symbol osvobozené lásky. V tomto případě se ale můžeme dobrat ještě přesnější interpretace tohoto detailu. V emblematické knize Jacoba Catse nalézáme ilustraci, na které žena vypouští ptáčka z klece (obr. 124).¹⁵¹ Nad kresbou čteme nadpis *Reperire, perire est*. Díky Catsově ilustraci a popisu interpretujeme Hoochovu malbu jako blížící se ztrátu panenství ženy na obraze. Její otevřenost k tomuto kroku opět zdůrazňuje několik otevřených průchodů v domě, skrze které přišel muž, který nyní sám pootevívá klec, aby z ní mohl papoušek vylétnout...

¹⁵¹ Cats 1627, s. 122.

6. BRÁNY 19. STOLETÍ

Přichází 19. století se svým uměním novoklasicismu a romantismu. Velkého rozkvětu dosahuje v tomto období krajinomalba. Po realistických tendencích se v 2. polovině století začíná šířit nové vidění malby spolu s impresionismem, vedle něhož vznikají hnutí postimpresionistická.

Přetrvává ve století romantismu, soupeřícího s realismem, symbolika století dřívějších? Podaří se nám najít hlubší významy dveří v romantických malbách krajin? Repertoár symbolů z předchozích let byl dále opakován, jak se o tom můžeme přesvědčit například v umění náhrobním. Nicméně některé z těchto symbolů ztratily již mnoho ze svých původních významů.

Jako příklad uveďme *náhrobek knížete Beauharnais* v kostele svatého Michaela v Mnichově (obr. 125), jehož autorem je dánský neoklasicistní sochař Berthel Thorvaldsen, často považovaný za následovníka Antonia Canovy. Thorvaldsenovým spolupracovníkem na náhrobku v kostele svatého Michaela byl německý architekt Leo von Klenze. Sochař byl pověřen znázorněním knížete, sestupujícího do svého hrobu. Klenze vytvořil přípravnou kresbu s dveřmi do hrobu v pozadí. Thorvaldsen ale tento návrh odmítl: „*Socha hlavní postavy, která má být ukázána, jak vstupuje do svého hrobu, nemůže být takto znázorněna. [...] Vytvořením postavy v podobě ukázané na kresbě by mohl být výsledek protikladem zamýšleného a v tom případě by někdo mohl pochopit, že to není scéna v hrobě, ale že se odehrává ve dveřích jeho paláce.*“¹⁵²

Ve výsledku byla postava knížete umístěna zády ke dveřím, což v divákovi nevyvolává žádný určitý smysl. Tento příklad jasně ukazuje, že tradice prvků pokračuje, ale jejich význam zcela závisí na svobodě autora. Motiv dveří nicméně přetrvává i v umění náhrobku 19. století.

Tato kapitola nás zavede do romantických krajin Caspara Davida Friedricha a pozastavíme se i u některých maleb anglických umělců, kteří se řadili do skupiny Prerafaelitů. Jedním z nejvýznamnějších děl 19. století pro nás bude *Brána pekla* Augusta Rodina, v níž se umělec inspiroval nejen *Božskou komedií* Dante Alighieriho, ale také básněmi Charlese Baudelaira.

¹⁵² Białostocki 1973, s. 38.

6. 1 Romantismus Caspara Davida Friedricha

Friedrichovy krajinomalby vyzařují silné napětí, které je spjata s existencí člověka. Podstatou jeho umění je vědomí, že lidská bytost představuje pouze nejmenší částičku mocné přírody. V obrazech Friedricha nejde jen o znázornění krajiny, skrývá se v nich velké symbolické poselství. Nás budou zajímat obrazy, v nichž jsou zpodobeny brány či jejich náznaky.

„Na hřbitov vede velká ledová brána, která zůstává otevřená. Skrze tuto bránu je vidět muže a ženu ve stínu, kteří se opírají o sloup. Jsou to dva manželé, kteří právě pohřbili svoje dítě. Je to pouze malý pahorek zarostlý trávou, vedle něhož je vidět lopata. Nedaleko tohoto hrobu stojí urna, která ukryvá popel dítěte. Hřbitov je hustě obklopen jedlemi, je noc, ale měsíc není vidět, musí být někde schován. Na hřbitov padla mlha, skrze její pásy lze rozeznat ostatní hroby a vztyčené kamenné monumenty. Vše dohromady tvoří půvabnou krajinu, ale malíř chtěl více. Chtěl naše myšlenky přesměrovat do jiného světa. Chudí rodiče zůstali stát u bran hřbitova. Hledí na hrob svého dítěte a jejich upřené pohledy se setkaly s tajemným zjevením. Mlha obklopující hrob je oduševnělá, věří, že vidí, jak jejich dítě vstává z hrobu a že se zjevují stíny jeho předků, které mu otevírají náruč a že anděl míru s větvičkou olivovníku nad ním mává a bere ho k sobě. Nic z tohoto děje není na obraze namalováno. Je vidět pouze hustá mlha, ale fantazie doplňuje malířův námět.“¹⁵³

Tento popis Friedrichova obrazu napsal v říjnu roku 1826 ruský básník a velký Friedrichův ctitel a mecenáš Vasilij Andrejevič Šukovski velkovévodkyni Alexandře Fjodorovně.¹⁵⁴ Popis nejvíce odpovídá obrazu, který se dnes nachází v Galerii nových mistrů v Drážďanech (obr. 126). Jsou zde ale patrné četné rozdíly, což svědčí o tom, že básník psal popis obrazu po paměti. Barvy a osvětlení na obraze neodpovídají noční scéně, stromy, obklopující hřbitov, se spíše podobají borovicím.

Obraz *Hřbitovní brána* ukazuje dva světy, oddělené od sebe branou. Jak napsal roku 1973 německý historik umění Helmut Börsch-Supan ve svém katalogu, popředí obrazu symbolizuje pozemský život, kdežto hřbitov jako oblast mrtvých odkazuje na svobodu a spásu.¹⁵⁵ Brána nás tedy vede ke smrti a vykoupení, je poselstvím posmrtného života.

¹⁵³ Cit. podle Białostocki 1977, s. 155 – 156.

¹⁵⁴ Białostocki 1977, s. 155.

¹⁵⁵ Cit. podle Białostocki 1977, s. 156.

Sloupy vstupní brány jsou zdobeny reliéfy s kříži a palmami, na vrcholu brány je posazena trnová koruna. Takováto brána, zdobená nástroji Kristova umučení, nemůže vést jinam než do ráje.

Postavy muže a ženy na obraze, kteří stojí u vstupní brány na hřbitov, nám mohou připomenout antické sarkofágy, kde byly také postavy zobrazovány na prahu dveří, tedy na přechodu do posmrtného života. Opět zde tedy narážíme na starověký význam dveří a brány jako symbolu přechodu na onen svět, se kterým jsme se naposledy setkali v díle Antonia Canovy.

Podobnou symboliku můžeme přisoudit i obrazům *Hřbitovní brána* v muzeu v Brémách (obr. 127) a *Zasněžený hřbitov* v Lipsku (obr. 128). Na prvním obraze je brána tentokrát zavřená a skrze ni hledíme na osvětlený hřbitov. V druhém případě nás malíř umístil na opačnou stranu brány a ocitáme se přímo na hřbitově, tedy jakoby v jiném světě.

Další zajímavou skupinou děl Caspara Davida Friedricha jsou obrazy s ruinami kostelů, které vytvářejí formu brány či průchodu. Jedná se například o obraz *Klášterní hřbitov ve sněhu* (obr. 129), plátno zničené při bombardování roku 1945.¹⁵⁶ Na obraze vidíme ruinu kláštera obklopenou hroby, přičemž celý výjev je jakoby uzavřen řadou suchých dubů. Dva stromy v popředí nás zvou do zobrazené scény a působí tak jako vstupní brána pro diváka. Odkrývají nám pohled na polorozbořený vchod do dřívějšího kostela se zástupem postav, které směřují jakoby k oltáři. Pochmurná scéna nám opět naznačuje symboliku smrti.

Podobný výjev nalézáme na známém obraze *Opatství v dubovém lese* (obr. 130). Joseph Leo Koerner píše, že ruina uprostřed obrazu znázorňuje hrob, který si umělec vytvořil sám pro sebe. Odkazuje zde na dnes ztracenou sépiovou kresbu z roku 1804, na níž Friedrich znázornil krajinu kolem vlastního hrobu.¹⁵⁷ Na obraze *Opatství v dubovém lese* před námi leží otevřený hrob, do kterého umělce doprovází zástup mnichů. První plán obrazu je zastíněný, vrchní část za ruinami je osvětlená. Stromy zde připomínají mříž, která brání v přístupu k fantastickému, duchovnímu světu, odkud vyvěrá proud světla. Friedrich nás, pozoruje svůj vlastní pohřeb, vede skrze bránu do smrti a do znovuobjevení se ve věčném životě, který po ní následuje.

Jedním z umělců, který silně ovlivnil tvorbu Caspara Davida Friedricha, byl dánský malíř Jens Juel. Hlavním prvkem jeho obrazů, který později Friedrich využije na mnoha svých malbách, je vizuální užití překážek, jako jsou brány, zdi či keře, které jakoby blokují

¹⁵⁶ Koerner 1990, s. 133.

¹⁵⁷ Koerner 1990, s. 67.

přístup do vzdálenějších míst na obraze.¹⁵⁸ Takovým příkladem může být Juelova malba *Severská světla* (obr. 131), kde tvoří hranici keře, branka i zeď. V divákovi tyto překážky vytvářejí pocit, jako by byl zajatý v popředí a převýšený nekonečnem na druhé straně. Friedrich tento pocit prohluboval zatemňováním přední části obrazu a jejích světských detailů a vyjasněním nekonečné a neskutečné dálky.

Takovéto obrazy mohou být chápány jako symbolická místa, kde divák stojí na křižovatce mezi životem a smrtí. Tmavé popředí může odkazovat na pekelnou tlamu, zatímco osvětlená část na zlatou bránu ráje. Stojíme na prahu konečnosti a nekonečnosti.

6. 2 Světlo světa

Roku 1848 byla založena skupina anglických umělců, kteří si říkali Bratrstvo Prerafaelitů. Vedoucími malíři tohoto hnutí byli William Holman Hunt, John Everett Millais a Dante Gabriel Rossetti. Hlavní myšlenkou byl návrat k umění před Raffaelem, inspiraci tito umělci čerpali především v rané renesanci a ve středověku. Požadovali umění, které by obsahovalo myšlenku a vyjadřovalo ji s naprostou přesností. Skupina Prerafaelitů, která existovala pouhých šest let, ovlivnila následně umění symbolistů i tvůrců secese.

U některých prerafaelitských maleb nacházíme tradiční symbolismus. Jedná se například o *Zvěstování* Dante Gabriela Rossettiho (obr. 132), námět velmi častý na středověkých i raně renesančních obrazech. Jediný Rossetti pokračuje po rozpadu Bratrstva v jeho tradici a předává ji dalšímu významnému umělci, Edwardu Burne-Jonesovi, v jehož tvorbě také nacházíme tradiční obraz *Zvěstování* s otevřeným průhledem a dveřmi v pozadí (obr. 133).

Nás zde ale nejvíce zajímá dílo naplněné duchovním světlem, jehož autorem byl William Holman Hunt (obr. 134). I když z umělcových poznámek o obraze *Světlo světa* vyplývá, že popírá jakýkoliv tradiční symbolismus, obraz se ve skutečnosti spoléhá na literární a biblické zmínky, avšak interpretované vysoce osobním způsobem.¹⁵⁹ Na obraze vidíme velkou postavu s vousy, korunou a svatozáří. Nemůže jít o nikoho jiného, než o samotného Krista. V levé ruce drží rozsvícenou lucernu a pravou rukou klepe na zarostlé dveře. Krásný popis obrazu z pera Johna Ruskina čteme v *The Times* z 5. května 1854:¹⁶⁰

¹⁵⁸ Koerner 1990, s. 83.

¹⁵⁹ Hunt 1968, s. 137 – 138.

¹⁶⁰ John Ruskin byl anglický spisovatel a umělecký kritik, považovaný za nejvlivnějšího obdivovatele hnutí Prerafaelitů.

„Pan Hunt mi nikdy nevysvětlil své dílo. Předkládám, jak se mi jeví zřejmá interpretace... Na levé straně obrazu vidíme dveře lidské duše. Jsou pevně zavřené, jejich mříže a hřebíky jsou zchátralé; jsou spojené a svázané plíživými úponky břečtanu, které ukazují, že nikdy nebyly otevřeny. [...] Kristus se blíží v nočním čase – Kristus v jeho věčných podobách proroka, kněze a krále. Je oblečen v bílé roucho, reprezentující sílu Ducha nad ním [...]. Nyní, když Kristus vchází do lidského srdce, nese sebou dvojnásobné světlo. První, světlo svědomí, které ukazuje minulé hříchy; a poté světlo míru, naděje na spásu. Lucerna nesena v Kristově levé ruce je světlem svědomí. Její světlo je červené a prudké; dopadá pouze na zavřené dveře, na plevel, kterým jsou ověšeny, a na jablko, setřesené ze stromů v sadu, označujíc tak, že celé probuzení svědomí není pouze oddanost, ale je vrozené, je to vina. [...] Světlo, které vystupuje z hlavy postavy, naopak, je ono světlo naděje ve spásu; vychází z trnové koruny [...].“¹⁶¹

Hunt zde ilustruje biblický úryvek, který je napsán i na rámu obrazu: „*Hle, stojím přede dveřmi a tluču; zaslechne-li kdo můj hlas a otevře mi, vejdu k němu a budu s ním večer a on se mnou*“ (Zj 3, 20). Ve své knize *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* píše sám umělec, že ačkoli se ve Zjevení nepíše nic o noci, přál si zdůraznit okamžik této myšlenky vytvořením tmy a následnou potřebou znázornění lucerny v Kristově ruce.¹⁶² Kristus se tak stává nositelem světla pro ty, kdo jsou uvnitř. Je na obraze znázorněn v podobě s trnovou korunou, která naznačuje, že zemřel pro celé lidstvo, ale také jako oslavovaný Pán světa v královském majestátu. Dveře jsou pokryty plevellem k naznačení toho, že nebudou otevřeny na dlouho.

Spojení všech detailů na obraze, jako jsou květiny, stromy, trnová koruna, dveře a další prvky, spolu s motivem světla, odkazuje na chaos tohoto světa, na jehož konci ale svítí věčné světlo, jako tomu bylo na počátku.¹⁶³

Známe ještě jeden obraz Williama Holmana Hunta s motivem dveří. Obraz *Neodbytný soused* znázorňuje muže, bušícího na dveře (obr. 135). Opět se jedná o biblické téma: „*Řekl jim: „Někdo z vás bude mít přítele, půjde k němu o půlnoci a řekne mu: „Příteli, půjč mi tři chleby, protože právě teď ke mně přišel přítel, který je na cestách, a já mu nemám co dát.‘ On mu zevnitř odpoví: „Neobtěžuj mne! Dveře jsou již zavřeny a děti jsou se mnou na lůžku. Nebudu přece vstávat, abych ti to dal.‘ Pravím vám, i když nevstane a nevyhoví mu, ač je jeho přítel, vstane pro jeho neodbytnost a dá mu vše, co potřebuje. A*

¹⁶¹ Cit. podle William Holman Hunt 1969, s. 33.

¹⁶² Hunt 1905, s. 289.

¹⁶³ Roberts 1998, s. 503.

tak vám pravím: Proste, a bude vám dáno; hledejte, a naleznete; tlučte, a bude vám otevřeno. Neboť každý, kdo prosí, dostává, a kdo hledá, nalézá, a kdo tluče, tomu bude otevřeno“ (L 11, 5 – 10).

Obraz *Neodbytný soused* se váže k malbě *Světlo světa*, která ukazuje Krista, klepajícího na dveře lidského srdce a tak reprezentuje cestu Boha k lidskému srdci a svědomí.¹⁶⁴ Na druhou stranu *Neodbytný soused* znázorňuje člověka, hledajícího Boha. Zde je aktivním hledajícím muž, u *Světla světa* je jím Kristus. Obě malby tvoří obrazy božské milosti.

6. 3 Brána pekla

„Je to peklo Danteho, ale především je to život.“¹⁶⁵

Brána pekla Augusta Rodina byla původně zamýšlena jako vchod plánované budovy Muzea dekorativního umění v Paříži (obr. 136). Fakt, že Muzeum nebylo postaveno, činí z Brány samostatné dílo, oddělené od architektury, které v rukou sochaře žilo vlastním životem. Osvobodilo se od nátlaků oficiální zakázky a změnilo se ve studnici motivů, skupin a forem, v „Noemovu archu“, jak své dílo nazval sám umělec.

„Nechali na mě výběr námětu. [...] Velmi jsem obdivoval Danteho. Dante není pouhý vizionář, ale také sochař. Jeho projev je jako z kamene v dobrém smyslu slova. Žil jsem celý rok s Dantem... nakreslil jsem osm cyklů jeho Pekla.“¹⁶⁶

Rodin prožil rok 1880 s Dantovou *Božskou komedií*. Málo kreseb ukazuje výjevy z částí *Očistce* a *Ráje*. Rodina zajímalo *Peklo*. Pro Danteho cesta skrze Peklo, Očistec a Ráj alegorizovala dosažení Spásy. Rodinovy kresby ale neukazují, že by byl zaujat náboženskými aspekty Dantova putování:

„Na konci roku jsem viděl, že ačkoli mé kresby vyjadřují mou představu Danteho, nejsou dostatečně spojené s realitou. A tak jsem začal vše znovu, podle přírody, pracovat s mými modely. Oprostil jsem své kresby od Danteho.“¹⁶⁷

Když Rodin uvažoval o zpěvech *Božské komedie*, nepřemýšlel o hříchu a zatracení, ale o charakteru jednotlivých postav a o Dantově představivosti.¹⁶⁸ Zachoval si z něj

¹⁶⁴ Landow 1983, s. 474.

¹⁶⁵ Komentář k bráně mladé básníčky Claire, která doprovázela Rodinovu přítelkyni Judith Cladel do jeho ateliéru. Cit. podle Elsen 1985, s. 154.

¹⁶⁶ Auguste Rodin, cit. podle Elsen 1974, s. 35.

¹⁶⁷ Auguste Rodin, cit. podle Elsen 1974, s. 37.

atmosféru Pekla a jednotlivé postavy a skupiny, ale osvobodil se od textu tím, že proměňoval motivy a vkládal do díla svou vlastní představivost. Danteho *Božská komedie* také nebyla jediným dílem, které *Bránu pekel* ovlivnilo.

Rodin hodně četl Ovidia a jeho *Proměny*, kde ho zaujal Ovidiův pohled na pád lidstva, zapříčiněný fyzickou touhou.¹⁶⁹ Největší inspirací pro Rodina, vedle Dantova *Pekla*, byly ale básně Charlese Baudelaira, především sbírka *Květy zla*, kterou také ilustroval. Rodin a Baudelaire sdíleli podobné starosti s člověkem jako duševně slepým, osamělým a neklidným. Jak krásně popisuje Albert Edward Elsen ve své monografii Augusta Rodina, oba se ve svých dílech vypořádávají s lidstvem, zmítání v temnotě, odloučení od božstev, narození s osudnou dualitou formy, neschopni ji uspokojit.¹⁷⁰ Protiklad pohybu a bezvládnosti cítíme z Baudelairových básní i Rodinových soch.

Brána pekel, kterou Rodin nikdy nedokončil, mu poskytla celoživotní rozbor lidského osudu. Je v ní plně vyjádřen umělcův životní postoj. Kompozičně je brána volným seskupením figur, ve které můžeme občas nalézt vzájemné pohyby a gesta. Rodin ale nechtěl zobrazit žádné určité scény či události, neznázorňoval drama atmosféry místa, ale jednotlivých postav. Socha *Myslitele* na vrchní části brány nám může připomenout umístění Krista na zobrazeních Posledního soudu (obr. 137). Nesmíme ale zapomínat, že Rodinovo podsvětí není obrazem křesťanského pekla. Je to peklo poetické, nikoli teologické. Myslitel jako umělec-básník nahradil Krista na jeho soudcovském místě, ale rozhodl se neprovádět morální soudy.¹⁷¹ Sedí tu zahloubaný a němý, přetížený výjevy dramatu a celá jeho síla spočívá v přemýšlení.

Myslitel je pro dnešní chápání *Brány pekel* jednou z jejích nejdůležitějších postav. Vypravuje nám o Rodinových osobních vizích Danteho a o pekle samotném. Rodinovým současníky byla socha v horní části brány popisována jako postava samotného Danteho. V momentě, kdy se Rodin rozhodl nahradit Danteho Myslitelem, *Brána pekel* se stala jeho osobní vizí lidského strachu.¹⁷²

Jeden z Rodinových současníků při svém popisu brány propojil toto dílo s moderním životem: „Dantovo jméno je pouze záminka, není to jeho Peklo, není to jeho

¹⁶⁸ Lampert 1986 / 1987, s. 45.

¹⁶⁹ Lampert 1986 / 1987, s. 86.

¹⁷⁰ Elsen 1974, s. 45.

¹⁷¹ Elsen 1985, s. 243.

¹⁷² Elsen 1985, s. 153.

Ráj, není to jeho Očistec, jsme to my, jsi to ty, je to tato doba, je to toto město, je to naše smutná lidskost. ¹⁷³

Více současníků i pozdějších badatelů zaujala otázka, zda Rodin při realizaci Brány myslel na nápis nad bránou v *Božské komedii* („*Kdo vchází mnou, ať naděje se zhostí*“). Někteří psali o tom, že tato slova byla napsána na římse nad bránou, jiní mluvili o ztělesnění těchto slov ve třech postavách Stínů na vrcholu brány. Tyto postavy sklonily své hlavy jedním směrem a napřáhly souběžně paže, které ukazují dolů do propasti beznaděje.

Vše na Bráně je v neustálém proudění, pouze hroby ve spodní části naznačují stálost, začátek či konec. Hroby nutí diváka stát blízko dveří a vyhledat toho, pro koho jsou připraveny. Brána pohlcuje naše city a nutí oči k neustálému pohybu v rytmu odsouzených. Tentokrát se nejedná o zobrazení brány, ale o bránu jako takovou, která ovšem není součástí žádné architektury. V blízkosti brány, jako bychom se ocitli v samotném předpekli. Cítíme, jak procházíme skrze bránu a stáváme se součástí světa zatracených. Brána stojí před námi a vtahuje nás do pekelného světa za ní.

„Jednou pochopíme, co učinilo tohoto slavného umělce tak velkým: to, že byl dělníkem, který netoužil po ničem jiném, než aby naprosto všemi silami pronikal do všedního a tvrdého života svého dláta. Proto se musel odříkat života, ale právě svou trpělivostí zvítězil, neboť k jeho dlátu přišel celý svět.“ ¹⁷⁴

A tento svět jako by se promítnul do jeho *Brány pekel*...

S výjimkou symbolistů, mezi něž se řadí i někteří jmenovaní či citovaní básníci, jako například Charles Baudelaire a Rainer Maria Rilke, málo umělců 19. století vkládalo do svých děl dveře, naplněné skrytými významy. Také křesťanské symboly, užívané v 19. století, již nemusí odkazovat na specifický dogmatický význam. Často zprostředkovávají obecný názor. ¹⁷⁵ Tak se například kříž stává symbolem samotného křesťanství či Krista obecně.

Přesto i v tomto období nalézáme umělce, kteří otevřeli dveře skrytým tajemstvím. Tak jsme prošli branami Caspara Davida Friedricha, jehož umění je v určitém smyslu i předchůdcem umění symbolismu. Spolu s Williamem Holmanem Hunttem jsme podnikli cestu, vedoucí k Bohu a ke Spáse. Brána pekel nám ukázala lidské touhy i utrpení a vtáhla nás do říše podsvětí.

¹⁷³ Cit. podle Elsen 1985, s. 154.

¹⁷⁴ Rilke 1946, s. 68.

¹⁷⁵ Gottlieb 1981, s. 301.

Když jsme v úvodu této kapitoly zmínili Thorvaldsenův náhrobek, u kterého se symbolický smysl pomalu vytrácel, podívejme se i v závěru na náhrobní monument z konce 19. století, u něhož se naopak symbolika smrti navrácí. Pomník mrtvým, dílo francouzského malíře a sochaře Paula Alberta Bartholomé, leží na hřbitově Père Lachaise v Paříži (obr. 138). Dílo bylo vytvořeno na objednávku městské rady a věnováno neznámým mrtvým, jejichž těla byla nalezena ve společném hrobě a mrtvým, jejichž těla nebyla naopak nalezena nikdy. Ústředním bodem celé kompozice je zde temnota otevřených dveří. Zástupy mužů a žen se blíží ke vchodu do neznáma se strachem a úzkostí. Opět zde nachází svůj výraz myšlenka posmrtného života. Cítíme zde hlubokou změnu od pojetí barokních náhrobků. Radost z triumfu nad smrtí a víra v nesmrtelnost, dominantní na barokních náhrobcích, natrvalo odchází.¹⁷⁶ Tam, kde dříve andělé otvírali dveře ke Spáse, zůstaly jen dveře smrti, ačkoli stále otevřené...

¹⁷⁶ Białostocki 1973, s. 41.

7. POJETÍ DVEŘÍ V UMĚNÍ 20. STOLETÍ

„Umění má otevírat dveře k něčemu všechnu skutečnost přesahujícímu a zároveň ji prozařujícímu: k božskému, jež je světlem nade všechno světlo.“¹⁷⁷

Věta Jindřicha Chalupeckého nás uvedla do poslední kapitoly práce, věnované umění 20. století. Pohlcuje nás nekonečná šířka směrů, stylů a jmen. V souvislosti s tématem dveří se nám jeví jako nejzajímavější umění symbolistů, surrealistů, ale i jména umělců, kteří prošli za svůj život vícero směry nebo se k žádnému nehlásili. O zpodobení dveří v umění tohoto období nebude nouze. Naopak množství děl nás vede k vytvoření užšího výběru umělců z cizí, ale tentokrát i z domácí scény.

Budeme se zabývat tak známými jmény, jako byl René Magritte, Marcel Duchamp či Salvador Dalí, v českém umění se pozastavíme především v období surrealismu. Opět se projdeme ve světě literatury a navštívíme i scénu divadla.

Pokusíme se zjistit, zda v malířských či sochařských dílech 20. století přetrvává symbolismus dveří, se kterým jsme se setkali v předchozích kapitolách, a především budeme hledat nové výklady a myšlenky, které vedly umělce ke zpodobování bran a dveří ve svých dílech.

Dvacáté století přináší spoustu nových pohledů na svět, spojených s novými výklady v psychologii, filozofii, estetice a dalších směrech, také především technických. Vznikají mnohá díla ovlivněná literaturou století devatenáctého, ale také díla, která se snaží od staršího umění naopak odpoutat. Umění 20. století je naprosto svobodné a tudíž opovrhované, zesměšňované, na druhé straně oslavované a uznávané. Existuje spousta výkladů jednotlivých děl, které jsou často protikladné, sami umělci píší o svých dílech, což je fakt, který nám někdy pomáhá k pochopení jejich díla, jindy je naopak překážkou či přítěží ve snaze o proniknutí do světa příslušného umělce.

7.1 Vzpomínka na interiéry nizozemských umělců

Na úvod uměleckých děl 20. století s motivem dveří a bran se podíváme na tři umělce, jejichž obrazy jsou plné klidu, tajemného světla a zvláštní atmosféry. Než se

¹⁷⁷ Chalupecký 1998, s. 413.

ponoříme do složitých světů umělců surrealismu a dalších směrů, projdeme se interiéry Félix Vallottona, Vilhelma Hammershøie a Petera Ilsteda.

Félix Vallotton byl švýcarský malíř a grafik, často spojován se skupinou Nabistů. Poté, co se kvůli finanční situaci ženil s bohatou Gabrielle Rodrigues-Henriques, přichází spolu se životní změnou i změna v pojetí interiéru.¹⁷⁸ Začíná malovat především svůj vlastní domov, do kterého často začleňuje postavu své manželky. Jeho interiéry jsou pro nás zajímavé množstvím otevřených dveří a průhledů skrze ně, podobně jako tomu bylo u nizozemské malby 17. století.

Typickým příkladem této Vallottonovy tvorby je obraz *Interiér se ženou v červeném* (obr. 139), který skrze otevřené dveře v popředí poskytuje průhled několika místnostmi až k ložnici. Svou manželku zde malíř znázornil zády, čímž zdůraznil hloubku obrazu. Díky volně pohozenému prádlu v každé místnosti vyzařuje z malby lehký erotický podtón, vrcholící v neustlané posteli v zadním pokoji.

Pojetí obrazu je skutečně velmi blízké umění nizozemskému, srovnáme-li ho například s plátnem Emanuela de Witte (obr. 140). Rozdíl můžeme cítit v tom, že na obraze nizozemského mistra se jedná o měšťácké prostředí, zatímco interiér Vallottonův s prádlem pohozeným na pohovkách a židlích působí dojmem čistě soukromého prostoru.

Dánský malíř Vilhelm Hammershøi bývá často nazýván „potomkem“ Jana Vermeera. Je malířem skrytých tajemství a zvláštní, jakoby neskutečné atmosféry. Hammershøi nikdy nevysvětloval svá díla v dopisech ani konverzacích, naopak zničil všechny dokumenty, které se týkaly jeho soukromého života.¹⁷⁹ Podobně jako Vallotton maloval i Hammershøi svůj kodaňský byt, naplněný poetickým klidem, do nějž začleňoval svou ženu Idu (obr. 141).

Velmi důležitou roli hrálo v jeho malbách světlo. Hrál si s ním pomocí otevírání dveří a oken, které nabízejí únik do exteriéru. Výhledy ale vedou pouze ke světlu. Dveře se otevírají k dalším dveřím bez toho, aby odkryly skrytá tajemství (obr. 142). Skrze okna není vidět vnější svět. Stejně tak žena, téměř vždy obrácena k divákovi zády, svou tvář nic neprozrazuje. Pěknou tečku za uměním Vilhelma Hammershøie pro nás představuje jeho fotografie, na níž mu pozadí tvoří opět dveře (obr. 143).

Hammershøie byl švagrem druhého vedoucího umělce raného 20. století v Dánsku Petera Ilsteda. Také Ilsted se proslavil malbami prosluněných a tichých místností. Místnosti jsou na obrazech často viděny odzadu, což způsobuje nejistotu, zda jsou scény skutečně

¹⁷⁸ Becker – Schädler 2008, s. 40.

¹⁷⁹ Facos 2009, s. 204.

poklidné nebo něčím ozvláštňené. Přesto jsou Ilstedovi malby o něco živější než díla jeho švagra (obr. 144). Stejně jako u předchozích dvou umělců si při pohledu na Ilstedovi obrazy nelze nevzpomenout na nizozemskou malbu období baroka, především na tvorbu Jana Vermeera...

7. 2 Zavřené – otevřené dveře Reného Magritta

„Srovnávat mé malířství se symbolismem, vědomím nebo nevědomím, je ignorací jeho pravé podstaty... Lidé se snaží užít předmětů bez hledání nějakých symbolických záměrů v nich, ale když se podívají na malby, nemohou pro ně najít žádné užití. [...] Lidé, kteří hledají symbolické významy, selhávají v porozumění podstatné poezii a tajemství obrazu. Nepochybně cítí jejich tajemství, ale přejí si zbavit se ho. Bojí se. Ptáním se „co to znamená?“ vyjadřují přání, aby vše bylo pochopitelné [...].“¹⁸⁰

René Magritte je přesně tím umělcem, který o svých dílech psal, a jehož poznámky a dopisy nám pohled na jeho díla rozhodně neulehčují. Magritte naprosto odmítá přisuzovat svým dílům jakékoliv skryté symbolické významy, zdá se, že doslova nenávidí termín „symbol“. Při rozboru jeho děl, na kterých jsou zpodobeny dveře, se tedy budeme snažit vyvarovat hledání a pojmenovávání hlubších symbolických myšlenek, i když někdy to bude velice obtížné...

Malba nemá pro Magritta zjednodušitelný význam, ona sama je významem. Malíř pro svá díla užívá běžné předměty, které v různých kombinacích evokují něco jiného, cizího. Přeje si užívat známé za účelem odhalení neznámého. Magritte se sám považoval za „realistického malíře“, tudíž jeho malba nečerpá ze snů, jak tomu bylo u mnoha surrealistických umělců, ale z reality. Život v bdělém stavu je pro něj přenosem snu, tak jako je sen přenosem života v bdělém stavu.¹⁸¹ Namísto „realismu“ v tradičním smyslu používá Magritte termín „podobnost“. Funkce, kterou přisuzoval svým obrazům, spočívá v užití podobnosti, která vede k objasnění tajemství, obklopujícího všechny věci.¹⁸² Když namaluje chléb, napíše „Toto není chléb.“, jelikož nelze sníst obraz.

¹⁸⁰ René Magritte, cit. podle Gablik 1970, s. 11.

¹⁸¹ Meuris 2007, s. 77.

¹⁸² Meuris 2007, s. 80.

„Co vidíme v předmětu je jiný, skrytý, předmět.“¹⁸³

Magritte byl velmi ovlivněn poezií, v jeho mysli splývala s malířstvím. Malba byla poezií, poezie vyvolávala tajemství. Jeho umění mělo tajemství pouze vyvolat, ne ho odhalit.¹⁸⁴ Předtím, než začal malovat, vybral si Magritte předmět, ke kterému vymyslel ekvivalent. Tak v jeho mysli vznikaly dvojice jako vejce a klec, klavír a prsten či dveře a prázdnota. Ke každému spojení najdeme v díle Magritta více obrazů. Zde se dostáváme k prvnímu příkladu malby s námětem dveří.

O obraze *Neočekávaná odpověď* (obr. 145) Magritte řekl: „V *Neočekávané odpovědi* jsem ukázal zavřené dveře v pokoji. *Neforemná díra ve dveřích odhaluje noc.*“¹⁸⁵ Opravdu na obraze nevidíme nic jiného než zavřené dveře, do kterých je vyříznuta díra, vedoucí do temné místnosti za nimi. Zavření dveří by zde mohlo naznačovat myšlenku noci, do které můžeme nahlédnout skrze záměrné proděravění. Dostáváme se zde k častému motivu Magrittových obrazů, kterým je současné zavření a otevření dveří. Dochází zde ke splynutí vnitřního a vnějšího prostoru, se kterým se setkáme také například na malbě *Zamilovaný výhled*. Díra ve dveřích, kterou Magritte popisuje jako „beztvarou“, přesto vyvolává dojem siluety lidské postavy či objímajícího se páru. Jakoby se chystali do temného světa za dveřmi, který svou nekonečností probouzí naši hlubokou představivost.

Zmíněný obraz *Zamilovaný výhled* (obr. 146) ukazuje opět zavřené dveře s velmi podobně koncipovaným proděravěním, které ale tentokrát nevede do temnoty, ale do imaginární krajiny: „*Tyto zavřené dveře jsou přesto otevřené: otevření dovoluje projít, jako kdyby byly dveře otevřené. Skrze toto otevření vidíme strom ve formě listu. Jako se dveře shodují s otevřením, strom se shoduje s listem. A tyto shody jsou přivedeny dohromady v jeden předmět: otevřené – dveře nebo list – strom, namísto oddělení těchto předmětů: dveře a otevření nebo strom a listy.*“¹⁸⁶ Dále Magritte píše o přítomnosti domu, na jehož střeše leží rolnička, která patří k častým motivům jeho obrazů. Navrhuje možnosti vysvětlení, proč se nachází rolnička na střeše domu, ale záhy odmítá jakékoli odpovědi, které podle něj rozhánějí tajemství, jež se snaží ve svých dílech vyvolat a zachovat.

Na dvou obrazech jsme si ukázali problém otevření dveří, který Magritte naznačil paradoxem dveří zavřených – otevřených: „*Problém dveří vyžaduje díru, aby mohl člověk*

¹⁸³ René Magritte, cit. podle Meuris 2007, s. 100.

¹⁸⁴ Meuris 2007, s. 103.

¹⁸⁵ Sylvester 1993, sv. 2, s. 183.

¹⁸⁶ René Magritte v dopise Barnetu Hodesovi z r. 1957. Cit. podle Sylvester 1993, sv. 4, s. 195 – 196.

projít.“¹⁸⁷ Ačkoli jsou tedy dveře znázorněny jako zavřené, následkem triku proděravění se stávají zároveň otevřenými. Když pohled prochází dveřmi ven, vnějšek současně prochází dveřmi dovnitř.¹⁸⁸ Podívejme se ještě na třetí příklad takového námětu, kde ale umělec namísto „neforemné“ díry použil vtipně „dveře ve dveřích“. Jedná se o kvašovou malbu s názvem *Místo na slunci* (obr. 147).

Dalším zajímavým obrazem je malba *Vítězství* (obr. 148). Tentokrát vidíme dveře pootevřené, které stojí samotné, oddělené od architektury, na písčité pláži. Jejich otevření, ale i volný prostor, vytvořený vynecháním bočních zdí, nám odkrývá pohled na moře a nebe. Skrze dveře v horní části prolouvá mrak. Dveře samotné přijaly barvy pláže a nebe, zajímavé je vynechání části moře. Opět zde působí magrittovská protismyslnost, tedy paradoxní simultánnost interiéru a exteriéru.

Podobným obrazem je malba *Znovunalezené dítě*, od níž známe dvě verze. Tyto obrazy jsou ale ozvláštněny tím, že v pootevřených dveřích vidíme v jedné verzi tmu, ve druhé les, zatímco v prostoru, kde chybí boční zdi dveří, oblohu s mraky. Dveře zde ukazují jinou viditelnost než boční prostory skrze samotnou sílu svého otevření.¹⁸⁹

Dílo Magritta je neustálou hádankou, tajemstvím, a podle jeho přání by mělo i tajemstvím zůstat. Přesto, že zobrazuje ve svých dílech běžné předměty z viditelného světa, sdělení v nich obsažené se otevírá k neznámému. Spojení běžných věcí nás pomocí poetického myšlení seznamuje s věcmi cizími. Názvy jeho obrazů nám rozhodně tajemství díla nevyzradí. Pocházejí totiž většinou z jeho vlastní hry či z her jeho přátel. Jak sám opět poznamenává: „*Názvy nejsou popisy obrazů a obrazy nejsou ilustracemi názvů.*“¹⁹⁰

Jedním z umělců, kteří ovlivnili dílo René Magritta, byl bezpochyby hlavní představitel metafyzické malby Giorgio de Chirico. Napjatá nálada jeho obrazů, nostalgicky se obracejících k antice, skrývá nepopsatelná tajemství podobně jako malby Magrittovy. Když Magritte spatřil reprodukci Chiricova díla *Milostná píseň*, byl doslova zachvácen nadšením. Podobně jako on se pro dílo tohoto metafyzického umělce nadchnul belgický malíř Paul Delvaux.

Ústředním tématem obrazů Delvauxe byly ženské postavy, začleněné do prostředí antické architektury nebo městské krajiny. Tyto postavy jakoby se pohybovaly ve světě snu, bloudí jako loutky v uzavřeném jevištním prostoru.¹⁹¹ Delvaux studoval architekturu,

¹⁸⁷ Cit. podle Meuris 2007, s. 156.

¹⁸⁸ Jongen 1994, s. 215.

¹⁸⁹ Jongen 1994, s. 230.

¹⁹⁰ Cit. podle Meuris 2007, s. 121.

¹⁹¹ Siblík 1990, s. 28.

jeho malby jsou plné antických chrámů, sloupů, karyatid, schodišť a také portálů a dveří (obr. 149). Inspiroval se také v architektuře své doby a v belgickém symbolismu, jeho jakoby mrtvá města jsou příbuzná fantomaticky pustému městu Fernanda Khnopffa.¹⁹² Největší vliv na dílo Paula Delvauxe mělo umění Giorgia de Chirica a jeho tajemnost předmětů a architektur, ale také surrealistické ovzduší René Magritta. Vymyšlené stavby a portály jsou odrazem metafyzických staveb de Chirica. Delvauxovy často otevřené dveře nás vedou do jeho snového života, zaplněného pocity beznaděje, úzkosti, lásky i smrti, pocity, o kterých vypovídají osamělé postavy žen, žijící v jeho obrazech (obr. 150).

7. 3 Voyerismus

„Malé město, lidé slídící ode dveří. Žaluzie mají zatažené, ale člověk na sobě cítí jejich pohledy [...]. Není [svoboda] za vašimi dveřmi nebo za vašimi žaluziemi, kde se kuji okovy veřejného mínění.“¹⁹³

S tématem voyerismu jsme se již setkali v kapitole o nizozemském umění 17. století, především ve spojení s dílem Nicolaese Maese. Zobrazování tohoto tématu ale sahá mnohem dále do historie. Náš zájem o tento námět je spojen s faktem, že jedním z nejlepších prostředků k pozorování a špehování jsou právě pootevřené dveře nebo klíčová dírka.

Jeden z prvních příkladů zobrazení voyerismu nalézáme na římském stříbrném poháru z 1. století po Kristu, jehož prvním vlastníkem byl sběratel a spisovatel Edward Perry Warren (obr. 151). Na poháru je v nízkém reliéfu znázorněno homosexuální téma. Strana poháru, kterou rámuje nalevo lyra, zavěšená na zdi, a napravo dveře, znázorňuje dva muže při sexuálním styku na posteli. Muži ale nejsou sami. Z pootevřených dveří je pozoruje chlapec. Dveře i chlapec jsou v poměru ke dvojici mužů o dost menší. Buď měl umělec omezený prostor, chtěl naznačit vzdálenost dveří a mužů nebo druhotnou funkci dveří ve znázorněné scéně.

K vysvětlení přítomnosti chlapce ve scéně existuje více interpretací. Chlapec může představovat náhradníka za diváka a je zde tak zobrazen za účelem větší teatrálnosti námětu. Jinou možností je, že se událost odehrává v nevěstinci, čímž by se chlapec stal

¹⁹² Paul Delvaux 2000 / 2001, s. 45.

¹⁹³ Redon 1996, s. 78.

dalším zákazníkem či partnerem jednoho z mužů. John R. Clarke ve svém článku o tomto poháru zvažuje, že by se mohlo jednat o scénu v hotelu pro homosexuály, kde je připouštěna a podporována homosexuální láska.¹⁹⁴ Existuje tedy možnost, že námět na poháru není čerpán z každodenního života, ale spíše ze světa sexuálních fantazií.

V následujících stoletích jsme se s tématem pozorování mohli setkat například ve starozákonním výjevu David a Betsabé, kde je většinou krásná Betsabé znázorněna v lázni a její budoucí manžel David ji pozoruje z blízkého balkónu či terasy. Dalším výjevem je Zuzana a starci, kde je Zuzana, podobně jako Betsabé, překvapena v lázni dvěma starci, kteří se jí chystají křivě obvinít. V těchto scénách se ale s dveřmi jako prostředkem k ukrytí při pozorování často nesetkáme.

Hezkým příkladem klasického pozorování a případného naslouchání konverzací lidí přítomných za dveřmi je obraz z počátku 20. století od italského malíře Eugena von Blaas (1843 – 1932), jehož dílo se řadilo k umění akademického klasicismu. V době, kdy namaloval obraz s názvem *Slídilka* (obr. 152), byl Eugene von Blaas již delší dobu usazen v Benátkách a tvořil především malby s náměty benátských krásných dívek.

Přejděme ale k nejzajímavějším příkladům námětu voyerismu spojeného s prvkem dveří v umění 20. století. Náš výběr se zúžil na tři slavná díla. Mezi nimi obrazy dvou surrealistů, Salvadora Dalího a René Magritta, a dílo umělce, který se nikdy nezařadil k určitému výtvarnému směru, Marcela Duchampa.

„S Dalím je to poprvé, co se otvírají velká mentální okna a co pociťujeme, že kloužeme k padacím dveřím do divokého nebe.“¹⁹⁵

Krásný úryvek z Bretonova díla *Sterilizovat Dalího* nám přibližuje umělcův svět představ plný neobvyklých obrazů a více méně zašifrovaných symbolů. Dalí byl od dětství velmi fascinován obrazem *Klekání* francouzského malíře Jean-François Milleta. Až do Dalího interpretace tohoto obrazu, která měla silný erotický podtext, byl obraz *Klekání* považován pouze za významné dílo francouzské realistické malby. V očích Dalího byl tento obraz hluboce zašifrovaný a symbolický, a tak se mu stal inspirací pro řadu děl.

Nejvíce enigmatické je dílo, ve kterém se objevuje mimo jiné prvek voyerismu, s názvem *Gala a Milletovo Klekání, předcházející hrozivému příchodu kónických anamorfóz* (obr. 153). Dalí v tomto díle propojil některé charaktery a témata svých

¹⁹⁴ Clarke 1993, s. 293.

¹⁹⁵ Breton, André. *Sterilizovat Dalího*. Cit. podle Aguilera 1991, s. 120.

předešlých prací. V pozadí obrazu je smějící se Gala, která pozoruje dění v místnosti. Postava, sedící k nám zády, je nepochybně Lenin. Nakonec kníratá postava, naslouchající za otevřenými dveřmi, představuje Maxima Gorkého s humrem na hlavě. Milletův obraz *Klekání* visí nade dveřmi.

Obdobně jako Dalí i Magritte řeší problém rozdělení, způsobeného dveřmi, odposloucháváním a špehováním, tentokrát skrze klíčovou díрку. Jedná se o obraz *Špión* z roku 1928 (obr. 154). Koncentrovaný pohled voyera zde silně kontrastuje s nevidoucím pohledem ženy. Je známo, že Magritte používal pro některé ze svých obrazů jako předlohy dobové fotografie. Taková možnost se nabízí i u tohoto díla (obr. 155). Jinou inspirací mohl být pro Magritta surrealistický film *La Coquille et le Clergyman*¹⁹⁶ režiséra Germaina Dulaca podle scénáře významného francouzského básníka a divadelníka Antonina Artauda.¹⁹⁷ Jedna scéna ukazuje ženu, sedící ve zpovědnici, kterou upřeně pozorují důstojník a kněz. Její hlava je ukázána v detailním záběru jakoby oddělená od těla a zavěšená v prostoru (obr. 156), přesně jako na Magrittově obrazu.

Poslední dílo, které zde zmíníme, je ve svém výkladu velice sporné. Chápání Duchampova *Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svítíplyn* se u různých badatelů liší (obr. 157 a 158). Do této části kapitoly se dílo dostalo díky faktu, že je některými autory spojováno s aktem špehování. Thierry de Duve doslova píše, že dílo láká k voyerismu, ke dvěma škvírám ve dveřích, které nabízí a zároveň brání přístupu k této peep-show. Dodává, že sám zažil zkušenost s tímto dílem, veden touhou spatřit umění, ne pornografii: „*Nicméně, byl jsem jako voyer, který „hází očima“ a zvalo mě to k podívané na tuto rozvalenou, rozkročenou nevěstu, která se mi nabízela a jenom mě samotnému.*“¹⁹⁸

Mnohem přijatelnější výklad tohoto Duchampova posledního významného díla navrhuje Jindřich Chalupecký ve své knize *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Dílo, dnes nainstalované ve filadelfském muzeu, působí v prvním dojmu velmi agresivně, čímž dochází k tomu, že je jím divák šokován. Šok, který měl otevřít smysl díla, ho pro mnohé naopak uzavřel. Viditelné jim zastřelo neviditelné.¹⁹⁹ Podrobnějšímu popisu díla *Je-li dáno* a Chalupeckého výkladu se věnuje následující část kapitoly.

7. 4 Svět za dveřmi Marcela Duchampa

¹⁹⁶ Ulita a kněz.

¹⁹⁷ Sylvester 1993, sv. 1, s. 269.

¹⁹⁸ Duve 1996, s. 111.

¹⁹⁹ Chalupecký 1998, s. 319.

„Jsou to diváci, kdo dělá obrazy.“²⁰⁰

Marcel Duchamp zastával názor, že záleží na diváku, co si z díla vytvoří, jak bude dílo číst. Mezi tím, o co umělec usiloval, a tím, co vytvořil, musí zůstat mezera, aby divák mohl do díla vložit sám sebe. Tak i v díle *Je-li dáno* (obr. 157 a 158) zůstává stále něco nejasného, nevyslovitelného a je na divákovi, aby tuto mezeru zaplnil.

Dílo tvoří velká těžká vrata z hrubých prken v cihlovém ostění. Vrata není možné otevřít, jedinou možnost pro nahlédnutí, co se za nimi skrývá, nabízejí dvě malé dírky ve výšce očí. Těsně za vraty je matně osvětlená zeď z cihel s probouraným nepravidelným otvorem. Za ním, již v silně osvětleném prostoru, vidíme plastiku nahé ženy, ležící na zádech s roztaženými nohama směrem k divákovi. První pohled tedy padne na rozevírající se pohlaví, přičemž nohy od kolen dolů již nevidíme, stejně tak nevidíme pravou ruku ani hlavu, která je zvrácena dozadu a překryta pramenem tmavých vlasů. V ruce drží žena rozsvícenou plynovou lampu. Leží na suchém roští a pozadí jí tvoří obraz idylické krajiny.

„První srážka návštěvníka s výjevem za vraty bude vždy soukromou a v podstatě nepopsatelnou zkušeností. [...] Výjev je zároveň zářejícím způsobem naturalistický i vzdušně neskutečný.“²⁰¹ Divák by měl v šoku z prvního pohledu pochopit, že smysl scény nemůže spočívat v tom, co vidí, a její neestetičnost by ho měla dovést k jejímu symbolickému významu. *Je-li dáno* je hmotným symbolem nehmotného a nepomíjivého, je variantou nejslavnějšího Duchampova díla *Velkého skla*, ale co bylo ve *Velkém skle* roztrženo, tedy sexuální a erotické, se v díle *Je-li dáno* prolíná.²⁰² Spojuje se zde ženský a mužský element.

K neustálým výkladům díla jako prostředku pro špehování pikantní scény měl Jindřich Chaloupecký jasný názor. Tím, že Duchamp vytvořil pro pozorování díla pouhé dvě dírky ve dveřích, chtěl zabránit letmému a lhostejnému prohlížení, jaké je na výstavách zvykem.²⁰³ Divák se musí k dílu přiblížit, a tak se odděluje od ostatního světa a zůstává s dílem naprosto sám. *Je-li dáno* je pro takovéto vnímání vytvořeno. Nabízí scénu, která je pomocí dveří oddělena od všedního života a skrze tuto oddělenost útočí na divákovu mysl.

Prvek dveří se v Duchampově tvorbě objevil již dříve, a to roku 1927. Ve svém pařížském bytě si umělec postavil dveře (obr. 159), které sloužili jako dva průchody – mezi

²⁰⁰ Marcel Duchamp, cit. podle Chaloupecký 1998, s. 320.

²⁰¹ Anne d'Harnoncourtová a Walter Hopps – měli možnost soustavněji studovat toto Duchampovo dílo. Cit. podle Chaloupecký 1998, s. 320.

²⁰² Chaloupecký 1998, s. 338.

²⁰³ Chaloupecký 1998, s. 355.

ateliérem a ložnicí a ateliérem a koupelnou. Byl to hravý zásah do každodenního života, protože dveře mohly být současně otevřené i zavřené. Zavře-li se jedna místnost, zůstane otevřena druhá, zavře-li se druhá, zůstane otevřena první.

Duchamp zde vlastně vtipně vyvrátil známé francouzské rčení: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.²⁰⁴ Také jeho instalace výstav byly často zaplněny žertovnými dveřmi, provázky či jinými provokujícími ready-mades. Duchamp tak záměrně zesměšňoval logiku práce i efektivnost.²⁰⁵ Stačí vzpomenout další Duchampova díla, jako obrácený pisoár s názvem Fontána či Monu Lisu s knírkem, kde se obdobně setkáváme s typicky duchampovskou intelektuální provokací.

7. 5 Příklon k symbolismu v českém umění počátku 20. století

Také v českém prostředí období přelomu 19. a 20. století dochází k zásadním změnám ve vývoji umění. České umění se vydává na cestu k modernosti, jsou kladeny nové otázky po smyslu lidské existence, otázky duchovnosti, dochází k zásadní změně celého tvůrčího myšlení. Výtvarné umění je v této době silně spjato s literaturou, hudbou, divadlem i vědou a technikou. Radikální změny představ o světě vedly k tvůrčím experimentům a k hlubokému využití představivosti.

Čeští umělci navazují kontakty s uměním evropským, především se symbolismem. Okruh autorů Moderní revue zdůrazňuje imaginaci a psychickou stránku umění. Dochází k harmonii vztahů přírody a duchovních prvků.

Jedním z významných umělců přelomu století, který ve své tvorbě došel od výrazného naturalismu k obrazům, naplněným snivostí a symbolistním způsobem vyjadřování, byl Jakub Schikaneder. Své komentáře společenských poměrů změnil v intimní obrazy smrti, které představovaly východisko a možné vykoupení ze světa, ve kterém žil. Ze světa, plného tragédie a smutku.

Jedním ze Schikanederových obrazů, ve kterém se objevují dveře jako možný symbolický prvek, je malba s názvem *Symbolický výjev* (obr. 160). Vidíme zde dům v šeru, v jehož pootevřených dveřích stojí žena. Na první pohled není jasné, na co čeká. Odpověď nám ale nabízí postava kostlivce v levé části obrazu. Jakub Schikaneder prožíval neustálý tragický pocit života, naplněný existenčními otázkami jeho bytí. Pro poezii otevřelo tuto cestu především dílo Charlese Baudelaira, v malířství byla převratem tvorba anglického

²⁰⁴ Je třeba, aby byly dveře buď otevřené nebo zavřené.

²⁰⁵ Molesworth 1998, s. 57.

malíře Williama Turnera.²⁰⁶ Všechny tyto vlivy se ozývají v Schikanederově díle posledních pěti let 19. století.

Obraz *Žena ve dveřích* (obr. 161) znázorňuje jedno z klíčových témat celé tvorby Jakuba Schikanedera. Postava ženy tvoří spolu s rámem dveří hranici mezi interiérem a exteriérem. Symbolický význam označuje toto místo jako setkání zjevného s neviditelným, přítomného s minulým, emotivního s existujícím.²⁰⁷ Tato hranice zakládá smysl Schikanederových obrazů jako přechodů mezi smyslovými a duchovními podobami skutečnosti, čímž se již přibližuje k tématům duchovních tendencí umění počátku 20. století.

Duchovním a symbolickým pojetím smrti ve spojení s prvkem dveří se zabýval ve svém díle také sochař Quido Kocián. *Zapovězená láska* (obr. 162) je reliéfně koncipované dílo, kde se v pootevřených dveřích drží v objetí chlapec a dívka. Nad nimi již číhá Smrt v podobě kostlivce s provazem v pravé ruce. Dílo vyvolává dojem, že je Smrt spojena spíše s postavou dívky, jejíž ruka nedrží pevně chlapce v objetí, ale visí bezvládně a jakoby bez života přes mladíkova záda. Smrt se sem vplížila jako vždy přítomný symbol konečnosti pozemského bytí.

Také v rozsáhlém díle Josefa Váchala se setkáme s námětem průchodu ze života ke smrti. Váchal byl blízkým přítelem spisovatele Jakuba Demla. Jednalo se sice o blízké, ale krátké přátelství se sklonem k náboženskému vizionářství.²⁰⁸ Dílo Jakuba Demla je dnes považováno za předchůdce moderních literárních směrů, zejména surrealismu. V roce 1912 vydává báseň v próze, nazvanou *Hrad smrti*, kterou Josef Váchal zdobí barevnými dřevoryty. Hlavní hrdina utíká před nejasným nebezpečím, na konci se dostává do bludiště Hradu smrti, jehož jediná chodba vede do bezpečí, všechny ostatní do záhuby (obr. 163). Labyrint Hradu smrti je podobenstvím o lidském životě, který svádí neustálý zápas touhy po životě s vědomím o posmrtné věčnosti.²⁰⁹

7. 6 Muzikovy imaginativní brány věčnosti

František Muzika byl v českém prostředí jedním z prvních, jejichž dílo zaznamenalo změny, které navodil surrealismus na počátku 30. let 20. století. Nikdy se ale nestal členem surrealistické skupiny. Působení surrealismu otevřelo Muzikovi nové obzory

²⁰⁶ Vlček 1985, s. 45.

²⁰⁷ Vlček 1985, s. 62.

²⁰⁸ Dačeva 1996, s. 45.

²⁰⁹ Dačeva 1996, s. 45.

imaginativní malby. Jak píše ve své monografii o tomto umělci František Šmejkal, předměty na Muzikových obrazech vystupují v ireálných souvislostech, přičemž vytržení z obvyklých vztahů a souvislostí odhaluje jejich významovou mnohoznačnost a činí je nositeli poetických hodnot a symbolických významů.²¹⁰

Muzikovo dílo bylo silně ovlivněno tvorbou Giorgia de Chirica, jeho obrazy k nám promlouvají řečí symbolů, kterými jsou denně naplněny naše sny. Příkladem imaginativní malby je Muzikův cyklus *Ostrovů*. Otevírají se nám zde fantazijní představy, tvořené skutečnými věcmi, avšak plnými skrytých významů. Podobně jako na *Ostrově mrtvých* švýcarského malíře Arnolda Böcklina, i na Muzikových *Ostrovech* se setkáváme se symbolikou smrti.

Na *Ostrově II.* (obr. 164) vidíme umělcův typický komplikovaný útvar, tvořený větrovým stromů, tentokrát prolomený chodbou, připomínající jakousi bránu. Ke klenuté chodbě vede cesta od pobřeží, kde kotví člun, z jehož dna vyrůstá místo stěžně pahýl stromu. Obraz je naplněn hlubokými symbolickými významy. Můžeme se vrátit do dávné historie a identifikovat člun jako bárku Chárona, převozníka mrtvých do podsvětí. Chodba, ústící do nekonečného prostoru, se nám tak stává bránou do věčnosti. Muzika zde chtěl vytvořit obecný symbol lidského osudu, který neodvolatelně končí právě v této bráně, ústící do bezedné propasti nicoty.²¹¹

Druhá světová válka hluboce zasáhla i mysl Františka Muziky. Jeho první reakce odrážely obrazy depresivní a pesimistické, plné smutku, beznaděje a smrti. Jádrem jeho válečné tvorby ale tvoří cyklus *Snů*, kde se již začíná objevovat nová naděje a víra. Kořeny motivů, užitých v tomto cyklu, sahají až k Muzikově scénické výpravě ke snové *Jullietě* Bohuslava Martinů.²¹² Celý cyklus tedy provází dva zápasící bojovníci, zvláštní hlava dívky či prázdné máry s přehozenou drapérií.

To vše můžeme vidět také na obraze *Malý sen* (obr. 165). Uprostřed záhadná tvář ženy propojená opět s prvkem lodi, připomínající bárku mrtvých. Klasický portál, před nímž stojí fantomatický kostlivec, symbol smrti. Spolu s připravenými márami čeká kostlivec na výsledek symbolického zápasu dvou bojovníků. Obrazy *Snů* v sobě nesou funerální význam. Antický portál vede do nitra srostlého útvaru, který se současně stává hrobkou.

²¹⁰ Šmejkal 1966, s. 93.

²¹¹ Šmejkal 1966, s. 96.

²¹² Šmejkal 1966, s. 139.

Ještě v 60. letech se František Muzika vrací k významově mnohoznačným básnickým objektům. Nejedná se již o trojrozměrné objekty, ale o plošné imaginární útvary, jakým je například i obraz s názvem *Brána* (obr. 166). Nalézáme zde podobný motiv jako na *Ostrově II.*, tedy symbolický motiv brány do věčnosti. Symbolika smrti nabývá v pozdní Muzikově tvorbě velké síly a naléhavosti.²¹³ Kulisa z uvadajících vegetabilních tvarů není ničím jiným než bránou do neznáma, která se stává výstražným symbolem neodvolatelné konečnosti lidského osudu.

Motiv dveří, který zajímal takové umělce, jako byl René Magritte či Marcel Duchamp, najdeme i v českém umění surrealismu. Z pozdního období surrealistické tvorby Toyen známe obraz s názvem *Mýtus světla* (obr. 167). Důležitým prvkem její poválečné tvorby bylo napětí mezi plochou a trojrozměrným objektem pomocí stínů.²¹⁴ Jasného definování plošného pozadí na obraze *Mýtus světla* dosáhla právě užitím zavřených bílých dveří. Na levém křídle dveří vidíme stín mužské postavy s profilem Jindřicha Heislera, který nese iluzivně namalovanou rostlinu s bohatými kořeny. Zprava se k rostlině blíží ženské ruce v bílých rukavičkách, vrhající stín v podobě šelmy s otevřenou tlamou. Jak upozorňuje Lenka Bydžovská, Toyen zde odkrývá hned několik rovin tématu svádění, k němuž se v pozdějších obrazech navrácí.²¹⁵

Prvek dveří se tedy vyskytoval hojně i v českém umění 20. století. Především surrealistické a imaginativní malby mu přisuzovaly skryté významy, vyplývající z myslí, představ či snů umělce. Jak jsme si ukázali, opět se zde ve spojení s dveřmi velmi často objevovala symbolika smrti, naplňující umění od jeho počátků až do dnešní doby.

7. 7 Dveře do světa literatury

„A pastor se vrátil k začátku textu, a já jsem viděl těsnou bránu, již bylo se snažiti vejíti. Představoval jsem si ji ve snu, do něhož jsem byl pohroužen, jako jakýsi válec, do něhož jsem se vpravil namáhavě a s neobyčejnou bolestí, do které se mísila nicméně předtucha slastí nebeských. A brána se stávala dále přímo dveřmi pokoje Alissina; abych vstoupil, zmenšoval jsem se, zhošťoval jsem se všeho, co ve mně zbývalo ze sobectví... Neboť těsná jest cesta, kteráž vede k životu, pokračoval pastor Vautier – a za veškerou

²¹³ Šmejkal 1966, s. 154.

²¹⁴ Bydžovská 2005, s. 183.

²¹⁵ Bydžovská 2005, s. 183.

trýzní těla a veškerým smutkem jsem si představoval, předvídal jinou radost, čistou, mystickou a serafickou, po které má duše již žíznila. ²¹⁶

Jak už bylo výše zmíněno, výtvarné umění a literatura se neustále prolínají. V uměleckém světě 20. století je to zvláště patrné. Malíři vycházejí z básní, románů i divadelních her, naopak básníci a spisovatelé se často inspiroují obrazy či sochami umělců výtvarných. Básníci malují obrazy, malíři píšou básně.

Do části kapitoly, věnované literatuře, ve které se vyskytuje v různých symbolických odkazech prvek dveří či brány, nás uvedl úryvek krásné knihy Andrého Gida *Těsná brána*. Navracíme se zde k úvodu práce, kde jsme rozebírali obtížnost cesty člověka ke spáse. André Gide se ve svém díle inspiroval částí Matoušova evangelia, která pojednává o těsné bráně, vedoucí k věčnému životu: „*Vejděte těsnou branou; prostorná je brána a široká cesta, která vede do záhuby; a mnoho je těch, kdo tudy vcházejí. Těsná je brána a úzká cesta, která vede k životu, a málokdo ji nalézá*“ (Matouš 7,13-14).

„A málo jest, nalézajících ji, končil pastor Vautier. Vysvětloval, kterak naléztí těsnou bránu... A málo jest nalézajících. – *Budu z nich...*“ ²¹⁷

Těsná brána pojednává o nenaplněné lásce chlapce Jeronýma a dívky Alisse, pramenící z jejich vztahu k Bohu. Zvláště pak z pojetí tohoto vztahu, jak ho chápe Alisse, naplněná mysticismem. Kvůli Bohu se obětuje a snaží se vytlačit svou lásku k Jeronýmovi: „*Ale ne! cesta, na niž nás nabádáš, Pane, je cesta těsná – těsná, že nemohou po ní kráčet dva vedle sebe.*“ ²¹⁸

Alisse zde dochází k myšlence, že ona sama je překážkou mezi Bohem a Jeronýmem, že Jeronýmova láska k ní mu brání přiklonit se k Bohu. Naplněna těmito myšlenkami se snaží od sebe chlapce odehnat, snaží se, aby ji přestal milovat. Přesvědčena o tom, že mu skrze svoji oběť zjednoduší cestu k Bohu, na konci knihy umírá. Symbolika těsné brány je v knize ještě znásobena často zmiňovanou zahradní brankou, u které se Alisse s Jeronýmem setkávají:

²¹⁶ Gide 1910, s. 18.

²¹⁷ Gide 1910, s. 19.

²¹⁸ Gide 1910, s. 124.

„Jakmile se vrátka zavřela, jakmile jsem uslyšel, jak zasunula za sebou závoru, klesl jsem na vrátka, zachvácen nejkrajnějším zoufalstvím, a setrval jsem dlouho v temnotě noční, pláče a štkaje.“²¹⁹

„... má sklíčenost mne zavedla až ke vrátkům, za nimiž jsem ho zanechala, otevřela jsem vrátka v šílené naději; kdyby se byl vrátil! Volala jsem. Tápala jsem v temnotách.“²²⁰

Francouzský spisovatel 2. poloviny 19. století Guy de Maupassant vydal za svůj život několik desítek novel a povídek. Roku 1882 vyšel soubor povídek, mezi nimiž se objevuje i krátká humorná povídka nazvaná *Dveře*. Hlavní hrdina Karl Massouligny zde vypráví příběh o vdané ženě, které se dvořil, a jejíž manžel byl k němu podezřele přívětivý. Pozval našeho hrdinu na venkov, aby tam s ním a jeho ženou strávil měsíc. Massouligny popisuje, jak o něj bylo pečováno: „*Jen mi podávají ruce, div mě neobjímají. Otvírají mi všechny dveře i srdce.*“²²¹

Michael Moore ve svém článku *On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts* pojmenovává tato slova Maupassantova hrdiny výrazem „politika otevřených dveří“.²²² Dveře se následně stanou i důležitým rozřešením celého příběhu, když manžel obdivované ženy nečekaně (avšak za jasným účelem) otevírá velké dveře do jejího pokoje a Massouligny ji má tak šanci spatřit neupravenou, rozcuchanou a vychrtlou.

„Manžel přirozeně vykřikl, vrátil se zavíraje dveře a řekl smutně: ‚Ach bože! Já hlupák! Opravdu jsem hlupák! Tohle nedopatření mi žena nikdy neodpustí!‘ Zato já jsem mu hned měl chuť poděkovat. Za tři dny jsem odjel [...].“²²³

Velmi zajímavou povídku, v níž hrají dveře jednu z hlavních rolí, napsal roku 1906 anglický spisovatel Herbert George Wells. Jedná se o příběh muže jménem Wallace, který nám vypráví jeho přítel Redmond. Povídka nese název *The Door in the Wall*. Wallace byl od dětství pronásledován vzpomínkou na dveře ve zdi. Poprvé je spatřil ve svých pěti letech. Nebyly to dveře hnědé, ani špinavé, byly žluto – zelené, zasazené v čistě bílé zdi. Když jako dítě na tyto dveře myslel, cítil zvláštní pocit, přitažlivost, touhu vstoupit do světa

²¹⁹ Gide 1910, s. 112.

²²⁰ Gide 1910, s. 131.

²²¹ Maupassant 1960, s. 264.

²²² Moore 1981, s. 204.

²²³ Maupassant 1960, s. 265 – 266.

za nimi. Současně byl ale přesvědčen, že by bylo nerozumné poddat se této touze, že by jeho otec byl velmi rozhněvaný.

Když se ale znovu přiblížil k bílé zdi, naplněn nejistotou, zaplavila ho síla emocí, otevřel dveře a ocitnul se v zahradě, která ho pak pronásledovala celý život. V tajemné zahradě se cítil šťastný, lehký, zapomněl zde na vše, co se dělo venku. Vše zde bylo krásné, věci, zvířata i lidé, kteří k němu byli milí a láskyplní. Při hře s novými kamarády pro něj přišla žena, která mu ukázala knihu. Listy stran nebyly obrazy, ale realitou. Chlapec viděl celý svůj životní příběh až do příchodu do zahrady. Kniha následně neukázala krásu a zář světa za dveřmi, ale realitu světa venkovního. Wallace seděl v šedé, chladné ulici a plakal.

Podruhé spatřil Wallace zelené dveře ve svých osmi letech, ale nevstoupil. Poté v sedmnácti, když studoval na vysoké škole. Uviděl bílou zeď s dveřmi z kočáru, ale nezastavil: „*Ti drazí přátelé a jasná atmosféra zdála se mi velmi příjemná, krásná, ale vzdálená. Můj zájem byl nyní fixován na svět. Viděl jsem jiné dveře, které se otvírají – dveře mé kariéry.*“²²⁴

Nikdy se ale nezbavil myšlenek na dveře a tajemnou zahradu za nimi. Život, ve kterém si budoval kariéru, se mu zdál šedivý a hořký. Přísahal si, že až narazí na dveře, vstoupí, uteče z tohoto světa plného marnosti. Odejde a už se nevrátí. Ale když přišla ona příležitost, nikdy dveřmi neprošel: „*Třikrát v jednom roce mi byly dveře nabídnuty – dveře, které vedou k míru, k radosti, do krásného snění, k laskavosti, kterou nemůže znát žádný člověk na zemi. A já to odmítnul, Redmonde, a vše je ztraceno.*“²²⁵

Tato ztráta ho zničila. Zanedlouho poté, co tento příběh vyprávěl svému příteli, byl nalezen mrtev. V hluboké šachtě, poblíž malých dveří, které zůstaly díky nedorozumění uvolněné... Byl Wallacův příběh o dveřích, které ho neustále pronásledovaly, pravdivý, nebo to byl výplod jeho fantazie a snění? Ani jeho záhadná smrt nám odpověď nenabízí.

V povídce dominuje tradiční Wellsův kontrast mezi pocity a vědou a nesnadnost při výběru mezi nimi. Téma vědy proti estetickým citům je součástí širšího kontrastu mezi racionálními a imaginativními prvky prožitku. Neschopnost Wallace překonat propast mezi představivostí a rozumem vede k jeho smrti.

Dalším autorem, v jehož díle se vícekrát objevuje prvek dveří, většinou naplněný hlubokými psychologickými významy, je Franz Kafka. Některé z jeho dveří jsou lákavě

²²⁴ Wells 1959, s. 36.

²²⁵ Wells 1959, s. 40.

otevřené, jiné krutě zavřené, některé brutálně a nuceně otevřené, k jiným se ztratil klíč.²²⁶ Dveře, použité Kafkou v symbolickém odkazu, se objevují například v jeho slavném díle *Proces*. Jedná se o podobenství nazvané *Před zákonem*, které vyšlo samostatně ještě za Kafkova života, zatímco samotný *Proces* byl vydaný roku 1925, tedy až po spisovatelově smrti.

Hrdina knihy *Proces* Josef K. je v den svých 30. narozenin obviněn dvěma úředníky. Příčinu svého obvinění ale nezná a nepodaří se mu ji nikdy zjistit. Dokonce postupem času začíná věřit, že je skutečně vinen. Román udivuje svou absurditou, neexistujícím prostředím a nesmyslným procesem. V části knihy, samostatně nazvané *Před zákonem*, se Josef K. snaží pochopit svůj proces a najít cestu k zákonu. V kostele se setkává s vězeňským kaplanem, v jehož očích vypadá proces s K. velmi zle, a který mu vypráví příběh o obyčejném muži, jenž se snažil dostat do zákona, k němuž vedly otevřené dveře:

„Před zákonem stojí dveřník. K tomu dveřníku přijde muž z venkova a prosí, aby směl vstoupit do zákona. Avšak dveřník praví, že ted' ho vpustit nemůže. Muž přemýšlí a pak se zeptá, bude-li tedy smět vstoupit později. „Je to možné,“ praví dveřník, „ted' však nikoliv.““²²⁷

Muž tedy čeká dny a roky, až bude moci vstoupit do zákona. Mnohokrát se pokouší přemluvit dveřníka, podplácí ho, ale projít dveřmi se mu nikdy nepodaří. Muž zestárne a těsně před svou smrtí pokládá dveřníkovi poslední otázku:

„Všichni přece touží po zákonu,“ praví muž, „jak to, že za všechna ta léta nikdo kromě mne nepožádal, aby byl vpuštěn?“ [...] Tudy nemohl být nikdo jiný vpuštěn, neboť tento vchod byl určen jen pro tebe. Ted' půjdu a zavřu ho.““²²⁸

Tak příběh končí a Josef K. s duchovním se snaží objasnit jeho smysl. Tento úsek *Procesu* je jasným příkladem absurdity v dílech Franze Kafky. Je prodehnut myšlenkou existencialismu. Muž může projít skrze bránu užitím vlastní, individuální cesty. Příběh, který duchovní vyprávěl Josefu K., byl zamýšlen jako vysvětlení jeho stávající situace, ale

²²⁶ Moore 1981, s. 204.

²²⁷ Kafka 1997, s. 199.

²²⁸ Kafka 1997, s. 201.

namísto toho způsobil v mysli K. zmatek a naznačil, že jeho osud je beznadějný. Závažná slova duchovního, která následují v konverzaci s K., již připravují čtenáře na špatný konec celého *Procesu*, ve kterém obžalovaný nikdy nespátí svého soudce...

7. 8 Dveře v české divadelní scéně 20. století

Stejně jako literatura i divadlo je velmi úzce spjata s výtvarným uměním. To je v divadelním umění přímo obsaženo ve formě scéničnosti, tedy podoby jevištního prostoru. Antická tradice scénování směřovala zejména k vizuálnímu efektu, tedy ke zpodobení jednajících postav v konkrétním prostoru. Oproti tomu v tradici biblické nešlo ani tak o vytvoření „podoby“, ale spíše „podobnosti“, ve kterém jde především o samotný smysl příběhu.²²⁹

Podobně jako na jevišti i na obrazech se setkáváme s malířsky vytvořenou scénou ve smyslu veřejně nahlédnutého prostoru. Toto pojetí je zvláště patrné na nizozemských obrazech 17. století, které mnohdy vyvolávají dojem skutečného jeviště, v některých případech zesílený odhrnutým závěsem, připomínajícím oponu (obr. 168). Holandské malířství 17. st. předběhlo zejména podobu měšťanské činoherní scény, tedy vývoj od divadla hraného pod širým nebem do interiéru.²³⁰ Prostor se uzavírá a diváci vidí děj na jevišti jako v rámu obrazu. Definitivní ohraničení jeviště ve smyslu vytvoření scénického „obrazu“, zásadně odlišného od komediantské produkce na vyvýšeném podiu, přineslo budování stabilních portálů.²³¹ A zde se již dostáváme k našemu tématu dveří.

Důležité scénické řešení, které ovlivnilo následující podobu divadelního prostoru až do 20. století, vytvořil roku 1585 Andrea Palladio ve Vicenze. Jedná se o jakýsi návrat k římské antické scéně. Patrová scéna, zdobena sloupy a sochami, obsahuje tři brány v průčelí a dva vchody po stranách (obr. 169 a 170). Od antické tradice se pojetí Palladiova divadla liší otevřenými průhledy do ulic skrze velkou středovou i dvě postranní brány.²³² Třídílné řešení jeviště, doplněné dvěma vchody po stranách, připomíná vítězný oblouk i středověký oltářní triptych. Také musíme vzpomenout na kompozici renesančních obrazů, jako například Raffaelovo či Peruginovo *Zasnoubení Panny Marie* (obr. 171), jejichž malířské scény jsou děleny na předscénu a pozadí. Renesanční obrazy se velmi podobají divadelnímu podiu.

²²⁹ Vojtěchovský – Vostrý 2008, s. 26.

²³⁰ Vojtěchovský – Vostrý 2008, s. 61.

²³¹ Vojtěchovský – Vostrý 2008, s. 61.

²³² Vostrý 2003, s. 23 – 24.

Užití formy oltářního triptychu nalézáme i v českých divadelních scénách 20. století. Již roku 1914 navrhnul takovouto scénu František Kysela k Dykově hře *Zmoudření dona Quijota*, režírované Františkem Zavřelem v divadle na Vinohradech (obr. 172). Také Luboš Hrůza využíval trojdílného členění pro své návrhy scén v pražském Činoherním klubu. Roku 1965 zde Jiří Menzel režíroval Machiavelliho hru *Mandragora*. Velké okno v centru scény připomínalo střední část oltáře a dveře po stranách oltářní křídla (obr. 173). Kromě toho fungovaly na scéně ještě dva boční vchody. Vše dohromady tak připomíná dispozici Palladiova divadla ve Vicenze.

Další realizací Luboše Hrůzy byla scéna ke *Zločinu a trestu* režiséra Evalda Schorma. Opět se zde setkáváme s charakteristickou trojčleností (obr. 174). V levé postranní části vedou dveře do Sonina pokoje, napravo do pokoje Raskolnikova. Zde si můžeme vzpomenout například na středověké obrazy, kde byla nalevo zobrazována brána do ráje, zatímco pravá část patřila peklu.

Předmět na scéně, a tedy i dveře, může procházet proměnami v souvislosti s jednáním osob. Krásný příklad nacházíme v inscenaci režiséra Alfréda Radoka a scénografa Ladislava Vychodila *Zlodějka z města Londýna*, původní hry George Neveuxe. Skříně se zde proměňují v domy, jakmile přijde první herec na jeviště. Vzápětí se domy mění v tajný průchod, v další scéně se jedna skříně otvírá, stojí v ní družičky a mávají svatebnímu průvodu, v jiných situacích se skříně stávají parkem, hotelovým pokojem, řadou hotelových dveří.²³³

Dveře na jevišti souvisejí s vlastnostmi dveří skutečných, které mají svou symbolickou moc. Mohou být otevřené pro možnost příchodu či odchodu nebo zavřené, čímž předchozím možnostem brání. Může za nimi někdo nebo něco čekat. Něco dobrého či zlého, známého či cizího. Symbolizují ochranu i cestu do neznáma. Také v současné hře Václava Havla *Odcházení* tvoří dveře důležitý prvek jevištního prostoru, naplněný symbolickými významy:

„Mám rád v divadle příchody, odchody a návraty, vstupy a výstupy ze zákulisí na jeviště a z jeviště do zákulisí, skoky z jednoho světa do druhého. A na jevišti brány, ploty, zdi, okna a samozřejmě dveře. Jsou to hranice světů, řezy prostorem a časem, zprávy o jejich zakřivenosti, počátcích a koncích. Každá stěna či dveře nám říkají, že je něco za. Připomínají tím, že za každým za je vždycky ještě nějaké další za. Nepřímo se vlastně ptají,

²³³ Vojtěchovský – Vostrý 2008, s. 267 – 268.

co je za posledním za, čímž vlastně otevírají téma tajemství vesmíru a bytí vůbec. Aspoň myslím.“²³⁴

Poslední kapitola práce nás seznámila s mnohými tendencemi umění 20. století. Jednalo se skutečně o úzký výběr výtvarných, literárních i divadelních děl. V tvorbě mnoha umělců se objevovaly vlivy staršího umění, setkali jsme se opět s rozsáhlou symbolikou smrti, která je s dveřmi úzce spjata. Brána ale nemusela vždy odkazovat ke smrti a k tomu, co následovalo po ní. Známe dílo, které se naopak otvíralo novému životu.

Bránu polibku vytvořil spolu se *Sloupem nekonečna* a *Stolem ticha* původem rumunský sochař Constantin Brancusi pro park Tirgu Jiu v Rumunsku jako památník obětem války (obr. 175). Bránu tvoří několik schématických podob *Polibku* (obr. 176), což byl oblíbený a mnohokrát opakovaný motiv Brancusiho. Brancusi ukázal fotografii modelu brány americké sochařce Malvině Hoffman s otázkou, co vidí: „*Vidím formy dvou buněk, které se potkaly a tvoří život. Počátek života... skrze lásku. Mám pravdu?*“²³⁵ Na to Brancusi odpověděl: „*Ano máš a tyto sloupy jsou výsledkem roků hledání. První přišla tato skupina dvou propletených, sedících postav v kameni... pak symbol vejce, pak myšlenka vyrostla do této brány do neznáma...*“²³⁶ Jako celek je soubor tří děl v parku Tirgu Jiu symbolem lidské existence.

Kromě vlivů staršího umění jsme se u umělců 20. století setkali s naprosto novými pohledy na prvek dveří. Tím byly například Magrittovy dveře současně zavřené a otevřené. Samotné dveře zavřené, které proděravují samy sebe a tak se otevírají vnějšímu světu. Magrittov dvojitý obraz je užit jako nástroj metafyzického vědomí k vyvolání myšlenky, která je schopna být na dvou místech ve stejném čase.²³⁷ Naproti tomu v dvojitém světě Salvadora Dalího nic není tím, čím se zdá na první pohled být, protože vše je ve skutečnosti něčím jiným.

Marcel Duchamp, který v posledních deseti letech svého života všechny nechával v domnění, že zanechal umělecké činnosti, vytvořil za tuto dobu složité dílo, které se nepodobá ničemu, co dosud udělal. *Je-li dáno* je zjevením symbolické hodnoty světa, vyvolává neviditelné skrze svou viditelnost. Scéna, do které divák nahlíží, se pomocí

²³⁴ Havel 2007, s. 44 – 45. Inscenaci v divadle Archa režíroval David Radok. Scéna obsahuje čtyři dveře po stranách a jeden vchod v průčelí. Dveře jsou neustále herci využívány. Citovaný úryvek zazní během hry z reproduktoru hlasem Václava Havla.

²³⁵ Cit. podle Geist 1968, s. 126.

²³⁶ Cit. podle Parigoris 1984, s. 83.

²³⁷ Gablik 1970, s. 98.

zásadního oddělení od zdejší (divákovy) skutečnosti mění v cosi podobného poselství ze skutečnosti jiné.

Také české umění období přelomu století a období surrealismu obsahovalo skryté významy. Imaginativní obrazy Františka Muziky byly naplněné symbolikou smrti. V jeho tvorbě nalzáme nové pojetí obrazové skutečnosti jako souboru symbolů a znaků.

V některých dílech spisovatelů a básníků 2. poloviny 19. století a 20. století nalzáme prvek dveří, tvořící důležitou součást příběhu či básně. Ať už se jedná o biblickou inspiraci nebo o čistou básníkovu vizi, vždy v sobě tento prvek nese skryté odkazy. Podobně je tomu u divadla, kde sice dveře tvoří často pouhou součást divadelních kulis, ale mohou se také otevírat hlubším významům.

ZÁVĚR

Dveře jsou spojením mezi vnitřním a vnějším světem. Získávají své symbolické a metaforické významy díky možnosti průchodu. Skrze překročení prahu dochází k fyzickým či metafyzickým přeměnám stavů. V momentě přechodu se naše já dostává do nové existence, spojuje se s novým světem.

Prošli jsme mnoha branami a průchody, otevřeli jsme spousty dveří. Stáli jsme před branami, skrze něž procházeli po smrti Egyptané, Etruskové, Řekové i Římané. Jejich průvodci je nevedli do temnoty, ale do posmrtného putování podsvětními říšemi. Tradice křesťanská si z jedné brány vytvořila dvě. Bránu do ráje, jíž procházeli vyvolení, a bránu do pekla, připravenou pro zavržené. O rozdělení duší rozhodoval při Posledním soudu Kristus, který se sám branou nazýval.

Brány a dveře hrály důležitou roli v mnoha biblických výjevech. Jedním z nejdůležitějších bylo Zvěstování Panně Marii, kde jsme mohli vidět jak zavřené, tak otevřené dveře. Zavřené dveře pro nás představovaly neposkvrněné početí, zatímco dveře otevřené odkazovaly na Mariinu zásluhu znovuotevření bran do nebeského ráje a volnou cestu ke spáse.

Dante Alighieri, Arthur Rimbaud, George Bernard Shaw a další spisovatelé a básníci nám ukázali své představy pekla, zavedli nás ke svým branám, vedoucím do podsvětí. Někteří vnímali smrt jako všudypřítomný prvek, který nás provází celým pozemským životem, a následné pekelné utrpení jako nevyhnutelné pokračování tohoto života. Jiní do svých děl začleňovali humor a nadhled.

Don Juan otci Anny: „Vy znáte cestu k hranici mezi peklem a nebem. Buďte tak hodný a ukažte mi ji.“

Otec Anny: „Ta hranice je pouze rozdíl mezi dvěma způsoby, jak se díváme na svět. Každá cesta vás k ní přivede, když tam opravdu chcete jít.“²³⁸

V dobách renesance, baroka a klasicismu hlubší významy dveří a bran ustoupily do pozadí. Velký důraz byl kladen na umění náhrobku, kde jsme se s dveřmi mohli setkat. V některých případech přetrvávala starší symbolika přechodu k životu po smrti. Nicméně

²³⁸ Shaw 1968, s. 382.

v malířském umění se již dveře a brány staly především součástí perspektivního uspořádání obrazu a důležitým prvkem kompozice.

Výjimku tvoří v těchto obdobích umění nizozemských mistrů. V nizozemské malbě 17. století dosahuje vizuální fascinace dveřmi svého vrcholu. Postavy stojí u dveří nebo přímo v nich, nechávají dveře svých pokojů otevřené, pracují ve světle, které jimi proniká. Obrazy z prostředí nevěstinců, bavící se společnosti, témata špehování a výjevy, kde se služebné nevěnují své práci, obsahují mnoho skrytých významů. Otevřené dveře byly metaforou ženského světa, přístupného světu mužskému, mohly také odkazovat na ztrátu panenství a nebezpečí svádění. Mluvili jsme o symbolice klíče, který se vztahoval k ženským domácím povinnostem, ale opět se týkal i sexuálních odkazů.

Otevření vchodů a průhledů v nizozemské malbě bylo především spojením domácího světa se světem městským, propojením ženského a mužského prostoru. Tvorba umělců, jako byl například Samuel van Hoogstraten, vytvářela také hranici mezi znázorněným tématem a reálným světem diváka. Při pohledu na obrazy *Pantofle* či *Chodba* (obr. 115 a 116) se jakoby ocitáme na prahu dveří, který vede do znázorněných interiérů. Stáváme se jejich součástí.

V umění 19. století jsme opět narazili na symboliku smrti. Funerální umění tohoto období se ale od pojetí barokních náhrobků liší. Téměř se vytrácí víra v nesmrtelnost, ze zobrazovaných postav na náhrobcích je cítit strach a úzkost. Jiné jsou obrazy Caspara Davida Friedricha, které jsou naplněné tajemstvím a předcházejí již v mnohém umění a myšlení symbolistů. Naprosto ojedinělým dílem byla *Brána pekla* Augusta Rodina, do které umělec promítnul všechny své touhy i utrpení celého světa.

Křesťanský symbolismus mnohdy určoval cestu symbolismu modernímu, ale mnoho umělců 20. století se snažilo od veškerého staršího myšlení i umění odpoutat. Někteří naprosto odmítali přisuzovat svým dílům symbolické významy (René Magritte), jiní nás svými díly šokovali a tím se nás snažili dovést k jejich skrytým významům (Marcel Duchamp). Surrealisté zobrazili dveře, které ve skutečnosti mohly znamenat něco naprosto jiného. Jisté je, že 20. století přineslo nespočet nových pohledů na umění, pro něž bylo nesmírně důležité propojení světů výtvarného umění, literatury, divadla i filmu. Již fakt, že samotné dveře postavené v prostoru mohly být považovány za umění, s sebou přináší velké změny.

Průkopníkem takového umění byl samozřejmě Marcel Duchamp, ale také René Magritte. Právě on spolu s hnutím surrealismu začal velmi ovlivňovat umění po roce 1980. Bylo by také velice zajímavé věnovat se symbolice dveří v současném umění. Podívejme

se alespoň na tvorbu jednoho umělce, v jehož díle se potkává odkaz Reného Magritta s hnutími současnějšími, jako byl pop art či minimalismus. Americký sochař Robert Gober, narozený roku 1954, vytvořil řadu objektů, obdařených hlubokými myšlenkami.

Velmi zajímavá je Goberova instalace v Dia Center for the Art v New Yorku z let 1992 – 1993 (obr. 177). Zdi místnosti s malými zamřížovanými okny jsou pomalovány krajinou. Umělec si zde pokládá existenciální otázku: *Jsi v přírodě, která je vězením, nebo jsi ve vězeňské cele, která je lesem?*²³⁹ Pro vysvětlení díla se umělec odvolává na divadelní hru *S vyloučením veřejnosti* od Jeana Paula Sartera, kterou jsme rozebírali v kapitole Spisovatelé a jejich peklo (str. 39). Ze vztahu k tomuto dílu vyplývá, že účelem Goberovy instalace je sdělení, že kdekoli, i v nedotčeném lese, může být peklo, jestliže jste uvěznění svou vlastní představivostí. Jestliže les může být vězením, vězení může být lesem.

Mezi lety 1987 – 1989 vytvořil Robert Gober sérii plastik dveří, které připomínají Magrittovy malby s tímto motivem. Plastiky jsou spojením tradice surrealistické a minimalistické. Zvláštním dílem jsou *Bezejmenné dveře a dveřní rám* (obr. 178), kdy procházíme skrze rám do místnosti, kde je o čelní zeď teprve opřeno křídlo dveří. Vrcholem Goberovy reakce na minimalismus jsou dvojce dveře opřené o zeď, zbavené jakýchkoliv doplňujících prvků (obr. 179).

Význam dveří a bran v umění se neustále vyvíjí. Vracejí se starší myšlenky, věnované především přechodu k posmrtnému životu, ale vytvářejí se také myšlenky naprosto odlišné, které skrze dveře nabízejí různé pohledy, věnované každodennímu životu či světu, který existuje pouze v mysli konkrétního umělce. Dveře také nemusí ukazovat svět za nimi, neodkrývají nám svá tajemství. A tak v nás zavřené dveře vyvolávají zároveň strach i hlubokou fantazii, jejíž brány se naopak nikdy nezavírají...

*„Šňal z hlavy klobouk a široce rozmáchl rukama: podívejte se, už častěji jsem četl, že Brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoliv, otevřena. Nechme to tedy tak, při té bráně; to naše lidská nedostatečnost si vytvořila představu právě nějaké brány, brány někde na konci u hradeb, kterou, když udeří ta rozhodující hodina, se vstupuje tam jinam ven. Nechme to tedy při té bráně, která je stále a všude před námi otevřena. Ptal jste se, odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se Branou věčnosti.“*²⁴⁰

²³⁹ Karmel 2006, s. 166.

²⁴⁰ Čapek 1997, s. 34 – 35.

POUŽITÁ LITERATURA

Aguilera 1991

Aguilera, Cesáreo Rodríguez. *Salvador Dalí*. Praha: Odeon, 1991.

Alighieri 1965

Alighieri, Dante. *Božská komedie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

Amélineau 1910

Amélineau, M.E. Étude sur le chapitre XVII du Livre des Morts de l'ancienne Egypte. *Journal asiatique*, 15, 1910, s. 395 - 463.

Antonio Canova. Katalog výstavy. Muzeum Narodowe v Krakowie / Muzeum – Zamek v Łańcucie, 2008.

Becker – Schädler 2008

Becker, Christoph – Schädler, Linda. *Félix Vallotton. Idyll on the Edge*. Katalog výstavy. Kunsthhaus Zürich / Hubertus-Wald-Forum at the Hamburger Kunsthalle, 2008.

Becker 2007

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007.

Benisovich 1953

Benisovich, Michel N. Drawings of the Sculptor Augustin Pajou in the United States. *The Art Bulletin*, 35, 1953, č. 4, s. 295 – 298.

Benoist 1995

Benoist, Luc. *Znaky, symboly a mýty*. Praha: Victoria Publishing, 1995.

Białostocki 1973

Białostocki, Jan. The door of death: survival of a classical motif in sepulchral art. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18, 1973, s. 7 - 32.

Białostocki 1977

Białostocki, Jan. Tor und Tod bei Caspar David Friedrich. In: Gärtner, Hannelore (ed.). *Caspar David Friedrich. Leben, Werk, Diskussion*. Berlin: Union Verlag, 1977.

Białostocki 1980

Białostocki, Jan. *Gianlorenzo Bernini*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1980.

Bible. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Česká biblická společnost: 1991.

Bindman 1981

Bindman, David. Roubiliac in Westminster Abbey. *Oxford Art Journal*, 4, 1981, č. 2, s. 10 - 16.

Boucher 1998

Boucher, Jules. *Zednářská symbolika aneb Královské umění opětovně objasněné a obnovené podle pravidel tradiční esoterické symboliky*. Praha: Trigon, 1998.

Bouzek 2003

Bouzek, Jan. *Etruskové, jiní než všechny ostatní národy*. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum, 2003.

Bydžovská 2005

Bydžovská, Lenka. Surrealismus 1939 – 1947. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1939 / 1958 (V)*. Praha: Academia, 2005, s. 171 – 195.

Caille 1991

Caille Françoise. *La Symbolique de l'Espace dans l'oeuvre picturale de František Muzika de 1931 à 1946*. Université de Paris I, 1991.

Cats 1627

Cats, Jacob. *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*. Rotterdam, 1627.

Clarke 1993

Clarke, John R. The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Lovemaking in Augustan and Early Julio-Claudian Art. *The Art Bulletin*, 75, 1993, č. 2, s. 275 - 294.

Cooperová 1999

Cooperová, J.C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1999.

Cumont 1922

Cumont, Franz. *After Life in Roman Paganism*. New Haven: Yale University Press, 1922.

Čapek 1970

Čapek, Karel. *Obrázky z Holandska*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

Čapek 1997

Čapek, Josef. *Kulhavý poutník*. Praha: Dauphin, 1997.

Dačeva 1996

Dačeva, Rumjana. Josef Váchal a jeho život s démony (1884-1969). *Grapheion*, 1996, č. 0, s. 36-57.

Dante Alighieri v českém výtvarném umění, katalog výstavy. Kropáček, Jiří (zpracování katalogu). Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 1993 / Národní galerie v Praze, 1993 – 1994.

Darr 1985/1986

Darr, Alan Phipps (ed.). *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*. Katalog výstavy. Detroit Institute of Arts, 1985 / Kimbel Art Museum, Fort Worth, 1986.

Davy 1977

Davy, Marie-Madeleine. *Initiation a la symbolique romane*. France: Flammarion, 1977.

Donhauser 1993

Donhauser, Peter L. A Key to Vermeer?, *Artibus et Historiae*, 14, 1993, č. 27, s. 85-101.

Duve 1996

Duve, Thierry de. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. In: Buskirk, Martha – Nixon, Mignon (eds.). *The Duchamp Effect*. Massachusetts Institute of Technology and October Magazine, 1996.

Egyptská kniha mrtvých. Kapitoly o vycházení z hmotného světa do Bezbřehé záře. Sv. 1., 2. Překlad a komentář Jaromír Kozák. Praha: Eminent, 2001.

Elsen 1974

Elsen, Albert E.. *Rodin*. London: Secker & Warburg, 1974.

Elsen 1985

Elsen, Albert E.. *The Gates of Hell by Auguste Rodin*. Stanford, California: Stanford University Press, 1985.

Facos 2009

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. University of California Press, 2009.

Ferguson 1966

Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: A Galaxy Book, Oxford University Press, 1966.

Fischer 1976

Fischer, Henry G. Some Early Monuments from Busiris, in the Egyptian Delta. *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, s. 5 - 24.

Franits 2004

Franits, Wayne. *Dutch seventeenth-century genre painting*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

Freeman 1957

Freeman, Margaret B. The Iconography of the Merode Altarpiece. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 16, 1957, č. 4, s. 130 - 139.

Freud 1974

Freud, Sigmund. *Introductory lectures on psychoanalysis*. London: Pelican Books, 1974.

Freud 1997

Freud, Sigmund. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997.

Freud 2003

Freud, Sigmund. *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003.

Gablik 1970

Gablik, Suzi. *Magritte*. London: Thames and Hudson, 1970.

Geese 2007

Geese, Uwe. Barokní plastika v Itálii, Francii a střední Evropě. In: Toman, Rolf (ed.). *Baroko*. Praha: Slovart, 2007.

Geist 1968

Geist, Sidney. *Brancusi: a study of the sculpture*. London: Studio Vista, 1968.

Gennep 1997

Gennep, Arnold van. *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.

Gide 1910

Gide, André. *Těsná brána*. Praha: Knihy dobrých autorů, 1910.

Gottlieb 1970

Gottlieb, Carla. *Respiciens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*. *Oud Holland*, 85, 1970, s.65 - 84.

Gottlieb 1981

Gottlieb, Carla. *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*. New York: Abaris Books, 1981.

Hartt 1958

Hartt, Frederick. *Giulio Romano*. New Haven: Yale University Press, 1958.

Havel 2007

Havel, Václav. *Odcházení*. Praha: Respekt Publishing: Torst, 2007.

Heckscher 1974

Heckscher, William S. Petites perceptions: an account of sortes Warburgianæ. *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 1974, č. 4, s. 101 - 134.

Heckscher 1994

Heckscher, William S. *Art and literature: studies in relationship*. Baden-Baden: Koerner, 1994.

Heinz-Mohr 1999

Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999.

Heller 1998

Heller, Joseph. *Něco se stalo*. Praha: BB art, 1998.

Holder 1997

Holder, Eric. Vilhelm Hammershøi. *L'Oeil: magazine international d'art*, 1997, č. 491, s. 42 – 51.

Hollander 2000

Hollander, Martha. Public and private life in the art of Pieter de Hooch. *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 51, 2000, s. 274 – 293.

Holý 2004 / 2005

Holý, Petr (ed.). *Quido Kocián*. Katalog výstavy. Hořice 2004 / Praha 2005.

Hopps – Davidson 1997/1998

Hopps, Walter – Davidson, Susan (eds.). *Robert Rauschenberg – Retrospektive*. Katalog výstavy. Guggenheim Museum, NY / Contemporary Arts Museum and Museum of Fine Arts, Houston / Museum Ludwig Köln / Guggenheim Bilbao Museoa, 1997/1998.

Hunt 1905

Hunt, William Holman. *Pre – Raphaelitism and the Pre – Raphaelite Brotherhood*. Sv. I, II. London: Macmillan and co., 1905.

Hunt 1968

Hunt, John Dixon. *The Pre-Raphaelite Imagination 1848 – 1900*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

Chalupecký 1998

Chalupecký, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998.

Champigneulle 1967

Champigneulle, Bernard. *Rodin*. London: Thames and Hudson, 1967.

Chevalier – Gheerbrant 1969

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 1969, s. 622 - 624.

Jarrassé 2001

Jarrassé, Dominique. *Rodin. La passion du mouvement*. Paris: Terrail, 2001.

Jongen 1994

Jongen, René-Marie. *René Magritte ou la pense imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1994.

Kafka 1997

Kafka, Franz. *Proces*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997.

Karmel 2006

Karmel, Pepe. „Who You Are and Where You Come From“: Robert Gober and René Magritte. In: Barron, Stephanie – Draguet, Michel (eds.). *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*. Katalog výstavy. Los Angeles County Museum of Art, 2006.

Kemperdick – Sander 2009

Kemperdick, Stephan – Sander, Jochen. *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Katalog výstavy. Städel Museum, Frankfurt am Main / Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin, 2009.

Koerner 1990

Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Koortbojian 1991

Koortbojian, Michael. Disegni for the Tomb of Alexander VII. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, s. 268 – 273.

Lampert 1986 / 1987

Lampert, Catherine (ed.). *Rodin: Sculpture & Drawings*. Katalog výstavy. Hayward Gallery, South Bank, London. Arts Council of Great Britain, 1986 / 1987.

Landow 1983

Landow George P. Shadows Cast by The Light of the World: William Holman Hunt's Religious Paintings, 1893- 1905. *The Art Bulletin*, 65, 1983, č. 3, s. 471-484.

Lassus 1971

Lassus, Jean. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971.

Lewis 2003

Lewis, C.S. *Velký rozvod nebe a pekla. Fantastický autobusový výlet z pekla do nebe. Vyhlídková jízda pro některé, ale rozhodně ne pro všechny*. Praha: Návrat domů, 2003.

Lurker 2005

Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005.

MacDonald 2001

MacDonald, George. *Lilith*. Praha: Aurora, 2001.

Malke 2000

Malke, Lutz S. (ed.). *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Katalog výstavy. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin / Schack-Galerie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 2000.

Maupassant 1960

Maupassant, Guy de. *Mládenec pani Hussonové a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Meuris 2007

Meuris, Jacques. *Magritte*. Taschen, 2007.

Michalski 1996

Michalski, Sergiusz. Drzwi śmierci w sepulkralnej rzeźbie francuskiej XVIII wieku. *Ikonothea*, 1996, č. 11, s. 81 - 88.

Molesworth 1998

Molesworth, Helen. Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades. *Art Journal*, 57, 1998, č. 4, s. 51-61.

Moore 1981

Moore, Michael. On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts. *Leonardo*, 14, 1981, č. 3, s. 202 - 205.

Neznámá evangelia: Novozákonná apokryfy I. Uspořádali Jan A. Dus, Petr Pokorný. Praha: Vyšehrad, 2006.

Nickel 1966

Nickel, Helmut. The Man beside the Gate. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 24, 1966, č. 8, s. 237 - 244.

Panofsky 1971

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting*. Díl 1 - 2. Harvard University Press, 1971.

Panofsky 1964

Panofsky, Erwin. *Tomb Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1964.

Parigoris 1984

Parigoris, Alexandra. Brancuși at Tirgu Jiu, the Return of the 'Prodigal Son'. *The Burlington Magazine*, 126, 1984, č. 971, s. 76 - 84.

Paul Delvaux. Katalog výstavy. Sinebrychoffin Taidemuseo. 2000 / 2001.

Polano 1989

Polano, Sergio (ed.). *Giulio Romano*. Milano: Electa, 1989.

Prayon 2002

Prayon, Friedhelm. *Etruskové*. Praha: NS Svoboda 2002.

Ragusa 1977

Ragusa, Isa. Terror Demonum and Terror Inimicorum: The Two Lions of the Throne of Solomon and the Open Door of Paradise. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, č. 2, s. 93 - 114.

Ratté 1999

Ratté, Felicity. Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting. *Gesta*, 38, 1999, č. 2, s. 142 - 153.

Redon 1996

Redon, Odilon. *Samomluvy*. Praha: Torst, 1996.

René Magritte. Katalog výstavy. Le Musée National d'Art Moderne, Tokyo, 1988.

Reutersward 1991

Reutersward, Patrik. Hieronymus Bosch's Four "Afterlife" Panels in Venice. *Artibus et Historiae*, 12, 1991, č. 24, s. 29 - 35.

Reymond 1911

Reymond Marcel. *Le Bernin*. Paris: Librairie Plon, 1911.

Rilke 1946

Rilke, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Praha: Vladimír Žikeš, 1946.

Rimbaud 2004

Rimbaud, Arthur. *Sezóna v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*. Praha: Garamond, 2004.

Roberts 1998

Roberts, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of comparative iconography : themes depicted in works of art*. Díl 1 - 2. Chicago - London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

Rousseau 1957

Rousseau, Theodore, Jr. The Merode Altarpiece. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 16, 1957, č. 4, s.117 - 129.

Royt 2006

Royt, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006.

Rulišek 2005

Rulišek, Hynek. *Postavy, atributy, symboly, Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005.

Salomon 1998

Salomon, Nanette. *Jacob Duck and the gentrification of Dutch genre painting*. Ghent: Davaco, 1998.

Sartre 1962

Sartre, Jean Paul. *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

Seringe 1988

Seringe, Pr Philippe. *Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*. Genève: Hélios, 1988.

Shaw 1968

Shaw, G.B. Don Juan v pekle. In: Boor, Ján (ed.). *Don Juan*. Bratislava: Tatran, 1968.

Schwarz 1969

Arturo, Schwarz. *Marcel Duchamp*. Milano: Hachette – Fabbri, 1969.

Siblík 1990

Siblík, Jiří. Femina aeterna P. Delvaux. *Výtvarná kultura*, 1990, č. 1, s. 28 – 32.

Steinberg 1981

Steinberg, Leo. Velázquez' "Las Meninas". *October*, 1981, č. 19, s. 45 - 54.

Strong 1970

Strong, Donald E. *Antické umění*. Praha: Artia, 1970.

Stubblebine 1975

Stubblebine, James H. Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maestà. *The Art Bulletin*, 57, 1975, č. 2, s. 176 - 185.

Sullivan 1986

Sullivan, Ruth Wilkins. Some Old Testament Themes on the Front Predella of Duccio's Maestà. *The Art Bulletin*, 68, 1986, č. 4, s. 597 - 609.

Symmes 2004

Symmes, Marilyn. "Beauty as Applied to the Useful": Drawings at the Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution. *Master Drawings*, 42, 2004, č. 1, s. 37 – 57.

Šmejkal 1966

Šmejkal, František. *František Muzika*. Praha: Odeon, 1966.

Šmejkal 1981

Šmejkal, František (ed.). *František Muzika*. Katalog výstavy. Praha: Národní galerie, 1981.

Tancock 1976

Tancock, John L. (ed.). *The Sculpture of Auguste Rodin*. The Collection of the Rodin Museum Philadelphia. Philadelphia Museum of Art, 1976.

Thompson de Grummond 2006

Thompson de Grummond, Nancy. *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006.

Tolnay 1959

Tolnay, Charles de. L'Autel Mérode du Maître de Flémalle. *Gazette des Beaux-Arts*, 53, 1959, s. 65 – 78.

Urban 2006

Urban, Otto M. (ed.). *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914*. Katalog výstavy. Obecní dům v Praze, 2006.

Vařeka 1994

Vařeka, Pavel. Význam obřadů a zvyklostí spojených se stavbou. *Archeologie a krajinná ekologie* (uspořádali Jaromír Beneš a Vladimír Brůna). Most, 1994, s. 125 - 138.

Vlček 1985

Vlček, Tomáš. *Jakub Schikaneder*. Praha: Odeon, 1985.

Vlček 1998

Vlček, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Praha: Academia, 1998, s. 25 – 93.

Vojtěchovský – Vostrý 2008

Vojtěchovský, Miroslav – Vostrý, Jaroslav. *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: AMU a KANT – Karel Kerlický, 2008.

Vostrý 2003

Vostrý, Jaroslav. Od podívané ke scénickému obrazu. Italský vynález scénografie a směry evropského divadla. 2. část. *Disk 3*, březen 2003, str. 21 - 44.

Wells 1959

Wells, Herbert George. *The Door in the Wall and other stories*. Moskva, 1959.

William Holmant Hunt. Katalog výstavy. Walker Art Gallery, Liverpool / Victoria and Albert Museum, 1969.

Zamarovský 1981

Zamarovský, Vojtěch. *Aeneas*. Praha: Albatros, 1981.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. *Podsvětní dům Rea*, 19. dynastie, medailon, Trinity College, Dublin.
2. *Kresba Reova domu*, Édouard Naville (1844 - 1926).
3. *Falešné dveře z Kom el Akhdar*, 11. dynastie, vápenec.
4. *Falešné dveře*, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
5. *Falešné dveře se sochou Atetiho ze Sakkary*, Museum Cairo, Egypt.
6. *Pohřební urna Q. Vitellia* (Římská říše), Museo Pio Clementino, Vatican.
7. *Etruský sarkofág*, Museum Santa Maria della Scala, Siena.
8. *Pohřební urna Vergilia Veneria*, Muzeum Narodowe, Warszawa.
9. *Pohřební urna Sex. Allidia*, Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen.
10. *Hrobka Augurů*, 6. st. př. Kr., nástěnná malba s dveřmi.
11. *Hrobka rodiny Anina*, nástěnná malba s postavami Charuna a Vanth, 3. st. př. Kr., Tarquinie.
12. *Hrobka Charunů*, nástěnná malba, 3. - 2. st. př. Kr., nekropole Monterozzi, Tarquinie.
13. *Hrobka 5636*, nástěnná malba, 3. - 2. st. př. Kr., Tarquinie.
14. *Sarkofág Hasti Afunei z Chiusi*, 3. st. př. Kr., Museo Archeologico Regionale, Palermo.
15. *Pohřební urna C. Clodia Primitiva a C. Clodia Apollinaria*, asi konec 1. st. po Kr., Vatican Museum.
16. *Římský sarkofág s dveřmi*, Vatican Museum.
17. *Římský sarkofág s dveřmi a Merkurem*, 3. st., Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.
18. *Sarkofág*, Camposanto, Pisa.
19. *Římský sarkofág*, 1. pol. 3. st. po Kr., mramor, Provincial Museum of Campania, Capua.
20. *Sarkofág z Melfi*, pozdní 2. st. n. l., mramor.
21. *Kristus jako Dobrý pastýř*, sarkofág, kol. 320 po Kr., Split.
22. *Poslední soud*, 1125 - 1135, tympanon, opatský kostel Sainte - Foy, Conques.
23. *Poslední soud* (detail), 1125 - 1135, tympanon, opatský kostel Sainte - Foy, Conques.
24. *Poslední soud* (detail), 13. st., mozaika v kupoli baptisteria sv. Jana Křtitele, Firenze.
25. *Zavřená brána*, miniatura, Evangelistář ze Špýru, 1197 - 1198, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.
26. *Petrus Christus, Zvěstování*, 1452, malba na dřevěné desce, 85,5 x 54,8 cm, Groeninge Museum, Bruges.

27. Fra Bartolomeo, *Zvěstování*, 1497, malba na dřevěné desce, 176 x 170 cm, Duomo, Volterra.
28. Masolino, *Zvěstování*, 1425 - 1430, tempera na dřevěné desce, 148 x 115 cm, National Gallery of Art, Washington.
29. Sandro Boticelli, *Zvěstování*, 1490 - 1492, 21 x 269 cm, tempera na dřevěné desce, Galleria degli Uffizi, Firenze.
30. Giovanni da Balduccio, *Zvěstování*, před 1334, mramor, Santa Maria del Prato, San Casciano Val di Pesa.
31. Konrad Witz, *Zvěstování*, kol. 1440, 158 x 121 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
32. Domenico Veneziano, *Zvěstování*, kol. 1445, tempera na dřevěné desce, 27 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
33. Fra Bartolomeo, *Zvěstování*, asi 1500, tempera na dřevěné desce, 19,5 x 9 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
34. *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, iluminace, Evangeliář z Rossana, 6. st., Biblioteca del Arcivescovado.
35. *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, kresba, Speculum Virginum, kol. 1200, Městská knihovna, Troyes.
36. *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, iluminace, Speculum Virginum, kol. 1200, Episcopal Archive, Trier.
37. *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých* (detail), konec 12. století, západní portál, katedrála v Laonu.
38. *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých* (detail), 12. století, západní portál, katedrála sv. Štěpána v Sens.
39. Pieter Bruegel st., *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, 1560 - 1563, rytina, 295 x 226 mm.
40. Tintoretto, *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, 1546 - 1547, olej na plátně, 70 x 88 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.
41. Edvard Burne - Jones, *Podobenství o pannách moudrých a pošetilých*, kresba, 1859, soukromá sbírka.
42. Giotto, *Zvěstování sv. Anně*, 1304 - 1306, freska, 200 x 185 cm, kaple Arena, Padua.
43. *Setkání u Zlaté brány*, kol. 1481 - 1482, iluminace, 34 x 38 mm, františkánský breviář, severovýchodní Francie (Toul).
44. Giotto, *Setkání ve Zlaté bráně*, 1304 - 1306, freska, 200 x 185 cm, kaple Arena, Padua.

45. Giotto, *Kristův vjezd do Jeruzaléma*, 1304 - 1306, freska, 200 x 185 cm, kaple Arena, Padua.
46. Pietro Lorenzetti, *Kristův vjezd do Jeruzaléma*, kol. 1320, freska v dolním kostele sv. Františka, Assisi.
47. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Kristův vjezd do Jeruzaléma*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 100 x 57 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
48. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Zjevení před zavřenými dveřmi*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 39,5 x 51,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
49. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Nevěřící Tomáš*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 55,5 x 50,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
50. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Mytí nohou*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 50 x 53 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
51. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Kristus loučící se s apoštoly*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 50 x 53 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
52. *Narození*, 12.st., iluminace z Hildesheimu, Stammheim Misál, umístění neznámé (dříve Collection of Count Furstenberg-Stammheim).
53. Stefan Lochner, *Poslední soud*, kol. 1435, dubová deska, 124,5 x 172 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
54. Rogier van der Weyden, *Polyptych Posledního soudu*, 1446 - 1452, olej na dřevěné desce, 215 x 560 cm, Musée de l'Hôtel Dieu, Beaune.
55. Rogier van der Weyden, *Polyptych Posledního soudu* (detail), 1446 - 1452, olej na dřevěné desce, Musée de l'Hôtel Dieu, Beaune.
56. Hans Memling, *oltář Posledního soudu*, 1467 - 1471, olej na dřevěné desce, 221 x 161 cm (střední deska), 223,5 x 72,5 cm (křídla), Muzeum Narodowe, Gdansk.
57. Hans Memling, *oltář Posledního soudu* (detail), 1467 - 1471, olej na dřevěné desce, 223,5 x 72,5 cm (křídlo), Muzeum Narodowe, Gdańsk.
58. Bratři z Limburka, *První hřích a vyhnání z Ráje*, 1415 - 1416, pergamen, 29 x 21 cm (celý arch), Musée Condé, Chantilly.
59. Neznámý německý mistr, *Pokušení a vyhnání z Ráje*, 1493, dřevořezba, 254 x 222 mm, National Gallery of Art, Washington.
60. Jacopo della Quercia, *Vyhnání z Ráje*, kol. 1435, San Petronio, Bologna.
61. *Sestup Krista do předpekli*, kol. 1190, mozaika na západní stěně katedrály v Torcellu.
62. Duccio di Buoninsegna, *Maestà, Sestup Krista do předpekli*, 1308 - 1311, tempera na dřevěné desce, 51 x 53,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

63. Benvenuto di Giovanni, *Sestup Krista do předpekli*, 1491, tempera na dřevěné desce, National Gallery of Art, Washington.
64. Fra Angelico, *Sestup Krista do předpekli*, kol. 1450, freska, 183 x 166 cm, Museo di San Marco, Firenze.
65. *Samson s dveřmi města Gazy*, německý románský malíř na sklo, 1180 - 1200, barevné sklo, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.
66. Dante, *Božská komedie*, rukopis s miniaturou, podepsanou Botticellim, Peklo IX, 1481, Biblioteca Apostolica Vaticana.
67. Luca Signorelli, *Dante a Vergilius vcházejí do Očistce*, 1499 - 1502, freska, kaple San Brizio, Duomo, Orvieto.
68. William Blake, *Brána pekel*, ilustrace Božské komedie, 1824 - 1827, pero, tuš a vodové barvy, 52,5 x 37 cm.
69. Buonaventura Genelli, *U brány Očistce vyrývá anděl strážce Dantovi na čelo sedm P*, Očistec IX, ilustrace Božské komedie, 1840 - 1846, mědirytina, Kupferstichkabinett, Berlin.
70. William Blake, *Dante a Vergilius se blíží k Andělu, který hlídá vstup do Očistce*, ilustrace Božské komedie, 1824 - 1827, 52,5 x 37 cm, pero, tuš a vodové barvy.
71. Tom Phillips, *STOP - uzavřená brána Pekel*, Peklo 8, barevný lept, Dantovo Peklo, London 1983, Kunstbibliothek Berlin.
72. Domenico di Michelino, *Dante a tři říše*, 1465, olej na plátně, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.
73. Francesco Primaticcio a Germain Pilon, *Náhrobek Jindřicha II. s manželkou*, 1563 - 1572, opatský kostel Saint Denis, Paris.
74. Donatello, *Jezdecký pomník Gattamelaty*, 1447 - 1450, bronz, 340 x 390 cm, Piazza del Santo, Padua.
75. Donatello, *Jezdecký pomník Gattamelaty (detail)*, 1447 - 1450, bronz, 340 x 390 cm, Piazza del Santo, Padua.
76. Niccolo di Giovanni Fiorentino a Andrea Alessi da Durazzo, *dekorace kaple Orsini*, 1468 - 1477, katedrála v Trogiru.
77. *Relikviářová skříňka*, okruh Lorenza Ghibertiho, 1446, pozlacený bronz, 19 x 19,5 x 8,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
78. Simon Garcia, *alegorická kresba ze spisu Compendio de architectura (poslední strana)*, 1681, Biblioteca Nacional, Madrid.

79. Peter Paul Rubens, *Návrh hrobu Jeana Gousseta, zv. Richardot*, po 1609, kresba, Rijksmuseum, Amsterdam.
80. Gian Lorenzo Bernini, *Náhrobek Alexandra VII.*, 1672 - 1678, mramor a bronz, Chrám sv. Petra, Roma.
81. Augustin Pajou, *Náhrobek knížete de Belle-Isle*, kresba tuší, perem a křídou, 900 x 569 mm, 1761, Cooper-Hewitt Museum, New York.
82. Louis-François Roubiliac, *Náhrobek Lady Elisabeth Nightingale*, 1761, Westminster Abbey, London.
83. Johann Gottfried Schadow, *Sarkofág hraběte von der Mark*, 1788 - 1789, kostel sv. Doroty, Berlin.
84. Antonio Canova, *Náhrobek Klementa XIV.*, 1782 - 1787, kostel SS. Apostoli, Roma.
85. Antonio Canova, *Náhrobek Klementa XIII.*, 1787 - 1792, bazilika sv. Petra, Roma.
86. Antonio Canova, *Pomník vévodkyně Marie Kristiny*, 1798 - 1805, bílý mramor, výška 574 cm, augustiniánský kostel, Wien.
87. Antonio Canova, *umělcův náhrobek*, před 1822, kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.
88. Vittore Carpaccio, *Narození Panny Marie*, 1504 - 1508, tempera na plátně, 126 x 128 cm Accademia Carrara, Bergamo.
89. Giulio Romano, *Madona*, 1522 - 1523, olej na plátně, 37 x 30,5 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.
90. Giulio Romano, *Milenci*, 1523 - 1524, Ermitáž, Saint Petersburg.
91. Veronese, *Iluzivní dveře*, 1560 - 1561, nástěnná malba, Villa Barbaro, Maser.
92. Veronese, *Dívka ve dveřích*, 1560 - 1561, nástěnná malba, Villa Barbaro, Maser.
93. *Nástěnná malba z vily v Boscoreale*, kol. r. 50 p. n. l., Národní muzeum, Napolí.
94. Diego Vélazquez, *Las Meninas*, 1656 - 1657, olej na plátně, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid.
95. Robert Campin, *Méródský oltář*, kol. 1427, olej na dřevěné desce, 64,1 x 117,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
96. Robert Campin, *Méródský oltář (levé křídlo)*, kol. 1427, olej na dřevěné desce, 64,5 x 27,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
97. Robert Campin, *Méródský oltář (levé křídlo - detail)*, kol. 1427, olej na dřevěné desce, 64,5 x 27,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
98. Vittore Carpaccio, *Zvěstování*, 1504, olej a tempera na dřevěné desce, 127 x 139 cm, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venice.

99. Robert Campin, *Zvěstování*, 20. léta 15. st., tempera na dubové desce, 61 x 63,7 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel.
100. Robert Campin nebo Rogier van der Weyden (dílna), *oltář z Werl*, levé křídlo, 1438, olej na dřevěné desce, 101 x 47 cm, Museo del Prado, Madrid.
101. Jan van Eyck, *Gentský oltář*, 1432, olej na dřevěné desce, 350 x 223 cm, katedrála sv. Bava, Gent.
102. Hendrick Bary podle Frans van Mieris, *De Wijn is een spotter*, rytina, 29 x 19,3 cm.
103. Jacob Duck, *Spící žena a kavalír*, asi 1640 - 1645, olej na dřevěné desce, 29,5 x 37 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.
104. Anonym, *Žena v místnosti*, kol. 1630, rytina.
105. Jan Massys, *Nevyrovnaný pár*, 16. st., olej na plátně, 135 x 94 cm, Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen.
106. Franz van Mieris, *Scéna z nevěstince*, 1658, olej na dřevěné desce, 43 x 33 cm, Mauritshuis, Hague.
107. Nicolaes Maes, *Slídkilka*, 1657, olej na plátně, 92,5 x 122 cm, The Netherlandish Institute of Cultural Heritage on loan to Dordrecht, Dordrechts Museum.
108. Nicolaes Maes, *Slídkilka*, 1656, olej na plátně, 84,7 x 70,6 cm, Wallace Collection, London.
109. David Teniers ml., *Interiér stodoly*, kol. 1650, olej na plátně, 48 x 71 cm, soukromá sbírka.
110. Jan Vermeer, *Žena spící u stolu*, kol. 1657, olej na plátně, 87,6 x 76,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
111. Nicolaes Maes, *Zahálivá služebná*, 1655, olej na dřevěné desce, 70 x 53 cm, National Gallery, London.
112. Jan Vermeer, *Žena spící u stolu* (detail), kol. 1657, olej na plátně, 87,6 x 76,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
113. *Emblém v Emblemata Amatoria*, Pieter Corneliszoon Hooft, Amsterdam, 1611, Columbia University, New York.
114. Jan Steen, *Lekce na cembalo*, kol. 1660, olej na dřevěné desce, 36,5 x 48,5 cm, Wallace Collection, London.
115. Samuel van Hoogstraten, *Pantofle*, olej na plátně, 100 x 71 cm, Musée du Louvre, Paris.
116. Samuel van Hoogstraten, *Chodba*, 1662, olej na plátně, 260 x 140 cm, National Trust, Dyrham Park.

117. Pieter de Hooch, *Ženy u prádelníku*, 1665, olej na plátně, 72 x 77,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
118. Pieter de Hooch, *Žena a služka na dvoře*, kol. 1660, olej na plátně, 73,7 x 62,6 cm, National Gallery, London.
119. Pieter de Hooch, *Dvůr domu v Delftu*, 1658, olej na plátně, 73 x 60 cm, National Gallery, London.
120. *Kamenná deska z augustiniánského kláštera sv. Jeronýma v Delftu*, poč. 17. stol., Gemeente Musea, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft.
121. Pieter de Hooch, *Žena, posílající mladého muže s dopisem*, kol. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam.
122. Pieter de Hooch, *Bavící se společnost*, 2. pol. 17. st., olej na plátně, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.
123. Pieter de Hooch, *Dvojice s papouškem*, 1668, olej na plátně, 73 x 62 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
124. Ilustrace z Jacoba Catse, *Proteus ofte minne-beelden verandert in sinnebeelden*, 1627, Universiteits-Bibliotheek, Amsterdam.
125. Berthel Thorvaldsen, *Náhrobek knížete Beauharnais*, 1824 - 1829, kostel sv. Michaela, München.
126. Caspar David Friedrich, *Hřbitovní brána*, 1825, olej na plátně, 143 x 110 cm, Gemäldegalerie, Dresden.
127. Caspar David Friedrich, *Hřbitovní brána*, 1825 - 1830, olej na plátně, 31 x 25 cm, Kunsthalle, Bremen.
128. Caspar David Friedrich, *Zasněžený hřbitov*, 1826, olej na plátně, 31 x 25 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.
129. Caspar David Friedrich, *Klášterní hřbitov ve sněhu*, 1817 - 1819, olej na plátně, 170 x 121 cm, zničeno.
130. Caspar David Friedrich, *Opatství v dubovém lese*, 1809 - 1810, olej na plátně, 110 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin.
131. Jens Juel, *Severská světla*, 90. léta 18. st., Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.
132. Dante Gabriel Rossetti, *Hle služebnice boží*, 1850, olej na plátně a dřevěné desce, 72 x 42 cm, Tate Gallery, London.
133. Edward Burne-Jones, *Zvěstování*, 1879, olej na plátně, 250 x 104 cm, National Museums and Galleries on Merseyside.

134. William Holman Hunt, *Světlo světa*, 1853, olej na plátně, 125,5 x 59,8 cm, Keble College, Oxford.
135. William Holman Hunt, *Neodbytný soused*, 1895, olej na plátně, 140 x 50,8 cm, National Gallery of Victoria.
136. Auguste Rodin, *Brána pekel*, 1880 - 1917, bronz, 635 x 400 x 85 cm, Musée Rodin, Paris.
137. Auguste Rodin, *Brána pekel* (detail), 1880 - 1917, bronz, 635 x 400 x 85 cm, Musée Rodin, Paris.
138. Paul Albert Bartholomé, *Pomník mrtvým*, 1899, hřbitov Père Lachaise, Paris.
139. Felix Vallotton, *Interiér se ženou v červeném*, 1903, olej na plátně, 92,5 x 70,5 cm, Kunsthaus Zürich.
140. Emanuel de Witte, *Interiér se ženou u virginalu*, kol. 1665, olej na plátně, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
141. Vilhelm Hammershøi, *Interiér, Strandgade 30*, 1908, olej na plátně, 71 x 57,5 cm, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus.
142. Vilhelm Hammershøi, *Bílé dveře*, 1905, olej na plátně, 52 x 60 cm, Den Hirschsprungske Samling, Copenhagen.
143. Vilhelm Hammershøi, kol. 1912, Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen.
144. Peter Vilhelm Ilsted, *Dvě dívky ve dveřích*, 1913, barevná mezzotinta, 68,6 x 76,2 cm, Annalie's Fine Art Gallery, Danmark.
145. René Magritte, *Neočekávaná odpověď*, 1933, olej na plátně, 81 x 54 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel.
146. René Magritte, *Zamilovaný výhled*, 1935, olej na plátně, 116 x 81 cm, soukromá sbírka.
147. René Magritte, *Místo na slunci*, 1956, kvaš na papíře, 23,7 x 17,7 cm, sbírka Eleanor Cramer Hodes.
148. René Magritte, *Vítězství*, 1938.
149. Paul Delvaux, *Vládkyně*, 1974, barevná litografie, Annalie's Fine Art Gallery.
150. Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939, olej na plátně, 117 x 147,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.
151. *Warrenův pohár*, 1. století po Kristu, stříbro, British Museum.
152. Eugen von Blaas, *Slídilka*, 1906, olej na plátně, 31,5 x 17,5 cm, soukromá sbírka.
153. Salvador Dalí, *Gala a Milletovo Klekání, předcházející hrozivému příchodu kónických anamorfóz*, 1933, olej na překližce, 24 x 18 cm, National Gallery of Canada.

154. René Magritte, *Špión*, 1928, olej na plátně, 54 x 73 cm, soukromá sbírka.
155. Dobová pohlednice.
156. *La Coquille et le clergyman*, 1928, režie Germain Dulac, scénář Antonin Artaud.
157. Marcel Duchamp, *Je-li dáno - 1. vodopád, 2. svítíplyn*, 1946 - 1966, Philadelphia Museum of Art.
158. Marcel Duchamp, *Je-li dáno - 1. vodopád, 2. svítíplyn*, pohled dovnitř, 1946 - 1966, Philadelphia Museum of Art.
159. Marcel Duchamp, *Dveře v Rue Larrey*, 1927, soukromá sbírka.
160. Jakub Schikaneder, *Symbolický výjev*, 1895 - 1897, olej, lepenka, 50 x 37 cm, Národní galerie v Praze.
161. Jakub Schikaneder, *Žena mezi dveřmi*, 1899 - 1902, olej, lepenka, 63,5 x 46 cm, Galerie výtvarných umění v Ostravě.
162. Quido Kocián, *Zapovězená láska*, 1901, kolorovaná sádra, 146 x 73 cm, soukromá sbírka.
163. Josef Váchal, *Hrad smrti*, ilustrace ke knize Jakuba Demla, 1912, barevné dřevoryty, 104 x 89 mm.
164. František Muzika, *Ostrov II.*, 1936, olej na plátně, 48 x 65 cm, lokace neznámá.
165. František Muzika, *Malý sen*, 1942, olej na dřevěné desce, 38 x 46 cm.
166. František Muzika, *Brána*, 1964, tempera a olej na plátně, 81 x 100 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.
167. Toyen, *Mýtus světla*, 1946, olej na plátně, 160 x 75 cm, Moderna Museet, Stockholm.
168. Jan Vermeer, *Dívka čtoucí dopis*, 1657, olej na plátně, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie, Dresden.
169. Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, 1585, Vicenza, půdorys.
170. Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, 1585, Vicenza, jeviště.
171. Perugino, *Zasnoubení Panny Marie*, 1500 - 1504, olej na dřevěné desce, 234 x 185 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.
172. František Kysela, *Zmoudření dona Quijota*, návrh scény, 1914, režie František Zavřel, Městské divadlo na Vinohradech.
173. Luboš Hrůza, *Mandragora*, scéna, 1965, režie Jiří Menzel, Činoherní klub.
174. Luboš Hrůza, *Zločin a trest*, scéna (varianty s otevřenými a zavřenými dveřmi), 1966, režie Evald Schorm, Činoherní klub.
175. Constantin Brancusi, *Brána polibku*, 1937, park v Târgu Jiu.
176. Constantin Brancusi, *Polibek*, 1916, vápenec, Philadelphia Museum of Art.

177. Robert Gober, *Instalace v Dia Center for the Art*, New York, 1992 - 1993.

178. Robert Gober, *Bezejmenné dveře a dveřní rám*, 1987 - 1988, Collection Walker Art Center, dar Johna a Mary Pappajohn Art Foundation (2004).

179. Robert Gober, *Dvoje dveře*, 1989.