

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce

**Peklo a ráj v imaginaci florentských autorů 13. – 15. století**

Praha 2018

Adéla Janáčková

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

**Peklo a ráj v imaginaci florentských autorů 13. – 15. století**

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová, Ph.D.

Vypracovala: Adéla Janáčková

Praha 2018

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby byla práce zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 24. 6. 2018

.....

Adéla Janáčková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Blance Altové, Ph.D. za inspiraci, laskavou spolupráci a odborný přístup k vedení této práce.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na vzájemné vlivy vizuální a slovesné kultury ve Florencii v 13. – 15. století. Konkrétně se věnuje vztahu mezi Dantovou Komedii a vyobrazeními pekla a ráje ve výjevech Posledního soudu ve Florencii před a po napsání Komédie. Ústřední otázkou této práce tedy je: Byl Dante inspirován starším vyobrazením Posledního soudu, které mohl vidět ve Florencii v době svého pobytu? A byly Dantovy popisy ráje a pekla inspirací pro jeho současníky a další generace autorů, kteří koncipovali a realizovali obrazy ráje a pekla ve florentských výjevech Posledního soudu? Práce je zasazena do kulturně-historického kontextu Florencie 13. – 15. století. Cílem bakalářské práce je kriticky zhodnotit, analyzovat a interpretovat zvolené obrazové prameny a zvolený písemný pramen. K řešení je užito komparační metody, přičemž komparovány byly jak zvolené prameny obrazové mezi sebou, tak zvolené obrazové prameny se zvoleným pramenem písemným. Provedeným výzkumem bylo zjištěno, že vzájemné inspirační vlivy obou kultur jsou ve Florencii vysledovatelné. Na první položenou otázku není možné podat jednoznačnou odpověď. Co se druhé otázky týče, je možné tvrdit, že vlákna, která by hlouběji propojovala slovesnou imaginaci v Komedii a vizuální imaginaci pekla a ráje ve Florencii, se objevují až v polovině 14. století.

## **Klíčová slova**

Florence, umění, Poslední soud, ráj, peklo, středověk, Dante, Giotto, Coppo di Marcovaldo, Fra Angelico

## **Abstract**

This Bachelor thesis is focusing on the mutual influences between visual and literary culture in Florence in the 13th-15th century. In particular, it deals with the relationship between Dante's *The Divine Comedy* and the representations of Inferno and Paradise in the scenes of the Last Judgement in Florence before and after the creation of *Divine Comedy*. Therefore, the key question of this thesis is following: Was Dante inspired by the older representation of the Last Judgement that he could have seen during the time of his stay? And did Dante's depictions of Paradise and Inferno inspire his contemporaries and next generations of authors who conceived and realized the images of Paradise and Inferno in the Florentine scenes of the Last Judgement? The thesis is put into the cultural-historical context of Florence in the 13th-15th century. The aim of this Bachelor thesis is to critically evaluate, analyse and interpret the selected visual sources and the literary source. This is done by comparative method, with the selected visual sources being compared with each other and also with the selected visual sources being compared with the literary source. The conducted research has proved that mutually inspiring influences of both the cultures can be tracked in Florence. There is no unequivocal answer to the first question. Regarding the second question, it may be argued that the threads more closely connecting literary imagination in *Divine Comedy* with the imagination of Inferno and Paradise in Florence did not occur until the mid-14th century.

## **Keywords**

Florence, Art, Last Judgement, Paradise, Hell, Medieval, Dante, Giotto, Coppo di Marcovaldo, Fra Angelico

# Obsah

1	Úvod.....	7
1.1	Vymezení tématu – dosavadní stav zpracování, literatura.....	7
1.2	Kritika použitých pramenů.....	9
1.3	Metody .....	9
2	Dante Alighieri v kulturně-historickém kontextu Florencie v 13. – 14. století .....	11
3	Peklo a Ráj v Komedii .....	16
3.1	Peklo a Ráj v dobových ilustracích Dantovy Komédie.....	17
3.2	Motivy Pekla v Komedii .....	18
3.3	Motivy Ráje v Komedii.....	26
4	Literární předlohy a tradiční ikonografie Posledního soudu, ráje a pekla ve středověku ..	32
5	Poslední soud, Battistero di S. Giovanni Battista .....	35
5.1	Specifické motivy Posledního soudu, ráje a pekla.....	39
6	Florentské malby Posledního soudu po sepsání Komédie .....	41
6.1	Poslední soud a peklo, Museo Nazionale del Bargello .....	41
6.1.1	Specifické motivy Posledního soudu a pekla .....	44
6.2	Triumf smrti, Poslední soud a peklo, Museo dell'Opera di S. Croce .....	44
6.2.1	Specifické motivy fresek z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a peklo .....	47
6.3	Poslední soud, Chiesa di S. Maria Novella (cappella Strozzi di Mantova).....	49
6.3.1	Specifické motivy Posledního soudu, ráje a pekla .....	55
6.4	Poslední soudy, Museo di San Marco .....	56
6.5	Poslední soud, Guido di Pietro.....	57
6.5.1	Specifické motivy Posledního soudu.....	59
6.6	Poslední soud, dílna Guida di Pietro .....	60
6.6.1	Specifické motivy Posledního soudu.....	63
6.7	Poslední soud, Mariotto Albertinelli, Bartolomeo della Porta .....	63
6.7.1	Specifické motivy Posledního soudu.....	64
7	Vybrané příklady odkazů Danta ve Florencii .....	65
8	Závěr .....	69
	Seznam použitých pramenů.....	72
	Pisemné.....	72
	Obrazové.....	72
	Seznam použité literatury .....	73
	Seznam internetových zdrojů .....	76
	Obrazová příloha .....	79

# 1 Úvod

## 1.1 Vymezení tématu – dosavadní stav zpracování, literatura

Předmětem této bakalářské práce, jež jsem nazvala *Peklo a ráj v imaginaci florentských autorů 13. – 15. století*, jsou vzájemné vlivy vizuální a slovesné kultury. Konkrétně jsem se zaměřila na vztah mezi Dantovou Komedii a výtvarným vyobrazením Posledního soudu, pekla a ráje ve Florencii před a po napsání Komédie, abych mohla sledovat, do jaké míry mohl být Dante ovlivněný staršími zobrazeními pekla a ráje ve svém rodném městě, případně v čem konkrétně ovlivnila jeho imaginace pozdější florentské autory obrazů pekla a ráje.

Ústřední otázkou této práce tedy je: *Byl Dante inspirován a byl inspirativní?* Vzhledem k tomu, že některé Dantovy verše takřikajíc vyplňují vizuální představu evokovanou slovem, vzhledem k detailním obrazovým popisům, je pravděpodobné, že se mnozí výtvarní umělci té doby, ale i celé generace jeho následovníků, textem Komédie inspirovali. Zaměřuji se i na vztah obrácený, tedy na Dantovu inspiraci. Je více než pravděpodobné, že i Dantova literární vize byla ovlivněna výtvarným uměním nejen ve Florencii. Shody mezi výrazovými prostředky ve výtvarném umění a v literatuře si jako jeden z prvních povšiml italský humanista Bartolomeo Facio (před 1410 – 1457) a napsal, že obraz není ničím jiným než básní beze slov. Malíře s básníky také shodně srovnávali i malíři/theoretici umění Cennino Cennini (1370 – 1440) a Leonardo da Vinci (1452 – 1519), protože malíř stejně jako básník využívá své imaginace, své fantazie.<sup>1</sup>

Cílem této bakalářské práce je kriticky zhodnotit zvolené obrazové prameny a zvolený písemný pramen. Při kritice obou typů pramenů jsem se zaměřila i na to, kdo byl autorem, za jakým účelem dílo vzniklo a komu bylo adresováno. Je nutné brát v potaz také období vzniku díla. To by nebylo možné bez zasazení práce do historických událostí a kultury oné doby. Z tohoto důvodu je kulturně-historickému kontextu věnována celá kapitola, v níž na pozadí historických událostí ve Florencii píše o Dantově životě. Dantovým životem se zabývám pouze do doby před vyhnáním z Florencie. Jeho pozdější životní osudy by jistě stály za studium, nicméně nejsou předmětem této práce.

Vztah vizuální a slovesné kultury ve středověké Florencii nebyl v české literatuře zatím zpracován. Vzhledem k tomu, že Dante dožil v Ravenně, kde také napsal největší část své Komédie, je nasnadě srovnávat jeho básnické veledílo spíše se slavnými ravennskými mozaikami v bazilice *Saint'Apollinare Nuovo*. Této tematiky se dotkl významný český estetik dr. Jaroslav Hruban v článku *Ravenské mozaiky v „Božské komedii“* ve sborníku *Dante a Češi*, který vyšel v roce 1921 k 600. výročí „úmrť největšího křesťanského pěvce“. V tomto článku se vyjadřuje k potencionálnímu vztahu mezi mozaikami a Dantovými verši.

Italská literatura nabízí větší možnosti, co se obecně dantistiky týče. Komparaci nástěnných maleb ve středověké Florencii a veršů Komédie není však věnována větší pozornost ani v italské literatuře. Vyobrazením pekla a d'áblů ve Florencii v období středověku a renesance se v knize *Devils in Art, Florence, from the Middle Ages to the*

---

<sup>1</sup> Srovnání malířství a poezie bylo v době renesance jednou z možností, jak společensky povznést malířství a malíře tím, že se v malbě dají aplikovat některé principy sedmi svobodných umění.



*Renaissance*, která poprvé vyšla v roce 1997, věnuje italský historik Lorenzo Lorenzi. K podobnostem s Božskou komedií se vyjadřuje pouze okrajově, nicméně jeho komparace vyobrazení pekla mi byla velkým přínosem.

Pekelnou tematikou se zabývá i Laura Pasquini v knize *Diavoli e inferni nel medioevo, Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo* z roku 2015. Ve své knize se soustředí na možné inspirační zdroje pro Dantovo dílo a jeho odkaz pro následující generace umělců. V knize *Iconografie dantesche, Dalla luce del mosaico all'immagine profetica* z roku 2008 se Pasquini, stejně jako dr. Hruban, věnuje vlivu mozaik v bazilice *Sant'Apollinare Nuovo* v Ravenně na Dantovu Komedii.

Vztahem výtvarného umění a Dantových děl obecně se zabýval Fortunato Bellonzi, pisánský spisovatel a kritik umění. Jeho článek *Arti figurative* v encyklopedii Treccani<sup>2</sup> mi byl inspirací, jak k práci přisoupit.

Lucia Battaglia Ricci, profesorka působící na pisánské univerzitě, se zabývá vztahem středověké literatury ve *volgare* a výtvarným uměním. K jejím publikacím patří *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la 'Commedia'* (Pisa, Giardini, 1983), *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della Morte'* (Roma, Salerno Ed., 1987, 2000), *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi* (Pisa, GEI, 1994), *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria* (in Dante. Da Firenze all'Aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000, a cura di M. Picone, Firenze, Franco Cesati editore 2001). V posledním příspěvku především poukazuje na význam vizuální kultury, která je ve středověku daleko rozšířenější než kultura literární. Sborník *Dante. Da Firenze all'Aldilà* vyšel ku příležitosti třetího setkání dantistů z celého světa, které se konalo ve Florencii v roce 2000. Težištěm profesního zájmu profesorky L. Battaglia Ricci jsou fresky v Camposantu v Pise. Dále se věnovala i miniaturám v rukopisech Komedií. Středověkým ilustracím Komedie se věnoval také Ludwig Volkmann ve své publikaci *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina commedia per Ludovico Volkmann* vydané v roce 1898.

V publikacích vydaných k jednotlivým historickým objektům, v nichž se vyobrazení Posledního soudu, pekla nebo ráje nacházejí, se k srovnání Dantových veršů a ikonografie díla nevyjadřují, nebo se k němu vyjadřují pouze okrajově. To je i případ Gaiy RAVALLI v příspěvku *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella* do publikace *Santa Maria Novella: La basilica e il convento* vydané v roce 2015, kde srovnává některé části fresky v *cappella Strozzi di Mantova* v kostele *Santa Maria Novella* od Narda di Cione s Dantovými verši. Jedná se však pouze o zmínky.

Bakalářská práce je rozdělena do osmi kapitol. První kapitola je úvodní. Tematizují v ní cíle práce, stanovují badatelské otázky a kriticky evidují a hodnotím primární literaturu a prameny k tématu, uvádím metody, které jsem zvolila k analýze a interpretaci pramenů. Ve druhé kapitole se věnuji kulturně-historickému kontextu Florencie ve 13. – 14. století na pozadí Dantova života. Třetí kapitola se věnuje Dantovu Komedii. Kapitoly čtvrtá až šestá jsou kapitolami ikonografickými, v nichž se věnuji jednotlivým vyobrazením pekla a ráje ve

---

<sup>2</sup> BELLONZI, Fortunato. *Arti figurative*. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-16]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-figurative\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-figurative_(Enciclopedia-Dantesca)/).

výjevech Posledního soudu. V sedmé kapitole zmiňuji vybrané příklady Dantova pozdějšího odkazu ve Florencii. Osmá kapitola odpovídá na obě hlavní otázky této práce.

## 1.2 Kritika použitých pramenů

Základním písemným pramenem, o který se v této práci opírám, je Komédie (*Commedia*) Danta Alighieriho. Pro Dantovo slavné dílo užívám, ve shodě s většinou italských komentátorů, název Komédie, nikoli populárně tradovaný název *Božská komedie*.

V celé práci užívám označení „peklo“ a „ráj“ s malými písmeny v případě vyobrazení pekla a ráje obecně. Označení „Peklo“ a „Ráj“ s velkými písmeny užívám v případě kantik Dantovy Komédie. Další problém tkvěl v označování Danta, jakožto autora Komédie, a Danta, jakožto postavy Komédie. Ve druhém případě uvádím do závorek, že se jedná o postavu Danta (s výjimkou kapitol 3.2 Motivy Pekla v Komedii a 3.3 Motivy Ráje v Komedii, v nichž je zřejmé, že se jedná o postavu Danta).

V celé studii pracuji jak s originálním textem, tak s českým překladem. Konkrétně jsem zvolila překlad Otty Františka Bablera a Jana Zahradníčka, který vyšel v roce 1952.<sup>3</sup> Verše vždy uvádím v obou jazycích pro rychlejší orientaci v textu a pro možnost hbitého porovnání, zda nebyla rytmičnost a libozvučnost českého textu zachována na úkor významu, básnického obrazu, jelikož při překladu poezie není vždy možné zachovat formální i obsahovou stránku díla. Jak napsal literárně činný kněz a řeholník řádu benediktinů Břevnovského kláštera Sigismund Bouška, „*Chtít, aby každé slovo překladu bylo slovo originálu, je absurdnost, pak by musil jazyk rovnat se jazyku a nemuselo by se vůbec překládat.*“<sup>4</sup> Pro práci s originálním textem jsem používala komentář Anny Marie Chiavacci Leonardí, který v Komedii vyšel poprvé roku 1991.

V této bakalářské práci pracuji s několika obrazovými prameny. Konkrétně se jedná o sedm vyobrazení Posledních soudů, pekla a ráje ve Florencii pocházejících ze 13. – 15. století. Všechny tyto obrazové prameny se dodnes nacházejí ve Florencii a jsou volně přístupné. Studium obrazových pramenů bylo založené na měsíčním terénním výzkumu ve Florencii v červnu roku 2017. V některých případech byl k dispozici celý výjev Posledního soudu, pekla či ráje, jindy bylo třeba se spokojit s fragmenty, které se dochovaly. Pro účely bakalářské práce byl vytvořen obrazový katalog obsahující reprodukce všech obrazových pramenů. Navíc jsou v katalogu přiloženy reprodukce dvou ilustrací Komédie. Obrazový katalog se nachází v přílohové části na konci práce.

## 1.3 Metody

Už svou povahou spadá práce do výzkumu kvalitativního s omezeným počtem vzorků. Zaměřuji se na několik málo ikonografických pramenů a jeden pramen literární, z nichž se snažím získat co nejvíce nosných informací. Výběr obou typů pramenů proběhl tak, aby

---

<sup>3</sup> Dantova Komédie byla do češtiny přeložena také Jaroslavem Vrchlickým, Karlem Vrátným a nejnověji Vladimírem Mikešem.

<sup>4</sup> BOUŠKA, P. Sigismund O.S.B. Když Vrchlický překládal Danta. In: KOL., AUTORŮ. *Dante a Češi: Sborník k 600letému výročí úmrtí největšího křesťanského pěvce*. Obálku maloval J. Köhler. Olomouc: Družina literární a umělecká, 1921. s. 140.

prostorově i časově souvisely s výzkumným tématem. Více vyobrazení Posledního soudu, pekla či ráje se ve Florencii z daného období nedochovalo.

Cílem práce je komparace zvolených pramenů obrazových s pramenem písemným – s Dantovou Komedii, analýza rozdílů a podobností. Pro analýzu obrazu užívám ikonografické metody tak, jak ji představil Erwin Panovsky<sup>5</sup>. V každé z ikonografických kapitol uvádím nejprve předikonografický popis uměleckého díla, jež se omezuje na čistě popisné nakládání s údaji, poté uvádím ikonografický rozbor, na závěr vymezuji specifické motivy daného díla. Vymezuji je jak k dílům předešlým, tak k veršům Komédie.

Kantiky Peklo a Ráj Komédie jsou zkoumány metodou literární analýzy a interpretace obsahu a částečně i formálních prostředků. Hlavním cílem práce není analyzovat a interpretovat Dantovu Komedii, ale spíše v ní najít konkrétní motivy a výrazové prostředky, které korespondují s motivy a výrazovými prostředky vizuálních reprezentací pekla a ráje. Je to tedy jakási dílčí aplikace metody analýzy formy a obsahu za účelem evidence motivů a postupů, které jsou srovnatelné s vizuální kulturou.

Hlavním cílem práce je za pomoci komparační metody určit, do jaké míry byl Dante inspirován a zároveň inspirativní pro své současníky a následovníky. Srovnávat budu především specifické motivy kompozic Posledních soudů, pekla a ráje a explicitně optické verše Dantovy Komédie. Každá kompozice Posledního soudu se vyznačuje jedinečnými motivy, které se liší od obecné ikonografie Posledního soudu, která vychází z biblických textů (zejména z Janova Zjevení a Matoušova evangelia). V každé lokalitě je možné nalézt zvláštnosti, které jsou vyvolány tradicí a funkcí místa nebo záměry těch, jež výjev objednali, koncipovali a realizovali. Také je třeba odlišit individuální příspěvek autorů díla od příspěvků jejich předchůdců a současníků. Právě tyto specifické motivy jsou důležité pro komparaci. Otázkou je, zda se dají dohledat totožné motivy v mozaice Posledního soudu v baptisteriu sv. Jana ve Florencii, jakožto inspiračním zdroji, a v Dantově Komedii. U dalších šesti uvedených obrazových pramenů je třeba klást otázku, zda se uplatnily dantovské motivy, jelikož v případě Komédie se nejedná o závazný vzor jako je Bible – Dantovo dílo má v této době lokální význam.

Pro teoretické zakotvení práce bylo nezbytné se opřít o příslušnou odbornou literaturu. V této práci využívám k tomu účelu odbornou historiografickou a teoretickou literaturu v italském, českém a anglickém jazyce. Nejstarší florentské kroniky byly studovány v edičním zpracování v rámci terénního výzkumu ve Florencii.

Svoji práci zakládám na předpokladu, že dějiny vizuální kultury a literatury spojuje imaginace a jsou si velmi blízké. V této mezioborové práci nechci zaujmout ani stanovisko literárního kritika, ani stanovisko historika umění zaměřeného na ikonografii, spíše se snažím analyzovat a interpretovat obrazy vizuální a slovesné mezioborově.

---

<sup>5</sup> PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern/Academia, 2013. ISBN 978-80-87580-37-0.

## 2 Dante Alighieri v kulturně-historickém kontextu Florencie v 13. – 14. století

Jméno Danta Alighieriho (1265-1321) je velmi úzce spjato s městem Florencií<sup>6</sup>, odkud pocházela jeho rodina, kde se básník narodil a prožil své mládí, a kde v neposlední řadě poznal svou lásku Beatrici. I když byl posléze z Florencie z politických důvodů vyhnán, z jeho literární tvorby je zřejmé, že pro něj byly vzpomínky na rodné město velice důležité.

Florence se během 12. století stala ekonomicky i kulturně významným městem. Od roku 1125 měla konzulární samosprávu, o několik let později se stala plně konsolidovanou komunou a významným hospodářským střediskem Toskánska.

Od roku 1182 se podnikatelé ve Florencii začali sdružovat do specializovaných cechovních korporací (*arti*), v nichž se začal soustřeďovat nejen kapitál, ale také politický potenciál, protože členství v cechu umožňovalo podíl na veřejném životě. Později cechy začaly být i důležitými patrony umění, čímž se stávaly jakýmisi nositeli tradice a hodnot. Mezi významné cechy patřily například *Arte di Calimala* (soukenictví), *Arte della Lana* (vlna), *Arte dei Pellicciai e Vaiai* (kožešníci a koželuzi) nebo *Arte dei Medici e Speziali* (lékaři a lékárníci).

Město se původně rozkládalo na severním břehu řeky Arna, hradby však začaly být vzkvétajícímu městu malé a v letech 1173 – 1175 vznikly nové, které ohrazovaly třikrát větší plochu a zasahovaly také na jih od Arna.<sup>7</sup> Tehdejší populace se odhaduje na 25 000 osob. Další pás masivních hradeb vznikl již za života Dantova a zabíral pětkrát větší plochu než původní opevnění. Tyto hradby se začaly plánovat v roce 1284 a výstavba se protáhla až do roku 1333.

Dante, celým jménem Durante di Alighiero degli Alighieri, se narodil ve Florencii roku 1265. Přesné datum narození není známo. 27. března 1266 byl Dante pokřtěn v baptisteriu sv. Jana<sup>8</sup> jako Durante po svém ghibelinském příbuzném.<sup>9</sup> Jeho otec byl právník Alighiero di Bellincione, pocházející ze šlechtické rodiny, jeho matkou byla Bella degli Abati, dcera Duranta Scolaro.<sup>10</sup> Dantova matka zemřela, když bylo Dantovi pět nebo šest let a jeho otec se mezi lety 1275 – 1278 znovu oženil.<sup>11</sup> Florencie tehdy čítala asi 75 000 obyvatel.

---

<sup>6</sup> Jméno *Florence* by se dalo přeložit jako „Kvetoucí“. Název vznikl nejspíše díky pravidelným jarním slavnostem k počtě bohyně Flory (*Ludi Florales*), během nichž byla založena kolonie, ze které později vzniklo město. Někteří humanističtí autoři se přiklánějí spíše k názoru, že městu daly název louky plné kvetoucích lilí – těch lilí, které později vešly do znaku Florencie a byly raženy na zlaté mince, floreny (*fiorino d'oro*).

<sup>7</sup> V pořadí se jednalo již o páté hradby města.

<sup>8</sup> MOREALI, Giambattista. *Il duomo in chiaro. Pietre, versi, enigmi*. Sigem, 2014. ISBN 978-88-7387-041-8. s. 457.

<sup>9</sup> MARCHI, Cesare. *Dante: Il poeta, il politico, l'esule, il guerriero, il cortigiano, il reazionario*. Milano: Rizzoli, 1983. ISBN 9788817364515. s. 15.

<sup>10</sup> REYNOLDS, Barbara. *Dante: la vita e l'opera*. A cura di Alessio Catania. Milano: Longanesi, 2007. ISBN 978-88-304-2436-4. s. 15.

<sup>11</sup> PETROCCHI, Giorgio. *Vita di Dante*. Roma, Bari: Laterza, 2008. 5. ed. ISBN 978-88-420-4354-6. s. 12.

O Dantově mládí se nezachovalo mnoho informací. Pravděpodobně studoval na církevní škole ve Florencii a poté na univerzitě v Bologni.<sup>12</sup> Francesco Mazzoni<sup>13</sup> a později Giorgio Inglese<sup>14</sup>, kteří se soustavně zabývali intelektuálním formováním mladého Danta, shodně uvádějí, že měl na jeho vývoj velký vliv Brunetto Latini (asi 1220 – 1294/95) původem z Florencie, který se do Florencie vrátil po dlouhodobém pobytu ve Francii. Dante se s Latinim setkal v osmdesátých letech 13. století.

Jako mladík bojoval Dante dvakrát za své rodné město a jeho državy. Poprvé v červnu roku 1289 proti Aretinským ve vítězné bitvě u Campaldina pod francouzským vedením, o dva měsíce později se zúčastnil dobývání tvrze Caprona.

Jeho první láskou byla dcera florentského bankéře Folca Portinari – Beatrice. Informace o platonické lásce k ní, ale i o Dantovi samotném a jeho vnitřním životě, jsou obsaženy v jeho prvotině Nový život (*Vita Nuova*), kterou napsal ještě ve Florencii mezi lety 1293 – 1294.<sup>15</sup> S takovou introspekci vyjádřenou skrze poezii se setkáváme až v nové básnické škole – stilnovismu (*dolce stil novo*).<sup>16</sup> Nový život je psán částečně prózou, částečně veršem. Právě Beatrici jsou věnovány sonety a kancóny, ve kterých se odráží vliv trubadúrské poezie.

Podle florentské tradice Dante poprvé Beatrici potkal na předmostí Ponte S. Trinità ve svých devíti letech při dětské májové slavnosti roku 1274. „*Od té chvíle, pravím, Láska opanovala mou duši, která se s ní zasnoubila tak rychle, a začala silou, kterouž jí dávala má obraznost, nabývatí nade mnou takové jistoty a takové vlády, že jsem musel bez výminky plnit všechna její přání*“, napsal Dante po několika letech v Novém životě<sup>17</sup>. Přestože v roce 1290 ve svých dvaceti čtyřech letech zemřela, stala se pro Danta navždy symbolem krásy a ctnosti, jak vyjadřuje nejen v Novém životě, ale i ve své Komedii<sup>18</sup>.

V roce 1285 si vzal Dante za manželku Gemmu, dceru Manetta Donatiho. Rodina Donati patřila významným guelfským rodinám ve středověké Florencii. S Gemmou měl Dante tři děti: Jacopa, Pietra a Antonii. Není jisté, zda měl třetího syna Giovanniho.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Více k Dantovu pobytu v Bologni viz PETROCCHI, ref. 11.

<sup>13</sup> MAZZONI, Francesco. Latini, Brunetto. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_(Enciclopedia-Dantesca)/).

<sup>14</sup> INGLESE, Giorgio. Latini, Brunetto. In: *Treccani: Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 64 (2005)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>15</sup> Komedii, svoje vrcholné dílo, které mu zabralo téměř polovinu života, napsal až po vyhnání z rodného města.

<sup>16</sup> Termínu *dolce stil novo* (sladký nový styl) užívá poprvé Dante, představitel této nové básnické školy, ve své Komedii a ve spise O rodném jazyce. Přívlastkem „sladký“ míní jazyk kultivovaný, uhlazený, ale také předmět stilnovistické poezie, jímž je láska. Jedná se o lyriku psanou ve *volgare*, v jazyce, který dal později vzniknout novodobé italštině.

<sup>17</sup> ALIGHIERI, Dante. *Nový život*. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944. str. 25.

<sup>18</sup> Dante nazval své dílo pouze Komedie (*Commedia*), čímž míní příběh s dobrým koncem. Přívlastek „božská“ (*divina*) pochází od Dantova následovníka a komentátora jeho díla, Giovanniho Boccaccia. Chtěl tímto přívlastkem vyjádřit kvality Dantovy Komedie. Toto adjektivum směřoval však původně pouze třetí kantice – Ráji. Toto označení se na celou báseň přeneslo až roku 1555 ve verzi Lodovica Dolce tištěné v Benátkách u Gabriela Giolito de' Ferrari.

<sup>19</sup> PIATTOLI, Renato. Donati, Gemma. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-donati\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-donati_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

Zásadní součástí života Dantova byla jeho činnost politická, která byla příčinou jeho tragédie, ale které snad můžeme být vděční za vznik Komédie. Od roku 1297 mezi sebou ve Florencii bojovaly dvě strany – císařská (ghibellini) a papežská (guelfové).<sup>20</sup> Jednu vedl jistý Corso z guelfského rodu Donati, druhou zámožný kupec z rodu Cerchi. Oba muži mimo jiné bojovali společně s Dantem u Campaldina. Donati se s podporou papeže Bonifáce VIII. v roce 1299 zmocnil vlády nad městem. Kolem Cerchiho se následně seskupili někteří občané se šlechtou a vytvořili stranu ghibellinskou. Dante Alighieri byl rodem i výchovou guelf, ale pod dojmem událostí svého mládí a vlivem studia dějin se ještě před smrtí milované Beatrice stal, i se svým přítelem Guidem Cavalcantim (kolem 1258 – 1300)<sup>21</sup>, ghibellinem.

Florentský lid se vždy klonil ke straně guelfů, která bojovala proti Fridrichu II., jenž chtěl Florencii připravit o svobodu a nezávislost. Od roku 1266 měli ve Florencii nadvládu guelfové a utvrdili ji památným priorátním zákonem, v němž bylo stanoveno, že se nesmí stát členem vlády ten, kdo není zapsán v nějakém řemesle či cechu. Kdo se tedy chtěl aktivně zúčastnit veřejného života, musel být zapsán v cechu. Tak bylo šlechtě znemožněno zmocnit se vlády. „Dante vstoupil do šestého vyššího cechu a dal se zapsati mezi lékaře, ač lékařstvím se nikdy nezabýval“<sup>22</sup>, aby se mohl účastnit politického života.

Právě v letech před Dantovým vyhnáním se ve Florencii odehrály významné události, které zasáhly do života i dějin města. Stranické boje se vyostřily, byly živěny blízkým městem Pistoieu, kde se guelfové rozdělili na stranu „Černých“ a „Bílých“. Černí se dle tradice jmenovali podle barvy vlasů rodiny Cancellieri, a protože byli vypuzeni z Pistoie, uchýlili se do Florencie k spřízněnému Donatimu. Bílí byli naopak při straně ghibelinů. Tato označení stran se přenesla i do Florencie. Když bylo mezi rokem 1301 a 1303 mnoho Černých v Pistoii Bílými popraveno, zostril se stranický boj i ve Florencii. Bílí pohnali část Černých před soud s nařčením, že by se s papežem chtěli spojit proti městu. Tyto procesy byly příčinou pouličních bojů a krveprolévání. Z příležitostných šarvátek se rozpoutala občanská válka. Dante, jenž byl členem rady „*Consiglio delle Capitadini*“ v roce 1296, byl v pohnutém roce 1300 zvolen priorem (15. června – 15. srpna), což se mu následně stalo osudným.

Papež Bonifác VIII. (1230 – 1303) vyslal v květnu téhož roku do Florencie kardinála Mattea d' Acquasparta, aby obě strany usmířil. Jelikož ale boje trvaly i nadále, kardinál v září z města odjel a papež na Florencii uvalil klatbu. O rok později, v září roku 1301, vyslal papež jako prostředníka Karla z Valois, bratra Filipa IV., krále francouzského. Ten však do města přinesl ještě více nepokojů. Město, chtějící se vyhnout francouzskému vojsku, vyslalo roku 1301 do Říma k papeži poselstvo, jehož se Dante účastnil. Domů se však již nevrátil. Za jeho pobytu v Římě se do Florencie vrátil Corso Donati, který ji společně s francouzským vojskem čtrnáct dnů pustošil, svrhl na sebe vládu a mnoho přívrženců Bílých z města vypověděl. Dante, který ostře vystupoval proti úmyslům papeže Bonifáce a chtěl pomoci Černým k nadvládě, byl z města vypovězen taktéž. Svým pobytem mimo Florencii však

---

<sup>20</sup> Florentská kronikářská tradice zdůrazňuje rok 1215 jako počátek konfliktů mezi guelfy a ghibeliny. Příčinou měla být vražda rytíře Buondelmonta de' Boundelmonti kvůli nedodržení slibu manželství a pohaně s tím spojené. O této vraždě se Dante zmiňuje i v Komedii a obžalobu z vraždy, která pohřbila klid a mír Florencie, vkládá do úst svého předka, Cacciaguidy (Ráj, XVI, 136 – 141).

<sup>21</sup> Guido Cavalcanti se narodil ve Florencii zhruba o deset let dříve než Dante. Mimo jiné byl sám básníkem a představitelem stilnovismu.

<sup>22</sup> NOVÁK, Alois St. Dante Alighieri. In: *Dante a Češi*, ref. 4, s. 12.

unikl přímému ohrožení. Vypovídací edikt na něj byl vznesen 27. ledna 1302. Básník jím byl odsouzen k vysoké pokutě a dvouletému vyhnanství. V březnu téhož roku byl vydán nový dekret, kterým byl Dante odsouzen k doživotnímu vyhnanství, kdyby odporoval, měl být za živa upálen. Dante opustil své rodné město velmi zklamán a doufal, že se brzy vrátí.

Roku 1303 se Dante sešel s ostatními vyhnanými ve sv. Gaudenziu k poradě, jak se dostat zpět do vlasti. O rok později se zúčastnil tažení Bílých, kteří, shromážděni u Arezza, chtěli znovu dobýt Florencii. Pokus se nezdařil a Dante se uchýlil do Verony, kde u Scaligerů strávil několik let. Jeho velkou nadějí, jak se moci vrátit do svého města, bylo obléhání Florencie císařem Jindřichem VII. Lucemburským v roce 1312.<sup>23</sup> Ten však po dvou měsících marného obléhání zemřel. Na žádost guelfů se po smrti císaře Jindřicha stal pánem Florencie neapolský král Robert, za jeho vlády však občanské boje nadále pokračovaly.

29. srpna 1315 byl ve Florencii znovu vydán rozsudek, podle kterého hrozila smrt popravením Dantovi i jeho synům, což ho to natolik zamrzelo, že florentskému příteli napsal list, ve kterém se vyslovil, že do svého rodného města již nikdy nevstoupí. I přesto však nadále choval naději, že se mu dostane slávy za jeho dílo a bude korunován vavřínovým věncem<sup>24</sup> nad křtitelnicí ve florentském baptisteriu.

Dante si uvědomoval vnitřní rozháranost a nesvornost Florentňanů a vinu připisoval guelfům, čímž se netají ani v *Komedii*. Mnoho stránek tohoto díla je věnováno jeho rodnému městu. Dante kritizuje především městskou vládu a zásahy papeže do dění ve Florencii. Na druhou stranu se však snaží poukázat na správnou cestu, po níž by se město mělo vydat – uskutečňovat nezištnou demokratickou politiku a dodržovat křesťanské zásady.

Po vyhnání z Florencie Dante putoval po celé Itálii a pravděpodobně i za Alpy, ale do svého rodného města se již nevrátil. Ke konci života se uchýlil do Ravenny, kde jej hostil Guido Novella z rodu Polenta (asi 1275 – 1333). V Ravenně Dante sepsal největší část *Komedie*. Roku 1321 byl údajně poslán na diplomatickou misi do Benátek, kde se roznemohl. Vrátil se do Ravenny a stejného roku 14. září zemřel ve věku 56 let.<sup>25</sup> Dantovi potomci se přestěhovali do Verony, kde rod vymřel po meči roku 1547, po přeslici pokračoval ve veronském rodu Saregi.

Za Dantova života ve Florencii bylo město centrem obchodu a umění, zároveň i jedním z nejbohatších měst Itálie. V té době také vzniklo mnoho významných staveb. V roce 1288 byla ve Florencii založena nejstarší nemocnice – Ospedale di Santa Maria Nuova, která dodnes slouží původnímu určení. Byla založena výše zmíněným Folcem Portinarim, otcem Beatrice. Dále byly vybudovány tři nové mosty, které spojily Oltrarno s městským centrem.<sup>26</sup>

Ve městě za Dantova života působil také architekt, sochař a urbanista Arnolfo di Cambio (asi 1232/1240 – 1302/1310), který pracoval na novém městském opevnění.

<sup>23</sup> Pro Jindřicha VII. Dante ve své *Komedii*, v XXX. zpěvu *Ráje*, připravil trůn s korunou.

<sup>24</sup> Korunovace vavřínovým věncem ve starověkém Řecku a později i v Římě platila za nejvýznamnější odměnu určenou zasloužilým básníkům a vojevůdčům, kteří vítězně rozšířili hranice státu. Podle starořeckého mýtu byla ve vavřínový strom proměněna Dafné prchající před Apollónem. Ten pak z lásky k ní nosil na hlavě vavřínový věnec.

<sup>25</sup> VILLANI, Giovanni. *Istorie Fiorentine di Giovanni Villani, vol. V*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1802. s. 135.

<sup>26</sup> Výstavba mostu Ponte Vecchio s dílnami zlatníků byla dokončena roku 1345.

V letech 1298 – 1302 na objednávku městské obce a lidu Florencie postavil Palazzo Vecchio stojící na piazza della Signoria. Ten sloužil jako rezidence i jako kanceláře pro představené větších cechů (*priori*) a takzvaných praporečnicků spravedlnosti (*gonfalonieri di giustizia*), kteří jako *Signori* společně vládli republice. V roce 1294 byla na objednávku františkánského řádu zahájena přestavba kostela Santa Croce podle projektu připisovanému právě Arnolfovi. Na objednávku městské rady v roce 1294 vytvořil projekt na přestavbu staršího kostela sv. Reparaty na katedrálu Santa Maria del Fiore. Rekonstrukce průčelí byla realizována právě podle jeho projektu.<sup>27</sup> V letech 1284 – 1310 pracoval Arnolfo pravděpodobně na přestavbě benediktinského opatství Badia Fiorentina.

V té době měly ve Florencii významnou úlohu také mendikantské řády. Františkáni a dominikáni se ve Florencii usídlili ve dvacátých letech 13. století. Ve 14. století jejich popularita roste společně s potřebou hasit sociální konflikty ve městě. Na určitou dobu oslabily postavení městských kostelů. Jejich síla pramenila z podpory měšťanstva, které soupeřilo se šlechtou.

---

<sup>27</sup> Na fasádě po smrti Arnolfa di Cambio pracoval Giotto, Andrea Orcagna a Taddeo Gaddi.



### 3 Peklo a Ráj v Komedii

Na své Komedii začal Dante Alighieri pracovat mezi lety 1306 – 1307, tedy po vyhánění z rodné Florencie, a dokončil ji jen krátce před svou smrtí v roce 1321 v Ravenně. Dílo je děleno na tři části: Peklo, Očistec a Ráj. Očistec a Ráj mají 33 zpěvů, k Peklu je tradičně řazen i zpěv úvodní, má tedy 34 zpěvů. Komédie je psána formou tercín, jedná se o řetězený sled veršů v rýmovém schématu ABA, BCB, CDC.<sup>28</sup>

Dante Alighieri ve svých dílech vychází z literární tradice svých předchůdců – odkazuje se na sicilskou školu<sup>29</sup>, na toskánské lyrické básníky<sup>30</sup> a na tzv. sladký nový styl, který se u něj projevuje zejména v díle *La vita nuova*. Během svého života si Dante vyzkoušel různé polohy básnického umění, od milostné lyriky, kterou psal v mládí, až po verše politicko-filosofických tematik. Jeho „pluristylismus“ se dále rozvíjí v druhé polovině jeho života a projevuje se právě v Komedii, v níž své předchůdce i svoji mladickou zkušenost s lyrikou dalece přesahuje. Dante nebyl pouze velmi zběhlý v básnictví, byl také citlivý a vnímavý lingvista, vzdělanec a teoretik, který završil literární středověk v Itálii. Tvorba Danta Alighieriho ovlivnila počínající renesanci a celý následný literární a jazykovědný vývoj Apeninského poloostrova.

Stejně jako tematiky jsou rozličné i prameny, ze kterých Dante Alighieri čerpá. V jeho dílech lze rozeznat vlivy antické (Vergilius, Homér, Horatius, Ovidius atd.), křesťanské (Bible), filosofické (Platón, Aristoteles a sv. Tomáš Akvinský, Boëthius, Bonaventura), středověké (starofrancouzská látka, životopisy a vidění svatých) a pravděpodobně také arabské.<sup>31</sup>

Komédie je psána ve *volgare* v době, kdy poezie byla psána z převážné většiny v latině.<sup>32</sup> S Komedii se poprvé jeden z dialektů, tedy Dantova rodná florentština<sup>33</sup>, dostává nad dialekty ostatní, a to jak rozsahem tematik, tak nadregionální působností. Můžeme mluvit o počátcích literatury v národním jazyce a Dante je dodnes považován za otce spisovné italštiny. Jeho dílo je velmi výrazově bohaté a spolu s tím, jak postava Danta

---

<sup>28</sup> Tercína je druh strofy skládající se ze tří deseti nebo jedenáctislabičných veršů. Této podobě tercíny se říká dantovská, protože ji pravděpodobně vymyslel právě Dante pro toto dílo.

<sup>29</sup> Sicilská škola, it. *scuola siciliana*, byla skupina básníků soustředěná na dvoře sicilského krále Fridricha II. v Palermu. Patřil mezi ně např. Jacopo da Lentini, tvůrce básnické formy sonetu, nebo Pietro della Vigna.

<sup>30</sup> Toskánští lyričtí básníci tematicky navazují na sicilskou školu, stylisticky se odkazují na provensálské básnictví. Patřil mezi ně např. Guittone d'Arezzo.

<sup>31</sup> K pramenům, ze kterých Dante čerpá, více viz např. PERICOLI, Lisa. *La "Commedia" di Dante: fonti e modelli*. In: OILPROJECT [online]. [cit. 2018-06-16]. Dostupné z:

<https://library.weschool.com/lezione/commedia-dante-fonti-modelli-8500.html>.

<sup>32</sup> V latinském traktátu *De vulgari eloquentia* (česky ALIGHIERI, Dante. *O rodném jazyce*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-118-8.) Dante pojednává o podobě *volgare*. Tento traktát má důležitou roli pro jazykovou a metrickou výstavbu Komédie. Literatura psaná ve *volgare* existovala již dříve, nicméně jí byly přiřčeny jen některé nižší tematiky. Jednalo se například o kurtoazní lásku nebo burleskní poezii.

<sup>33</sup> Nejedná se o florentštinu, která byla ve Florencii užívána v době vzniku Komédie – to byl Dante již v exilu. Jedná se spíše florentštinu, která byla užívána Dantovými předchůdci a kterou se Dante učil v mládí.

v Komedii prochází třemi záhrobními říšemi, se vyvíjí i styl jazyka – od nízkého expresivního stylu Pekla k vysokému vznešenému stylu Ráje.<sup>34</sup>

Motivy pekla a ráje mohl Dante poznat jednak z biblického textu, ale také se mohl inspirovat z maleb, které byly ve Florencii dostupné před jeho vypovězením. Barbara Reynolds zmiňuje hlavně vliv mozaik v baptisteriu sv. Jana.<sup>35</sup> Kromě písemných a ikonografických pramenů se Dante mohl inspirovat například alegorickými představeními ve Florencii.

Je velmi pravděpodobné, že se vzhledem k Dantovým detailním obrazovým popisům mnozí umělci té doby jeho textem inspirovali. Ještě před rozšířením knihtisku vzniklo více než 40 ilustrovaných rukopisů Komédie. Když se díky knihtisku zjednodušilo šíření knih, včetně těch ilustrovaných, byla Dantova představa Pekla a Ráje, mnohdy doplněná o ilustrátorovu představivost, která vizuálně interpretovala Dantova slova, otevřená daleko širšímu publiku.

### 3.1 Peklo a Ráj v dobových ilustracích Dantovy Komédie

Pro úplnost se zmiňuji i o středověkých ilustracích Dantovy Komédie, i když jejich studium nebylo předmětem této fáze mé práce. Neevidovala jsem je, neprováděla jejich analýzu a interpretaci. Pouze s odkazem na knihu Ludwiga Volkmana *Iconografia dantesca*<sup>36</sup> podotýkám, že existuje asi dvacet ilustrovaných rukopisů Komédie jen ze 14. století.

Nejstarším rukopisem Dantovy Komédie je podle Volkmana *Codice Palatino n. 313*<sup>37</sup> z poloviny 14. století uložený v Ústřední národní knihovně ve Florencii (*Biblioteca nazionale di Firenze*). Je zdoben třiceti sedmi miniaturami z dílny Pacina da Bonaguida (kolem 1280 – před 1340).<sup>38</sup> Obsahuje komentáře Dantova syna, Jacopa Alighieri (před 1300 – 1348).

---

<sup>34</sup> Pravděpodobně právě kvůli stylové různosti pojmenoval Dante své dílo Komédie (*Commedia*), neboť komedie byla žánrem, v němž bylo podobné míšení dovoleno. Dalším důvodem mohl být i šťastný konec Dantovy cesty, rovněž typický pro komediální děj.

<sup>35</sup> REYNOLDS, ref. 10, s. 27-28.

<sup>36</sup> VOLKMANN, Ludwig a Guglielmo LOCELLA. *Iconografia Dantesca: Le Rappresentazioni Figurative Della Divina Commedia Per Ludovico Volkmann* [online]. L.S. Olschki, 1898 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://archive.org/details/iconografiadant01locegoog>.

<sup>37</sup> Il Codice Palatino 313 patřil Pierovi del Nero, florentskému literátovi a politikovi, který zemřel v roce 1598. V roce 1807 jej koupil Gaetano Poggiali, který použil kodex pro vydání vlastní Komédie (*La più antica Divina Commedia miniata conosciuta*. In: *Imago: La nobilita del facsimile* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <http://www.imagosrl.eu/lenostreopere/divina-commedia-pal-313>). Z tohoto důvodu je znám také pod jménem Dante Poggiali (FILIPPI, Maria Gabriella. *Agli albori della Divina Commedia: l'impatto con la bellezza del codice Poggiali*. In: *ZENIT: Il MONDO VISTO DA ROMA* [online]. marzo 01, 2014 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://it.zenit.org/articles/agli-albori-della-divina-commedia-l-impatto-con-la-bellezza-del-codice-poggiali/>).

<sup>38</sup> *La più antica Divina Commedia miniata conosciuta*. In: *Imago: La nobilita del facsimile* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <http://www.imagosrl.eu/lenostreopere/divina-commedia-pal-313>.

Další ilustrovaná Komédie pochází také z poloviny 14. století. Jedná se o *Egerton n. 943* uložený v Britském muzeu (*British Museum*). Rukopis obsahuje 25 miniatur, dvě velká schémata Pekla a Ráje, a několik zdobných iniciálů.<sup>39</sup>

### 3.2 Motivy Pekla v Komedii

Děj se odehrává o Velikonocích roku 1300. Ve své epické básni popisuje Dante Alighieri sebe sama, jak prochází peklem a očistcem v doprovodu svého vzoru Vergilia a rájem v doprovodu milované Beatrice, protože Vergilius, jakožto pohan, nesmí vstoupit do rajsých končin.

Samotné Peklo má velmi přísnou architektonickou strukturu. Na rozdíl od Očistce se zde nestřídají dny a noci, vládne zde věčná tma. Peklo je rozděleno na devět kruhů, které se směrem dolů zužují do propasti, kde sídlí Lucifer. Umístění hříšníků do jednotlivých kruhů je hierarchické, méně závažné hříchy jsou trestány ve vrchních kruzích, těžké hříchy v kruzích dolních. Mezi pekelnými hříchy a tresty se dá najít vztah analogický, to znamená, že se trest podobá spáchanému hříchu<sup>40</sup>, nebo vztah protikladný, kdy je trest v protikladu k hříchu<sup>41</sup>. Toto rozdělení však nelze aplikovat u všech trestů.

Skutečná cesta peklem začíná ve III. zpěvu, kdy Dante a Vergilius přichází před velkou pekelnou bránou. Na tomto místě, na samotném kraji, dlí duše těch, kteří za svého života nekonali dobro ani zlo<sup>42</sup>, a proto jsou považované za nehodné ráje i pekel.

*„Nebyli, bédni, nikdy zcela živi,  
však nyní bodal je a drásal nahé  
roj vos a střečků rozdrážděním divý  
jim s tváří tekly proudy krve vlahé  
a se slzami k nohám se jim lily,  
kde hltal hnusný hmyz ty kapky drahé.“*

*„Questi sciurati, che mai non fur vivi,  
erano ignudim stimolati molto  
ea mosconi a da vespe ch'eran ivi.  
Elle rigavan lor di sangue il volto,  
che, mischiato di lagrime, ai lor piedi  
da fastidiosi vermi era ricolto.“*

[Inf., III, v. 64 – 69]

Poutníci dojdou k podsvětní řece Acherónu<sup>43</sup>, přes níž Cháron<sup>44</sup> převáží duše, které opovrhovaly Bohem. Dante upadne do mdlob a procitne až na druhé straně břehu. Vstupují do prvního kruhu, do Limbu, někdy označovaného též jako předpekli. Shromažďují se zde duše nepokřtěných dětí a těch, kteří žili ctnostně, ale nemají možnost být spaseni, protože

<sup>39</sup> Pro více informací viz Egerton MS 943. *British library: Digitised manuscripts* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton\\_MS\\_943](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943).

<sup>40</sup> Jedná se například o trest smilníků.

<sup>41</sup> Jedná se například o trest věštců.

<sup>42</sup> It. *gli ignavi*, „neteční“.

<sup>43</sup> It. *Acheronte*. Dante parafrázuje VI. zpěv Aeneidy, scénu přívozu.

<sup>44</sup> Ve starém řeckém bájesloví převozník duší do podsvětí. Odtud převzal představu také Vergilius a od něj pravděpodobně Dante. Více viz Charon. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. March 3, 1997 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/charon.html>.

zemřeli před vzkříšením Krista.<sup>45</sup> Do dalších osmi kruhů Dante zařadil hříšníky podle závažnosti jejich provinění.<sup>46</sup>

Dále poutníci sestupují do druhého kruhu pekla. U vchodu potkají Mínoa<sup>47</sup>, jakožto soudce nad peklem a symbol výčitek svědomí. Ten stanovuje hříšníkům odpovídající tresty – jeho ocas se omotá kolem těla tolikrát, o kolik kruhů bude muset duše sestoupit níže do pekel.

*„Tam Minos zuby ceně hrozně zírá:  
při vstupu každého sám zkoumá viny  
a soudí, jakby chvost byl trestu míra.  
Když totiž duše bědná pro své činy  
sem přijde, vyzpovídá se mu zcela,  
a on, jenž hříchy zná jak nikdo jiný,  
ví hned, kam v pekle dostat by se měla:  
o kolik stupňů níž jí místo sluší,  
Tolikrát stočí ohon kolem těla.“*

*„Stavvi Minòs, orribilmente, e ringhia,  
esamina le colpe nell'entrata,  
giudica e manda secondo ch'avvinghia.  
Dice che quando l'anima mal nata  
gli vien dinanzi, tutta si confessa;  
e quel conoscitor delle peccata  
vede quel luogo d'Inferno è da essa;  
cignesi con la coda tante volte  
quantunque gradi vuol che giù sia messa.“*

[Inf., V, v. 4 – 12]

Ve druhém pekelném kruhu se nacházejí duše těch, kteří zhřešili smyslností těla, tedy smilníci či cizoložníci<sup>48</sup>, mezi nimi například Kleopatra, Helena, Achilles, Tristan. Tito jsou zmítáni silnými poryvy větru a nacházejí se v neustálém víru, tak jako byli dříve zmítáni tělesnou touhou a vášní.

*„Smršť pekelná, jež vztekem všechno předčí,  
ty duchy unáší a do muk vhání,  
že svíjejí se bolem jako v křeči.“*

*„La bufera infernal, che mai non resta,  
mena gli spirti con la sua rapina;  
voltando e percotendo li molesta.“*

[Inf., V, v. 31 – 33]

Třetí pekelný kruh hlídá trojhlavý pes Kerberos<sup>49</sup>. Kerberos je popisován těmito verši:

*„Má oči rudé, vousem hlen mu stéká,  
má velký bachor, na tlapách však drápy,  
jimíž rve duchy, když se na ně vzteká.“*

*„Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,  
e il ventre largo, e unghiate le mani:  
graffia gli spiriti, scuoia ed isquatra.“*

[Inf., VI, v. 16 – 18]

<sup>45</sup> Podle křesťanského učení je možné z Limbu vyjít a vstoupit do nebe. O této možnosti se Dante zmiňuje ve IV. zpěvu Pekla, ve verších 51 – 63.

<sup>46</sup> Právě při dělení závažnosti hříchů vycházel pravděpodobně z klasifikace hříchů podle Aristotelovy Etiky a z učení Tomáše Akvinského, největšího představitele scholastické filozofie.

<sup>47</sup> V řecké mytologii krétský král a zákonodárce, syn Dia a jeho milenky Európy. Pro svou spravedlnost se po smrti stal soudcem zemřelých v podsvětí. Takto ho Dante převzal z Aeneidy (VI.). Více viz Minos.In: *Encyclopedia Mythica* [online]. June 4, 1997 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/m/minos.html>.

<sup>48</sup> It. *lussuriosi*.

<sup>49</sup> It. *Cerberus*. Představa podsvětního hlídače duší v podobě trojhlavého psa taktéž přejatá od starých Řeků pravděpodobně prostřednictvím Aeneidy. Více viz Cerberus. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. 3. 3. 1997 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/cerberus.html>.

[...]

*„Jak psisko, jež se sápe rozvztekaně,  
však ztiší se, když sousto pod tlapami  
svírá a hltavě se vrhá na ně,  
tak ztichly také Cerberovy tlamy,  
jež na duše tak štěkají čas celý,  
že ohluchnouti přály by si samy.“*

*„Qual è quel cane ch'abbaiando agugna,  
e si racqueta poi che il pasto morde,  
ché solo a divorarlo intende e pugna,  
cotai si fecer quelle facce lorde  
dello demonio Cerbero, che introna  
l'anime sì, ch'esser vorrebbero sorde.“*

[Inf., VI, v. 28 – 33]

Zde se nacházejí duše těch, kteří hřešili obžerstvím<sup>50</sup>. Kerberos, jenž sám symbolizuje hřích obžerství, se na ně vrhá se stejnou dychtivostí, jako se oni vrhali na jídlo. Přebývají zde v blátě a pod neustávajícím špinavým deštěm, kroupami a sněhem.

*„Lijavec kalný, krupobití chladné  
a sníh se spouští se spouští temným vzduchem víře,  
a všude tam, kam padne, země smrádne.“*

*„Grandine grossa, acqua tinta e neve  
per l'aere tenebroso si riversa:  
pute la terra che questo riceve.“*

[Inf., VI, v. 10 – 12]

Čtvrtý kruh pekla střeží Plútó<sup>51</sup>, symbol chtivosti a lakoty. Zde jsou trestáni lakomci a marnotratníci<sup>52</sup>, mezi nimi i mniši, papeži a kardinálové. Tyto dva typy hříšníků jsou odsouzeny k neustálému valení těžkých balvanů proti sobě navzájem. Velikost kamenů symbolizuje množství majetku, který za života nashromáždili nebo promrhali.

*„Jich byly houfy pod tou přísnou stráží,  
a v hlučné vřavě hrudí proti sobě  
valili břímě, které mnoho váží.  
Střetali se o obraceli v zlobě  
a navzájem si láli s velkým řevem:  
,Proč lakotíš?' – ,Proč mrháš, říkám tobě?‘“*

*„Qui vidi gente più che altrove troppa,  
e d'una parte e d'altra, con grand'urli  
voltando pesi per forza di poppa.  
percoteansi incontro; e poscia pur li  
si rovilgea ciascun, voltando a retro,  
gridando: «Perché tieni?», e: «Perché burli?».“*

[Inf., VII, v. 25 – 30]

V pátém kruhu pekla se nachází jakási řeka či bažina Styx<sup>53</sup>, která ohraničuje pekelné město Dis, za jehož hradbami leží další pekelný kruh. V této bublající purpurové řece jsou topeni ti, kteří se za života nechali ovládat zlostí a hněvem, a leniví<sup>54</sup>. Dohlíží na ně

---

<sup>50</sup> It. *golosi*.

<sup>51</sup> V antickém bájesloví podsvětní bůh bohatství. Více viz MODŘINKA. Plutus - slepý bůh Bohatství. In: Zeus [online]. 2. 2. 2017 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <http://hybatel.blogspot.com/2017/02/plutus-slepy-buh-bohatstvi.html>.

<sup>52</sup> It. *avari e prodighi*.

<sup>53</sup> It. *Stige*.

<sup>54</sup> It. *iracondi e accidiosi*. Umístění lenivých v pekle je diskutabilní, starší komentátoři lenivé zasazují převážně do pátého kruhu pekla. Někteří novější komentátoři se však domnívají, že „*accidioso fummo*“ by mohlo značit spíše hněv uzavřený v nitru, jakousi zahořklost.

převozník Flégiás<sup>55</sup>, symbol hříchu hněvivé nezdrženlivosti, který básníky převezze přes bažinu na druhý břeh.

Oba poutníci se dostávají k hradbám města Dis<sup>56</sup>, které představuje šestý kruh, ale ďáblové před nimi hradby zavřou a odmítají je pustit dovnitř. Při čekání na básníky zaútočí fúrie<sup>57</sup>. Na pomoc jim přiletí archanděl Michael, který zároveň proutkem otevře bránu a zažene ďábla. Oba básníci se ocitají na hřbitově, kde jsou spalováni kacíři<sup>58</sup>.

*„tak také tady všude byly hroby,  
však měla více hořkosti ta sféra,  
neb ohně šlehaly jim do útroby  
a uvnitř žár tak krutý působily,  
že samo železo v něm roztálo by.“*

*„così facevan quivi, d'ogni parte,  
salvo che il modo v'era più amaro;  
ché, tra gli avelli, fiamme erano sparte,  
per le quali eran sì del tutto accesi  
che ferro più non chiede verun'arte.“*

[Inf., IX, v. 116 – 120]

Zde trpí také ti, kteří nevěřili na nesmrtelnost lidské duše – epikurejci<sup>59</sup>. V tomto kruhu Dante poznává například Fridricha II. nebo Cavalcanta Cavalcanti – otce Guida, Dantova přítele.

Po srázu Dante a Vergilius sestupují do sedmého kruhu pekla, který hlídá Minotaurus. Zde si odpykávají trest násilníci. Kruh se dále dělí do tří okruží podle toho, proti komu se hříšníci násilím provinili.

V prvním okruží protéká vroucí krvavá řeka, v níž se topí ti, kteří se provinili na životě nebo statcích bližního, tedy vrazi, kořistníci a tyraní<sup>60</sup>, mezi nimi například Ezzelino da Romano, Dionýsos Syrakuský, Attila, Sextus Pompeius.

*„Však pohled' do údolí! Tam se valí  
proud krve, v němž se vaří všichni oni,  
kdož na svých bližních křivd se napáchali.“*

*„Ma ficca gli occhi a valle, ché s'approccia  
la riviéra del sangue, in la qual bolle  
qual che per violenza in altrui nocchia.“*

[Inf., XII, v. 46 – 48]

Tyto hlídají kentauři<sup>61</sup>, kterým velí Chirón<sup>62</sup>. Krvavá řeka jim připomíná krev, kterou sami prolili. Pokud se někdo z nich pokusí z řeky vylézt, kentauři ho šípem srazí zpět. Tito kentauři básníky na zádech přenesou přes řeku, kde se nachází druhé okruží.

---

<sup>55</sup> Podle antické mytologie podpálil Apollónův chrám, aby pomstil smrt své dcery. Více viz Phlegyas. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. May 16, 1999 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/p/phlegyas.html>. Podle mnoha legend je převozníkem přes podsvětí řeku Styx Cháron, kterého Dante umístil výše.

<sup>56</sup> It. *città di Dite*.

<sup>57</sup> Převzaty z antické mytologie, v níž byly mstitelkami vin a zosobněnými výčitkami svědomí. Více viz Erinyes. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. May 16, 1999 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/e/erinyes.html>.

<sup>58</sup> It. *eretici*.

<sup>59</sup> It. *epicurei*.

<sup>60</sup> It. *omicidi, predoni*.

<sup>61</sup> Více viz Centaur. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. March 3, 1997 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/centaur.html>.

<sup>62</sup> Více viz Chiron. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. June 4, 1997 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/chiron.html>.

Druhé okružní vypadá jako tmavý les. Zde trpí duše sebevrahů, tedy těch, kteří se provinili násilím proti sobě samým<sup>63</sup>, mezi nimi je například Pietro della Vigna. Mění se zde ve stromy, které ožirají harpyje<sup>64</sup>. Ulamují jim větve a kůru, z níž srší krev.

V posledním okružní na rozžhavené pláni trpí duše těch, jež se provinili proti Bohu, přírodě a práci, tedy rouhači, sodomité a lichváři<sup>65</sup>. Všichni trpí neustávajícím ohnivým deštěm.

*„A na tu poušť, již přehlédnout lze stěží,  
dštil oheň planoucími krůpějemi,  
jako když v horách za bezvětří sněží.“*

*„Sopra tutto il sabbion, d'un cader lento,  
piovean di foco dilatate falde,  
come di neve in alpe senza vento.“*

[Inf., XIV, v. 28 – 30]

Příšera Geryon<sup>66</sup>, vynořivši se z hlubin, přenáší oba básníky do osmého kruhu. Ten Dante popisuje jako pláň svažující se ke středu. Uprostřed stojí obrovská studna, která představuje poslední kruh pekla. Osmý kruh je rozdělen do deseti Zlých žlebů<sup>67</sup>. V prvním žlebu se nacházejí kuplíři a svůdci žen<sup>68</sup>, jež jsou bičováni d'ábly.

*„Rohaté běsy shléd' jsem s tmavé skály  
vždy tu a tam se biči rozháněti,  
jimiž je zezadu zle bičovali“.*

*„Di qua di là, su per lo sasso tetro  
vidi demon cornuti, con gran ferze,  
che li battien crudelmente di retro.“*

[Inf., XVIII, v. 34 – 36]

Ve druhém žlebu se ve výkalech topí lichotníci<sup>69</sup>.

*„Když jsme tam přišli, uviděl jsem u dna  
lid vězet v blátě, které hnusně čpělo  
jak ze záchodu plnící se studna.  
Na první pohled oko uvidělo  
hlavu tak zkalenou, že nevím ani,  
zda je to laika či kněze čelo.“*

*„Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che dagli uman privati pareo mosso.  
e mentre ch'io laggiù con l'occhio cerco,  
vidi un col capo sì di merda lordo,  
che non pareo s'era laico o cherco.“*

[Inf., XVIII, v. 112 – 117]

Ve třetím žlebu se nacházejí svatokupci<sup>70</sup>, kteří jsou uvězněni v dírách hlavou dolů, koukají jim pouze hořící nohy. V tomto žlebu se nachází například papež Mikuláš III., který zde očekává také Bonifáce VIII. a Klementa V.

<sup>63</sup> It. *suicidi*.

<sup>64</sup> Mytické bytosti s tělem dravého ptáka a ženskou hlavou. Více viz Harpy. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. 3 Mar 1997 [cit. 2018-05-27]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/h/harpy.html>.

<sup>65</sup> It. *bestemmiatori, sodomiti, usurai*.

<sup>66</sup> Pekelné monstrum s lidskou tváří, lvími tlapami, s tělem hada a s ocasem štíra. V řeckém bájesloví syn Chrýsáóra a Kallirhoé. Více viz Geryon. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. 3 Mar 1997 [cit. 2018-05-27]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/g/geryon.html>.

<sup>67</sup> It. *malebolge*.

<sup>68</sup> It. *ruffiani e seduttori*.

<sup>69</sup> It. *adulatori (lusingatori)*.

<sup>70</sup> It. *simoniaci*.

*„Z každého ústí čněly jenom málo  
Hříšníka nohy: nejvýš po kolena,  
Však ostatní vše uvnitř zůstávalo.“*

*„Fuor della bocca a ciascun soperchiava  
d'un peccator li piedi e delle gambe  
infino al grosso; a l'altro dentro stava.“*

[Inf., XIX, v. 22 – 24]

Ve čtvrtém žlebu se nacházejí věštci, jasnovidci<sup>71</sup>, kteří chtěli vidět tak daleko, až mají nyní překroucenou hlavu směrem dozadu, chodí tedy pozpátku.

*„A když pak po nich níž jsem přešel okem,  
tak prapodivně všichni otočeni  
od brady k trupu zdáli se mi bokem:  
Vzad obličejem byli obráceni,  
a proto pozpátku jen mohli jít,  
neb zpřímá dívat se jim přáno není.“*

*„Come il viso mi scese in lor più basso,  
mirabilmente apparve esser travolto  
ciascun tra l'mento e l'principio del casso,  
Ché dalle reni era tornato il volto,  
ed indietro venir gli convenìa,  
perché il veder dinanzi era lor tolto.“*

[Inf., XX, v. 10 – 15]

V pátém žlebu se ve smole vaří šejdíři, handlíři<sup>72</sup>, kteří kupčili s veřejnými úřady.

V šestém žlebu trpí pokrytci<sup>73</sup> v těžkých olověných a pozlacených kutnách, mezi nimi například Kaifáš.

*„Na sobě kutny s kapucemi měli  
až přes oči, jak mívají ty samy  
frátěři v Cluny nad skleslými čely.  
Vně pozlaceny jsou, až oči mámí,  
však zevnitř olovo tak krutě tlačí,  
že Bedřichovy byly z pouhé slámy.  
Plášť únavný, jenž věčnou muku značí!“*

*„Elli avean cappe, noc cappucci bassi  
dinanzi agli occhi, fatte della taglia  
che in Clugnè per li monaci fassi.  
Di fuor dorate son sì che'egli abbaglia;  
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto  
che Federigo le mattea di paglia.  
Oh in eterno faticoso manto!“*

[Inf., XXIII, v. 61 – 67]

V sedmém žlebu jsou hady trýznění zloději<sup>74</sup>. Pokud je had uštkne, zloděj se vznítí a následně znovu povstane z popela.

*„Hadi jim vzadu svazovali ruce,  
hlavou i ocasem se bokem drali  
a vpředu se jim v uzel vili prudce.“*

*„con serpi le man dietro avean legate;  
quelle ficcavan per le ren la coda  
e il capo ed eran dinanzi aggroppate.“*

[Inf., XXIV, v. 94 – 96]

V osmém žlebu jsou v plamenech trestáni lstivý rádci<sup>75</sup>, mezi nimi například Odysseus.

---

<sup>71</sup> It. *indovini*.

<sup>72</sup> It. *barattieri*.

<sup>73</sup> It. *ipocriti*.

<sup>74</sup> It. *ladri*.

<sup>75</sup> It. *consiglieri fraudolenti*.



V devátém žlebu se nacházejí rozséváči nesvárů<sup>76</sup>. Dábel je rozsekává na kusy.

V posledním desátém žlebu trpí padělatelé<sup>77</sup>, jsou trýznění svrabem.

*„jak nehty svými ti se v rozlícení  
po celém těle drásali a rvali  
pro svrbění, v němž pomoci jim není,  
a tak nehty strupy strhávali,  
jak pražmu nebo rybu, která ještě  
víc šupin má, nůž oškrabává malý.“*

*„come ciascun menava spesso il morso  
dell'unghie sopra sé, per la gran rabbia  
del pizzicor, che non ha più soccorso;  
e si traevan giù l'unghie la scabbia  
come coltel di scardova le sceglie  
o d'altro pesce che più larghe l'abbia.“*

[Inf., XXIX, v. 79 – 84]

Když se Dante a Vergilius přiblíží k široké studni, k poslednímu kruhu, ozve se mohutné zatroubení na roh a básníci spatří giganty, kteří stojí v kruhu na okraji studny a jsou uvězněni ve spárách skály. Vergiliovi se podaří přemluvit giganta Antea, aby je snesl na dno studny. Dno studny je tvořeno ledovou řekou, která se jmenuje Cocytus<sup>78</sup>. Nachází se zde čtyři okruží. V prvním, které se nazývá Caina<sup>79</sup>, se nacházejí zamrzlí zrádcové pokrevních příbuzných<sup>80</sup>. Ve druhém, které se nazývá Antenora<sup>81</sup>, jsou ti, co zradili vlast<sup>82</sup>. Třetí se nazývá Ptolemeia/Tolemea<sup>83</sup>. Zde trpí ti, kteří zradili své hosty<sup>84</sup>. Poslední okruží se jmenuje Giudecca<sup>85</sup>. Zde jsou trýzněni ti, co zradili své dobrodince, tedy zrádci proti Bohu a proti císaři<sup>86</sup>, jsou celí zamrznutí v ledu. Ve středu jámy stojí v temnotě po pás zamrzlý Lucifer, pohybem svých křídel vytváří led. Má tři obličej<sup>87</sup>, z každé tlamy mu trčí jedna postava: Jidáš – zrádce Krista, a Brutus a Cassius – zrádci Ceasara.

*„Panovník toho bolestného kraje  
od půli prsou z ledu trčel v díře,  
a obru podobna spíš výška má je,  
než obři rovni jeho paží míře:“*

*„Lo imperador del doloroso regno  
da mezzo il petto uscía fuor della ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,  
che i giganti non fan con le sue braccia:“*

[Inf., XXXIV, v. 28 – 31]

[...]

<sup>76</sup> It. *seminatori di discordie*.

<sup>77</sup> It. *falsari*.

<sup>78</sup> It. *Cocito*.

<sup>79</sup> Název podle Kaina, biblického bratrovraha.

<sup>80</sup> It. *traditori dei parenti*.

<sup>81</sup> Název podle trojského prince Anténora, který podle tradice Tróju zradil.

<sup>82</sup> It. *traditori della patria*.

<sup>83</sup> Název podle krále Ptolemaia XIII., který nechal zabít Pompeia, svého tchána; nebo podle Ptolemaia z Jericha, který zradil Šimona Makabejského.

<sup>84</sup> It. *traditori degli ospiti*.

<sup>85</sup> Název podle Jidáše, it. *Guida*.

<sup>86</sup> It. *traditori dei benefattori*.

<sup>87</sup> Dante vytváří v trojjediném Luciferovi protiklad trojjediného Boha. Jednotlivé tváře jsou komentátory vykládány jako protiklady třem božím atributům, které jsou zmíněné na pekelné bráně (zpěv III.), tj. moc, moudrost, láska. Opakem by byla nemohoucnost, nevědomost a nenávisť, ale některé výklady uvádějí jiné trojice.

„Tu k svému udivení velikému  
tři obličejů zhléd' jsem na té hlavě.“

„Oh, quanto parve a me gran meraviglia  
quand'io vidi tre facce alla sua testa!“

[Inf., XXXIV, v. 37 – 38]

[...]

„Pravý byl zpola žlutý, zpola bílý,  
levý jak lidé od nilského zřídla  
bývají temní pro žár velké síly.  
Pod každým z nich se dvoje velká křídla,  
jak takovému ptáku sluší, šíří.  
Pláň mořská plachet větších nezahlidla.  
Nemají peří, ale netopíří  
je způsob jejich; těmi tedy mává,  
až vítr trojí prudce od nich víří,  
jímž právě Kokyt celý zamrzává.“

„e la destra pareva tre bianca e gialla;  
la sinistra a veder era tal, quali  
vengon di là onde il Nilo s'avvalla.  
Sotto ciascuna uscivan due grandi ali,  
quanto si convenìa a tanto uccello:  
vele di mar non vid'io mai cotaali.  
Non avean penne, ma di vepistrello  
era lor modo; e quelle svolazzava  
sì che tre venti si movean da ello:  
quindi Cocito utto s'aggelava.“

[Inf., XXXIV, v. 43 – 52]

[...]

„I lámou každá ústa zubů řadou  
hříšníka jako trdlice, že v čase  
témž celkem tři se do těch muk tam kladou.  
Kousání přednímu jen žertem zdá se  
v srovnání s tím, když drásá ho, až holý  
hřbet bez kůže mu zůstává jen v mase.  
,Ta horní duše s největšími boly  
je Jidáš Iškariot, ' mistr praví,  
, má vevnitř hlavu, venku nohou koly.  
Z těch druhých dvou, jímž vidět možno hlavy,  
ční Brutus z černé tlamy dolů čelem.  
Hle, jak se svíjí, aniž slovo praví!  
Ten druhý Cassius je s hřmotným tělem.  
Však vstává noc. Už pojd' me, neb čas miji  
a vše už viděli jsme v pekle celém!'  
Tu jak si přál, já objal jeho šíji.  
On místa využil i vhodné chvíle,  
když křídla nejvýš pekelný vzduch bijí,  
a boků huňatých se chopil čile,  
pak dolů sestupuje namáhavě,  
chytal se za chlupy a za střechýle.“

„Da ogni bocca dirompea co'denti  
un peccatore, a giusa di maciulla,  
sì che tre ne facea così dolenti.  
A quel dinanzi il mordere era nulla  
verso il graffiar, ché tal volta la schiena  
rimanea della pelle tutta brulla.  
«Quell'anima lassù che ha maggior pena»,  
disse il maestro, «è Guida Scariotto,  
che il capo ha dentro e fuor le gambe mena.  
Degli altri due ch'hanno il capo di sotto,  
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:  
vedi come si storce, a non fa motto!  
E l'altro è Cassio che par sì membruto.  
Ma la notte risurge; ed ormai  
è da partir, ché tutto avem veduto».  
Com'a lui piacque, il collo gli avvinghiai,  
ed ei prese di tempo e luogo poste;  
e quando l'ali furo aperte assai,  
appigliò sé alle vellute coste:  
di vello in vello giù doscese poscia,  
tra il folto pelo e le gelate croste.“

[Inf., XXXIV, v. 55 – 75]

### 3.3 Motivy Ráje v Komedii

Ráj je poslední kantikou Dantovy Komédie. Dante při popisu nadpozemského světa používá často nehmatatelných prostředků, jako je světlo nebo zvuk. Ráj je prostoupený světlem jako symbolem nejvyšší Boží milosti, i samotný Bůh je vyličen jako oslepující záře. Hranice ráje je tvořena ohněm<sup>88</sup>, který odděluje svět pozemský a svět transcendentní. Transcendentní svět zůstává neměnný a věčný. Je složen z devíti kruhů, které se postupně zvětšují. Všechny kruhy obepíná Empyreum, říše světla a desátý kruh, který utváří z ostatních devíti kruhů jeden celek, je nehybný. Právě v Empyreu sídlí Bůh. Zároveň ale prostupuje všemi částmi vesmíru, kde se jeho přítomnost projevuje jako rychlost, kterou obíhají nebeské sféry s planetami. Bůh je trojjediné podstaty: Bůh otec, který zosobňuje sílu; Bůh syn, který symbolizuje moudrost; a Duch svatý, který představuje lásku. Duše jsou rozděleny do jednotlivých kruhů nebes podle toho, jakým vesmírným tělesem byly ovlivněny a podle toho, jakou mírou toužili po dobru, a jak využili potenciál daný od Boha během svého života.

Dante se v I. zpěvu Ráje ujímá Beatrice a společně vzlétnou k nebi neuvěřitelnou rychlostí. Beatrice mu vysvětluje, že i on je nyní zbaven tíže, a popisuje mu uspořádání vesmíru. Nebe je složeno z devíti sfér, ke každé z nich patří jedna planeta.

V prvním kruhu, v nebi planety Luny<sup>89</sup>, dlí duše těch, kteří nemohli dostat některým slibům. Dante rozpozná duši Piccardy de Donati, jež byla unesena z kláštera a donucena ke svatbě, nedosáhla tak slibu čistoty.

V druhém kruhu, v Merkurově nebe<sup>90</sup>, dlí duše těch, kteří celý život jednali pro dobro víry, ale ve svém konání byli hnáni touhou po vlastní slávě, nikoli nezištnou láskou k vyššímu dobru. V tomto kruhu Dante potkává císaře Justiniána. V šestém zpěvu, ve kterém Dante vstupuje do tohoto nebe, jsou kárání guelfové i ghibelini.

Ve třetím kruhu, v nebi Venuše<sup>91</sup>, dlí v blaženosti ti, kteří na Zemi konali dobro z lásky k Bohu. Dante zde potkává duše, které se, podobny jiskrám, točí v rychlém roji. Setkává se zde například Karlem Martellem.

*„Já nepostřeh‘, jak vstupujem na ni,  
však že jsme v ní, já uviděl, když v kráse  
mohutnět náhle spatřil jsem svou paní.  
Jak v plameni se jiskra zří, jak v hlase  
hlas druhý zřetelně se rozeznává,  
když jeden stojí, druhý stoupá zase,  
v tom světle zřel jsem jiná světla žhavá,  
jak více nebo méně rychle krouží  
dle míry té, jak věčnost se jim dává.“*

*„Io non m' accorsi del salire in ella;  
ma d' esservi entro mi fe' assai fede  
la donna mia ch' i' vidi far piu bella.  
E come in fiamma favilla si vede,  
e come in voce voce si discerne,  
quando una è ferma e l'altra va e riede;  
vid'io in essa luce altre lucerne  
muoversi in giro più e men correnti,  
al modo, credo, di lor viste interne.“*

[Par., VIII, v. 13 – 21]

<sup>88</sup> It. *sfera di Fuoco*.

<sup>89</sup> It. *cielo della Luna*.

<sup>90</sup> It. *cielo di Mercurio*.

<sup>91</sup> It. *cielo di Venere*.

Ve čtvrtém kruhu, nebi Slunce<sup>92</sup>, jsou Beatrice a Dante obklopeni zářícími dušemi, které zpívají.

*„Jak jasné teprve bylo plápolání  
tam uvnitř v slunci, v něm jsem vešel právě,  
ne v barvách pouze, ale v světla plání!  
Byť rozum, vtip a zvyk mi sloužil hravě,  
já nevyřknu, co duše má tam zhlídla,  
však věřit lze a toužit po tom žhavě;  
a jsou-li chabá obraznosti křídla  
do výše té, to není jejich vina,  
nad slunce žádná bytost nedohlídla.“*

*„quant'esser convenìa da sé lucente  
quel ch'era dentro al sol dov'io entra'mi,  
non per color, ma per lume parvente!  
Perch'io lo ,ngegno e l'arte e l'uso chiami,  
sì nol direi, che mai s'imaginasse;  
ma creder puossi e di veder si brami!  
E se le fantasie nostre son basse  
a tanta altezza, non è maraviglia;  
ché sovra 'l sol non fu occhio ch'andasse.“*

[Par., X, v. 40 – 48]

Přebývají zde duše moudrých. Dante potkává Tomáše Akvinského, který jej osloví a představí mu všechny duše a jejich zásluhy. Svatý Tomáš s Dantem diskutuje o mnoha teologických problémech. Podle něj byli sv. František a sv. Dominik posláni na Zem Boží prozřetelností, aby bojovali s herezí. Sv. Dominik chránil svou moudrostí a vzdělaností církev od heretiků, sv. František bojoval se zkaženým duchovenstvem příkladem naprosté chudoby. Jejich následovníci se však podle něj později odloučili od příkladu svých zakladatelů a propadli falešnosti. Dále Dante s Beatricí obklopí rej dvanácti blažených. V jejich čele stojí Bonaventura z Bagnoregia<sup>93</sup>, se kterým Dante také diskutuje nad františkánským a dominikánským řádem.

Následně putují do pátého kruhu, do nebe Marsu<sup>94</sup>. Dante spatří velký zářící kříž. Jsou to seskupené duše těch, kteří bojovali za víru – duše křížových rytířů a mučedníků.

*„Jak v hustší nebo řidší světél tkáni  
se Mléčná dráha mezi póly bělá  
(i vpravdě moudrým důvod k přemítání),  
tak hvězdná skupenství tam vytvářela  
v hlubinách Martu znak ten úctyhodný,  
ježž spojení čtyř čtvrtí v kruhu dělá.“*

*„Come distinta da minori e maggi  
lumi biancheggia tra i polli del mondo  
Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi;  
sì costellati facean nel profondo  
Marte quei raggi il venerabil segno  
che fan giunture di quadranti in tondo.“*

[Par., XIV, v. 97 – 102]

[...]

*„Tak pomalu a rychle, míň i více,  
krátká či dlouhá, v ruchu neustálém  
tělíška drobná bývá vidět skvít se  
a hýbat v paprsku tom nenadálém,*

*„così si veggion qui diritte e torte,  
veloci e tarde, rinnovando vista,  
le minuzie de' corpi, lunghe e corte,  
muoversi per lo raggio onde si lista*

<sup>92</sup> It. *cielo del Sole*.

<sup>93</sup> Svatý Bonaventura z Bagnoreggia (Bagnoregio 1217/1221 – Lyon, 15. července 1274 Lyon) byl italský františkánský filozof a teolog, patří k nejvýznamnějším představitelům scholastiky. 14. dubna 1482 byl Sixtem IV. kanonizován.

<sup>94</sup> It. *cielo di Marte*.

*jenž vznikne ve stínu, ježž pro sebe zná  
udělat člověk z bázně před úpalem.“*

*talvolta l'ombra che, per sua difesa,  
la gente noc ingegno e arte acquista.“*

[Par., XIV, v. 112 – 117]

V tomto kruhu, v XV. zpěvu, Dante potkává svého prapředka Cacciaguida<sup>95</sup>, s nímž dlouze diskutuje o poměrech ve Florencii a o nejstarších florentských rodinách. Předpovídá Dantovi vyhánění i pohostinnost veronského rodu Scaligerů.

Šestý kruh, Jupiterovo nebe<sup>96</sup>, obývají duše spravedlivých. Duše létají v houfech a skládají se do slov a obrazců.

*„Tu jiskry spatřil jsem, jak všude raší  
v té jupiterové pochodni, jež hoří,  
a před zraky mi píší v řeči naší.“*

*„Io vidi in quella gioiaval facella  
lo sfavillar dell' amor che lì era,  
segnare agli occhi miei nostra favella.“*

[Par., XVIII, v. 70 – 72]

Nakonec vytvoří obrazec orla, který k Dantovi promlouvá. Líčí špatné panovníky Evropy. Po výctu těch špatných představí i ty dobré, jedná se o šestici králů v oku orla.

*„Vznášel se s křídly rozpjatými v plání  
přede mnou šťastných duší obraz krásný,  
jež seskupeny v sladkém prožívání,  
a každá z nich je rubín přeúžasný,  
z něhož lesk sluneční se žhavě lije  
a do mých očí odráží se jasný.“*

*„Parea dinanzi a me con l'ali aperte  
la bella image che nel dolce frui  
liete faceva l'anime conserte:  
parea ciascuna rubinetto in cui  
raggio di sole ardesse sì acceso,  
che ne' miei occhi rifrangesse lui.“*

[Par., XIX, v. 1 – 6]

Dvojice se následně vystoupá do sedmého kruhu, nebe Saturnova<sup>97</sup>. V jeho středu se odráží čistota křišťálu. Zde dlí duše těch, kteří se zasvětili kontemplativnímu životu. Danta zdraví také Petr Damianus, převor z kláštera Santa Maria in Porto v Ravenně. Zde Danta osloví Benedikt z Nursie<sup>98</sup>, zakladatel řádu benediktinů. Svěřuje se mu se svým znepokojením nad úpadkem kázně ve svém řádu.

Dante s Beatricí stoupají po nebeském žebříku. Ocitnou se v osmém nebi stálic<sup>99</sup>. Beatrice Dantovi ukazuje celou scenérii sedmi planet i se Zemí pod nimi. Oba čekají na „východ slunce“. Za nedlouho se objeví světelný triumfální průvod Kristův. Uprostřed silně září „jediné slunce“ totiž Kristus. V průvodu jde také největší z blažených ohňů – Královna nebes, kolem níž krouží archanděl Gabriel.

<sup>95</sup> Cacciaguida degli Elisei (Florencie, asi 1091 – Palestina, asi 1148). Účastnil se třetí křížové výpravy do Palestiny, kde padnul.

<sup>96</sup> It. *cielo di Giove*.

<sup>97</sup> It. *cielo di Saturno*.

<sup>98</sup> Svatý Benedikt z Nursie, it. *Benedetto da Norcia* (Norcia, asi 470 – Montecassino, asi 543) byl umbrijský mnich, zakladatel řádu Benediktinů.

<sup>99</sup> It. *cielo di stelle fisse*.

„tak zřel jsem nad tisíci svítilnami  
slunce, jimž každá z nich se zažihala,  
jak naše níty nám svět nad hlavami,  
a jeho živým světlem pronikala  
svítící podstata v tak jasném pláni,  
že víčka se mi před ním zavírala.“

„vid'io sopra migliaia di lucerne  
un Sol che tutte quante l'accendea,  
come fa il nostro le viste superne;  
e per la viva luce trasparea  
la lucente Sostanza tanto chiara  
nel viso mio, che non la sostenea.“

[Par., XXIII, v. 28 – 33]

V osmém nebi Dante potká sv. Petra a ostatní apoštoly. Ti Danta podrobí zkoušce z věrouky.<sup>100</sup> V celém XXVII. zpěvu Ráje Dante oslavuje trojjediného Boha. Sv. Petr zde promění barvu svého světla na červenou a kárá své zástupce. Beatricin pohled Danta povznáší do devátého nebe.

Skrze průzračnou pohyblivou nebeskou sféru<sup>101</sup>, kterou otáčejí andělé, Dante s Beatricí vzhlíží k jasnému místu obklopenému devíti kruhy ohně. Beatrice Dantovi vysvětlí, že je to Bůh a kolem něj devět andělských sborů.

„a bod jsem zhléd', z něhož šla tak čirá  
záře, že pohled, do kterého sálá,  
se pro přílišnou ostrost uzavírá.  
Hvězda, jež odtud nejmenší se zdála,  
jevila by se lunou, porovnána  
s ní kdyby jako hvězda k hvězdě stála.“

„un Punto vidi che raggiava lume  
acuto sì, che 'l viso ch'egli affoca  
chiuder conviensi per lo forte acume;  
a quale stella par quinci più poca,  
parrebbe luna, locata con esso  
come stella con stella si colloca.“

[Par., XXVIII, v. 16 – 21]

[...]

„Já slyšel, jak Hosanna kůry pěly  
pevnému bodu, jenž je drží vždycky  
a v místě udrží, kde povždy dlely.  
A ta, jež vratký úsudek můj lidský  
už znala, řekla: ‚První kruhy tady  
kůr cherubinský jsou a serafický.  
Tak pohotově sledují své řady,  
by bodu se, jak mohou, podobaly,  
a mohou tak, že vidí bez vší vady.  
Ty druhé lásky, kolem nich jež vzplály,  
se Trůny boží tváře nazývají,  
s k první trojici se proto daly.  
A věz, že všichni tolik slastí mají,  
co viděním svým mohou proniknouti  
v pravdu, v níž rozum ztiší se a ztají.  
Čímž zjevno je, že blaha dosáhnouti

„Io sentiva osannar di coro in-coro  
al Punto fisso che li tiene agli ubi,  
e terrà sempre, ne' quai sempre fřo;  
e quella che vedea i pensieri dubi  
nella mia mente, disse: «I cerchi primi  
t'hanno mostrato Serafi e Cherubi.  
Così veloci seguono i suoi vimi,  
per simigliarsi al Punto quanto ponno;  
e posson quanto a veder son sublimi.  
Quegli altri amor che d'intorno gli vonno,  
si chiaman Troni del divino aspetto,  
per che il primo ternaro terminonno.  
E déi saper che tutti hanno diletto  
quanto la sua veduta si profonda  
nel Vero in che si queta ogn'intelletto.  
Quinci si può veder come si fonda

<sup>100</sup> Zpěv XXIV. – XXVI.

<sup>101</sup> It. cielo cristallino primo mobile.

*lze zřením, láskou ne, jež jasnozřivá  
 až jím se stává na pozemské pouti;  
 za míru zření zásluhy pak mívá  
 jež milost mu a dobrá vůle razí,  
 a to tak dále stupňováno bývá.  
 Trojice druhá, která takto vzhází  
 a toto věkověčné jaro zdobí,  
 kterémuž noční Skopec nerve mlází,  
 Hosanna prozpěvuje každé doby  
 písněmi třemi s melodií trojí,  
 jež řádu veselí se ztrojnásobí.  
 Tré bohyně v hierarchii té stojí:  
 nejprve Panstva, za druhé pak Síly,  
 co třetí řád se Mocnosti k nim pojí.  
 pak ve dvou předposledních plesech pílí  
 Knížectva kroužící a Archandělé  
 a poslední kruh Andělé si sídlí.  
 Ty řády všechny vzhůru hledí směle  
 a dolů podmaňují tak, že k Bohu  
 jsou taženy i táhnou kůry celé.“*

*l'esser beato nell'atto che vede,  
 non in quel ch'ama, che poscia seconda;  
 e del vedere è isura mercede,  
 che grazie partorisce e buona voglia:  
 così di grado in grado si procede.  
 L'altro ternaro, che così germoglia  
 in questa primavera sempiterna  
 che notturno Ariete non dispoglia,  
 perpetualmente Osanna sberna  
 con tre melode, che suonano in tree  
 ordini di Letizia onde s'interna.  
 In essa gerarcia son let re dee:  
 prima Dominazioni, e poi Virtudi;  
 l'ordine terzo di Podestadi yee.  
 Poscia nei due penultimi tripudi  
 Principati ed Arcangeli si girano;  
 l'ultimo è tutto d'angelici ludi.  
 Questi ordini di su tutti s'ammirano,  
 e di giù vincon sì, che verso Dio  
 tutti tirati sono, e tutti tirano.“*

[Par., XXVIII, v. 94 – 129]

Po této nebeské sféře vystupují do nebeského Empyrea. Když jeho oči přivyknou, básník spatří obrovské jezero světla, v němž jsou kruhovitě stupně, které Dante přirovnává k bělostné růži<sup>102</sup>. Na stupních jsou shromážděni všichni blažení. Na jednom prázdném trůně Dante uzří korunu a Beatrice mu vysvětlí, že je zde přichystána pro císaře Jindřicha VII.

*„a tolik jsem se novým zřením vznítíl,  
 že před ním by můj zrak byl bez obrany:  
 jas žádný nikdy tolik nezavítíl.  
 A svít pak zřel jsem jako řeku hnany,  
 v které se jasy mezi břehy skvěly,  
 jež skvostným jarem byly malovány.  
 Z proudění živé jiskry vycházely  
 a všude zapadaly v květů kalich  
 jak zlatem obklopený rubín skvělý.“*

*„e di novella vista mi raccesi  
 tale, che nulla luce è tanto mera,  
 che gli occhi miei non si fosser difesi  
 E vidi lume in forma di rivera  
 fulvido di fulgore, intra due rive  
 dipinte di mirabil primavera.  
 Di tal fiumana uscian faville vive,  
 a d'ogni parte si mettean nei fiori,  
 quasi rubin che oro circonscrive;“*

[Par., XXX, v. 58 – 66]

[...]

*„Jak chlum se zhlíží v pat svých vodě chladné,  
 jak chtěl by vidět, co ho vyzdobilo,  
 když tráva kryje ho a kvítí ladné,*

*„E come clivo in acqua di suo imo  
 si specchia, quasi per vedersi adorno,  
 quando è nel verde e ne'fioretti opimo;*

<sup>102</sup> It. *candida rosa dei beati*.

*tak nad tím světlem kolem spatřit bylo  
na víc než tisíce stupních úže  
vše, co z nás vzhůru tam se navrátilo.  
A nejnižší když stupeň pojmut může  
tak velké světlo, jaké obsáhlosti  
jsou nejkrásnější listy této růže!“*

*sì, soprastando al lume intorno intorno,  
vidi specchiarsi in più di mille soglie  
quanto di noi lassù fatto ha ritorno.  
E se l'infimo grado in sé raccoglie  
sì grande lume, quanta è la larghezza  
di questa rosa nell'estreme foglie!“*

[Par., XXX, v. 109 – 117]

[...]

*„Hled', co v tom sboru je tu bílých hávů!  
Viz širé naše město! Našich lavic  
viz prostor, jak je naplněn, že lidí  
už jen tak málo se sem žádá navíc!  
Na velké křeslo, korunu kde vidí  
tvé oči, jež se rozhlížejí všude,  
než k svatbě přijdeš, k níž se hosté třídí,  
sedne duch Jindřicha, jenž císař bude,  
a zbavit bude dříve chtít zlé vlády,  
než bude s to, lid Italie chudé.“*

*„quanto è il convento delle bianche stole!  
Vedi nostra città quanto ella gira:  
vedi li nostri scanni sì ripieni,  
che poca gente più ci si disira.  
E in quel gran seggio a che tu gli occhi tieni  
per la corona che già v'è su posta,  
rima che tu a queste nozzi ceni  
sederà l'alma, che fia giù agosta,  
dell'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia  
verrà in prima ch'ella sia disposta.“*

[Par., XXX, v. 129 – 138]

K blaženým se přidává i Beatrice.

Na místě, kde stála Beatrice, se Dantovi zjeví sv. Bernard. Ten vyzve Danta, aby se v modlitbě obrátil ke Královně nebes, k Panně Marii. Panna Marie mu svou přímluvou může zprostředkovat přímý kontakt s Božskou podstatou. Dantovo prosbě je vyhověno pouhým pohledem. Boží světlo, v němž Dante rozpoznává tři různobarevné kruhy, do něj začne vstupovat a básník dosáhne plné blaženosti a harmonie s Bohem.

*„Té chvíle schopnost zření mého zkvetla  
nad schopnost řeči, jež tu nevystačí,  
a paměť má se s přílišností střetla.“*

*„Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede;  
e cede la memoria a tanto oltraggio.“*

[Par., XXXIII, v. 55 – 57]

[...]

*„V podstatu světla vznešeného vzhlédla,  
jasnou a hlubokou, já spatřil kruhy  
tři barev tří, jichž míra byla jedna.  
A jako přejímá jas ducha s duhy,  
tak třetí ohněm zdál se v onom jase,  
jež prvý jemu dodával i druhý.  
Jak mdlá je řeč, jak marně namáhá se  
o pojem můj! Jen že ‚malý‘ říci  
při tom, co jsem tam uzřel, málo zdá se.“*

*„Nella profonda e Chiara sussistenza  
dell'alto Lume parvermi tre giri  
di tre colori e d'una contenenza;  
e l'un dall'alto come iri da iri  
parea rislesso, e 'l terzo pareo foco  
che quinci e quindi igualmente si spiri.  
Oh quanto è corto il dire e come fioco  
al mio concetto! E questo, a quel ch'io vidi,  
è tanto, che non basta a dicer ‚poco‘.“*

[Par., XXXIII, v. 115 – 123]



## 4 Literární předlohy a tradiční ikonografie Posledního soudu, ráje a pekla ve středověku

Západní teologie i ikonografie Posledního soudu se vyvíjela zhruba od roku 1000.<sup>103</sup> Právě kolem tohoto roku byla Evropa stižena různými přírodními katastrofami a v jejich důsledku se objevily i četné předpovědi, že se blíží konec světa, které iniciovaly řadu vyobrazení Posledních soudů. Představy o konci světa nebo událostech, které vyvolají Poslední soud, se v křesťanské tradici označují termínem „eschatologie“ (z řeckého *eschata*, *poslední* „[věci]“). „Milenarismus“ (také chiliasmus, z latinského *mille* a z řeckého *chilias*) se vztahuje k očekávání tisícileté Kristovy vlády nad světem, jež nastane, až Kristus v předvečer Posledního soudu podruhé sestoupí na zem. Na zemi pak nastane ideální řád, nebo přímo ráj.<sup>104</sup>

Představy o Posledním soudu, pekle a ráji mají svůj původ v Bibli. Starý zákon ohlašuje Boha, jakožto nejvyššího soudce, který přijde soudit živé a mrtvé. O tomto námětu je však pojednáno i v Novém zákoně. Podle Janova Zjevení následuje Poslední soud po radostné události druhého příchodu Krista na konci věků.<sup>105</sup> Kristus soudce bude soudit lid kolektivně. Mrtví budou vzkříšeni a živí budou proměněni. V nespočetných zástupech budou předstupovat před boží trůn, na kterém bude sedět soudce. Lidé by se neměli obávat. Podle Janova Zjevení bude spolu se soudcem soudu přítomno dvacet čtyři radostných starců.<sup>106</sup> Touto kosmickou událostí budou završeny dějiny lidstva i celého vesmíru. Jedná se o metaforu toho, že pozemský život je dočasný, je to příprava na něco dokonalejšího a trvalejšího. Po Posledním soudu se člověku nabízí ztráta časného času, tedy věčný život v blaženosti na nebesích, nebo věčné utrpení v pekle.

Kromě Janova Zjevení se postupem doby stále více prosazoval výklad soudu podle Matoušova evangelia. Matouš popisuje Poslední soud jako soud jednotlivců, oddělení spravedlivých od zatracených.<sup>107</sup> Postupně se začal přikládat význam tomu, jak člověk žil, a jestli je hoden naděje na spásu, ačkoli boží milost nelze předvídat.<sup>108</sup> Předmětem soudu byly všechny dobré i zlé činy lidí v průběhu jejich života, který je od počátku hříšný.

Jako předobraz Posledních soudů bylo zobrazováno podobenství o oddělení ovcí od kozlů<sup>109</sup>. Silně se uplatňovala symbolika stran, kdy Kristus postaví ovce po své pravici a kozly po své levici, a téma soudce jako dobrého pastýře.<sup>110</sup> Vyvíjel se také způsob

---

<sup>103</sup> Po roce 1000 v Evropě začíná také rozmach klášterního života. Ze střediska nové kultury v jihofrancouzském klášteře Cluny vzešla okřídlená věta, že "svět ze sebe setřásá hadry, aby se oděl bílým hávem kostelů".

<sup>104</sup> Více viz heslo Eschatologie a milenarismus, LE GOFF, Jacques, Franco ALESSIO a Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3. s. 146.

<sup>105</sup> Jedná se o jinou událost než o individuální soud, který se zobrazuje až v závěru středověku, kde se bude větší pozornost věnovat jedinci umírajícímu na lůžku. Individuální soud je událost, kdy Bůh rozhoduje o šťastné nebo nešťastné skutečnosti v okamžiku jeho smrti.

<sup>106</sup> Zj 11, 16.

<sup>107</sup> Mt 25, 31 – 46. Více viz heslo Poslední soud, FOUILLOUX, Danielle. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan BINDER. Praha: EWA Edition, 1992. ISBN 2-204-04028-2.

<sup>108</sup> Existují však záležitosti, které vedou k zatracení již před Soudem. Jedná se například o způsob života akrobatů, žonglérů a obecně jokulátorů, kteří putují od místa k místu, pitvoří se, komolí řeč.

<sup>109</sup> Mt 25, 31-34.

<sup>110</sup> Více viz BALEKA, Jan. *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1318-0.

zobrazování soudce. Tím byl postupně zobrazován výlučně Kristus – u některých starších soudů není jasné, zda se jedná o Hospodina nebo Krista. Christomorfní rysy soudce byly postupně posíleny, včetně atributů jeho smrti na kříži a nástrojů, které byly použity při jeho ukřižování. Byla zdůrazňována jeho smrt a naděje, kterou dal lidstvu skrze svoji vykupitelskou smrt.

Téma Posledního soudu bylo dále vykládáno v teologických textech, které většinou vznikaly v klášterním prostředí, tam také vznikala většina konceptů vizualizace této události pro různé účely nejen pro uzavřené klášterní komunity, ale také ve velkém měřítku pro průčelí poutních a biskupských i farních kostelů. Do interiérů kostelů a kaplí téma Posledního soudu vstoupilo později. Ve 13. století zobrazování Posledního soudu vyvrcholilo na průčelích katedrál, kdy se také začala větší pozornost věnovat zobrazení vzkříšených, vyvolených a zatracených, vážení duší a charakteristice prostředí nebeského království – ráje, a pekla. Ve vizuální kultuře nabylo na významu i sociální rozvrstvení jak vyvolených, tak zatracených, protože soud platí na všechny bez rozdílu, takže i mezi zatracenými jsou podle kostýmních prvků rozpoznatelní příslušníci kléru, panovníci, mniši aj. Po morové epidemii vzniklo také jakési elitní postavení chudiny před Posledním soudem, protože trpěli již za svého života, takže jim byla dána určitá větší šance.

Ikonografie ráje se rozrostla do podoby města, zahrady nebo hradu.<sup>111</sup> Podobu si volil zřejmě spíše objednavatel. Například u klášterních kostelů se jedná především o představu ráje jako zahrady nebo nebeského Jeruzaléma.

Postupně se rozvinuly i způsoby, jak zobrazovat peklo. V návaznosti na antickou tradici se jednalo o vyobrazení pekla, jakožto podsvětní říše. I v křesťanské kultuře je peklo zobrazováno v útrokách země jako protiklad k Boží říši na nebesích. Ikonografie pekla byla současně se zapojováním Matoušova evangelia čím dál tím bolestnější a hrůzostrašnější. Tento vývoj vyvrcholil po morové epidemii, jež propukla v roce 1348. V ikonografii Posledních soudů odrazily zážitky a zkušenosti z každodenního kontaktu se smrtí, bolestí, mrtvými.

Ve Starém zákoně téměř nejsou žádné zmínky o d'áblech (jejich podobě) s výjimkou některých pozdních textů jako je Kniha moudrostí, v níž je poprvé interpretován had pokušitel v ráji jako postava d'ábla. Rozhodujícím předělem byl Nový zákon, především Zjevení sv. Jana. Až do 9. století d'ábel v křesťanské ikonografii takřka úplně chybí.<sup>112</sup> Teprve v 11. století se vyvíjela specifická ikonografie d'ábla. Jeho podoba byla částečně převzata z antiky.<sup>113</sup> Byl zobrazován jako zrůda v důsledku deformací a připojení zvířecích rysů jako je tlama, tesáky, rohy, zašpičatělé uši, od 13. století netopýří křídla, ocas, tělo pokryté srstí, drápy atd. Zejména ve 14. a 15. století se rozvinula skutečná ikonografie Luciferova majestátu, která zdůrazňovala jeho autoritu gigantickými rozměry, byl zobrazován vsedě a čelem k divákovi, měl odznaky moci – trůn, žezlo, korunu.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Více viz ALTOVÁ, Blanka. *Obrazy ráje ve výtvarném umění křesťanského Západu v době středověku*. In: STARÝ, Jiří a Sylva FISCHEROVÁ (eds.). *Mýtus a geografie: Svět, prostor a jejich chápání ve starších i novějších kulturách*. Praha: Hermann, 2008. ISBN 9788087054130.

<sup>112</sup> Dábel, LE GOFF, ref. 104, s. 108.

<sup>113</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.

<sup>114</sup> Více viz heslu Dábel, LE GOFF, ref. 104, s. 108.

Na téma Posledního soudu byl po celý středověk kladen velký důraz. Nejednalo se pouze o nástroj sociální kritiky tím, že byli do pekel zasazováni lidé různých postavení. Jednalo se o téma, kterým bylo možné manipulovat s poddanými ať už církve, feudálních pánů nebo příslušníků klášterů. Pracuje se zde s přirozeným strachem člověka ze smrti a toho, co nás po ní čeká. Vizuální kultura byla v tomto směru nástrojem propagandy a ovlivňování, protože pouze elita v trecentu uměla číst. V tomto kontextu byli od 13. století významnými nositeli ikonografických inovací mendikantské řády, které působily ve městech. V Itálii se projevil také silný vliv byzantské teologie a vizuální kultury.

Dílem byzantských autorů je koncept i realizace mozaiky Posledního soudu na oltářní stěně baziliky Santa Maria Assunta v Torcellu, která byla dokončena ještě před vznikem mozaik v baptisteriu sv. Jana. Mozaika Posledního soudu v Torcellu byla vytvořena neznámým mistrem. Skládá z několika výjevů v pásích pod sebou. První dva pásy nahoře tvoří celek odkazující dle byzantské tradice ke Kristovu ukřižování, sestupu Krista do předpekli a zmrtvýchvstání. Tato část mozaiky byla pravděpodobně vytvořena až ve 12. století. Výjevy od třetího pásu dolů pocházejí z 11. století a ilustrují samotný Poslední soud. Kristus soudce sedí v mandorle s Pannou Marií po pravici a sv. Janem Křtitelem po levici. Je obklopený archanděly Michelem a Gabrielem a apoštoly. Z mandorly vychází ohnivá řeka končící v pekle, které je vyobrazené v nejnižším pásu. Uprostřed nižšího pásu je jako hlavní motiv vyobrazený prázdný Trůn vítězství kříže se znázorněním všech nástrojů Kristova utrpení. Na trůně leží zapečetěná kniha, která bude, jak se praví v Apokalypse, otevřena v okamžiku Posledního soudu. Po stranách Trůnu klečí Adam a Eva, prosící o milost. V posledním pásu můžeme vidět Vážení duší (*Psychostasis*), o něž zápasí archanděl Michael a dva démoni. Na pravé straně jsou vyobrazeni spravedliví a na levé straně zatracení se Satanem držícím na klíně Antikrista. V nejnižším pásu je po pravici Krista vyobrazena Rajská brána se sv. Petrem a po jeho levici čtyři kruhy pekelné.

Dalším byzantským dílem jsou mozaiky v baptisteriu sv. Jana ve Florencii, kterým se věnuji v následující kapitole.

## 5 Poslední soud, Battistero di S. Giovanni Battista<sup>115</sup>

Mozaika Posledního soudu je zakomponována do klenby osmiboké stavby baptisteria sv. Jana Křtitele<sup>116</sup>, jež se nachází na *piazza del Duomo* ve Florencii. Baptisterium je postaveno v ose katedrály *Santa Maria del Fiore*. V současné době má baptisterium funkci basilica minor.

Baptisterium patří k nejstarším budovám ve Florencii. Archeologické výzkumy dokládají existenci této stavby od 6. století. Poprvé je v písemných pramenech uvedena s titulem sv. Jana k roku 897<sup>117</sup>. Současná stavba na osmibokém půdorysu vznikala od roku 1059 až do druhé poloviny 13. století.

Zvyk stavět baptisteria, tedy speciální stavby s centrálním bazénem určeným ke křtu<sup>118</sup>, byl spojen s tradicí pokonstantinovské církve, kdy křest přijímali většinou dospělí lidé, byl prováděn ponořením do *pisciny* (bazénu), tzv. křest imerzí. Svátost křtu probíhala v diecézi dvakrát ročně.<sup>119</sup>

V roce 1059 byla stavba papežem Mikulášem II. vysvěcena jako katedrála. Tuto funkci měla do roku 1128, poté sloužila jako baptisterium a funkci biskupského kostela měl kostel sv. Reparaty na protější straně náměstí.<sup>120</sup> Vnější fasáda baptisteria z bílého (*marmo bianco di Luni*) a zeleného (*marmo verde di Prato*) mramoru pochází z poloviny 12. století, tedy z doby, kdy stavba již sloužila jako baptisterium. Po roce 1200 bylo k centrální osmiboké<sup>121</sup> budově baptisteria přistaveno pravoúhlé kněžiště a ve druhé polovině 13. století byla dokončena kupole s lucernou. Po zrušení centrálního bazénu došlo k úpravě mramorové podlahy<sup>122</sup>. Po dokončení kupole a lucerny se započalo s její mozaikovou výzdobou. Sochařská výzdoba baptisteria, včetně bronzových dveří, byla postupně realizovaná v průběhu 14. – 16. století.

Objednavatelem mozaikové výzdoby kupole baptisteria byl cech soukeníků (*Arte di Calimala*). Výzdoba klenby vznikala přibližně mezi lety 1225 – 1330 a na její realizaci se podíleli benátské a toskánské umělci. Mozaika je pozdně antickou technikou výzdoby, ale ve

---

<sup>115</sup> **Název:** Poslední soud (Giudizio Universale); **Lokalizace:** v mozaice v kupoli baptisteria sv. Jana Křtitele (Battistero di S. Giovanni Battista), Piazza San Giovanni – Piazza del Duomo, Florencie; **Autor:** nesignováno (toskánský anonym, Coppo di Marcovaldo?); **Datace:** nedatováno (cca 1260 – 1274); **Technika:** mozaika

<sup>116</sup> Jan Křtitel je patronem města Florencie.

<sup>117</sup> K tomuto datu není jisté, zda byla stavba již využívána jako baptisterium. Více k historii baptisteria viz PIETRAMELLARA, Carla. *Battistero di S. Giovanni a Firenze – Rilievo e studio critico*, Firenze: Polistampa, 1973. nebo GIUSTI, Annamaria. *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Firenze: Mandragora, 2000. ISBN 8885957536.

<sup>118</sup> Křest je podle křesťanské nauky první a základní svátostí a má být chápán v nejužším vztahu k samotnému katolickému pojetí církve. Pokřtěnému člověku se otevírala možnost návratu do ráje po jeho vyhnání. Více viz RAHNER, Karl a Herbert VORGRIMLER. *Teologický slovník*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2009. ISBN 978-80-7021-934-8. s. 181.

<sup>119</sup> CROCIANI, Lamberto. The iconography of the Baptistery. In: *Devils in Art: Florence from the Middle Ages to the Renaissance*. 2nd ed. Firenze: Centro Di, 2006. ISBN 8870384381. s. 11.

<sup>120</sup> Dnes na místě staršího kostela sv. Reparaty stojí katedrála Santa Maria del Fiore.

<sup>121</sup> Osmiboký půdorys stavby lze chápat symbolicky. Číslo osm představuje v křesťanské nauce den Vzkříšení, který následuje po sedmidenním pozemském týdnu (Mk, 16, 2). Tvar stavby baptisteria tedy měl zviditelnit příslib naděje na vzkříšení všem, kteří byli pokřtěni.

<sup>122</sup> Mramorová podlaha je vykládaná orientalizujícími intarziemi s kruhem zvěrokruhu okolo místa, kde původně stála starobylá křtitelnice. Více viz GIUSTI, ref. 117.

Florencii byla v té době už zapomenutá, a proto byli přizváni specialisté z Benátek, kde se znalost této techniky udržela. Benátky byly v té době také největším vývozcem mozaikového materiálu. Z mnohých umělců podílejících se na mozaikové výzdobě se v dokumentech dochovala pouze tři jména: Francesco, mistr mozaikové výzdoby pravděpodobně pisánského původu, a jména Bingo a Pazzo. Všichni tři byli během prací propuštěni – poslední dva zmínění pravděpodobně kvůli krádežím skleněných kostek.<sup>123</sup> Za autora ikonografického programu je považován benátský mistr Jacopo<sup>124</sup>. Konkrétně mozaika Posledního soudu, nacházející se proti původnímu vstupu, byla vytvořena přibližně mezi lety 1260 – 1274 a je připisována florentskému malíři Coppovi di Marcovaldo<sup>125</sup>.

V předikonografickém popisu a ikonografickém rozboru mozaiky Posledního soudu je nutné přihlédnout i k tomu, že kvůli prosakující dešťové vodě musela být od 13. století opakovaně restaurována.<sup>126</sup>

Mozaiková výzdoba klenby baptisteria je provedena ze skleněných kostek – barevných ve hmotě a místy i zlacených, jež jsou kladeny do čerstvé malty. Jedná se o klasickou techniku „*alla prima*“.

Jednotlivé výjevy jsou členěny do polí řazených do šesti soustředných pásů klenby. Kompozice Posledního soudu je v ose klenby proti původnímu vstupu do baptisteria z východní strany, je tvořena ústředním kruhovým medailonem a z každé strany třemi rovnoramennými lichoběžníkovými poli, zasahujícími do tří pásů celkové mozaikové výzdoby kupole.

Při popisu mozaiky postupuji shora dolů od středu klenby a heraldicky vpravo – vlevo od ústřední scény Posledního soudu.

Kolem okulu lucerny je dekorativní ornamentální pás. Následují pásy s Kristem mezi hierarchií andělů. Ve třetím pásu jsou vyobrazeny události knihy Genesis od Stvoření světa a člověka až k Noemově arše. Ve čtvrtém pásu jsou vyobrazeny scény ze života starozákonního patriarchy Josefa. V pátém pásu jsou vyobrazeny příběhy Panny Marie a Krista. V šestém pásu jsou vyobrazeny scény ze života sv. Jana Křtitele. Pásy výzdoby

---

<sup>123</sup> GIUSTI, ref. 117, s. 67.

<sup>124</sup> Mistr Jacopo je Vasarim omylem zaměněn s Jacopem Torritim.

<sup>125</sup> Coppo di Marcovaldo se pravděpodobně narodil ve Florencii ve 20. či 30. letech 13. století. Poprvé je zmíněn roku 1260, kdy se zúčastnil bitvy u Montaperti na straně florentských proti Sieně. Téhož roku byl pravděpodobně sienskými zajat a vězněn. Roku 1261 v Sieně na objednávku řádu služebníků Mariiných namaloval pro baziliku Santa Maria dei Servi své pravděpodobně nejznámější dílo, Madonnu del Bordone, jež je zároveň jediným dílem, u něhož není pochyb o jeho autorství. Vzhledem k tomu, že byl Coppo di Marcovaldo válečným zajatcem, nabízí se otázka, proč byl vybrán pro malbu právě on. Je pravděpodobné, že byl již v té době uznávaným umělcem. U mnohých děl, která jsou Coppovi di Marcovaldo připisována, není jeho autorství jisté. Nejinak je tomu i v případě mozaiky v baptisteriu sv. Jana Křtitele ve Florencii. K podobnostem mezi mozaikou v baptisteriu sv. Jana a výtvarným stylem Coppo di Marcovaldo více viz RAGGHIANI, Carlo Ludovico. *Pittura a Firenze*. In: *Arte in Italia, III*. Firenze: 1969. s. 948-969. Od roku 1265 je zmiňován nejčastěji v pisánských dokumentech, nicméně v období mezi lety 1265 – 1295 pracoval pravděpodobně i ve Florencii, čemuž nasvědčuje zpráva z roku 1265, podle které byl Coppo di Marcovaldo majitelem domu na florentském předměstí San Lorenzo (viz DAVIDSOHN, Robert. *Storia di Firenze [1927], IV*. Firenze: Sansoni, 1965. s. 412), ve stejném roce pravděpodobně pracoval v Pistoii. Poslední známý údaj o Coppovi di Marcovaldo pochází z roku 1276 a jedná se o záznam platby za objednávku pro katedrálu v Pistoii, dílo se však nedochovalo.

<sup>126</sup> Více k restaurování mozaik viz GIUSTI, ref. 117, s. 66.

klenby navazují na dělicí pás mezi klenbou a stěnou baptisteria, který je nad korunní římsou a který tvoří řada pravoúhlých obrazců mramorové intarzie z tmavě zeleného a bílého mramoru.<sup>127</sup>

Ohniskem mozaikové výzdoby klenby je výjev Posledního soudu. Jeho střed tvoří kruhový medailon v prostředním poli, v němž je na zlatém pozadí zobrazen Kristus jako soudce. Shora, zprava i zleva a zdola k medailonu přiléhají segmenty, v nichž se v polích navazujících na třetí, čtvrtý, pátý a šestý pás klenební výzdoby, rozvíjí na zlatém pozadí kompozice Posledního soudu. Zbylá dvě pole mozaiky Posledního soudu napravo a nalevo od Krista soudce jsou rozdělena do tří segmentů. Díky přirozenému světlu vstupujícímu do baptisteria lucernou je nejsvětější část mozaiky kolem okulu a pak v medailonu Krista soudce. V ikonografii výzdoby a provedení mozaiky se počítá s pohybem přirozeného světla vstupujícího do prostoru lucernou ve vrcholu kupole.

V ose medailonu je nahoře zobrazen Kristus v hierarchii andělů. Po pravé i levé ruce má po jednom serafovi a jednom cherubínovi, vedle nich následuje sedm polí, z nichž se v každém nachází po jednom andělském páru. Samotný medailon je vymezen ornamentálním rámcem, v němž jsou kostky podobné zrcadlům, obdobné, jaké byly použity také u Kristovy svatozáře. Plocha medailonu je pokryta zlacenými hladkými kostkami a v jeho dolní polovině jsou dva barevně a strukturálně odlišené oblouky. Vyšší oblouk je zdoben barevným květinovým ornamentem, nižší je modrý a skládá se ze sedmi sfér. Pod nižším obloukem je ornamentální plocha. Na vyšším oblouku sedí uprostřed Kristus soudce. Je zobrazen z čelního pohledu, má výrazně pohublou pobledlou tvář, plavé vlasy i vous. Kolem hlavy má kruhovou svatozář s vepsaným křížem. Oči má otevřené a upřené na diváka, ústa sevřená. Je oděn do červené tuniky palmaty. Přes pravé rameno má přehozený ornamentální pás, přes levé rameno má přehozený modrý plášť. Tunika i plášť jsou strukturované zlatou šrafurou.

Kristus soudce má rozepjaté paže, pravou otočenou dlaní dopředu, levou hřbetem k divákovi. V dlaních jsou patrné krvavé rány. Krvavé rány jsou i na Kristových bosých nohou, které paralelně vedle sebe spočívají na ploše pod spodním obloukem a dotýkají se okraje pásu, kterým je vymezený kruhový medailon.

Ve cviklech vně medailonu jsou vyobrazeni andělé. V horních dvou cviklech jsou dva andělé troubící na polnice. Ve spodním cviklu po pravici Krista jsou zobrazeni dva andělé s gesty ukazujícími cestu postavám vstávajícím z hrobů, jejichž zástupy jsou znázorněny po celé délce pole pod medailonem. Po jeho levici jsou vyobrazeni čtyři démoni s černými netopýřimi křídly dělající totéž.

Zbylá dvě pole mozaiky Posledního soudu jsou rozdělena do tří horizontálních segmentů. V nejvyšších segmentech jsou dvě téměř symetrické skupiny po osmi andělech, z nichž dva, držící polnice, zasahují i do prostředního pole s Kristem jako soudcem. Další andělé svírají v rukou tři hřeby, pochodeň, korunu, kříž, zvonek.

V pásu níže, po pravé i po levé straně, jsou vyobrazeny lavice zdobené jako trůny, na nichž sedí čtrnáct postav v dlouhém šatu. Ženská postava po pravici Krista má zdvižené dlaně, mužská postava po jeho levici drží svítek. Ostatních dvanáct mužů má v rukách knihy

---

<sup>127</sup> K programu výzdoby podrobně viz GIUSTI, ref. 117, s. 47–112.

psané různými písmy. Mezi sedícími postavami se nacházejí hlavy andělů, které se střídavě naklánějí na pravou a na levou stranu.

V nejnižším pásu po pravici Krista se nachází seskupení lidských postav a anděl držící kartuš s nápisem: "Venite Beneditti Patris Mei – Ossidete Preparatum"<sup>128</sup>. Anděl gestem ruky vybízí lidské postavy, aby mířily k bráně, ve které stojí mužská postava. Napravo od brány se nacházejí tři muži sedící na trůnech chovající malé děti. Okolo nich jsou rozmístěny tři stromy a pod nimi se nachází zelený pás posetý květy.

Nejnižší pás po levici Krista má ze dvou třetin tmavý podklad. Na levé straně se nachází seskupení lidských postav, které mají ve tváři výraz strachu a hrůzy, rukama si zakrývají oči či ústa. Na středu výjevu je vyobrazena štíhlá svalnatá postava Lucifera, který sedí na ohnivém trůnu mezi dvěma hnědými horami. Má zelené šupinaté torzo, modrou hlavu a hnědé nohy. Nemá srst. Z jeho těla vychází čtyři hadi – dva z uší, dva z nohou. Lucifer má zvířecí atributy: oslí uši a rohy. V každé ruce svírá člověka, jednoho má v ústech, po dalších dvou šlape. Kolem něj jsou vyobrazeny ještěrky či žáby, které pojídají lidské postavy. V celé ploše jsou rozmístěny modří či hnědí démoni, kteří ubližují lidem. V pravém horním rohu segmentu je vyobrazen muž, jemuž je do úst lito zlato. V pravém dolním rohu se nachází muž visící na stromě, u něhož je nápis Giuda.

Vyobrazený Kristus soudce má christomorfní rysy. Sedí na sedmi sférách nebe, nohy má položené na Zemi, nejvyšší rajský pás je zdoben květinovým ornamentem. Soudcem je tedy Kristus, který je zde reprezentován jako míra všeho a který zároveň vše pojímá. Má rozevřené ruce – pravou dlaní k divákovi, levou hřbetem k divákovi, aby oddělil duše zatracených a duše spravedlivých. Na zápěstích i nártách má výrazné rány po hřebec. Zdůraznění ran v rukou i nohou odkazuje ke smyslu Kristovy oběti, tedy očištění od dědičného hříchu a vykoupení lidstva. Přímo pod postavou Krista jsou vyobrazeni vzkříšení vystupující z hrobů a mířící k Poslednímu soudu.

Nejvyšší pásy napravo i nalevo od Krista soudce jsou téměř symetrické a nacházejí se na nich dvě skupiny andělů. Tito andělé nesou symboly Kristova utrpení (tzv. *Arma Christi*): trnovou korunu, kříž a tři hřeby. Dva z nich, apokalyptičtí andělé, troubí na polnice do čtyř stran světa a svolávají vzkříšené vstávající z hrobů k soudu<sup>129</sup>.

V prostředním pásu sedí na zdobné lavici Panna Maria (po Kristově pravici se zdviženými dlaněmi), sv. Jan Křtitel (po Kristově levici se svítkem v ruce), dva hlavní přímluvci u Boha, a dvanáct apoštolů, z nichž každý drží otevřenou knihu. Knihy jsou psány různými písmy s odkazem na šíření evangelíí ve světě po seslání Ducha svatého.

Poslední pásy znázorňují peklo – po Kristově levici, a ráj – po Kristově pravici. Pravá a levá strana v židovství i mnoha dalších kulturách symbolizují přízeň a nepřízeň, štěstí a neštěstí. Ve Starém Zákoně je Boží pravice symbolem moci.<sup>130</sup> Vzkříšených duší vyobrazených přímo pod Kristem se okamžitě ujímají buď andělé nebo ďáblové.

Skupina postav představující duše spravedlivých je doprovázená andělem, který drží kartuš s nápisem: "Venite Beneditti Patris Mei – Ossidete Preparatum", míří do nebeského

<sup>128</sup> „Přijďte, požehnaní, do mého království, připraveného pro vás od založení.“

<sup>129</sup> Mt 24, 29 – 31.

<sup>130</sup> Ž 110, 1.

Jeruzaléma. V první řadě mezi dušemi spravedlivých můžeme rozeznat krále a dominikánského mnicha, tři panny, biskupy, kteří mají na hlavě biskupské mitry, a v poslední řadě mnicha s tonzурou, tedy různé typy zástupců středověké společnosti. V bráně je vyobrazen svatý Petr, který vítá příchozí. V nebeském království sedí praotcové Abraham, Izák a Jákob s dušemi spravedlivých v podobě dětí na klíně. V nebeském království jsou vyobrazeny pestrobarevné rostliny ráje, palmy jako symbol věčnosti a Kristovy slávy<sup>131</sup> a rajska louka s věčnými květy. Ikonografie ráje se zde rozrůstá do podoby zahrady.

Okřídlení démoni po Kristově levici táhnou zatracené duše do pekel. Podobně jako vyvolení mají i zatracení atributy svých světských hodností, neboť v pekle může skončit každý bez ohledu na svůj společenský stav. Mezi zatracenými je pravděpodobně i benediktinský mnich v černém šatu, zatímco členové nových řádů ve Florencii, františkáni a dominikáni, se vyskytují pouze mezi spravedlivými. Peklu vládne Lucifer, vyobrazený na trůně uprostřed svých pekelných pomocníků, démonů, jež jsou vlastně padlí andělé.<sup>132</sup> Oslí uši jsou atributem Lucifera i Antikrista. Rohy mají negativní symboliku danou Kristovým oddělením ovcí od koz.<sup>133</sup> Příšery ve formě hadů, žab nebo ještěrek, které vycházejí z blízkosti Luciferova těla, reprezentují nenasytné peklo. Motiv hada vychází z knihy Genesis<sup>134</sup> a Zjevení Janova<sup>135</sup>.<sup>136</sup> Ostatní zatracení jsou uvrženi do tmy a jsou mrzačeni, napichováni na rožeň a upalováni pekelným ohněm, jež byl převzat z židovského prostředí – pro Židy bylo synonymem hrůzy údolí Hinnom u Jeruzaléma, kde byli upalováni provinilci.<sup>137</sup> Hořící trůn může být také odkazem na hořící jezero v Janově evangeliu<sup>138</sup>. V pravém dolním rohu tohoto pásu je vyobrazen Jidáš, který se oběsil na stromě.

## 5.1 Specifické motivy Posledního soudu, ráje a pekla

Tato kompozice Posledního soudu se vyznačuje několika specifickými motivy, které budou důležité pro další porovnávání. V celém výjevu Posledního soudu jsou patrné byzantské vlivy, které do Toskánska přinesli hlavně benátská mistři přizvaní k výzdobě florentského baptisteria. Na ně pak navázal Coppo di Marcovaldo, např. tím, jak v kompozici počítá s přirozeným prouděním světla. Jedná se o výtvarnou inovaci, světelná modelace zde respektuje reálné mimoobrazové zdroje. Kontrastu světla a stínu je docíleno také zlatým podkladem celé mozaiky a tmavým podkladem pekla. Východního původu je hlavně zobrazení Krista, který není nahý, ale má šat. Jedná se tedy o mozaiku „*in maniera greca*“<sup>139</sup>, v níž jsou východní vlivy patrné jak v technice mozaiky, tak v její ikonografii.

---

<sup>131</sup> J 12, 12 – 13.

<sup>132</sup> 2 P 2,4.

<sup>133</sup> Mt 25, 32 – 33, viz Poslední soud.

<sup>134</sup> Gn 3, 1 – 15.

<sup>135</sup> Zj 20, 2.

<sup>136</sup> Had z knihy Genesis začal být spojován s ďáblem od 1.stol. n. l. Poprvé se toto propojení vyskytuje v židovském textu Apokalypsa Mojžíšova.

<sup>137</sup> ROYT, Jan. *Lexikon biblické ikonografie*. Praha, 2008. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Jiří KUTHAN. s. 49.

<sup>138</sup> J 20, 13 – 15.

<sup>139</sup> Dobové označení pro byzantský styl.



O baptisteriu sv. Jana se Dante v Božské komedii přímo zmiňuje v XIX. zpěvu Pekla při popisu krajiny této záhrobní říše.

*„A ty tak velké se mi právě zdály,  
jak hluboké v mém krásném Svatém Janě  
jsou jámy, by v nich křtící kněží stáli.“*

*„Non mi parean men ampi né maggiori  
che quei che son nel mio bel San Giovanni,  
fatti per luogo de' battezzatori;“*

[Inf., XIX, v. 16 – 18]

O mozaikách se však Dante přímo nezmiňuje. Dá se nicméně předpokládat, že mozaiky v baptisteriu velmi dobře znal. Vzhledem k tomu, že konkrétně mozaika Posledního soudu byla vytvořena mezi lety 1260 – 1274 a Dante byl v baptisteriu pokřtěn v roce 1266 a z Florencie vyhoštěn roku 1302, měl mnoho let na pozorování.

Od poloviny 12. století byli většinou d'áblové, jakožto obyvatelé království temnoty, zobrazováni černí, někdy také našedlí na znamení nečistoty. V baptisteriu jsou pro d'ábly použity tři výrazné barvy: zelená, modrá a hnědá, zatímco jinde v Itálii jsou d'áblové většinou zobrazováni jako černí.<sup>140</sup> Díky mozaice Posledního soudu v baptisteriu sv. Jana se pro Florencii stane typické, že d'áblové budou zobrazováni barevní.<sup>141</sup>

Podle Irene Hueck<sup>142</sup> je peklo ve florentském baptisteriu inspirováno dvěma pekly mimořádného významu pro historii středověkého umění. Jedná se o výše zmíněnou mozaiku Posledního soudu v bazilice Santa Maria Assunta v Torcellu a rukopis GR.74 v Paříži, obě datované do první poloviny 13. století.

Proti obrovskému zářícímu Kristu se Lucifer zdá být drobný, přestože se jedná o největší vyobrazení Luficera v celé Evropě.<sup>143</sup> Ideou tohoto vyobrazení Posledního soudu nebylo lidi vystrašit a naplnit jejich životy úzkostí, vyobrazení má jasný didaktický záměr, mělo poučit a varovat, nabídnout volbu, kterou může každý z diváků učinit, volbu mezi světlem a tmou, která je z mozaiky jasně zřetelná.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> LORENZI, Lorenzo. *Devils in Art: Florence from the Middle Ages to the Renaissance*. 2nd ed. Firenze: Centro Di, 2006. ISBN 8870384381. s. 37 a s. 50.

<sup>141</sup> Jako příklad mohou sloužit lososově růžoví, modří a červení d'áblové ve vyobrazení Krista v Limbu (asi 1367-1369) od Andrey di Bonaiuto (činný 1343 – 1377) ve Španělské kapli v bazilice Santa Maria Novella. Jedná se o téma, které je ve východní ikonografii součástí Posledního soudu.

<sup>142</sup> HUECK, Irene. Il programma dei mosaici. In: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. A cura di PAOLUCCI, Antonio. Modena: Franco Cosimo Panini, 1994. ISBN 8876862749.

<sup>143</sup> LORENZI, ref. 140, s. 33.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 14.

## 6 Florentské malby Posledního soudu po sepsání Komédie

### 6.1 Poslední soud a peklo, Museo Nazionale del Bargello<sup>145</sup>

Nástěnné malby Posledního soudu a pekla se nachází v prvním patře paláce Bargello v Cappella del Podestà.

*Palazzo Bargello*, kde aktuálně sídlí Národní muzeum Bargello, je nejstarší veřejnou budovou ve Florencii, která je úzce spjata s dějinami tohoto města. Původní *Palazzo Pretorio* byl podle Vasariho<sup>146</sup> vybudován kolem poloviny 13. století stavitelem Lapo Tedescem, otcem a učitelem architekta Arnolfa di Cambio. Když byl původní areál v druhé polovině 13. století rozšířen směrem k via del' Acqua, vznikl strohý vnitřní dvůr. Exteriér byl opatřen oblouky gotických oken a cimbuřím. Palác se krátce po přestavbě stal sídlem představeného samosprávy – podesty, který se staral o občanskou a trestní spravedlnost. Kolem roku 1502, kdy byl podesta zbaven moci a kdy byl ustanoven *Consiglio di Giustizia e Ruota* jakožto vrcholný správní a soudní orgán, byl v prvním patře paláce vybudován rozsáhlý audienční sál. Spolu s ním tehdy vzniklo čtrnáct nových sálů, určených k užívání soudci a jejich rodinami. V roce 1574 se soudci přesunuli do *Palazzo di Altafronte* a v *Palazzo Bargello* byl zřízen úřad *Capitano di Giustizia* (nebo také *Bargello*), tedy úřad policejního velitele, a palác byl z rozhodnutí Cosima I. proměněn na vězení, což vedlo k architektonickým změnám a poškození nástěnných maleb v *Cappella del Podestà*, která byla rozdělena na dvě podlaží.

Samotná *Cappella del Podestà*, známá také jako *Cappella della Maddalena*, se nachází v prvním patře paláce a byla postavena po roce 1280. Kaple má obdélníkový půdorys a valenou klenbu. Nachází se zde dvě okna nalevo od vstupu a jedno okno proti vstupu na oltářní stěně. Nástěnnými malbami byla kaple vyzdobena zhruba v polovině 14. století.<sup>147</sup> V té době sloužila mužům odsouzeným na smrt, aby zde za přítomnosti řádových bratrů ze Santa Maria della Croce vykonali poslední zpověď. V roce 1574, kdy byl palác přeměněn na vězení, byly malby zabíleny.

Za vyhotovitele fresek je považována Giottova dílna.<sup>148</sup> Na nápisu mezi okny na boční levé straně od vstupu je napsáno, že malby byly zadány během úřadu podesty Fidesmina da

---

<sup>145</sup> **Název:** Poslední soud a Peklo (*Giudizio Universale e Inferno*); **Lokalizace:** Cappella del Podestà, Museo Nazionale del Bargello, Via del Proconsolo 4, Florencie; **Autor:** nesignováno, dílna Giotto di Bondone; **Date:** nedatováno (1334 – 1337?); **Technika:** nástěnná malba (fragment)

<sup>146</sup> VASARI, Giorgio. *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Odeon, 1977.

<sup>147</sup> Vyzdoba kaple je doplněna o dvě fresky od Bastiana Mainardi datované k roku 1490: Madonu s dítětem a sv. Jeronýma, které se nachází na oltářní stěně v rozích pod vyobrazením Posledního soudu.

<sup>148</sup> Giotto, florentský malíř a architekt, se narodil přibližně roku 1267 ve vesnici Vespignano nedaleko Florencie. Podle Vasariho životopisů přijal Giotto do učení florentský malíř Cimabue. Již roku 1290 dostal Giotto významnou zakázku v bazilice sv. Františka v Assisi, kde vyobrazil světcův život v cyklu 28 fresek. Práce trvaly do roku 1295. Roku 1300 se vydal do Říma, kde byl pověřen papežem Bonifácem VIII., aby ho vypodobnil v lateránské bazilice. Mezi lety 1303 – 1310 pracoval v Padově. Zde vyhotovil své pravděpodobně nejslavnější dílo, freskovou výzdobu cappella degli Scrovegni (1303 – 1305). Jedná se o cyklus 38 fresek zobrazujících život rodičů Panny Marie – sv. Jáchyma a sv. Anny, samotné Panny Marie a Ježíše Krista. Poprvé se na těchto freskách objevují postavy zobrazené zezadu a z profilu. V této kapli Giotto vyobrazil také cyklus alegorií neřesti a ctnosti. Po roce 1315 se vrátil do Florencie, kde pracoval na objednávkách pro kostel Santa Croce. Poslední roky svého života se věnoval hlavně architektuře a sochařství. Roku 1334 byl vybrán na post inspektora (*Magnus Magister*) při stavbě florentské katedrály a

Varano (1337)<sup>149</sup>. V té souvislosti se uvažuje, že byly Giottově dílně zadány po Giottově návratu z Milána v roce 1336. Alessandro Tomei uvádí, že 8. ledna následujícího roku Giotto ve Florencii zemřel během prací na Posledním soudu v *Cappella del Podestà*.<sup>150</sup>

Ačkoli malby nebyly po zabílení vidět, informace, pocházející z různých pramenů (Villani<sup>151</sup>, Vasari<sup>152</sup> aj.), že se na jedné z maleb v kapli nachází nejstarší portrét Danta Alighieriho od samotného Giotta, podnítila mnohé výzkumy. K nim patřila i série výzkumů financovaných baronem Seymourem Kirkupem a jeho spolupracovníky ve čtyřicátých letech 18. století, v jejichž důsledku byl restaurátorem Antoniem Marinim 21. července 1840 skutečně objeven výjev Posledního soudu s portrétem Dantovým.<sup>153</sup>

Z restaurátorských prací vyplývá<sup>154</sup>, že nástěnné malby byly vytvořeny technikou „*al secco*“, tedy na suchou omítku.<sup>155</sup> Dále se ukázalo, že malba byla provedena temperou a byly užity velmi cenné pigmenty: rumělka, minium, azurit a dále olovnatá běloba.

Současný stav maleb je poznamenán výše uvedenými proměnami a změnami funkce kaple. Z původní malby jsou dnes vidět fragmenty na někdejší oltářní stěně, na stěně vlevo od ní, na stěně protější od oltářní stěny a v klenbě. Tyto fragmenty naznačují, že výzdoba byla rozvržena na tři stěny a klenbu. V klenbě se nacházejí fragmenty dekorativní výzdoby s motivy hvězd.

Malba Posledního soudu je na vysoké oltářní stěně zakončené valenou klenbou. Uprostřed stěny se nachází prolomené okno s trojlaločným obloukem a hlubokou špaletou. V něm se nachází novější vitráž se stojícím Kristem pod baldachýnem. Okno je v ose stěny.

---

zastával rovněž funkci městského architekta. Giotto se podílel i na stavbě kampanily chrámu Santa Maria del Fiore. Tentýž rok byl odvolán milánským vládcem Azzone Viscontim do Milána. Roku 1336 se vrátil do Florencie, kde 8. ledna následujícího roku zemřel během prací na Posledním soudu v *Cappella del Podestà*. Byl pohřben v tehdy ještě nedokončeném chrámu Santa Maria del Fiore.

<sup>149</sup> Uvedeno na informační tabulce v červnu roku 2017, Florencie, *Cappella del Podestà*.

<sup>150</sup> TOMEI, Alessandro. *Giotto: La pittura*. Giunti, 1997. ISBN 9788809762275.

<sup>151</sup> VILLANI, ref. 25.

<sup>152</sup> VASARI, ref. 146.

<sup>153</sup> Následně byly odkryty i výjevy ze života Máří Magdaleny a další. Všechny malby byly poškozené a nekompletní. Byly restaurovány v souladu s metodami v té době užívanými. Toto restaurování bylo později mnohokrát kritizováno za to, že zahrnovalo mnohé libovolné doplňky. Stopy těchto restaurátorských prací se nedochovaly, protože roku 1937 byly doplňky zcela odstraněny Amadeem Beninim. Tehdy došlo ke stavební konsolidaci, k čištění maleb a zmíněnému odstranění oprav včetně doplňků. Další zásah provedl v roce 1970 Leonetto Tintori, tentokrát s čistě konzervačním záměrem. Nejnovější restaurování probíhající od března roku 2003 do prosince roku 2004 umožnilo ucelenější hodnocení díla a potvrdilo možnost, že Giotto opravdu poskytl kresby pro tyto malby nebo že byl sám autorem některé z postav, zejména ve výjevu Posledního soudu. Na výmalbě se však nepochybně podílelo více malířů. Podrobně k restaurátorským pracím viz BANDINI, Fabrizio, Cristina DANTI, Paola Ilaria MARIOTTI, *Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze*. Firenze: 2005, s. 139 – 151. a METER, Helmut a Furio BRUGNOLO. *Vie Lombarde e Venete: Circolazione e Trasformazione Dei Saperi Letterari Nel Sette-Ottocento Fra l'Italia Settentrionale e l'Europa Transalpina*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. ISBN 978-3-11-023504-3. s. 226 – 227 a *Cappella della Maddalena, Museo Nazionale del Bargello*. In: *Opificio delle Pietre Dure* [online]. [cit. 2018-05-22]. Dostupné z: <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/780/cappella-della-maddalena-museo-nazionale-del-bargello>.

<sup>154</sup> BANDINI, ref. 153.

<sup>155</sup> Na vrcholu slávy měl Giotto mnoho zakázek a používal rychlejší techniku fresky s výrazným podílem malby na suchou omítku („*al secco*“).

Ve špaletě okna je patrný fragment dekorativní výzdoby. Nad oknem ve vrcholu stěny je fragmentálně zachovaný Kristus jako soudce v mandorle. Okolo hlavy má svatozář s vepsaným křížem. Má pohublou tvář a zrak upřený k divákovi. Je oděn do dlouhého bílého roucha s tmavším pláštěm a s červeným pásem. Pod nohama Krista je záklenek okenní špalety. Po levici Krista soudce je zachováno vyobrazení andělů se svatozářemi. Část fresky po Kristově pravici není zachována. Po stranách celé výšky okna jsou zástupy stojících mužů a žen se svatozářemi viditelné z větší části pouze na levé straně od Krista. Pod úrovní okna se po obou stranách nacházejí zástupy lidí. V čele zástupů je vyobrazeno vždy po jedné klečící postavě, další dvě klečící postavy v bílých rouchách pod bankálem okna se dochovaly bez hlavy. Tyto postavy se vztahují ke štítovému poli s modrou výplní. Po levé straně se v první řadě zástupu nachází muž ve zlatém rouchu s královskou korunou otočený k divákovi, po jeho levici stojí muž v červené čapce držící knihu, dále se v zástupu nacházejí vousatí muži s čapkami a ženy s čepci různých barev v dlouhém rouchu. Někteří ze zástupu spínají ruce k modlitbě. V zástupu po pravé straně okna se v první řadě nachází muž s biskupskou mitrou otočený čelem k divákovi. U něj klečí postava a za ním se nacházejí zástupy mužů s čapkami, z nichž se někteří modlí.

Ohniskem malby pekla naproti oltární stěně je mohutný Lucifer, který je vyobrazen přímo nad vchodem do kaple na středu v dolní polovině malby. Má dva páry netopýřích křídel – červené a fialové, a rohy. Má tři hroznivé zvířecí tváře. Z každých ze tří úst mu trčí dolní polovina lidského těla. V každé ruce svírá jednoho člověka. Další části nástěnné malby pekla jsou natolik poškozeny, že není možné rozeznat jednotlivé postavy.

Soudce v mandorle má christomorfní rysy, ve svatozáři se objevuje motiv kříže. Po celé výšce okna se nacházejí zástupy svatých se svatozářemi jakožto soudní tribunál.

Pod úrovní okna přistupují k Poslednímu soudu zástupy lidí. Jak na levé, tak na pravé straně od okna klečí v čele obou zástupů řeholníci. Muž po pravé straně od okna má bílé řeholní roucho – jedná se pravděpodobně o benediktina, druhý řeholník nalevo od okna s vyholenou tonzурou má roucho hnědé – pravděpodobně se jedná o františkána. Další dva klečící řeholníci v bílém rouchu pod bankálem okna přivádí *nespočetný počet* k Poslednímu soudu. V těchto zástupech jsou zastoupeny jednotlivé společenské stavy, které můžeme rozeznat podle kostýmních prvků. Muž s královskou korunou, upínající pohled k divákovi na levé straně od okna, je pravděpodobně neapolský král Robert z Anjou, který byl zapletený do politických bojů ve Florencii. Po jeho levici můžeme rozeznat slavný portrét Danta Alighieriho s červenou čapkou a Komedií v ruce. Napravo od okna se v první řadě zástupu nachází církevní představitel. Mohlo by se jednat o kardinála Bertranda del Poggetto.<sup>156</sup> Vasari ve svých životopisech uvádí, že Giotto vyobrazil na fresce Posledního soudu i Brunetta Latiniho, Dantova učitele, a Corsa Donatiho, významného guelfa té doby.<sup>157</sup> Po levé straně okna se nacházejí představitelé světské moci od krále až po měšťany. Na druhé straně jsou představitelé církevní moci vedení biskupem, kanovníci a řeholníci.

---

<sup>156</sup> BANDINI, ref. 153.

<sup>157</sup> VASARI, ref. 146, s. 114.

### 6.1.1 Specifické motivy Posledního soudu a pekla

Tato kompozice Posledního soudu se vyznačuje několika specifickými motivy. Ve výjevu Posledního soudu chybí vzkříšení a uvádění do ráje. Jedná se o kompozici, kde jsou zobrazeni ti, kteří předstupují k Soudu. Poprvé se na výjevu Posledního soudu vyskytuje motiv, který je pro Itálii specifický: personifikace společenských stavů. Předstupující k Poslednímu soudu jsou oděni do typických kostýmů s atributy svého společenského typu a stavu, mají konkrétní portrétní rysy tehdejších významných osobností města.

V kompozici pekla se poprvé objevuje Lucifer se třemi tvářemi, které požírají tři hříšníky. Dále má Lucifer netopýří křídla. Oba tyto motivy najdeme i v Dantově Komedii ve zpěvu XXXIV. ve verších 37 – 38 a 46 – 52. Lucifer v Komedii má však netopýřích křídel šest. Lucifer je vyobrazen s rohy stejně jako na vyobrazení v baptisteriu sv. Jana. Na rozdíl od Lucifera v baptisteriu však není štíhlý a svalnatý, je tlustý a chlupatý.

Zajímavé je, že peklo je zobrazeno samostatně proti oltární stěně, je tedy určeno k pohledu při odchodu z kaple, pravděpodobně jako memento. Ani na tomto výjevu se nenacházejí zástupy zatracených.

## 6.2 Triumf smrti, Poslední soud a peklo, Museo dell'Opera di S. Croce<sup>158</sup>

Fragmenty fresek z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a peklo se nacházejí v Museo dell'Opera di Santa Croce, v bývalém refektáři kostela Santa Croce.<sup>159</sup>

Stavba kostela byla zahájena v roce 1294 podle projektu připisovaného Arnolfovi di Cambio<sup>160</sup> na místě původního františkánského kostela.<sup>161</sup>

Bazilika, postavená za přispění slavných florentských rodin, má jedenáct kaplí a dalších pět kaplí se nachází na konci transeptu. Tyto kaple byly určeny k pohřbům podporovatelů výstavby kostela a byly vyzdobeny malovanými nástěnnými cykly a oltáři.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> **Název:** Fragmenty z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a Peklo (*Frammenti del ciclo del Trionfo della Morte, del Giudizio Universale e dell' Inferno*); **Lokalizace:** Museo dell'Opera di S. Croce (původně: Basilica di Santa Croce), Piazza di Santa Croce 16, Firenze; **Autor:** Andrea di Cione (Andrea Orcagna); **Datace:** nedatováno (1340 – 1365?); **Technika:** freska (fragment)

<sup>159</sup> Muzeum v bývalém refektáři baziliky Santa Croce bylo zřízeno 2. listopadu roku 1900, roku 1959 bylo rozšířeno a slavnostně znovu otevřeno jako Museo dell'Opera di Santa Croce se dvěma ambity, hlavním refektářem a dalšími místnostmi. Kvůli povodni v roce 1966, kdy voda dosahovala výšky 4,88 metrů, muselo být muzeum zavřeno a restaurováno. Roku 1975 bylo znovu otevřeno a rok poté, ku příležitosti deseti let od ničivé povodně, byl do muzea přenesen slavný krucifix od Cimabua.

<sup>160</sup> O architektovi stavby se nedochovaly žádné písemné dokumenty.

<sup>161</sup> Není přesně známo, kdy byla bazilika dokončena, pravděpodobně kolem roku 1385. V roce 1443 kostel na svátek Tří králů vysvětil kardinál Bessarion za přítomnosti papeže Evžena IV. Refektář vznikl zhruba ve stejné době jako bazilika, brzy na to byly k bazilice dostavěny i sakristie, ošetřovna, noclehárna, hostinec a knihovna. Fasáda baziliky byla dokončena až v padesátých letech 19. století architektem Niccolò Matasem. Výstavba zvonice dosahující výšky 78,4 metrů probíhala mezi lety 1847 – 1865. V současné době má kostel funkci basilica minor.

<sup>162</sup> V bazilice je mimo jiné pochováno mnoho slavných osobností, mezi nimi Michelangelo Buonarroti, Niccolò Machiavelli, Ugo Foscolo, Galileo Galilei, Gioacchino Rossini a další.

Architektura baziliky je gotická. Jedná se o baziliku s transeptem, má půdorys ve tvaru egyptského kříže<sup>163</sup>. Bazilika má tenké vysoké stěny podepřené vnějšími pilíři vtaženými do stěn. Hlavní loď měří 115 x 38 metrů a je dělena dvěma řadami pilířů na osmibokém půdorysu. Příčná loď je mimořádně široká, měří necelých 74 metrů. Bazilika má jednoduché interiéry s velkými okny pro osvětlení stěn vyzdobených freskovými cykly, které byly určeny pro vyprávění Písma negramotným lidem, tzv. Bible chudých (*biblia pauperum*). Projekt Arnolfa di Cambio byl v mnohých ohledech velmi pokrokový vzhledem k technickým možnostem té doby a řešení těchto problémů znamenalo důležitý precedens pro stavbu florentské katedrály Santa Maria del Fiore.<sup>164</sup>

Původní malba Posledního soudu, Triumfu smrti a pekla, umístěná v dnešním muzeu, byla provedená technikou „*al fresco*“, italsky „*na čerstvo*“, do ještě vlhké omítky.

Autorem fresek z let 1340 – 1365<sup>165</sup> byl florentský malíř, sochař a architekt Andrea di Cione Arcagnulo zvaný Orcagna (zhruba 1310 – 1368).<sup>166</sup>

Více než sedm metrů vysoká a osmnáct metrů dlouhá freska se původně nacházela na pravé stěně hlavní lodi kostela Santa Croce.<sup>167</sup> V předikonografickém popisu a ikonografickém rozboru fresek z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a peklo je nutné přihlídnout k tomu, že byly mezi lety 1566 – 1575 poničeny v důsledku povodní a následné Vasariho radikální transformaci chrámového interiéru.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Symbol sv. Františka z Assisi.

<sup>164</sup> V polovině 16. století prošly interiéry kostela velkými změnami podle projektu Giorgia Vasariho. Mnoho fresek na stěnách hlavní lodi, mezi nimi i Orcagnovy fresky na pravé stěně, bylo zabiteno a nahrazeno velkými bočními kaplemi.

<sup>165</sup> Andrea di Cione, Giudizio Universale. In: *Fondazione Federico Zeri: Università di Bologna* [online]. [cit. 2018-05-23]. Dostupné z:

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=5872&titolo=Andrea+di+Cione+\(Orcagna\)%2C+Giudizio+Universale](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=5872&titolo=Andrea+di+Cione+(Orcagna)%2C+Giudizio+Universale).

V některých pramenech se uvádí, že cyklus fresek vznikl až po epidemii černého moru v roce 1348. Viz například SEBREGONDI, Ludovica. Musei d'arte sacra: Museo dell'Opera di S. Croce a Firenze. In: *Toscana Oggi* [online]. 12. 2. 2002 [cit. 2018-05-23]. Dostupné z: <http://www.toscanaoggi.it/Territorio/Musei-d-arte-sacra/Museo-dell-Opera-di-S.-Croce-a-Firenze>. nebo TOMEI, Alessandro a Claudia VIGGIANI. *L'Italia di Giotto: itinerari giotteschi*. Gangemi, 2009. ISBN 9788849216370.

<sup>166</sup> Andrea di Cione Arcagnulo se narodil do umělecké rodiny, rok narození není znám. Zemřel roku 1368 a Vasari ve svých životopisech uvádí, že se dožil šedesáti let. Také jeho bratři Nardo a Jacopo byli malíři, Marco byl sochař. Andrea di Cione byl roku 1343 zapsán do cechu jako malíř, roku 1352 jako sochař. Několikrát spolupracoval se svými bratry. K roku 1357 vyhotovil jedno ze svých nejvýznamnějších děl, polyptych s Kristem na trůně a svatými, který se nachází cappella Strozzi di Mantova v kostele Santa Maria Novella, a jemuž se věnuji níže v kapitole 6.3. Mezi lety 1355 – 1357 pracoval jako hlavní stavitel kostela Orsanmichele ve Florencii, kde je dodnes jeho svatostánek v pravé lodi. V letech 1357 a 1364 – 1367 spolupracoval na stavbě Santa Maria del Fiore. V roce 1358 se stal na dva roky hlavním stavitelem katedrály v Orvietu. K dalším dílům, která jsou Andreovi či Cione připisována, patří Zvěstování a fragmenty fresek v kůru v Santa Maria Novella, Ukřižování a Poslední večeře v refektáři Santo Spirito. K pozdějším dílům patří Letnice v Galleria dell'Accademia nebo tryptych sv. Matouše v Uffizi, který po Andreově smrti dokončil pravděpodobně jeho bratr Jacopo. Více viz KREYTENBERG, Gert. *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*. Mainz: P. von Zabern, 2000. ISBN 9783805326933.

<sup>167</sup> Dnes se zde nachází monument Niccola Macchiavelliho.

<sup>168</sup> Dochovaly se pouze fragmenty znovunalezené v letech 1911 a 1942. Roku 1958 byly sejmuty na masonitové desky s dřevěným rámem. Masonit, italsky *masonite*, je dřevitá hmota podobná sololitu. Je pojmenovaný podle objevitele Masona. Předrozdrčené dřevo je vloženo do autoklávu, kde za vysokého tlaku a teploty proběhne reakce. Na rozdíl od dřevotřísky nejsou kousky dřeva spojené pomocí chemických

Muzejní prezentace fresky je rozvržená na šesti panelech ve dvou sloupcích po třech. Všechny šest panelů je ohraničeno ornamentálním rámem zprava a ze shora. Na prvním panelu vpravo nahoře se nacházejí fragmenty lidských končetin a d'ábelských postav s netopýřími křídly.

Na panelu pod ním je v horní části vyobrazena kamenná deska s fragmentálně dochovaným textem. V pravém dolním rohu je vyobrazena čtveřice postav: tři muži a jedna žena. Jeden muž je plešatý, má zavřené oči a vztahuje ruku do míst, kde se výjev nedochoval. Druhý muž má hnědý klobouk, další hnědou čapku. Starší žena má červenomodrý čepec a opírá se oběma rukama o hůl. Vedle postav se nachází nečitelný fragment nápisu na třech řádcích.

Na posledním panelu v prvním sloupci se nacházejí tři mrtvé lidské postavy. U dvou výše zobrazených postav, muže a ženy, je viditelná pouze hlava a část ramen. Muž má červený klobouk a červený oděv s bílým límcem. Žena má růžové šaty a plavé vlasy. Nejníže ležící ženská postava má bílé roucho a závoj, ruce má položené na hrudi. V ornamentálním rámu na levé straně panelu se nachází červený kříž vepsaný do kruhu.

Druhou trojicí panelů prochází torčovaný sloup. Na prvním panelu vpravo nahoře jsou vyobrazeny lidské postavy mučené d'ábelskými postavami s křídly, zvířecí hlavou a velkýma ušima. V celém výjevu jsou vyobrazeny ohnivé plameny.

Výjev pokračuje i na prostředním panelu. Lidské postavy zde bojují s příšerami i mezi sebou navzájem. V pravém dolním rohu panelu je vyobrazena horní polovina těla Lucifera. Má tři páry křídel: šedé, hnědé a černé. Kolem jeho tmavě šedého chlupatého těla jsou obtočeni čtyři zelení hadi s bílým břichem. Jeho hlava se třemi tvěři nedochovala, ale je možné vidět nohy tří lidských postav, které trčí ze tří tlam. Postava, kterou polyká čelní tvář Lucifera má pod sebou nápis Givoa. Po pravici Lucifera se nachází seskupení nahých lidských postav v kruhové jámě s různými pokrývkami hlavy: červeným kloboukem, biskupskou mitrou, korunou. Se strachem v očích pohlížejí na d'ábelské postavy, které je obklopují. Napravo od nich je vyobrazena okřídlená d'ábelská postava s ptačím zobákem, pařáty a oslíma ušima, která v ruce drží metlu složenou ze tří plných vaků, a napřahuje se s ní ke skupině nahých lidských postav. Násadu této metly tvoří tělo zeleného hada, kterému z tlamy vychází zmíněné tři vaky. Napravo od nahých lidských postav je vyobrazena d'ábelská postava s vlčí tlamou a kopyty, která drží bílou pásku s nápisem „AVAR-ITIA“<sup>169</sup>. Pod kruhovou jámou s hříšníky je vyobrazen d'ábel s rohem na čele a krokodýlí tlamou. Rozkousává lebku hříšníkovy v bílém roucho.

Na nejnižším panelu vpravo je vyobrazena dolní polovina těla Luciferova. Dále se zde nacházejí dva obři, z nichž jeden má tvář přímo pod Luciferovou tlapou s drápy. Ve středu panelu jsou vyobrazeny d'ábelské postavy mučící lidské postavy.

---

lepidel. Fresky byly restaurovány Dino Dinim. Více viz *Ricerca Affreschi*. In: *Affreschi Staccati* [online]. [cit. 2018-05-23]. Dostupné z: [http://www.affreschistaccati.beniculturali.it/index.php?it/152/ricerca-affreschi/affreschi\\_551d14ea197f4/95](http://www.affreschistaccati.beniculturali.it/index.php?it/152/ricerca-affreschi/affreschi_551d14ea197f4/95).

<sup>169</sup> „Lakota“.

Scéna druhého panelu prvního sloupce je interpretována jako Triumf smrti. Vedle čtveřice žebráků, mrzáků a vyděděnců prosících Smrt, která se na výjevu nedochovala<sup>170</sup>, se nachází nápis<sup>171</sup>, který jako by vycházel z úst jedné z postav<sup>172</sup>: „*Dacchè prosperitate ci ha lasciati, O Morte, medicina d' ogni pena, Deh vieni a darne omai l' ultima cena!*”.<sup>173</sup>

Na posledním panelu v prvním sloupci se nacházejí mrtvolky: kardinála, blíže nespécifikované ženy a abatyše. Vlevo od nich je v ornamentálním rámu vyobrazen konsekrační kříž.

Na prvním panelu druhého sloupce je vyobrazeno trestání smilstva.

Na druhém panelu vpravo jsou v horní části vyobrazení vzpurní a rozezení zatracení, ve spodní části jsou vyobrazení zatracení kvůli lakotě. Lakomství i hněv patří k sedmi neřestem jmenovaným Řehořem I. Velikým<sup>174</sup>, k nimž mimo jiné patří pýcha, závist, lenost, obžerství a smilstvo. Na spodní části panelu je zobrazena skupina nahých duší, které ale mají různé pokrývky hlavy, z nichž můžeme rozeznat, že se jedná o kardinála, krále, papeže a další světce. V této početné skupině zatracených jsou vidět představitelé vyšších a bohatších sociálních skupin – charakterizují je různé pokrývky hlavy a vzhled dobře živených lidí. Za nimi je vyobrazen jeden z d'áblů, který se chystá zasáhnout zatracené druhem metly složeným z pytlů plných peněz vycházejících přímo z úst hada. Jak je z fresky patrné, neřest se nevyhýbala ani příslušníkům církve – jsou vyobrazení hned v první řadě zatracených kvůli lakotě. Příslušníci žebravých řádů však mezi zatracenými zobrazení z pochopitelných důvodů nejsou, koncepce maleb vznikla v prostředí františkánského kláštera. Na tomto panelu je vyobrazen také Lucifer, jež polyká tři osoby: prostřední tlama polyká Jidáše, označeného jménem v nápisu.

Na spodním panelu vpravo se nacházejí dva atlanti, z nichž jeden má tvář přímo pod tlapou Lucifera.

### 6.2.1 Specifické motivy fresek z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a peklo

Dle informační tabulky v Museo dell'Opera di Santa Croce je Orcagnovo vyobrazení pekla první, které sleduje Dantův popis d'ábla a také uložených trestů z Komédie.<sup>175</sup>

---

<sup>170</sup> KLEIMAN, Irit Ruth. *Voice and Voicelessness in Medieval Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-39706-5.

<sup>171</sup> Celé znění textu převzato z: ALBIN, Andrew, HÉLÈNE BERNIER-FARELLA ed. *Voice and Voicelessness in Medieval Europe*. New York: Palgrave Macmillan US, 2015 [cit. 2018-06-18]. ISBN 978-1-137-39706-5.

<sup>172</sup> Tzv. *visibile parlare*. Více k této problematice viz TARR, Roger. *'Visibile parlare': The spoken word in fourteenth-century central Italian painting*. Word & Image, 1997.

<sup>173</sup> „Jelikož nás opustila prosperita, přijď, Smrti, léku vši bolesti, a dej nám poslední večeři.“

<sup>174</sup> Seznam smrtelných hříchů je poprvé zmíněn ve 4. století. Jeho autorem je mnich Evagrius Pontský. Do Evropy se tento seznam dostal díky jeho žáku Janu Kassianu z Marseille. Tito mniši rozeznávali osm hříchů (démonů), jež ohrožovaly mnišský život. Následně byl seznam v 7. století přepracován papežem Řehořem I., který vytvořil seznam sedmi smrtelných hříchů – hřích smutku byl spojen s hříchem lenosti, zpupnost byla začleněna do hřichu pýchy, navíc byla přidána závist.

<sup>175</sup> Uvedeno na informační tabulce v Museo dell'Opera di Santa Croce ve Florencii v červenci roku 2017.



Tyto fresky se vyznačují několika specifickými motivy. Peklo je rozděleno na několik vrstev, ale rozvrstvení má s Dantovou strukturou pekla jen málo společného. Lorenzi se domnívá, že se jednalo spíše o vyobrazení sedmi smrtelných hříchů.<sup>176</sup>

Naopak vyobrazení Lucifera na první pohled zaujme svojí podobností s popisem Dantovým. Lucifer polyká tři hříšníky, čelní tlama polyká Jidáše, který je označen nápisem Givoa. Další dva hříšníci by mohli být antičtí zrádci Brutus a Cassius jako v Komedii v XXXIV. zpěvu Pekla ve verších 55 – 69. K tomuto názoru se přiklání i Lorenzi.<sup>177</sup> Dvě boční tlamy požírají hříšníky, kterým třetí z Luciferovy tlamy pouze dolní končetiny. Podle Danta třetí z Luciferovy tlamy Jidášovy nohy, Brutus a Cassius visí hlavou dolů. Dále má Lucifer stejně jako v Komedii tři páry netopýřích křídel. Ostatní d'ábové mají křídla buď netopýří nebo ptačí. Dalším atributem tohoto Lucifera jsou čtyři kolem těla obtočení hadi – tento motiv se v Komedii nenachází, jedná se nicméně o totožný motiv, jenž můžeme vidět na mozaice v baptisteriu sv. Jana, kde z Luciferova těla vychází taktéž čtyři hadi.

Ve výjevu pekla se nachází také motiv gigantů, jež Dante ve XXXI. zpěvu Pekla ve verších 40 a 41 přirovnává k věžím na zámku Montereccione u Sieny:

*„Neb jako hradby na Montereccione  
v kruhu se věncí řadou hradních věží,“*                      *„però che come su la cerchia tonda  
Montereccion di torri si corona“*  
[Inf., XXXI, v. 40,41]

Tito hlídají v Komedii poslední devátý kruh Pekla.

Neřesti, na které vyobrazení pekla poukazuje, kritizuje ve svém díle i Dante. Rychlý společenský vzestup obchodníků ve vrcholném středověku šel ruku v ruce s vývojem neřestí. Tyto Dante považuje za hlavní příčinu bratrovražedných bojů Florentinů a morálního úpadku obyvatel města. V XVI. zpěvu Pekla píše:

*„Lid nový, rychlé zisky způsobily  
tam lesk a rozmařilost, jež se dědí,  
až Florencie sama z toho kvílí!“*                      *„La gente nuova e i subiti guadagni  
orgoglio e dismisura han generata,  
Firenze, in te, sì che tu già ten piagni!“*  
[Inf., XVI, v. 73 – 75]

Ludovica Sebregondi uvádí<sup>178</sup>, že fresky z cyklu Triumf smrti mohly být zhotoveny později než v roce 1340, mohly být odpovědí na morovou epidemii z roku 1348, kdy ze 120 000 obyvatel 80 000 zemřelo<sup>179</sup>. Na fresce by se tím pádem promítly hrůzy, které se odehrávaly i ve městě – jedná se o první zobrazení mrtvých těl ve výjevu pekla z tohoto období ve Florencii.

Stejně jako na vyobrazení Posledního soudu v Bargellu se zde uplatňuje personifikace společenských stavů, které můžeme rozpoznat podle kostýmních prvků. Jak jsem již zmínila

<sup>176</sup> LORENZI, ref. 140, s. 72.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>178</sup> SEBREGONDI, ref. 165.

<sup>179</sup> Údaj kronikáře Giovanniho di Pagolo Morelli (MALESPINI, *Ricordano. Istoria fiorentina di Ricordano Malespini, coll'aggiunta di Giachetto Masespini e la Cronica di Giovanni Morelli [online]. Firenze: G.G. Tartini, e S. Franchi, 1718 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://archive.org/details/istoriafiorenti00moregoog>).*

výše, příslušníci žebavých řádů mezi zatracenými zařazeni z pochopitelných důvodů nejsou.

V této kompozici se poprvé nacházejí vysvětlující popisy.

### 6.3 Poslední soud, Chiesa di S. Maria Novella (cappella Strozzi di Mantova)<sup>180</sup>

Výjev Posledního soudu od Nardo di Cione se nachází v cappella Strozzi di Mantova v monumentální gotické bazilice Santa Maria Novella.

Základní kámen baziliky S. Maria Novella byl položen 18. října 1279 kardinálem Latinim. Je ale možné, že šlo o pouhé symbolické započetí stavby, která však ve skutečnosti byla již rozestavěná.<sup>181</sup>

Jedná se o první gotickou svatyni této velikosti ve Florencii i v Toskánsku. Stavba se stala vzorem pro mnoho dalších kostelů mendikantských řádů v této oblasti. Podle tradice projekt vytvořili dva dominikánští bratři, Fra Sisto Fiorentino († 1289) a Fra Ristoro da Campi († 1284).<sup>182</sup> Hrubá stavba kostela byla dokončena v roce 1357.<sup>183</sup> Stejně jako v případě františkánské svatyně Santa Croce, také výstavbu dominikánského kostela dotovala vedle cechů a jednotlivých patricijů i městská rada.

Jižní průčelí chrámu je vykládané mramorem a tvoří dominantu náměstí *piazza di Santa Maria Novella*. Fasáda, prolomená trojicí dveří a šesti hrobovými nikami, vznikala ve 13. století (dnes se vstupuje do kostela vchodem ve východní zdi). V polovině 14. století byla její spodní část obložená mramorovými deskami.<sup>184</sup> Štíhlá chrámová zvonice pochází z doby kolem roku 1330.

Kostel má půdorys latinského kříže. Původní stavba ze 13. – 14. století zahrnovala dva kostely v jednom. Horní chrám s mnišským chórem zahrnoval prostor kněžiště, transeptu a trojlodí v rozsahu jeho dvou nejsevernějších klenebních polí. Dolní kostel, zvaný také

---

<sup>180</sup> **Název:** Poslední soud (*Giudizio Universale*), Peklo (*Inferno*), Ráj (*Paradiso*); **Lokalizace:** cappella Strozzi di Mantova, Chiesa di Santa Maria Novella, Piazza di Santa Maria Novella 18, Firenze; **Autor:** Nardo di Cione **Datace:** 1354 – 1357; **Technika:** freska

<sup>181</sup> Na místě, kde dnes stojí bazilika, se pravděpodobně již v 9. století nacházel malý kostel Santa Maria delle Vigne (Panny Marie na vinici), který stál skutečně mezi vinicemi vně okruhu druhých hradeb města. Do roku 1094 došlo k rozšíření objektu, který byl spravovaný kanovníky ze Santa Maria del Fiore. Tehdy se zřejmě ujalo označení „nového“ kostela, které ho mělo odlišit od katedrály téhož mariánského zasvěcení. Tradice lokalizuje původní stavbu do prostoru dnešní sakristie a východní lodi. V dubnu roku 1221 se zde usadili dominikáni. Prvotní konvent tvořilo dvanáct bratří pod vedením bl. Jana ze Salerna (*Giovanni da Salerno*), kterého do Florencie poslal sv. Dominik. Roku 1242 se řádová komunita usnesla o stavbě nového většího kostela. K historii baziliky Santa Maria Novella více viz CERVINI, Fulvio, <*Non racchiude l'indefinito gotico.*> *L'orizzonte internazionale di una novella architettura*. In: *Santa Maria Novella, La basilica e il convento*. Firenze: Mandragora, 2015.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>183</sup> Slavnostně vysvěcen byl chrám až 7. září 1420, kdy jej konsekroval papež Martin V.

<sup>184</sup> Zhruba o sto let později bylo dobudováno průčelí podle Albertiho projektu. V hlavní ose prolomil Alberti průčelí velkým kruhovým oknem.

„chrám věřících“, byl o něco rozsáhlejší a vstupovalo se do něj z východu. Obě svatyně od sebe odděloval tak zvaný most, zděná příčka.<sup>185</sup>

Samotná cappella Strozzi di Mantova se nachází v závěru transeptu nalevo a vede do ní schodiště. Kaple je zasvěcená sv. Tomáši Akvinskému (také *Cappella di San Tommaso d'Aquino*) a byla vybudována ve čtyřicátých letech 13. století na objednávku rodu Strozzi<sup>186</sup>. Fundátorem nástěnné výzdoby byl nejspíše Jacopo di Strozzi.<sup>187</sup> Kaple má nepravidelný půdorys, protože její stavba musela respektovat starší zvonici přiléhající k chrámu z vnější strany. Nástěnné malby byly vyhotoveny mezi lety 1354 – 1357<sup>188</sup>, okenní vitráž pochází z šedesátých let 14. století. Ikonografický program, vynikající jednotou a promyšlenou strukturou, prozrazuje autorství výborného teologa, nejspíše dominikána. V této souvislosti se uvažovalo například o Pietru di Urbentino ve spolupráci s Jacopem Passavanti a dominikánským bratrem Rossellem.<sup>189</sup>

Zdi vyzdobil freskami Nardo di Cione<sup>190</sup>, pravděpodobně ve spolupráci se svým mladším bratrem Jacopem di Cione (1325 – 1399), Niccolem di Tommaso (aktivní mezi lety 1339 – 1376), Matteem di Pacino (? – 1394) a Giovannim del Biondo (1356 – 1399).<sup>191</sup> Oltářní polyptych, který byl do kaple instalován roku 1357, vyzdobil Andrea di Cione. Kaple tedy nabízí zajímavé srovnání mezi zhruba stejně starými bratry Nardem di Cione a Andreem di Cione.

---

<sup>185</sup> Toto původní uspořádání změnila modernizace mezi lety 1565 – 1571. Velkovévoda Cosimo I. chtěl přestavět kostel S. Maria Novella v duchu tridentského koncilu na první chrám v celém křesťanstvu, který by odpovídal novým protireformačním principům prostorového uspořádání sakrálních staveb. Projekt byl svěřen Giorgiu Vasarimu, byl zrušen „most“ se všemi kaplemi i vyvýšený chórový závěr. Hlavní oltář byl posunut, původní výzdoba částečně zničena a oltáře v bočních lodích nahrazeny současnými, situovanými na osy klenebních polí. Vstup od východu užívaný jako hlavní byl zazděn a okna přebudována v renesančním stylu. Mezi lety 1858 – 1861 byla provedena další rekonstrukce interiéru, tentokrát Enricem Romolim. Došlo k částečnému obnovení zazděných oken, byla položena nová dlažba a přidána řada oltářů i novogotická výzdoba. Během třetí obnovy chrámu po roce 1962 byly odkryty některé nástěnné malby a rekonstruována původní černobílá barevnost klenebních žeber a pásů. Restaurátorské práce probíhaly s přestávkami během osmdesátých a devadesátých let 20. století a vyvrcholily v souvislosti s církevním jubileem roku 2000. Výsledkem těchto úprav bylo opětovné otevření portálu ve zdi východní boční lodi na straně k městu. K rekonstrukcím baziliky více viz CERVINI, ref. 181.

<sup>186</sup> Není známo, kdo z rodiny objednávku zadal. Tento rod, založený Rossem di Gerio, se po pozdějším vyhnaní z Florencie usadil v Mantově.

<sup>187</sup> RAVALLI, Gaia. L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella. In: *Santa Maria Novella.: La basilica e il convento*. Firenze: Mandragora, 2015. s. 160.

<sup>188</sup> Tamtéž.

<sup>189</sup> Tamtéž.

<sup>190</sup> Nardo (také Leonardo) di Cione byl florentský malíř a architekt, bratr Andrey, Jacopa a Mattea di Cione. Narodil se kolem roku 1320. Jeho nejvýznamnějším dílem jsou právě fresky v cappella Strozzi di Mantova. Poprvé se jeho jméno objevuje mezi lety 1346 – 1348, kdy byl zapsán do cechu lékařů a lékárníků (*Arte dei Medici e Speziali*). Podle nedatovaného dokumentu, napsaného pravděpodobně krátce po morové epidemii v roce 1348, byl Nardo di Cione společně se svým bratrem Andreou zapsán na seznam nejlepších florentských malířů té doby (Archivio di Stato, Pistoia, Patrimonio Ecclesiastico C 450. Cf. Andrew Ladis, Taddeo Gaddi: Critical Reappraisal and Catalog Raisoné (Columbia, Mo, 1982), s. 257.). Svou poslední vůli učinil v květnu roku 1365 a následujícího roku už byl hlášen jako mrtvý (BOSKOVITS, Miklós. Nardo di Cione: Biography. In: *National Gallery of Art* [online]. 21. 3. 2016 [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1745.html>). K rekonstrukci Nardova katalogu děl přispěli hlavně Osvald Sirén a Richard Offner, především na základě stylistických srovnání s freskami v cappella Strozzi.

<sup>191</sup> RAVALLI, ref. 187, s. 182.

V křížové klenbě kaple jsou v každé ze čtyř kápí vyobrazeny čtyři postavy v tmavém řeholním rouchu v kruhových medailonech. Kolem hlavy mají svatozář. Ke každé z postav přistupují dvě menší postavy. Klenební plochy jsou ohraničeny ornamentálními pásy s květinovým vzorem. V klenebním pásu jsou vyobrazeny čtyři mužské postavy.

Přímo proti vstupu do kaple se nachází oltářní retábl s polyptychem. Je na něm vyobrazen Ježíš v mandorle na zlatém pozadí. Mandorla je ohraničena anděly. Je shora i zdola zašpičatělá jejich křídly. Ježíš je oděn do červené tuniky, přes níž má přehozený tmavě modrý plášť se zlatým lemem. Má hnědé vlasy i vous. V pravé ruce drží knihu, v levé ruce klíč. Oba předměty podává klečícím mužským postavám se svatozářemi. Vedle dvou klečících postav po pravé i levé ruce Kristově se nacházejí tři stojící postavy na každé straně. Stojící ženská postava po Kristově pravici v modrém plášti s korunou na hlavě uvádí klečící mužskou postavu s tonzurou, taktéž v modrém plášti, která přebírá od Krista knihu. Další ženská postava po Kristově pravici je oděna do ornamentálního zlatého roucha s pláštěm. V rukách svírá knihu a brk na psaní. O levý bok má opřené dřevěné ozubené kolo. Poslední mužská postava po Kristově pravici má modrá křídla. Je ve zbroji a v ruce svírá meč. Pod nohama má zabitého hnědého draka. Mužská postava po Kristově levici má tmavý vlas i vous, je oděna do roucha, přes nějž má přehozený světle modrý plášť se zlatým lemem. Uvádí klečící postavu po Kristově levici oděnou do modrého roucha se zlatým pláštěm. Má šedé vlasy a vous a přebírá od Krista klíč. Další dvě postavy po Kristově levici jsou mužské. Postava v oranžovém ornamentálním rouchu svírá v ruce brk na psaní a knihu. Postava v červené tunice s červeným pláštěm se opírá o meč a v ruce drží dva spisy s nápisem *Ad Romanos*<sup>192</sup>. Pod hlavními postavami jsou vyobrazeny další tři menší výjevy.<sup>193</sup>

Oltářní stěnu prolamuje v ose hrotité okno. Ve vitráži okna je nahoře ženská postava s dítětem se svatozáří. Pod ní se nachází mužská postava se svatozáří, která drží v levé ruce model kostela a z druhé ruky jí vychází paprsky, jež kostel osvětlují. Na vrcholu oltářní stěny je vyobrazen Kristus jako soudce v mandorle. Okolo hlavy má kruhovou svatozář s vepsaným křížem. Má červenou tuniku, přes níž má přehozený tmavě modrý plášť se zlatým lemem. Spodní polovina jeho těla je zakryta bílými oblaky. Pod ním po stranách okna se nachází šest andělů v letu. Dva andělé nejbližší Kristu troubí na polnice. Další dva andělé po jeho pravici nesou kříž, bič a šíp. Andělé po jeho levici nesou hřeby, kladivo, sloup a korunu. Po Kristově pravici po straně horní poloviny okna se nachází ženská postava v bílém rouchu se svatozáří, která má zkřížené ruce na prsou. Po jeho levici je zobrazena mužská postava v červeném rouchu se svatozáří a tmavým vlasem i vousem. Obě postavy jsou umístěny na oblaku. Dále se na každé straně okna nachází šest sedících postav v dlouhém rouchu se svatozáří. Všechny jsou umístěny na oblaku. Na spodní části oltářní stěny se na pravé i levé straně od okna nacházejí dva zástupy postav. Nejvýše na prvé straně se nachází pětice postav se svatozářemi. Pod nimi se nacházejí muži a ženy v různých oděvech a s různými pokrývkami hlavy. Mezi nimi například muž s biskupskou mitrou a berlou, muž v červeném plášti a červeném klobouku, muž ve zlatém plášti s korunou, starší muž v bílém vousem i bílém rouchu, modlící se ženy. Pod nimi je vyobrazen bílý anděl se zlatou svatozáří, který pomáhá muži z hrobu. Po levé straně okna je vyobrazen zástup postav, z nichž je nejvýše zobrazena pětice mužů. Pod nimi se nacházejí různě oděné postavy s různými pokrývkami hlavy. I zde se nachází muž v červeném plášti s červeným kloboukem

<sup>192</sup> *Epistula ad Romanos*, česky List Římanům.

<sup>193</sup> Podrobněji k těmto výjevům viz RAVALLI, ref. 187, s. 158 - 185.

nebo muž s biskupskou mitrou. Dále se zde nachází muž v zeleném plášti s bílým vakem na peníze. Ve spodní části fresky vytahuje červený ďábel z hrobu muže za pomoci háku. Tento ďábel má svalnaté tělo, kopyta, netopýří křídla a na hlavě má rohy kozla.

Na vrcholu levé stěny kaple je vyobrazen zdobný trůn, na němž sedí Kristus a po jeho pravici ženská postava. Oba mají kruhovou svatozář a korunu. Kristus má modré roucho se zlatým lemem. V ruce drží žezlo. Žena je oblečená v bílém rouchu a ruce má překřížené na prsou. V horní úrovni trůnu se nacházejí dvě řady andělů. První řada je červená, druhá modrá. Po levé i pravé straně trůnu se nacházejí postavy se svatozářemi. Přímo pod trůnem jsou vyobrazeni dva andělé, z nichž jeden hraje na housle a druhý zpívá. Pod anděly se nacházejí zástupy lidských postav. Zleva k lidským postavám anděl v červené tunice s bílým pláštěm uvádí dvojici lidských postav.

Na pravé stěně je vyobrazena hora, která je bílými předěly rozdělena na sedm pásů. Malba je značně poškozená a na mnoha místech nečitelná. Prvním pásem se vstupuje do pekla, pás je označen nápisem „*Qui si punisce la setta dei cattivi*“<sup>194</sup>. Je zde vyobrazena skupina nahých lidských postav se smutnými výrazy. Vlevo od nich je vyobrazena loď na vodní hladině, v níž se nachází okřídlená ďábelská postava. Za řekou se nachází hrad se sedmi vysokými hradbami, který je obehnán potokem. Pod ním stojí nápis: „*Qui si punisce coloro che furo senza peccato ma non ebor fede*“<sup>195</sup>.

Ve druhém pásu vlevo se nachází hnědá ďábelská postava s křídly a rohy. Místo nohou a rukou má pařáty dravého ptáka. Je pokrytá srstí. Kolem těla má obtočený ocas. Pod ní stojí nápis: „*Minos*“. Okolo ďábla se nacházejí nahé lidské postavy s výrazem strachu ve tvářích. Nalevo od ďábla se nacházejí létající lidské postavy. Pod nimi stojí nápis: „*Qui son puniti li peccatori charnali*“<sup>196</sup>. Napravo se nachází ďábelská postava s popisem „*Carbero*“. Má tři psí tlamy, oslí uši, netopýří křídla a nohy kozla s nápadnými kopyty. Má velké břicho a mezi nohama má velké mužské genitálie. Kolem něj se nacházejí trpící postavy, pod nimiž stojí nápis: „*Qui si punisce il peccato della ghola*“<sup>197</sup>.

Na třetím pásu vlevo jsou zobrazené nahé postavy, které před sebou valí velký kámen. Některé z nich mají červený klobouk. Dohlíží na ně ďábelská postava s křídly a rohy, která má v ruce palici. Pod nimi stojí nápis: „*Qui sono puniti li avari e prodighi*“<sup>198</sup>. Ve druhé polovině pásu se nachází vodní plocha, v níž se topí lidské postavy. Je zde vyobrazena loďka s okřídlenou ďábelskou postavou. Pod tímto výjevem stojí nápis: „*Qui sono puniti gli iracondi e accidiosi*“<sup>199</sup>. Pod třetím pásem je vyobrazena hradba se třemi věžemi, na nichž jsou umístěny ďábelské postavy.

Čtvrtý pás je zalitý ohněm. Pod plameny jsou viditelné hroby s lidskými postavami. Pod pásem stojí nápis: „*Eresiarchi*“<sup>200</sup>.

<sup>194</sup> Zde se trestá skupina hříšníků.

<sup>195</sup> Zde se trestají ti, kteří bili bez hříchu, ale bez víry.

<sup>196</sup> Zde se trestají prostopášníci.

<sup>197</sup> Zde se trestají nenasytní.

<sup>198</sup> Zde se trestají lakomci a marnotratníci.

<sup>199</sup> Zde se trestají zlostní a leniví.

<sup>200</sup> Kacíři.

Na levé straně pátého pásu se mezi stromy nacházejí lidské postavy mučené harpyemi. Pod nimi stojí nápis: „*Qui sono puniti coloro che dilapidarono e violentarono se stessi*“<sup>201</sup>. Uprostřed se nachází červené jezero, v němž se topí lidské postavy. Kolem jezera jsou rozmístěni kentauři, kteří do postav vystřelují z šípů. Pod tímto výjevem stojí nápis: „*Qui sono puniti violenti*“<sup>202</sup>. Na výjevu vpravo přší ohnivé plamínky. Nad trpícími postavami se vznáší d'ábelská postava s křídly podobná drakovi. Pod postavami stojí nápis: „*Qui sono puniti i violenti contro l'arte e contro Dio*“<sup>203</sup>.

Do šestého pásu zasahuje velká postava Lucifera se třemi tlamami, která pojídá tři lidské postavy. Lucifer má rohy a velká křídla. Kolem jeho těla jsou obtočeni hadi. Tento pás je rozdělen na deset žlebů s popisy „*Qui sono puniti: i ruffiani e seduttori, gli adulatori, i simoniaci, gli indovini, i barattieri, gli ipocriti, i ladri, i tessitori d'inganni e i cattivi consiglieri, i seminatori di discordia, i falsari*“<sup>204</sup>.

Uprostřed sedmého pásu se nachází zamrzlé jezero, do něhož je umístěna spodní část Luciferova těla. Jezero stráží pět obrů. I v tomto pásu se nacházejí lidské postavy trestané postavami d'ábelskými.

Spodní část stěn kaple je vyložena mramorovou inkrustací, z nichž má každá vprostředku černobílý portrét.

Malby v klenbě kaple od Giovanniho del Biondo se vztahují k zasvěcení kaple a jejímu ikonografickému programu. Zachycují sv. Tomáše Akvinského s personifikacemi Ctností a na klenebním pásu jsou vyobrazeni čtyři západní církevní Otcí: vlevo sv. Jeroným a Augustin, vpravo sv. Řehoř a Ambrož.

Významové těžiště celého myšlenkového konceptu představuje oltář od Andrey di Cione. V jeho středu se nachází postava Krista jako Vykupitele trůnicího mezi serafíny a cherubíny v nebeské slávě. Kristus odevzdává sv. Petrovi klíče od nebeského království a sv. Tomášovi, za něhož se přimlouvá Panna Maria, knihu vědění. Výjevu, který koresponduje se scénou Posledního soudu na zdi za oltářem, přihlížejí další světci a světice: Jan Křtitel po Kristově levici, Vavřinec a Pavel vpravo a Kateřina Alexandrijská s archandělem Michaellem vlevo. Tito svatí bývají dáváni do souvislosti s různými členy rodiny Strozzi, kteří se k nim hlásili jako ke svým osobním patronům. Andrea di Cione záměrně nedbal vertikálního architektonického členění gotického polyptychu a celou plochu pojal – poprvé ve florentském malířství – jako pozadí pro jednotně řešenou scénu, jejíž účastníky spojují logické významové vazby. Jedná se tedy o první příklad sjednocení obrazového pole polyptychu.

Na vrcholu oltářní stěny se nachází apokalyptický Kristus jako soudce obklopený mandorlou. Po pravé straně okna je vyobrazena Panna Maria, po levé straně sv. Jan Křtitel, kteří uvádějí skupiny apoštolů, jakožto soudního tribunálu. Nad nimi jsou zachyceni andělé v letu, kteří mají symboly Kristova utrpení: hřeb, kříž, trnovou korunu, Longinovo kopí, sloup, kladivo, bič. Skupiny ve spodní části fresky přistupují k Poslednímu soudu. Na pravé

---

<sup>201</sup> Zde jsou trestáni ti, kteří promrhali vlastní majetek a ti, kteří byli násilní vůči sobě samým.

<sup>202</sup> Zde jsou trestáni násilníci.

<sup>203</sup> Zde jsou trestáni ti, kteří byli násilní vůči práci a vůči Bohu.

<sup>204</sup> Zde jsou trestáni: kuplíři a svůdci, lichotníci, svatokupci, jasnovidci, šejdři, pokrytci, zloději, osnovači podvodů a lstiví rádci, rozsévači svárů, padělatelé.

straně jsou vyobrazeni vyvolení se svatozářemi. Nejbližší oknu je vyobrazen Adam a Eva, uprostřed je vyobrazen Abel s beránkem, dále Noe s archou, nakonec Mojžíš s deskami desatera. Níže je mezi vyvolenými v bílém oděvu vyobrazen i Dante. V dominikánském řeholníkovi po jeho boku vykladači spatřují Fra Jacopa Passavantiho.<sup>205</sup> Na levé straně jsou vyobrazení zatracení, nejvýše mezi nimi jsou zobrazeni Kain, faraon, který pronásledoval Židy; Kórach; Dátan a Abíram; dále velitelé barbarských vojsk, která bojovala s křesťany; církevní hodnostáři, kteří neplnili své poslání a ženy a muži, kteří propadli penězům. Níže na obou stranách se nachází výjev vzkříšení.

Ve vitráži okna, kterou navrhl a vyhotovil Nardo di Cione, se nachází Panna Maria s dítětem a pod ní sv. Tomáš Akvinský<sup>206</sup>, jakožto *lumen ecclesiae*<sup>207</sup>. Z pravé ruky mu vychází paprsky, které osvětlují model chrámu Santa Maria Novella, jenž má v druhé ruce. Nachází se ve stejné výšce, jako postavy ve spodní části Posledního soudu na stěně.

Levou stěnu kaple pokrývá scéna ráje, v níž se nachází 212 postav.<sup>208</sup> Má hierarchicky přísně strukturovanou kompozici. Na trůnu sedí Kristus s korunovanou Pannou Marií<sup>209</sup>, která představuje církev. Kolem trůnu se nachází deset řad nad sebou vyobrazených svatých. Nad nimi jsou dvě řady cherubínů a serafů. Pod královským výjevem jsou vyobrazení vyvolení. Malíř aktualizoval poselství dramatického výjevu také tím, že řadu postav oděl do soudobých šatů. Ke skupině vyvolených andělů přivádí i dvojici donátorů z rodiny Strozzi, kteří jsou vyobrazeni také na oltární stěně. Dominikáni se v tomto výjevu vrátili ke konceptu obrazového prostoru z počátku 13. století.

Na pravé stěně (severní) je vyobrazeno peklo, které je rozdělené do jednotlivých okruhů s ohledem na provinění hříšníků jako v Komedii. Peklo je vyobrazeno na strategickém místě, protože je na jediné stěně kaple, která je viditelná z dálky. Tento výjev byl určen laikům, zatímco výjev ráje byl viditelný z pozice, kde se shromažďovali řeholníci.

Pekelné vyprávění začíná nahoře a čte se zleva doprava. K orientaci diváka měli sloužit původní vysvětlující popisky. Vlevo nahoře je vyobrazena „předstíň pekla“. Zde jsou vyobrazení neteční. Následuje převozník Cháron v lodi na podsvětní řece Acherónu. Za řekou se nachází Limbus. Je zde vyobrazen pohanský hrad vyhrazený duším těch, kteří žili ctnostně, ale nebyli pokřtěni.

V druhém pásu je vyobrazen Mínos, který hříšníkům prozradí osud, jaký je v pekle čeká, tím, že ocasem obkrouží své tělo tolikrát, o kolik kruhů bude muset hříšník sestoupit níže do pekel. Ve druhém výjevu jsou větrem smýkáni smilníci a cizoložníci. V posledním výjevu je vyobrazen trojhlavý pes Kerberos, který dohlíží na ty, kteří hřešili obžerstvím. Hříšníci zde leží v bahně.

Ve třetím pásu se nachází démon Plútó s palicí, trestá lakomé a marnotratné, kteří před sebou valí velké kameny. Dále se zde nachází zdroj vody proudící ze skály do příkopu: je to podsvětní řeka Styx, v níž se topí zlostní a zahálčiví, z lodi na ně dohlíží démon Flégias.

---

<sup>205</sup> VLNAS, Vít, Petr PŘIBYL a Tomáš HLADÍK. *Florence: město umělců, velmožů, světců a tyranů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-970-6. s. 195.

<sup>206</sup> Hlavy obou postav jsou výsledkem novějších oprav.

<sup>207</sup> Světlo církve.

<sup>208</sup> RAVALLI, ref. 187, s. 181.

<sup>209</sup> Maria Ecclesia.

Hradby pod třetím pásem oddělují pekelné město Dita, na jeho věžích jsou vyobrazeny fúrie a ďáblové.

Ve čtvrtém pásu ohnivá řeka zaplavuje hroby kacířů.

Na levé straně pátého pásu je vyobrazen temný les, zde jsou harpyjemi trýznění sebevrazi. V prostředním výjevu se v krvavém jezírku topí tyrani, po kterých střílí šípy kentauři. Vpravo trýzní ohnivý déšť sodomity a rouhače. Ve vzduchu nad nimi se vznášá okřídlený démon Geryon.

Uprostřed šestého pásu je vyobrazen Lucifer, který svými třemi tlamami požírá Jidáše, Bruta a Cassia. V tomto pásu jsou v deseti žlebech mučeni: kuplíři a svědci, lichotníci, svatokupci, jasnovidci, šejdíři, pokrytci, zloději, osnovači podvodů, lstiví rádci, rozněcovači svárů, padělatelé.

Uprostřed sedmého pásu je vyobrazeno ledové jezero Cocytus, v kruhu na okraji jezera je uvězněno ve spárách skály pět gigantů. Zde jsou trestáni zrádci příbuzných, zrádci vlasti, zrádci hostů a zrádci dobrodinců.

### 6.3.1 Specifické motivy Posledního soudu, ráje a pekla

Fresky Posledního soudu, pekla a ráje v cappella Strozzi di Mantova se vyznačují několika specifickými motivy. Ravalli tvrdí<sup>210</sup>, že výzdoba kaple, která vznikla v padesátých letech 13. století, byla ovlivněna posledním pracovištěm Giotto v Bargellu (cappella del Podestà) a velmi aktivním Bernardem Daddi (kolem 1280 – 1348). Pro Orcagnu i Narda di Cione bylo důležité také setkání s Masem di Banco (? – 1348), který se učil v Giottově dílně.

Odlišnosti lze spatřit hlavně ve vyobrazení Krista v ráji od Narda di Cione a Krista Vykupitele na Orcagnově oltářním polyptychu. Jedná se například o postoj obou postav. Vyobrazení Krista Vykupitele a dalších postav na olářním polyptychu sleduje dobový koncept obrazového prostoru, má hloubku, je tvarován pomocí světla a stínu. Jedná se také o první příklad sjednocení obrazového pole polyptychu. Kristus v ráji je zase nápadně podobný Kristu v mandorle v cappella del Podestà. Oba jsou vyobrazeni na vrcholu stěny a pod nimi jsou zástupy andělů, svatých a nejnižší přístupujících k soudu. Dominikáni se v tomto výjevu ráje vrátili ke konceptu obrazového prostoru z počátku 13. století. Marie, sedící na trůně vedle něj, má korunu – jedná se o typický motiv užívaný v kláštorech zasvěcených Panně Marii.

Vyobrazení pekla vyniká celou řadou detailů odvozených z veršů Dantovy Komédie. Ravalli<sup>211</sup>, Longhi<sup>212</sup> a další toto vyobrazení pekla nazývají „*nástěnným Dantem*“<sup>213</sup>. Absence Danta (postavy) a Vergilia na diváka působí tak, jako by sám byl poutníkem procházejícím peklem. Peklo je zde rozděleno do jednotlivých okruhů s ohledem na provinění hříšníků.

---

<sup>210</sup> RAVALLI, ref. 187, s. 181.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>212</sup> LONGHI, Roberto. *'Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri'*. In: Paragone, III. 1959.

<sup>213</sup> It. *Dante murale*.



Vyobrazení pekla má tedy totožné motivy s Danvotou Komedii – at' už se jedná o prostorové uspořádání, tresty hříšníků nebo o demony, kteří dohlíží nad jednotlivými pekelnými okruhy. Také Lucifer sedící uprostřed zamrzlého jezera Cocytu má stejné atributy jako Lucifer v Dantově Pekle: tři tlamy, které požírají tři hříšníky, křídla aj. Dále má Lucifer kolem těla obtočené dva hady, jedná se o motiv vycházející pravděpodobně z inspirace mozaikami v baptispetiu sv. Jana.

Zajímavé je, že ještě v roce 1335 zakazovala dominikánům provinciální kapitula ve Florencii číst Dantovy spisy psané v „lidovém“ jazyce, tedy v toskánštině. Důvodem mohla být skutečnost, že Dante umístil do Pekla příliš mnoho papežů a vysokých církevních činitelů. Nardovy fresky ale dokazují, že během následujících desetiletí dominikánský řád Danta nejen přijmul, ale též začlenil do vlastního teologického systému.<sup>214</sup>

V této kompozici Posledního soudu a ráje můžeme rozeznat konkrétní portrétní rysy současníků. V tomto případě se jedná dokonce o dvojici donátorů z rodiny Strozzi. Dále jsou zde vyobrazeni zástupci jednotlivých společenských stavů jako na nástěnné malbě v cappella del Podestà a na freskách v Museo dell' Opera di S. Croce.

Poprvé se zde ve větší míře objevují popisy různých částí výjevu pekla, které se vyskytují i na freskách v Museo dell' Opera di S. Croce.

## 6.4 Poslední soudy, Museo di San Marco

V Museo San Marco se v současné době nacházejí tři vyobrazení Posledního soudu. Muzeum sídlí v komplexu bývalého dominikánského kláštera a shromažďuje nejrozsáhlejší soubor děl Fra Angelica (1395 – 1455). Dále se zde nacházejí například díla malířů jako je Fra Bartolomeo (1472 – 1517), Domenico Ghirlandaio (1448 – 1494), Alesso Baldovinetti (1425 – 1499), Jacopo Vignali (1592 – 1664), Bernardino Poccetti (1548 – 1612), Giovanni Antonio Sogliani (1492 – 1544).

Roku 1437 zadal Cosimo Medici výstavbu kláštera architektu Michelozzovi (1396 – 1472). Jeho projekt zahrnoval rozsáhlý komplex budov se dvěma velkými ambity. Projekt odpovídal praktickým požadavkům rozrůstajícího se řádového společenství. Při stavbě byly využity starší zdi bývalého konventu sylvestránů ze 13. – 14. století. Klášter byl vysvěcen roku 1444 za přítomnosti papeže Evžena IV., arcibiskupa z Capua a kardinála Niccola d'Acciapaccio.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> V této bazilice nalezneme Dantův profil také v kapli Španělů (*Cappellone degli Spagnoli*).

<sup>215</sup> Klášterní komplex byl z velké části otevřen jako veřejné muzeum roku 1869. Byly zde shromážděny památky zachráněné při demolicích provázejících Pogginiho urbanistické projekty. Zasluhou konzervátora Giovanniho Poggiho Museo San Marco shromažďuje od roku 1922 většinu děl Fra Angelica. Část komplexu budov byla až do roku 2014 využívána jako klášter. Komplex je známý také tím, že zde od roku 1489 až do své smrti žil mnich Girolamo Savonarola (21. září 1452, Ferrara – 23. května 1498, Florencie). O osobnosti Girolama Savonaroly viz například CHLÍBEC, Jan a Tomáš ČERNUŠÁK. Savonarola a Florencie: jeho působení a estetické názory. Praha: Artefactum, 2008. ISBN 978-80-86890-17-3.

## 6.5 Poslední soud, Guido di Pietro<sup>216</sup>

Dřevěná deska s výjevem Posledního soudu se nachází v rozsáhlém sálu přiléhajícím k jižnímu rameni ambitu. Sál sloužil původně jako hospic pro poutníky, čemuž odpovídá i freska Fra Angelica nad druhými dveřmi s námětem *dominikánů vítajících Krista jako poutníka*. Kompozice Posledního soudu se původně nacházela v klášterním kostele Santa Maria degli Angeli.<sup>217</sup> Objednávka byla zadána Ambrogiem Traversari<sup>218</sup>. Předpokládá se, že teologický scénář Posledního soudu vytvořil právě Ambrogio Traversari.<sup>219</sup>

Autorem vyobrazení Posledního soudu je toskánský malíř Beato Angelico, vlastním jménem Guido di Pietro, řeholním jménem Giovanni da Fiesole.<sup>220</sup> Dřevěná deska s výjevem Posledního soudu vznikla pravděpodobně mezi lety 1431 – 1433. Pope-Hennessy uvádí, že některé části vyobrazení Posledního soudu Fra Angelico svěřil svým spolupracovníkům z důvodu, že v té době pracoval na *Zvěstování (Annunciazione, 1432)* pro kostel Sant’Alessandro v Brescii.<sup>221</sup> Ze stejného období pochází také Fra Angelicovo *Snímání z kříže (Deposizione, 1432 – 1434)* namalované pro Palla Strozzi do sakristie kostela Santa Trinita, obraz *Korunovace Panny Marie (Incoronazione della Vergine, 1428 – 1430)* nacházející se v Uffizi a malý panel s Křestem sv. Jana Křtitele (*Imposizione del nome al Battista, 1430*), který se nachází v Museo San Marco.

V roce 1955 byla oltářní deska podrobena restaurování Gaetana Lo Vullo. Ukázalo se, že dílo má všechny charakteristiky Angelicova díla. Účast jiných umělců je nicméně obecně uznávána.

---

<sup>216</sup> **Název:** Poslední soud (*Giudizio Universale*); **Lokalizace:** Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Chiesa di S. Maria degli Angeli, poté Galleria dell'Accademia); **Autor:** nesignováno, Guido di Pietro (Beato Angelico) a jeho spolupracovníci?; **Datace:** nedatováno (1431 – 1433?); **Specifikace:** dřevěná deska; **Rozměry:** 105 x 210 cm.

<sup>217</sup> Do Musea San Marco byl obraz přemístěn v 19. století.

<sup>218</sup> Ambrogio Traversari (1386 – 1439), v italštině uváděný také jako Ambrogio Camaldolese, byl italský kněz, teolog a humanista, později generální představený camaldoliánů. Byl blízkým přítelem Cosima a Lorenza Medici. Proslul jako překladatel z řečtiny. Vedle rozsáhlé korespondence se zachoval jeho cestovní deník *Hodoeporicon* z let 1431 – 1434. Více informací viz KALENDORF, Craig. Ambrogio Traversari. In: *Oxford Bibliographies* [online]. 23 August 2017 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0364.xml> nebo AMBROGIO Camaldolese, santo: *Enciclopedia Italiana* (1929). In: *Treccani* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio-camaldolese\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio-camaldolese_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

<sup>219</sup> VLNAS, ref. 205, s. 250.

<sup>220</sup> Narodil se ve Vicchii mezi lety 1395 a 1400. Se svým bratrem Benedettem začínal jako iluminátor rukopisů. Výtvarného vzdělání se mu dostalo ve Florencii u Lorenza Monaca a Gherarda Starnina. Roku 1423 je již v dokumentu souvisejícím s křížem pro Ospedale Santa Maria Nuova zmiňován jako Frate Giovanni di San Domenico di Fiesole. Novicům bylo první rok zakázáno malovat. Pravděpodobně tedy ukončil novicát mezi lety 1418 – 1421. Během svého života pobýval postupně ve Fiesole, Florencii, Římě, Orvietu. Roku 1450 se vrátil do Toskánska. 10. června tohoto roku byl ve Fiesole jmenován priorem kostela San Domenico, tuto funkci zastával do roku 1452. Má se za to, že mezi lety 1453 – 1454 pobýval v Římě, ačkoli o jeho pobytu neexistuje žádný písemný doklad. Zemřel v Římě v únoru roku 1455. Byl pohřben v chrámu Santa Maria sopra Minerva. Díla tohoto umělce se nyní nacházejí v galeriích po celém světě. Roku 1982 byl papežem Janem Pavlem II. blahověřen.

<sup>221</sup> POPE-HENNESSY, John. *Beato Angelico: I Grandi Maestri dell'Arte*. Firenze: SCALA, 1981. ISBN 978-88-6637-220-2. s. 29.

Deska má obdélníkový tvar s trojlaločnou horní stranou. V ose oltáře je nahoře zobrazen Kristus v mandorle. Kristus má kruhovou svatozář a hnědé vlasy. Je oděn do světle oranžové tuniky a modrého pláště se zlatým lemem. Sedí na oblacích. Pravou ruku má zdviženou, levou ruku má níže a nastavuje ji hřbetem ruky v divákovi. V jeho dlaních jsou viditelné rány. Mandorla je tvořena anděly se třemi páry křídel. Kolem mandorly jsou další dvě řady andělů. Pod mandorlou je vyobrazen anděl ve žlutém rouchu držící kříž. Po jeho pravici i levici jsou celkem dva andělé v modrých tunikách a s polnicemi. Po Kristově pravici je vyobrazena sedící ženská postava se svatozáří ve světle modrém plášti se zlatým lemem a ornamenty. Mužská postava se svatozáří po Kristově levici je oděna do hnědého roucha a červeného pláště. Obě postavy spínají ruce k modlitbě. Dále se po Kristově pravici i levici nachází třináct sedících postav se svatozářemi sedících na oblacích. Horní i dolní část výjevu rozděluje modrý pás. Pod ním se nachází pás prázdných otevřených hrobů směřující k modrému pásu – horizontu v dálce. Vpředu se nachází jeden prázdný sarkofág ležící kolmo k divákovi.

Vpravo od pásu hrobů se nachází skupina lidských postav v různých kostýmech a s různými pokrývkami hlavy. Mezi nimi: muži a ženy v řeholních rouchách, muž s korunou na hlavě, muž s červeným kloboukem, muž s biskupskou mitrou. Dále vpravo se nachází kruhové seskupení andělů a lidských postav držících se za ruce. Výjev se odehrává v zahradě s různými květinami a stromy, nad kterými se nachází brána, z níž proudí světelné paprsky na pár příchozích v dlouhých bílých rouchách.

Vlevo od pásu hrobů se nachází skupina lidských postav s výrazy strachu a zděšení. Také tyto lidské postavy mají různé atributy: koruny, biskupské mitry, řeholní roucha, červený klobouk, vojenskou zbroj. Mezi nimi se pohybují d'ábelské postavy se zvířecími částmi těla v hnědé, černé a červené barvě. Dále nalevo se nachází jakýsi průhled do skály s osmi okruhy s různými výjevy. V prvním registru se nachází tři d'ábelské postavy. Hnědá postava nalevo má trojzubec a opičí tvář, vlevo od ní stojí d'ábelská postava s jedním rohem uprostřed hlavy, poslední d'ábel je zelený a má netopýří křídla. Všichni tři mučí nahé lidské postavy, které jsou od krve, visí hlavou dolů nebo mají sřatou hlavu. Napravo je vyobrazena velká zelená tlama mořského draka s hadím tělem, do které jeden z d'áblů hází lidskou postavu. Ve druhém registru se nachází dvě okna, v každém z nich jsou přes sebe nakupené nahé lidské postavy obmotané hady a mučené čtyřmi d'ábelskými postavami, které mají stejně jako v prvním registru, zvířecí atributy. Ve třetím registru se nacházejí dvě okna. V levém okně jsou vyobrazeny nahé lidské postavy, které kousají do sebe navzájem i sebe sama, jsou celé zakrvácené. V druhém okně je vyobrazena pětice lidských postav u jídelního stolu. D'ábelské postavy jim přidržují hlavy nad pokrmy zvláštního tvaru hnědé barvy. Také čtvrtý registr je rozdělen na dvě okna. V prvním okně d'ábelské postavy lijí lidské postavě do hrdla roztavené zlato. Nalevo od nich je vyobrazen velký kotel, v němž sedí jedenáct lidských postav. V nejnižším registru sedí rohatý Lucifer. Má černou krátkou srst a tři tváře. Každou ze tří tlam žvýká jednu lidskou postavu. Celý výjev je pokryt plameny.

Formát desky se vysvětluje tím, že obraz původně tvořil nástavec opěradla obřadního křesla v mnišském chóru.

Postava v mandorle má christomorfní rysy, jedná se o vyobrazení Krista jako soudce. Pozicí rukou odděluje vyvolené od zatracených. Mandorlu tvoří osm cherubinů. Číslo osm představuje v křesťanské nauce den Vzkříšení, který následuje po sedmidenním pozemském

týdnu<sup>222</sup>. Kolem Krista soudce se dále nacházejí andělé v uspořádání podle svých nebeských hodnot. Po Kristově pravici sedí Panna Marie, po jeho levici sv. Jan Evangelista. Oba jsou obklopeni dvojitým tribunálem svatých, apoštolů a postavami ze Starého zákona jako je Mojžíš a Abraham.<sup>223</sup> Pod mandorlou se nacházejí tři andělé, dva apokalyptičtí, troubící na polnice a svolávající mrtvé k Poslednímu soudu, a jeden nesoucí kříž, jakožto symbol Kristova utrpení.

Střed obrazu náleží symbolickému motivu řady otevřených hrobů, zobrazených v perspektivní zkratce a táhnoucích se k horizontu. Pás hrobů odděluje vyvolené, kteří se modlí a děkují Bohu, od zatracených, kteří jsou d'ábly vtahováni do pekel. Prázdný sarkofág Krista leží napříč před hroby. Mezi vyvolenými i zatracenými se nacházejí lidé různého společenského postavení: králové, papežové, vévodové, biskupové, mnichové, šlechta i obyčejný lid.

Po Kristově pravici je vyobrazen ráj. V ráji se nachází kroužek blažených v rajske zahradě, jak se drží za ruce s anděly a sborem chválí Stvořitele. Na pozadí je vyobrazena nebeská brána, kde jsou vítáni dva vyvolení, na které dopadají paprsky symbolizující boží milost.

Dole po Kristově levici je vyobrazeno peklo. Zatracení jsou rozříděni do osmi okruhů, kde si odpykávají trest za svoji neřest: líní jsou znehybněni hady, chamtiví jsou strkáni do chřtánu livjátana, v registru níže jsou trestáni závistiví a pyšní. V třetím registru odshora hněviví kousají a zraňují sebe sama nebo se kousají navzájem. Nenasytné d'áblivé trestají tak, že jim servírují ohavné pokrmy a nutí je je jíst. Lakomcům jsou lito do hrdla roztavené zlato.

### 6.5.1 Specifické motivy Posledního soudu

Tato kompozice Posledního soudu se vyznačuje několika specifickými motivy. Od tohoto vyobrazení Posledního soudu dále můžeme pozorovat nápadné stylistické inovace v měkkém zobrazení andělů tančících v kruhu, v elegantních a jemných liniích ovlivněných francouzskou gotikou, ve „sladké“ spiritualitě a v modulaci světla a stínu.

Výjev ráje se zdá být inspirován klasickými zdroji jako je Platónova Ústava, kde je pojednáno mimo jiné o nesmrtnosti duše. V desáté knize v Mýtu o Éru z Pamfýlie Platón pojednává o daru pro spravedlivé i o trestu pro nespravedlivé. U spravedlivých duší popisuje jejich radostné shledání v nebi:

*„A že ty neustále přicházející vypadají, jako by přicházely z dlouhé pouti, že radostně odcházejí na luh a že zde jako o velké slavnosti táboří; a že se ty, které se znají, navzájem objímají a že se přicházející ze země vyptávají těch druhých na to, co bylo tam, a ty z nebe na to, co je u nich, a že si vyprávějí, jedny se ve smutku slzách rozpomínají, kolik a čeho musely prožít a spatřit na své pouti pod zemí (a ta pouť trvá tisíc let), kdežto ty druhé, z nebe, vypravují zase o svých pěkných prožitcích a o podívaných nesmírné krásy.“<sup>224</sup>*

<sup>222</sup> Mk 16, 2.

<sup>223</sup> Vyobrazení těchto postav může odrážet ekumenické koncepce Traversariho.

<sup>224</sup> PLATÓN. *Ústava*. Přeložil Radislav HOŠEK. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0347-1. s. 468-469.

Tento výjev radostného shledání se však několirát objevuje i v Komedii, jedná se pravděpodobně o stejný inspirační zdroj.

Střed výjevu je věnován symbolickému vyobrazení otevřených hrobů táhnoucích se k horizontu, které jsou zobrazené v perspektivní zkratce. Touto perspektivní zkratkou byl Fra Angelico možná inspirován u Ghibertiho, není ale známo konkrétní dílo, ze kterého mohl čerpat (možná reliéf *Miracolo di San Zanobi sull'arca di San Zanobi*, 1429-1436).

Peklo je rozděleno do okruhů, kde je trestáno sedm smelných hříchů. V osmém okruhu sedí v jezeru Lucifer. Nemá šest křídel, je pokrytý krátkými černými chlupy. Nezdá se tedy, že by byl výjev pekla přímo inspirován Dantovou Komedii. Motivy, které odpovídají popisu Lucifera z Komédie jsou trojice tlam, které požívají tři hříšníky, přičemž čelní tlama od hlavy, boční hlavy od nohou tak, že hříšníkům dolů visí hlava, a motiv jezera, ve kterém Lucifer sedí.

Je zde vyobrazena tlama livjátana, která vychází z mytologií Blízkého východu.

I v tomto výjevu můžeme rozeznat personifikované zástupce společenských stavů, a to jak mezi vyvolenými, tak mezi zatracenými.

## 6.6 Poslední soud, dílna Guida di Pietro<sup>225</sup>

Vyobrazení Posledního soudu, které se v současné době nachází v Museo di San Marco, původně zdobilo dveře skříňky (*Armadio degli Argenti*), jež měla uchovávat nejcennější votivní dary v oratoři baziliky Santissima Annunziata ve Florencii.

Podle kroniky Benedetta Dei zadal objednávku Piero Medici Fra Angelicovi a jeho dílně v roce 1448.<sup>226</sup> Objednávka měla být součástí většího projektu – stavby rodinné kaple *Cappella della Santissima Annunziata* a klášterní knihovny, kde mělo být *Armadio degli Argenti* uchováváno. Oratoř byla zastřešena roku 1451. Poslední platba za objednávku byla provedena roku 1453, téhož roku se skříňka podle dokumentů nacházela již na místě.<sup>227</sup> Předpokládá se tedy, že *Armadio degli Argenti* vzniklo v období mezi lety 1451 – 1453.

Dveře skříňky zdobilo pravděpodobně čtyřicet jedna výjevů – dvě tabule s devíti výjevy a dvě tabule s dvanácti výjevy. Dnes je dochováno třicet pět tabulek složených do čtyř větších tabulí. Dvě tabulky jsou spojeny v jeden výjev, jedná se právě o vyobrazení Posledního soudu. Původní tvar a uspořádání tabulek skříňky není známo. Každá tabulka má 38,5 X 37 cm s výjimkou Posledního soudu, který má dvojnásobek. Na každé tabulce je vyobrazen biblický výjev s dvojitým svitkem, který obsahuje citaci ze Starého a Nového zákona.

---

<sup>225</sup> **Název:** Poslední soud (*Giudizio Universale*); **Lokalizace:** Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Basilica della SS. Annunziata, poté Galleria dell'Accademia); **Autor:** nesignováno (Guido di Pietro (Beato Angelico)?, Alesso Baldovinetti?); **Datace:** nedatováno, 1451 – 1453?; **Specifikace:** tempera na dřevěné desce; **Rozměry:** 77 x 74 cm

<sup>226</sup> DEI, Benedetto. *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*. A cura di R. Barducci. Firenze: Papafava, 1984.

<sup>227</sup> CASALINI, Eugenio M. *Il Beato Angelico e l'Armadio degli argenti della SS. Annunziata di Firenze*. Firenze: Convento della SS. Annunziata di Firenze, 2007.

Výjevy znázorňují dětství, život, smrt a vzkříšení Krista. Výjevy jsou následující: 1. Ezechielova vize (*Visione di Ezechiele*), 2. Zvěstování (*Annunciazione*), 3. Narození Krista (*Natività*), 4. Obřezání (*Circoncisione*), 5. Klanění králů (*Adorazione dei Magi*), 6. Uvedení Krista do chrámu (*Presentazione di Gesù al Tempio*), 7. Útěk do Egypta (*Fuga in Egitto*), 8. Vraždění neviňátek (*Strage degli innocenti*), 9. Kristus v Sanhedrinu (*Gesù nel sinedrio*), 10. Svatba v Káni (*Nozze di Cana*), 11. Křest Krista (*Battesimo di Cristo*), 12. Proměnění Páně (*Trasfigurazione*), 13. Vzkříšení Lazara (*Resurrezione di Lazzaro*), 14. Vstup do Jeruzaléma (*Entrata in Gerusalemme*), 15. Poslední večeře (*Ultima cena*), 16. Jidášova odplata (*Giuda riceve il compenso*), 17. Mytí nohou (*Lavanda dei piedi*), 18. Společenství apoštolů (*Comunione degli Apostoli*), 19. Modlitba v zahradě (*Orazione nell'orto*), 20. Jidášova zrada (*Tradimento di Giuda*), 21. Zajetí Krista (*Cattura di Cristo*), 22. Kristus před Pilátem (*Cristo davanti a Pilato*), 23. Posmívání Kristu (*Cristo deriso*), 24. Bičování (*Flagellazione*), 25. Sicilské spasení (*Spasimo di Sicilia/Andata al Calvario*), 26. Svlékání Krista (*Cristo denudato*), 27. Ukládání Krista (*Deposizione*), 28. Sestup do předpekli (*Discesa al Limbo*), 29. Marie u hrobu (*Marie al sepolcro*), 30. Nanebevstoupení Páně (*Ascensione*), 31. Letnice (*Pentecoste*), 32. + 33. Poslední soud (*Giudizio Universale*), 34. Korunování Panny Marie (*Incoronazione della Vergine*), 35. Rodokmen Krista (*Genealogia di Cristo*).

Počínaje Fra Domenicem di Giovanni (1469) jsou panely uváděny jako dílo Fra Angelica.<sup>228</sup> Výjimku tvoří Manetti (1482), který uvádí, že „skoro“ celý tabernákl namaloval mistr sám.<sup>229</sup> Také Vasari<sup>230</sup> připisuje celé dílo Fra Angelicovi. Moderní kritika se přiklání k názoru, že na výmalbě skříňky spolu s Fra Angelicem pracovali další malíři. Jako spolupracovníci jsou navrhováni Domenico di Michelino (1417 – 1491)<sup>231</sup>; mistr, který vyzdobil druhou celou v klášteře<sup>232</sup>; Zanobi Strozzi (1412 – 1468) a Benozzo Gozzoli (asi 1420 – 1497)<sup>233</sup>; Alesso Baldovinetti (1425 – 1499)<sup>234</sup>.

Casalini uvádí, že původní projekt skříňky mohl být svěřen čtyřem autorům: Fra Angelicovi, Alessovi Baldovinetimu a dalším dvou, mezi nimiž mohli být výše zmínění. Fra Angelico měl podle Casaliniho před svým odchodem do Říma<sup>235</sup> dokončit prvních devět výjevů. Druhou devítku výjevu přisuzuje Baldovinetimu.

Znovu byly práce na skřínce obnoveny roku 1461 s novým projektem na mramorové obložení a nové uspořádání. Skříňka byla částečně přeměněna, na místo zavíracích dvířek

---

<sup>228</sup> DEI, ref. 226.

<sup>229</sup> Armadio degli Argenti: episodi del Nuovo Testamento pannello. In: *Cultura Italia* [online]. [cit. 2018-05-30]. Dostupné z: [http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_63663](http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63663).

<sup>230</sup> VASARI, ref. 146.

<sup>231</sup> BERENSON, Bernard. *A Sienese Painter of the Franciscan Legend* [online]. Michiganská univerzita: John Lane Company, 1909, zdigitalizováno 7. července 2006 [cit. 2018-05-30]. Dostupné z: [https://books.google.cz/books/about/A\\_Sienese\\_Painter\\_of\\_the\\_Franciscan\\_Lege.html?id=gzYBAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.cz/books/about/A_Sienese_Painter_of_the_Franciscan_Lege.html?id=gzYBAAAAMAAJ&redir_esc=y).

<sup>232</sup> POPE-HENNESSY, ref. 221.

<sup>233</sup> SALMI, Mario a Lionello VENTURI. *Commentari. Anno I, n.1: Problemi dell'Angelico*. Firenze: Felice Le Monnier, 1950. s. 75–81. a SALMI, Mario. *Il Beato Angelico*. Firenze: Valori Plastici, 1958.

<sup>234</sup> CASALINI, ref. 227.

<sup>235</sup> 1453/1454.

byl aplikován posuvný systém a již provedené malby školy Angelica a Baldovinettiho byly nově aplikovány.<sup>236</sup>

Komplex panelů byl brzy odstraněn z původního umístění a roku 1782 byly panely rozděleny.<sup>237</sup> V roce 1810 byly přeneseny do Galleria dell'Accademia a poté do Musea San Marco.

Celková ikonografická koncepce předpokládá znalost děl sv. Tomáše a Summa Moralis od sv. Antonína. Bývá připisována právě Fra Angelicovi.<sup>238</sup>

V ose výjevu se nachází sedící Kristus v kruhovém medailonu. Má kruhovou svatozář s vepsaným křížem, plavý vlas i vous. Je oděn do bílého roucha se zlatými lemy. Ruce má rozpažené. Vnitřní kruh medailonu je oranžový, vnější kruh medailonu je černý. Nad medailonem po pravé i levé straně se nacházejí dva svitky s nápisy: „A SCEDAT GENTES IVALLE IOSAPHT OA IBI SEDEBO VT IVDIO OM SOTESIOR“<sup>239</sup> a „SEDEBIT SVP SEDE MAIESTATIS SVE IVDICBIT BONS MALO.M.XXV.C“<sup>240</sup>.

Po Kristově pravici se nachází deset sedících postav s kruhovou svatozáří. Žena přímo po Kristově pravici je oděna do bílého roucha a pláště. Ruce spíná k modlitbě. Po Kristově levici se nachází deset sedících postav se svatozářemi. Muž nejbližší Kristu je oděn do hnědého roucha a červeného pláště. Má hnědý vlas i vous. Ruce spíná k modlitbě.

Přímo pod medailonem se nachází několik otevřených hrobů, z nichž vylézají dva vzkříšení. Anděl v modrém rouchu táhne lidskou postavu v hnědém rouchu přes pás hrobů.

Dole po Kristově pravici se nachází skupina lidských postav objímajících se s anděly na zeleném trávníku pokrytém květy. Lidské postavy mají různé atributy: červený klobouk, korunu, biskupskou mitru, řeholní roucho, tonzuru.

Dole po Kristově levici se nacházejí převážně nahé lidské postavy. Mezi nimi jsou postavy ďábelské, které ubližují těm lidským. Některé z lidských postav mají červenou čapku. Ďábelské postavy mají křídla a rohy.

Dole po pravici i levici Krista se nacházejí dva svitky s nápisy: „VENITE BENEDICTI PATRIS MEI PCIPITE REGNVM.M.XXV.C“<sup>241</sup> a „I TE MALEDICTI I IGNEM ETERNVM.M.XXV.C.“<sup>242</sup>.

Muž v medailonu má christomorfní rysy, jedná se o Krista soudce. Pod medailonem se nachází výjev vzkříšení. Po Kristově pravici sedí Panna Maria, po jeho levici Jan Křtitel,

---

<sup>236</sup> CASALINI, ref. 227, s. 105.

<sup>237</sup> BARAGLI, Sandra. Il puzzle del Beato Angelico. In: *Stile arte: Quotidiano di cultura online* [online]. 20 ottobre 2015 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <https://www.stilearte.it/il-puzzle-del-beato-angelico-2/>.

<sup>238</sup> CREIGHTON, Gilbert. *Lex amoris: la legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*. Firenze: La Lettere, 2005. ISBN 9788871668789.

<sup>239</sup> Mt 25, 31. „Až přijde Syn člověka ve své slávě a všichni andělé s ním, posadí se na trůnu své slávy.“

<sup>240</sup> Mt 25, 32. „A budou před něho shromážděny všechny národy. I oddělí jedny od druhých, jako pastýř odděluje ovce od kozlů.“

<sup>241</sup> Mt 25, 34. „Tedy řekne král těm po pravici: „Pojďte, požehnaní mého Otce, ujměte se království, které je vám připraveno od založení světa.“

<sup>242</sup> Mt 25, 41. „Potom řekne těm na levici: Jděte ode mne, prokletí, do věčného ohně, připraveného ďáblu a jeho andělům!“

dále pak po pravé i levé straně světci, jakožto soudní tribunál. Dole po Kristově pravici jsou vyobrazení vyvolení, dole po Kristově levici zatracení.

### 6.6.1 Specifické motivy Posledního soudu

Kompozice Posledního soudu se vyznačuje několika specifickými motivy. Stejně jako u předešlého vyobrazení Posledního soudu od Fra Angelica, i zde se v dolní části výjevu nachází zobrazení otevřených hrobů táhnoucích se k horizontu, jsou ve stejné perspektivní zkratce. Na obou výjevech je totožný motiv Krista v medailonu nahoře uprostřed. V ráji se nachází také totožný motiv vítání nově příchozích. Nejsou však uspořádáni do kruhu držíce se za ruce. Na rozdíl od předešlého vyobrazení peklo není rozděleno na okruhy.

## 6.7 Poslední soud, Mariotto Albertinelli, Bartolomeo della Porta<sup>243</sup>

Vyhotovením fresky s výjevem Posledního soudu pro hřbitovní kapli nemocnice Santa Maria Nuova byl v roce 1499 pověřen Gerozzem Dinim florentský malíř Fra Bartolomeo (1473 – 1517) nazývaný Baccio della Porta. Dílo bylo navrženo a z části vyhotovené Fra Bartolomeem. Dokončení díla v roce 1501<sup>244</sup> svěřil Bartolomeo svému příteli a dílenskému kolegovi Mariottovi Albertinelli (1474 – 1515). Albertinellimu bývá připisována část fresky od andělů dolů.<sup>245</sup>

V ose fresky je nahoře vyobrazen sedící Kristus v mandorle. Má zdviženou pravou ruku, levou má položenou na hrudi. Má hnědé vlasy i vous. Přes ramena a kolena má přehozený červený plášť. Kristus sedí na oblaku a je obklopen červenými a modrými cherubíny a serafy. Po Kristově pravici sedí ženská postava v bílém rouchu, ruce spíná k modlitbě. Dále po Kristově pravici sedí pět mužů. Po Kristově levici sedí mužská postava

---

<sup>243</sup> **Název:** Poslední soud (*Giudizio Universale*); **Lokalizace:** Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Cimitero di Spedale di Santa Maria Nuova, Cappella di Gerozzo Dini: 1501 – 1871, poté Galleria degli Uffizi: 1900 – 1924); **Autor:** Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli?; **Datace:** 1499 – 1501; **Technika:** freska přenesená na panel; **Rozměry:** 357 x 374 cm

<sup>244</sup> Uvedeno na informační tabulce v Museo San Marco v červnu roku 2017.

<sup>245</sup> Jejich přátelství začalo v malířské dílně Cosima Rosselli, kde se oba v letech 1484 – 1490 vyučili. Fra Bartolomeo složil roku 1500 noviciát v Pratu a tentýž rok se vrátil do Florencie a otevřel si vlastní dílnu. Pracoval na mnoha zakázkách dominikánů, ale i pro laické objednavatele. Albertinelli Mariotto otevřel svoji dílnu na začátku 16. století, taktéž ve Florencii. K jeho žákům patřili Bugiardini, del Franciabigio, del Pontormo. Roku 1508 se Fra Bartolomeo odebral do Benátek a stejného roku se obě dílny spojily. Znakem dílny se stal malý kříž mezi dvěma kruhy. Mezi lety 1513 – 1514 oba malíři pracují ve Viterbu a v Římě pro dominikánský kostel svatého Silvestra. Mariotto zemřel ve Florencii 5. října roku 1515, Fra Bartolomeo 31. října roku 1517. Více informací o obou umělcích viz v PADOVANI, S. *Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*. Firenze: Giunta regionale toscana, 1996. ISBN 8831764136. Informace o vyobrazení Posledního soudu dnes máme díky dvěma dochovaným kopiím z toskánské školy – jedna se nachází v nádvoří bývalého kláštera Sant'Apollonia ve Florencii, druhá, kresba Raffaella Bonaiuti, vytvořená v roce 1871, tedy v roce, kdy byla freska přenesena na panel, se dnes nachází v Galleria degli Uffizi. Obraz byl restaurován od roku 1982 do roku 1985 pod vedením Dina Diniho (BUSONERO, Stefano. *Giudizio Finale* (Museo di S. Marco) di Fra' Bartolomeo e Albertinelli. In: *Frammenti arte* [online]. 2. 2. 2016 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://www.frammentiarte.it/2016/28-giudizio-finale/>). Tímto Posledním soudem se měl inspirovat Raffaello Sanzio pro svůj obraz Svaté trojice a svatých (Trinità e santi) v Perugi, který namaloval mezi lety 1505 – 1521 (CAPRETTI, Elena. *Raffaello*. Firenze: Giunti, 1996. ISBN 9788809209695.).



v zeleném rouchu s červeným pláštěm. Dále po Kristově levici sedí pět mužských postav. Všichni sedí na lavicích z mraků.

Přímo pod mandorlou se nacházejí čtyři andělé, jeden drží kladivo, anděl pod ním drží kříž a šíp. Dva po jeho levici i pravici troubí na polnice. Pod anděly se nacházejí v půlkruhu uspořádané postavy. Po Kristově levici dole se na pozadí nachází skalnatá krajina. Uprostřed v seskupení postav je okřídlená mužská postava. Z důvodu poškození fresky nejsou další postavy čitelné.

Soudce v mandorle má christomorfní rysy. Kristus jako soudce zvedá pravou ruku na znamení soudu. Je obklopen cherubíny a serafy. Andělé pod mandorlou drží symboly Kristova umučení a dva apokalyptičtí andělé troubí na polnice a svolávají k Poslednímu soudu. Po pravici Krista sedí Panna Marie, po jeho levici sv. Petr. Dále jsou ve dvou řadách vyobrazení apoštolové.

Postavy uspořádané do půlkruhu nejsou v současném stavu fresky čitelné. Dohromady se na výjevu mělo nacházet sedmdesát pět postav, mezi nimi měl být vyobrazený i Fra Angelico a Giuliano Bugiardini. Uprostřed seskupení postav, přímo pod Kristem, se nachází archanděl Michael.

### **6.7.1 Specifické motivy Posledního soudu**

Kompozice Posledního soudu od Fra Bartolomea a Mariotta Albertinelli se vyznačuje několika specifickými motivy. Ve výjevu Posledního soudu chybí vzkříšení, uvádění do ráje i peklo stejně jako v kompozici Posledního soudu v Bargellu. Jedná se o kompozice, kde jsou zobrazeni ti, kteří předstupují k Soudu.

V horizontu je vyobrazena skalnatá krajina. Poprvé se v celém výjevu uplatnil renesanční přístup k prostoru. Fra Bartolomeo a Mariotto Albertinelli zde využili lineární perspektivy. Kristus je vyobrazen na vrcholu v mandorle stejně jako v předešlých vyobrazeních Posledního soudu. Tato inspirace pravděpodobně pochází z Giottovy malby v cappella del Podestà v Bargellu.

## 7 Vybrané příklady odkazů Danta ve Florencii

Pozdější odkazy na Danta ve Florencii sice nejsou předmětem této práce, nicméně s tématem souvisí, a proto v této kapitole uvádím vybrané příklady odkazů Danta.

Florentský malíř Giotto (asi 1267 – 1337), Dantův vrstevník a pravděpodobně i přítel, zanechal několik portrétů Danta ve svých dílech, ale i Dante zvěčnil Giotta v Komedii, kde jej nazývá vladařem malířů a Cimabua jeho předchůdcem<sup>246</sup>.

Dantovu podobiznu zanechal ve Florencii také Andrea Orcagna (asi 1310 – 1368), žák Giottův. O jeho portétu se zmiňují výše v ikonografickém rozboru fresek v cappella Strozzi di Mantova v bazilice Santa Maria Novella (kapitola 6.3.2). Další portrét Dantův se nachází na fresce z cyklu florentských básníků pocházející z giottovské školy v Palazzo dell'arte dei Giudici e Notai a byl vyhotoven v letech 1366 – 1367.<sup>247</sup> Zachované písemné prameny dokládají, že vyhotovením fresek byl pověřen Jacopo di Cione (1325 – 1399). Tento portrét Danta, objevený ve třicátých letech 20. století, vzbudil velký zájem – ukázal totiž, že rysy básníka jsou vzdálené rysům, které mu pak byly v tradiční ikonografii připisovány: výrazný orlí nos a zamračené čelo.<sup>248</sup> Vedle Danta je zde vyobrazen také spisovatel a básník Giovanni Boccaccio (1313-1375) a dva páry nohou, u nichž se nedochovala horní část těla. Portrétování zde byli pravděpodobně básník a humanista Francesco Petrarca (1304-1374) a jeho přítel a kolega Zanobi da Strada (1312-1361). Další podobizna Danta v cyklu slavných mužů a žen<sup>249</sup>, tentokrát od Andrey del Castagno (1421/1422 – 1457), byla vyhotovena mezi lety 1448 - 1451 a nachází se v Galleria degli Uffizi. Dále Danta Alighieriho můžeme vidět i na slavném díle *La Divina Commedia di Dante* od Domenica di Michelino (1417 – 1491) z roku 1465, které se nachází v katedrále Santa Maria del Fiore. Básník zde stojí s otevřenou knihou mezi scenérií z Komédie a rodnou Florencií. Slavný portrét Danta z profilu (*Ritratto di Dante*) zanechal v roce 1495 Sandro Botticelli (1445 – 1510)<sup>250</sup>, dnes se nachází v soukromé sbírce (Ginevra).

---

<sup>246</sup> XI. zpěv Očistce, v. 94 – 96.

<sup>247</sup> Na tomto výjevu je Dante zahrnut jako *významný muž*, básník. Jednalo se o dobové literární i vizuální portréty významných mužů (*viri illustrissimi*).

<sup>248</sup> Orlí nos a zamračené čelo nemá Dante ani na portrétu v cappella del Podestà v Bargellu. Nástenným malbám v cappella del Podestà se věnuji výše v kapitole 6.1. Pravděpodobně tedy ve vyobrazování Danta došlo k vizuální stylizaci, aby jeho profil odpovídal antickému ideálu.

<sup>249</sup> ref. 247.

<sup>250</sup> Sandro Botticelli, vlastním jménem Alessandro di Mariano Filipepi, se narodil roku 1445 ve Florencii ve via Nuova (dnes via del Porcellana) jako nejmladší ze čtyř synů. Jeho otec, Mariano di Vanni Filipepi, byl koželuh a měl vlastní dílnu v nedaleké čtvrti Santo Spirito. Bratr Sandra Botticelliho, Antonio, byl zlatníkem (*battiloro* či „*battigello*“) a Santi tvrdí, že právě v jeho dílně pravděpodobně mladý Sandro získal první vzdělání i jméno, pod kterým je dnes známý. Tato hypotéza vylučuje Vasariho tvrzení, že se učil u mistra Botticelliho. Neexistují žádné doklady potvrzující existenci řemeslníka či umělce tohoto jména, který by byl v těchto letech činný a mohl být Sandrovým mistrem. Roku 1464 nastoupil Sandro do učení do dílny Filippa Lippiho, kde se učil do roku 1467. Se svým učitelem a dalšími studenty pracoval například v Pratu na posledních freskách příběhů sv. Štěpána a sv. Jana Křtitele v hlavní kapli katedrály. Vliv na jeho výtvarné vyjádření mohli mít také Antonio del Pollaiuolo a Andrea del Verrocchio, k nimž mohl chodit do učení po odchodu od Lippiho. V roce 1469 Botticelli zakládá vlastní dílnu a od 18. června do 18. srpna téhož roku pracuje na své první veřejné objednávce. Jednalo se o alegorické vyobrazení sedmi ctností, z nichž šest namaloval Piero del Pollaiuolo. Botticelli vyobrazil sedmou – Sílu (*Fortezza*), dnes vystavenou v Uffizi. Roku 1472 se Botticelli zapsal do Společenství svatého Lukáše (*Compagnia di San Luca*), které slučovalo umělce ve Florencii. Zároveň podporoval Filippina Lippiho, svého patnáctiletého přítele a syna svého učitele, který se

Botticelli byl i autorem pravděpodobně nejslavnějších ilustrací Dantovy Komédie, které u něj objednal florentský bankéř Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1430 – 1476)<sup>251</sup>. V anonymním rukopise<sup>252</sup> z roku 1540, zachovaném ve Florencii, je zaznamenáno, že Lorenzo Pierfrancesco de' Medici objednal rukopis Komédie u písaře Niccola Mancogni, Sandro Botticelli měl ilustrovat každý zpěv sbírky. Na ilustracích Botticelli pracoval mezi lety 1480 – 1495<sup>253</sup>.

Je dochováno 92 perokreseb, které jsou až na výjimky nedokončené. Mají výraznou obrysovou linii bez šrafování. Pouze čtyři ilustrace jsou dokončené včetně barevné tempery. Jedná se například o X. zpěv Pekla, na němž mají postavy temperou vybarvené oděvy. Kompletně dokončená je pravděpodobně jen Mapa Pekla, která se nachází na stejném pergamenu jako I. zpěv Pekla, každá ilustrace se nachází z jedné strany. Listy z ovčího pergamenu měří zhruba 32,5 cm na výšku a 47,5 cm na šířku. Velký Satan měří 46,8 x 63,5 cm, zabírá tedy dva listy.

Botticelli použil různé nástroje: základní linie kompozice jsou provedeny měkkým stříbrným písátkem s příměsí olova, pro vykreslení obrysů použil pero a okrový, zlatý nebo černý inkoust. Jen málo kreseb bylo Botticellim dokončeno včetně kolorování temperou. Jediná kompletně dokončená ilustrace je pravděpodobně mapa Pekla, která celou sbírku otevírá. Jsou na ni vyobrazeny všechny scény Dantova Pekla v pořadí, v jakém jsou uvedeny v Komedii.<sup>254</sup>

---

později stal jeho spolupracovníkem. Botticelliho dílo bylo dále ovlivněno filosofickými a humanistickými myšlenkami jako byl neoplatonismus. Tyto se projeví na významných zakázkách, které dostal od členů rodiny Medici. Pro rodinu Medici Botticelli pracoval na různých zakázkách od roku 1475 zhruba po dvacet let. Tato rodina byla významným mecenášem Botticelliho tvorby. 27. října 1480 byli Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Perugino a jejich zaměstnanci povoláni papežem Sixtem IV. do Říma, aby zde vymalovali stěny Sixtinské kapele. Nástěnné malby jsou zde tvořeny dvěma tematickými cykly, symbolizující Starý a Nový zákon. Pro výjevy ze života Ježíše Krista namaloval Botticelli fresku Pokušení Krista (*Prove di Cristo*), pro výjevy ze života Mojžíšova pak Pokušení Mojžíšovo (*Prove di Mosè*) a Potrestání Koraha, Dátana a Abírama (*Punizione di Qorah, Dathan e Abiram*). Roku 1482 se Botticelli vrátil do Florencie, kde namaloval svá slavná díla jako *Primavera* (1482), *Zrození Venuše* (*Nascita di Venere*, 1482 – 1485), *Pallas a kentaur* (*Pallade che doma il Centauro*, 1482 – 1483), *Venuše a Mars* (*Venere e Marte*, 1482 – 1483) a mnoho dalších. Sandro Botticelli zemřel 17. května 1510 a byl pohřben v rodinné hrobce v kostele Všech svatých (Chiesa di Ognissanti) ve Florencii.

<sup>251</sup> Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, zvaný Lorenzo il Popolano (4. srpna 1463, Florencie – 20. května 1503, Florencie), byl bankéř, politik a italský velvyslanec, člen rodiny Medici, mimo jiné bratranec z druhého kolene Lorenza il Magnifico. Pro Lorenza di Pierfrancesco de' Medici Botticelli vytvořil díla *Pallas a kentaur* (*Pallade che doma il centauro*) a *Primavera*, v současné době obě vystavené v Galleria degli Uffizi. Pro více informací viz Lorenzo il Popolano, Lorenzo di Pierfrancesco detto (1463-1503). In: *Anteprima: mediateca di Palazzo Medici Riccardi* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20070518083142/http://www.palazzo-medici.it/mediateca/schede.php?id\\_scheda=45](https://web.archive.org/web/20070518083142/http://www.palazzo-medici.it/mediateca/schede.php?id_scheda=45).

<sup>252</sup> Biblioteca nazionale centrale (Firenze), Codice Magl. XVII 17.

<sup>253</sup> U některých autorů se datace pohybuje mezi lety 1479 až 1505.

<sup>254</sup> Botticelliho ilustrovaná Komédie byla rozdělena: osmdesát osm pergamenů, z toho osmdesát pět ilustrovaných, se nachází v berlínském Kupferstichkabinettu díky řediteli muzea Friedrichu Lippmannovi, který za pruskou vládu v roce 1882 většinu ilustrací koupil v aukci sbírky anglického šlechtice Lorda Hamiltona, který je získal od Gustava Friedrich Waagena; osm ilustrací na sedmi listech, jež byly zakoupeny papežem Alexandrem VII. v roce 1669 a pochází ze sbírky královny Kristýny I. Švédské, se nachází ve Vatikánské Apoštolské knihovně. Konkrétně se jedná o mapu Pekla a ilustrace pro zpěvy I, IX, X, XII, XIII, XV a XVI. Doba rozdělení rukopisu není známá. (Pro více informací o historii Botticelliho ilustrací Komédie viz Botticelli and Dante: Berlin, Rome and London. In: *The Burlington Magazine* [online]. Carol Plazzotta, 2001,

V ilustracích se objevují postavy osvobozené od gotických schémat a středověkých zásad. Postavy jsou vyobrazeny s realistickou přesností, Lucifer je vykreslen do nejmenších detailů jeho ohavnosti, naopak ráj je vyobrazen s křehkou lyrickou básnivostí. Ke konci života byl však Botticelli ovlivněn učením mnicha Savonaroly.<sup>255</sup>

Kresby ve výše zmíněném rukopisu ale nebyly první, které Botticelli pro Komedii vytvořil. Podle jeho kreseb byly pravděpodobně vyhotoveny rytiny Baccia Baldiniho<sup>256</sup> v prvním tištěném vydání Komédie, kterou vydal Niccolò di Lorenzo della Magna ve Florencii roku 1481, jak zmiňuje Vasari<sup>257</sup>. Učenci se shodují, že rytiny sledují kresby Botticelliho.<sup>258</sup> Jedná se však pouze o devatenáct rytin. Důvodem nedokončení ilustrací mohl být Botticelliho odchod do Říma.<sup>259</sup> Lightbown, Landau a Dempsey se také shodují, že Baldini nebyl dostatečně talentovaný a zkušený, aby dokázal Botticelliho jemné kresby převést do rytiny.<sup>260</sup>

Kolem roku 1532 vypodobil Danta další florentský malíř, Agnolo Bronzino (1503 – 1572). Jedná se o alegorický portrét, na němž se Dante ohlíží za očistcem.<sup>261</sup> Portrét mu byl zadán společně s portréty Petrarce a Boccaccia od florentského bankéře Bartolomeo Bettini. Projekt zůstal nedokončen, další dva portréty nebyly objeveny, nicméně předpovídal pozdější ideály florentské akademie (*Accademia fiorentina*) jako je nadřazenost toskánského jazyka a vztah umění a poezie. Dnes se obraz nachází v National Gallery of Art ve Washingtonu.

Florencie se po Dantově smrti několikrát snažila získat Dantovy ostatky z Ravenny zpět do rodného města. Na počátku 16. století Lev X. (1475 – 1521) poslal do Ravenny vyslance, aby Dantovy kosti přenesli do rodného města. Kostí však nebyly nalezeny, byly tajně uschovány na jiném místě.

V roce 1865, o šestistém jubileu Dantova narození, byly nalezeny v chodbě františkánského kláštera nedaleko dnešního Dantova náhrobku v Ravenně. Tyto ostatky byly

---

143(1177), 239 - 241 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z:

[https://www.jstor.org/stable/3246074?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3246074?seq=1#page_scan_tab_contents)). Z celkového počtu kreseb chybí 8 ilustrací Pekla, které jsou považovány za ztracené (zpěv II., III., IV., V., VI., VII., XI. a XIV.) a dvě ilustrace Ráje (zpěvy XXXI. a XXXIII.), které pravděpodobně nebyly nikdy realizovány (LIGHTBOWN, Ronald William. *Sandro Botticelli: Life and Work*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1989. ISBN 9780896599314. s. 280).

<sup>255</sup> Na konci 15. století ve Florencii působil dominikánský mnich Girolamo Savonarola, který si přál navrátit staré pořádky. V ikonografii Posledního soudu se jeho učení projevilo například ve vyobrazování prostoru. Jeho činnost na čas ovlivnila charakter umění, které ztratilo svůj jasný pohled na svět, těsný styk se skutečností a vrátilo se, ačkoli ne v takové síle, k hieratickému, vykonstruovanému a podle náboženských představ vymyšlenému pojetí světa a Boha. Více k osobnosti a díle mnicha Girolama Savonaroly viz CHLÍBEC, ref. 215.

<sup>256</sup> Baccio Baldini (1436 – 1487) byl zlatník a rytec působící v rodné Florencii.

<sup>257</sup> VASARI, ref. 146.

<sup>258</sup> LIPPMANN, Friedrich. *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina commedia* [online]. London: Lawrence and Bullen, 1896, zdigitalizováno v roce 2013 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://archive.org/details/drawingsbysandro00bott>. s. 20.

<sup>259</sup> LIGHTBOWN, ref. 250, s. 90, 94.

<sup>260</sup> Pro informace o pozdějších ilustracích Dantovo Komédie viz VOLKMANN, ref. 36 nebo LUNATICI, Gerardo. Dante e i suoi illustratori. In: *Itinarranti* [online]. October 15, 2016 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://itinarranti.it/dante-e-i-suoi-illustratori/>.

<sup>261</sup> ref. 247.

slavnostně uloženy v mauzoleu, které bylo společně s chrámem svatého Františka opraveno k poctě velkého básníka.

Florence postavila k tomuto významnému jubileu svému slavnému rodákovi sochu na náměstí před chrámem Santa Croce. K roku 1865 sahají i počátky Dantova muzea, které se nachází na nároží via S. Margherita a via Dante Alighieri. Ku příležitosti oslav byla jmenována komise s úkolem vyhledat Dantův dům. Byly lokalizovány budovy v blízkosti stávajících středověkých obytných věží Torre dei Giuochi a Torre della Castagna, nedaleko kostela San Martino. V roce 1875 začala rekonstrukce budov, a přestože pozdější výzkumy doložily<sup>262</sup>, že Dantův dům, zbořený po jeho odchodu do vyhnanství, stál pravděpodobně jinde, rekonstrukce byla dokončena a v roce 1911 bylo muzeum otevřeno pro veřejnost.

---

<sup>262</sup> PIRANESI, Giorgio. *Le Case Degli Alighieri*. 2. vyd. F. Lumachi, 1905. ISBN 978-0483356290.

## 8 Závěr

Bakalářská práce se věnuje dvěma hlavními otázkám: Byl Dante při psaní své Komédie inspirován mozaikami Posledního soudu v baptisteriu sv. Jana ve Florencii, které vídal v mládí? A byly Dantovy popisy Ráje a Pekla v Komedii inspirací pro jeho současníky a další generace autorů, kteří koncipovali a realizovali obrazy ráje a pekla ve florentských výjevech Posledního soudu? Díky komparaci slovesných a vizuálních prostředků imaginace je nyní možné na obě otázky odpovědět.

Na první položenou otázku není jednoduchá a uspokojící odpověď. Není možné s přesností určit, zda vizuální prostředky imaginace v baptisteriu ovlivnily slovesnou imaginaci Danta v Komedii. V literatuře k baptisteriu sv. Jana se objevuje řada domněnek, že byl Dante mozaikami Posledního soudu inspirován. Provedeným výzkumem se však potvrdilo, že některé dojmy, které se tradují v literatuře, mohou být povrchní nebo zběžné.

Kritické zhodnocení výrazových prostředků v mozaice nacházející se v baptisteriu pomocí ikonografické metody tvoří pevnou půdu pod nohama v otázce chápání samotného výjevu, nicméně se domnívám, že není na místě vznášet jakékoli soudy, zda byl Dante inspirován těmito mozaikami nebo nebyl. Můžeme pouze formulovat hypotézy a mělo by zůstat na každém divákovi, který vstoupí do baptisteria sv. Jana, aby si na otázku odpověděl. Problém tkví v tom, že imaginace počítá i s emočním působením. Jedná se tedy o nepřenositelnou zkušenost. Je rozdíl ve výrazových prostředcích ve slovesné imaginaci, u níž je třeba jev popsat, a ve vizuální imaginaci, u níž stačí vzbudit dojem prostřednictvím výtvarných prostředků. Jak napsal Piotr Sztompka, „Obraz se vnucuje smyslům bezprostředněji než mluvený či psaný text.“<sup>263</sup> V případě baptisteria se dá mluvit o dvou motivech, které by Dante teoreticky mohl přetvořit do slovesné imaginace. Za prvé se jedná o obrovského Krista, jehož zlatý podklad ve spojení s italským sluncem, které vstupuje do baptisteria lucernou, může člověka, který vejde do jinak tmavého baptisteria, na několik vteřin zcela oslepit – nejen září, která se odráží ve zlácaných kostkách mozaiky, ale také velkolepým dojmem, jakým mozaika působí. Ve stejné situaci se nachází Dante (postava), jenž je zcela oslepen v osmém nebi stálic, kde se setkává se světelným triumfálním průvodem Krista, v němž uprostřed silně září „jediné slunce“.<sup>264</sup> Motiv silného oslepujícího světla, v němž Dante (postava) musí počkat, než jeho oči přivyknou, se nicméně v Ráji objevuje hned několikrát. Druhý diskutabilní motiv, který se v mozaikách v baptisteriu sv. Jana objevuje a kterým by Dante mohl být inspirován, je hrůza budící Lucifer, který trůní narozdíl od Krista v naprosté tmě. Kromě hrůzy, kterou Lucifer probouzí, kromě všeobklopující pekelné tmy<sup>265</sup>, mohl Dante transformovat jeden konkrétní atribut: jedná se o hady vycházející z Lusiferových uší, kteří v zubech drtí další dva hříšníky. Je možné, že právě tento motiv Danta vedl k jeho trojhlavému Luciferovi, který v zubech drtí tři hříšníky současně.

<sup>263</sup> SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON, 2007. ISBN 978-80-86429-77-9. s. 85.

<sup>264</sup> XXIII. zpěv Ráje, verše 28 – 33.

<sup>265</sup> Motivem tmy v Pekle se zabýval Giovan Battista Grassi. Více viz POKORNÝ, Martin. *Čtení o Dantovi Alighierim: Prostory, postavy a slova*. Praha: Institut pro studium literatury, 2016. ISBN 978-80-87899-56-4.

Výsledkem práce tedy je, že na první otázku nelze s jistotou odpovědět. Dokonce se dá tvrdit, že výsledkem hledání odpovědi na první otázku je ještě větší nejistota, než byla na počátku práce.

Na druhou otázku je možné odpovědět přesněji. Z komparace vyvstalo několik motivů, které by mohly mít přímou souvislost s Dantovou Komedii.

Ve vyobrazení Posledního soudu v *cappella del Podestà* v Bargellu se poprvé na kompozicích vyskytuje motiv pro Itálii specifický – personifikace společenských stavů ve vizuální kultuře. Předstupující k Soudu, vyvolení a zatracení jsou na výjevech konkretizováni. Postavy jsou oděny do typických kostýmů s atributy svého společenského typu a stavu, někdy mají dokonce konkrétní portrétní rysy tehdejších významných osobností města. Tento motiv se dále objevuje na fragmentech fresek v Santa Croce, v Posledním soudu, ráji i pekle v *cappella Strozzi di Mantova* v bazilice Santa Maria Novella, na Posledních soudech nacházejících se v Museo Nazionale di San Marco od Fra Angelica pravděpodobně z let 1431 – 1433 a od Fra Angelica a Alessa Baldovinettiho pravděpodobně z let 1451 – 1453. Motiv konkretizování vyvolených i zatracených je silně přítomen v celé Komedii. V obou případech se jedná o nástroj sociální kritiky tím, že byli (především) do pekel zasazováni lidé různých postavení.

Na informační tabulce v Museo dell'Opera di Santa Croce je uvedeno, že Orcagnovo vyobrazení pekla je první, které sleduje Dantův popis d'ábla a také uložených trestů z Komédie. Nacházejí se zde podobné rysy Lucifera s Komedii, ale po vzájemné komparaci se domnívám, že co se trestů týče, jedná se o vyobrazení sedmi smrtelných hříchů. I s Dantovým prostorovým uspořádáním pekla má peklo na freskách v Santa Croce jen málo společného.

Ve vyobrazení v Bargellu nemůžeme rozeznat trestání zatracených z důvodu poškození nástěnné malby. První zkonkretizované trestání neřestí, kdy je určen specifický trest za určitou neřest, se objevuje na fragmentech fresek v Santa Croce. Fresky v Santa Croce jsou také prvním zobrazením pekla, kde jsou vyobrazeni mrtví. Jedná se o důsledek probíhající morové epidemie, jež propukla v roce 1348. V ikonografii Posledních soudů se odrazily zážitky a zkušenosti z každodenního kontaktu se smrtí, bolestí, mrtvými. Po morové epidemii vzniklo také jakési elitní postavení chudiny před Posledním soudem, a protože trpěli již za svého života, byla jim dána určitá větší šance na spasení. V Dantově Komedii se však tento motiv neobjevuje, takže se pravděpodobně jedná o součást propagandy mendikantských řádů.

Výraznějších vlivů Komédie si můžeme všimnout až na vyobrazení pekla v *cappella Strozzi di Mantova* v bazilice Santa Maria Novella z let 1354 – 1357. Zajímavá je absence Danta (postavy) a Vergilia, která na diváka působí tak, jako by byl sám poutníkem procházejícím peklem. Prostorové uspořádání pekla se poprvé shoduje s prostorovým uspořádáním Pekla v Komedii. I trestání hříšníků sleduje totožné tresty jako v Dantově Komedii. V tomto směru je třeba zdůraznit fakt, že ještě v roce 1335 zakazovala dominikánům provinciální kapitula ve Florencii číst Dantovy spisy psané ve *volgare*. Důvodem byla pravděpodobně skutečnost, že Dante umístil do Pekla příliš mnoho papežů a vysokých církevních činitelů. Nardovy fresky jsou důkazem toho, že během následujících desetiletí dominikánský řád Danta nejen přijmul, ale též začlenil do vlastního teologického systému, ačkoli se tak stalo více jak třicet let po napsání Dantova díla.

Motiv Lucifera se třemi tlamami a netopýřími křídly se poprvé objevuje pravděpodobně mezi lety 1334 – 1337 ve vyobrazení pekla v Bargellu, tedy více jak deset let po dopsání Komédie. Stejné atributy má i Lucifer na freskách v Santa Croce pravděpodobně z let 1340 – 1365, na freskách v cappella Strozzi di Mantova a na výjevu Posledního soudu od Fra Angelica pravděpodobně z let 1431 – 1433. Od vyobrazení Lucifera v baptisteriu dále se dá sledovat motiv rohatého d'ábla a přítomnost hadů u Luciferaova těla. Tento motiv se vyskytuje téměř ve všech vyobrazeních.

Co se Ráje týče, první podobnosti s Dantovou Komedií lze nalézt až na vyobrazení Posledního soudu pravděpodobně z let 1431 – 1433 od Fra Angelica v Museo Nazionale di San Marco. Andělé tančí v kruhu, v elegantních a jemných liniích, ve „sladké“ spiritualitě, společně s příchozími dušemi blažených. Stejný motiv se nachází i na druhém vyobrazení Soudu od Fra Angelica a Alessa Baldovinettiho pravděpodobně z let 1451 – 1453. Tento motiv radostného shledání se opakovaně objevuje i v Nebi Komédie. Jedná se o stejný inspirační zdroj – Platóna. Právě na italských malbách je specifické, že se andělé v ráji drží za ruce a objímají s příchozími dušemi.<sup>266</sup> Platónova slovesná imaginace byla rozšířena díky vlivu Platónské akademie Medicejů, již byl ovlivněn i Botticelli, který Komedii ilustroval.

Mnoho motivů Pekla a Ráje, které Dante v Komedii popisuje, zanechal nepopíratelně dojem na západních představách posmrtného života. Do velké míry jsou v díle zastoupeny stereotypní obrazy posmrtného života, nicméně Dante našel nové způsoby, jak vylíčit dříve formulované koncepty, tím je upevnit a jejich aktualizací částečně přetvořit pro následující generace. Závěrem můžeme tedy říci, že vzájemné inspirační vlivy mezi vizuálním vyobrazením pekla a ráje ve Florencii 13. – 15. století jsou vysledovatelné.

Na první položenou otázku není jasná odpověď – vliv mozaik baptisteria je diskutabilní. Naopak inspirace proudící z Dantovy Komédie lze sledovat. Projevuje se ale více jak deset let od sepsání tohoto díla. Hlavním zjištěním této práce je, že vlákna, která by hlouběji propojovala slovesnou imaginaci v Komedii a vizuální imaginaci pekla a ráje ve Florencii, se objevují až v polovině 14. století.

---

<sup>266</sup> ROYT, ref. 113, s. 254.



## Seznam použitých pramenů

### Písemné

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 2016. (vznik: 1306/7 – 1321). Milano: Mondaroli. ISBN 9788804671657.

ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*. Přeložil Otto František BABLER. Ilustroval Sandro BOTTICELLI. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1958.

### Obrazové

Poslední soud (Giudizio Universale); mozaika v kupoli, Baptisterium sv. Jana Křtitele (Battistero di S. Giovanni Battista), Piazza San Giovanni – Piazza del Duomo, Florencie; nesignováno (toskánský anonym, Coppo di Marcovaldo?); nedatováno (cca 1260 – 1274); mozaika.

Poslední soud a Peklo (Giudizio Universale e Inferno); Cappella del Podestà, Museo Nazionale del Bargello, Via del Proconsolo 4, Florencie; nesignováno (dílna Giotto di Bondone?); nedatováno (1334 – 1337?); nástěnná malba (fragment).

Fragmenty z cyklu Triumf smrti, Poslední soud a Peklo (Frammenti del ciclo del Trionfo della Morte, del Giudizio Universale e dell' Inferno); Museo dell'Opera di S. Croce (původně: Basilica di Santa Croce), Piazza di Santa Croce 16, Firenze; Andrea Orcagna (Andrea di Cione); nedatováno (1340 – 1365?); freska (fragment).

Poslední soud (Giudizio Universale), Peklo (Inferno), Ráj (Paradiso); cappella Strozzi di Mantova, Chiesa di Santa Maria Novella, Piazza di Santa Maria Novella 18, Firenze; Nardo di Cione; 1354 – 1357; freska.

Poslední soud (Giudizio Universale); Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Chiesa di S. Maria degli Angeli, poté Galleria dell'Accademia); nesignováno, (Guido di Pietro (Beato Angelico) a jeho spolupracovníci?); nedatováno (1431 – 1433?); dřevěná oltářní deska; 105 x 210 cm.

Poslední soud (Giudizio Universale); Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Basilica della SS. Annunziata, poté Galleria dell'Accademia); nesignováno (Guido di Pietro (Beato Angelico)?, Alesso Baldovinetti?); nedatováno (1451 – 1453?); tempera na dřevěné desce; 77 x 74 cm.

Poslední soud (*Giudizio Universale*); Museo di S. Marco, Piazza San Marco 3, Florencie; (původně: Cimitero di Spedale di Santa Maria Nuova, Cappella di Gerozzo Dini: 1501 – 1871, poté Galleria degli Uffizi: 1900 – 1924); Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli?; 1499 – 1501; freska přenesená na panel; 357 x 374 cm.

## Seznam použité literatury

- ALBIN, Andrew, Hélène BERNIER-FARELLA ed. *Voice and Voicelessness in Medieval Europe*. New York: Palgrave Macmillan US, 2015 [cit. 2018-06-18]. ISBN 978-1-137-39706-5.
- ALIGHIERI, Dante. *Nový život*. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944.
- ALIGHIERI, Dante. *O rodném jazyce*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-118-8.
- ALTOVÁ, Blanka. Obrazy ráje ve výtvarném umění křesťanského Západu v době středověku. In: STARÝ, Jiří a Sylva FISCHEROVÁ (eds.). *Mýtus a geografie: Svět, prostor a jejich chápání ve starších i novějších kulturách*. Praha: Hermann, 2008. ISBN 9788087054130.
- Archivio di Stato, Pistoia, Patrimonio Ecclesiastico C 450. Cf. Andrew Ladis, Taddeo Gaddi: Critical Reappraisal and Catalog Raisonné (Columbia, Mo, 1982), s. 257.
- BALEKA, Jan. *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1318-0.
- BANDINI, Fabrizio, Cristina DANTI, Paola Ilaria MARIOTTI, *Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze*. Firenze: 2005.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového Zákona: Ekumenický překlad*. Česká katolická charita v Ústředním církevním nakladatelství, 1985.
- CAPRETTI, Elena. *Raffaello*. Firenze: Giunti, 1996. ISBN 9788809209695.
- CASALINI, Eugenio M. *Il Beato Angelico e l'Armadio degli argenti della SS. Annunziata di Firenze*. Firenze: Convento della SS. Annunziata di Firenze, 2007.
- CERVINI, Fulvio, <Non racchiude l'indefinito gotico.> *L'orizzonte internazionale di una novella architettura*. In: *Santa Maria Novella, La basilica e il convento*. Firenze: Mandragora, 2015.
- CREIGHTON, Gilbert. *Lex amoris: la legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*. Firenze: La Lettere, 2005. ISBN 9788871668789.
- CROCIANI, Lamberto. The iconography of the Baptistery. In: *Devils in Art: Florence from the Middle Ages to the Renaissance*. 2nd ed. Firenze: Centro Di, 2006. ISBN 8870384381.
- DAVIDSOHN, Robert. *Storia di Firenze [1927], IV*. Firenze: Sansoni, 1965.
- DEI, Benedetto. *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*. A cura di R. Barducci. Firenze: Papafava, 1984.
- FOUILLOUX, Danielle. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan BINDER. Praha: EWA Edition, 1992. ISBN 2-204-04028-2.

- GIUSTI, Annamaria. *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Firenze: Mandragora, 2000. ISBN 8885957536.
- HUECK, Irene. Il programma dei mosaici. In: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. A cura di PAOLUCCI, Antonio. Modena: Franco Cosimo Panini, 1994. ISBN 8876862749.
- CHLÍBEC, Jan a Tomáš ČERNUŠÁK. *Savonarola a Florencie: jeho působení a estetické názory*. Praha: Artefactum, 2008. ISBN 978-80-86890-17-3.
- KLEIMAN, Irit Ruth. *Voice and Voicelessness in Medieval Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-39706-5.
- KOL. AUTORŮ. *Dante a Češi: Sborník k 600letému výročí úmrtí největšího křesťanského pěvce*. Obálku maloval J. Köhler. Olomouc: Družina literární a umělecká, 1921.
- KREYTENBERG, Gert. *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*. Mainz: P. von Zabern, 2000. ISBN 9783805326933.
- LE GOFF, Jacques, Franco ALESSIO a Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3.
- LIGHTBOWN, Ronald William. *Sandro Botticelli: Life and Work*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1989. ISBN 9780896599314.
- LIPPMANN, Friedrich. *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina commedia* [online]. London: Lawrence and Bullen, 1896, zdigitalizováno v roce 2013 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://archive.org/details/drawingsbysandro00bott>.
- LONGHI, Roberto. *'Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri'*. In: *Paragone*, III. 1959.
- LORENZI, Lorenzo. *Devils in Art: Florence from the Middle Ages to the Renaissance*. 2nd ed. Firenze: Centro Di, 2006. ISBN 8870384381.
- MARCHI, Cesare. *Dante: Il poeta, il politico, l'esule, il guerriero, il cortigiano, il reazionario*. Milano: Rizzoli, 1983. ISBN 9788817364515.
- METER, Helmut a Furio BRUGNOLO. *Vie Lombarde e Venete: Circolazione e Trasformazione Dei Saperi Letterari Nel Sette-Ottocento Fra l'Italia Settentrionale e l'Europa Transalpina*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. ISBN 978-3-11-023504-3.
- MOREALI, Giambattista. *Il duomo in chiaro. Pietre, versi, enigmi*. Sigem, 2014. ISBN 978-88-7387-041-8.
- PADOVANI, S. *Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*. Firenze: Giunta regionale toscana, 1996. ISBN 8831764136.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern/Academia, 2013. ISBN 978-80-87580-37-0.

- PETROCCHI, Giorgio. *Vita di Dante*. Roma, Bari: Laterza, 2008. 5. ed. ISBN 978-88-420-4354-6.
- PIETRAMELLARA, Carla. *Battistero di S. Giovanni a Firenze – Rilievo e studio critico*, Firenze: Polistampa, 1973.
- PIRANESI, Giorgio. *Le Case Degli Alighieri*. 2. vyd. F. Lumachi, 1905. ISBN 978-0483356290.
- PLATÓN. *Ústava*. Přeložil Radislav HOŠEK. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0347-1.
- POKORNÝ, Martin. *Čtení o Dantovi Alighierim: Prostory, postavy a slova*. Praha: Institut pro studium literatury, 2016. ISBN 978-80-87899-56-4.
- POPE-HENNESSY, John. *Beato Angelico: I Grandi Maestri dell'Arte*. Firenze: SCALA, 1981. ISBN 978-88-6637-220-2.
- RAGGHIANI, Carlo Ludovico. *Pittura a Firenze*. In: *Arte in Italia, III*. Firenze: 1969.
- RAHNER, Karl a Herbert VORGRIMLER. *Teologický slovník*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2009. ISBN 978-80-7021-934-8.
- RAVALLI, Gaia. L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella. In: *Santa Maria Novella.: La basilica e il convento*. Firenze: Mandragora, 2015.
- REYNOLDS, Barbara. *Dante: la vita e l'opera*. A cura di Alessio Catania. Milano: Longanesi, 2007. ISBN 978-88-304-2436-4.
- ROYT, Jan. *Lexikon biblické ikonografie*. Praha, 2008. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Jiří KUTHAN.
- ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.
- SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON, 2007. ISBN 978-80-86429-77-9.
- TARR, Roger. *'Visibile parlare': The spoken word in fourteenth-century central Italian painting*. Word & Image, 1997.
- TOMEI, Alessandro a Claudia VIGGIANI. *L'Italia di Giotto: itinerari giotteschi*. Gangemi, 2009. ISBN 9788849216370.
- TOMEI, Alessandro. *Giotto: La pittura*. Giunti, 1997. ISBN 9788809762275.
- VASARI, Giorgio. *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Odeon, 1977.
- VILLANI, Giovanni. *Istorie Fiorentine di Giovanni Villani, vol. V*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1802.

VLNAS, Vít, Petr PŘIBYL a Tomáš HLADÍK. *Florence: město umělců, velmožů, světců a tyranů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-970-6.

## Seznam internetových zdrojů

AMBROGIO Camaldolese, santo: Enciclopedia Italiana (1929). In: *Treccani* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio-camaldolese\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio-camaldolese_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

Andrea di Cione, Giudizio Universale. In: *Fondazione Federico Zeri: Università di Bologna* [online]. [cit. 2018-05-23]. Dostupné z: [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=5872&titolo=Andrea+di+Cione+\(Orcagna\)%2C+Giudizio+Universale](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=5872&titolo=Andrea+di+Cione+(Orcagna)%2C+Giudizio+Universale).

Armadio degli Argenti: episodi del Nuovo Testamento pannello. In: *Cultura Italia* [online]. [cit. 2018-05-30]. Dostupné z: [http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_63663](http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63663).

BARAGLI, Sandra. Il puzzle del Beato Angelico. In: *Stile arte: Quotidiano di cultura online* [online]. 20 ottobre 2015 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <https://www.stilearte.it/il-puzzle-del-beato-angelico-2/>.

BELLONZI, Fortunato. Arti figurative. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-16]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-figurative\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-figurative_(Enciclopedia-Dantesca)/).

BERENSON, Bernard. *A Sieneze Painter of the Franciscan Legend* [online]. Michiganská univerzita: John Lane Company, 1909, zdigitalizováno 7. července 2006 [cit. 2018-05-30]. Dostupné z: [https://books.google.cz/books/about/A\\_Sieneze\\_Painter\\_of\\_the\\_Franciscan\\_Lege.html?id=gzYBAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.cz/books/about/A_Sieneze_Painter_of_the_Franciscan_Lege.html?id=gzYBAAAAMAAJ&redir_esc=y).

BOSKOVITS, Miklós. Nardo di Cione: Biography. In: *National Gallery of Art* [online]. 21. 3. 2016 [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1745.html>.

Botticelli and Dante: Berlin, Rome and London. In: *The Burlington Magazine* [online]. Carol Plazzotta, 2001, 143(1177), 239 - 241 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: [https://www.jstor.org/stable/3246074?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3246074?seq=1#page_scan_tab_contents).

BUSONERO, Stefano. Giudizio Finale (Museo di S. Marco) di Fra' Bartolomeo e Albertinelli. In: *Frammenti arte* [online]. 2. 2. 2016 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://www.frammentiarte.it/2016/28-giudizio-finale/>.

Cappella della Maddalena, Museo Nazionale del Bargello. In: *Opificio delle Pietre Dure* [online]. [cit. 2018-05-22]. Dostupné z: <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/780/cappella-della-maddalena-museo-nazionale-del-bargello>.

- Centaur. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. March 3, 1997 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/centaur.html>.
- Cerberus. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. March 3, 1997 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/cerberus.html>.
- Egerton MS 943. *British library: Digitised manuscripts* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton\\_MS\\_943](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943).
- Erinyes. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. May 16, 1999 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/e/erinyes.html>.
- FILIPPI, Maria Gabriella. Agli albori della Divina Commedia:: l'impatto con la bellezza del codice Poggiali. In: *ZENIT: Il MONDO VISTO DA ROMA* [online]. marzo 01, 2014 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://it.zenit.org/articles/agli-albori-della-divina-commedia-l-impatto-con-la-bellezza-del-codice-poggiali/>.
- Geryon. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. 3 Mar 1997 [cit. 2018-05-27]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/g/geryon.html>.
- Harpy. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. 3 Mar 1997 [cit. 2018-05-27]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/h/harpy.html>.
- Charon. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. March 3, 1997 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/charon.html>.
- Chiron. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. June 4, 1997 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/c/chiron.html>.
- INGLESE, Giorgio. Latini, Brunetto. In: *Treccani: Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 64 (2005)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_(Dizionario-Biografico)/).
- KALENDORF, Craig. Ambrogio Traversari. In: *Oxford Bibliographies* [online]. 23 August 2017 [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0364.xml>.
- La più antica Divina Commedia miniata conosciuta. In: *Imago: La nobilita del facsimile* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <http://www.imagosrl.eu/lenostreopere/divina-commedia-pal-313>.
- La più antica Divina Commedia miniata conosciuta. In: *Imago: La nobilita del facsimile* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <http://www.imagosrl.eu/lenostreopere/divina-commedia-pal-313>.
- Lorenzo il Popolano, Lorenzo di Pierfrancesco detto (1463-1503). In: *Anteprima: mediateca di Palazzo Medici Riccardi* [online]. [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20070518083142/http://www.palazzo-medici.it/mediateca/schede.php?id\\_scheda=45](https://web.archive.org/web/20070518083142/http://www.palazzo-medici.it/mediateca/schede.php?id_scheda=45).

- LUNATICI, Gerardo. Dante e i suoi illustratori. In: *Itinarranti* [online]. October 15, 2016 [cit. 2018-06-03]. Dostupné z: <https://itinarranti.it/dante-e-i-suoi-illustratori/>.
- MALESPINI, Ricordano. *Istoria fiorentina di Ricordano Malespini, coll'aggiunta di Giachetto Masespini e la Cronica di Giovanni Morelli* [online]. Firenze: G.G. Tartini, e S. Franchi, 1718 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: <https://archive.org/details/istoriafiorenti00moregoog>.
- MAZZONI, Francesco. Latini, Brunetto. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_(Enciclopedia-Dantesca)/).
- Minos. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. June 4, 1997 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/m/minos.html>.
- MODŘINKA. Plutus - slepý bůh Bohatství. In: *Zeus* [online]. 2. 2. 2017 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <http://hybatel.blogspot.com/2017/02/plutus-slepy-buh-bohatstvi.html>.
- PERICOLI, Lisa. *La "Commedia" di Dante: fonti e modelli*. In: OILPROJECT [online]. [cit. 2018-06-16]. Dostupné z: <https://library.weschool.com/lezione/commedia-dante-fonti-modelli-8500.html>.
- Phlegyas. In: *Encyclopedia Mythica* [online]. May 16, 1999 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://pantheon.org/articles/p/phlegyas.html>.
- PIATTOLI, Renato. Donati, Gemma. In: *Treccani: Enciclopedia Dantesca (1970)* [online]. [cit. 2018-06-02]. Dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-donati\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-donati_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Ricerca Affreschi. In: *Affreschi Staccati* [online]. [cit. 2018-05-23]. Dostupné z: [http://www.affreschistaccati.beniculturali.it/index.php?it/152/ricerca-affreschi/affreschi\\_551d14ea197f4/95](http://www.affreschistaccati.beniculturali.it/index.php?it/152/ricerca-affreschi/affreschi_551d14ea197f4/95).
- SEBREGONDI, Ludovica. Musei d'arte sacra: Museo dell'Opera di S. Croce a Firenze. In: *Toscana Oggi* [online]. 12. 2. 2002 [cit. 2018-05-23]. Dostupné z: <http://www.toscanaoggi.it/Territorio/Musei-d-arte-sacra/Museo-dell-Opera-di-S.-Croce-a-Firenze>.
- VOLKMANN, Ludwig a Guglielmo LOCELLA. *Iconografia Dantesca: Le Rappresentazioni Figurative Della Divina Commedia Per Ludovico Volkmann* [online]. L.S. Olschki, 1898 [cit. 2018-05-31]. Dostupné z: <https://archive.org/details/iconografiadant01locegoog>.

## **Obrazová příloha**

...