

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie dějin umění a kultury

Josef Záruba-Pfeffermann

# Sváteční Kristus

# The Sunday Christ

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt

Konzultant: PhDr. Hana J. Hlaváčková

2008

**Poděkování:**

Rád bych poděkoval mému školiteli Prof. Janu Roytovi a konzultantce Dr. Haně J. Hlaváčkové za pomoc s disertační prací a v doktorském studiu.

Prohlašuji, že jsem doktorskou práci vypracoval samostatně a uvedl jsem veškeré použité informační zdroje.

V Praze dne 25.6.2008

Josef Záruba-Pfeffermann

## Obsah

1.	Úvod .....	8
2.	Metodologie studia pašijového obrazu .....	10
3.	Přítomnost Krista v hostii a rozvoj pašijové zbožnosti ve vrcholném středověku..	18
4.	Bolestný Kristus.....	30
5.	Počátky Svátečního Krista.....	34
6.	Sváteční Kristus do roku 1420.....	37
7.	Vazby k textovým pramenům .....	48
8.	Rozmístění a sociální předpoklady .....	52
9.	Moralismy v české a anglické výzdobě farních kostelů 14. století.....	62
10.	Sváteční Kristus a čarodějnice.....	66
11.	Tutivillus (Vrbata).....	70
12.	Sváteční Kristus a kritika bohatsví .....	76
13.	Kristus jako obr a jako androgynní typus .....	79
13.1.	Androgynní typ .....	82
14.	Nedělní soulož a hříchy v hospodě .....	84
15.	Železné tyče na svíčkové oběti, odkazy Svátečnímu Kristu .....	87
16.	Sváteční Kristus v Čechách .....	89
17.	Užití Krista jako morální autority v Čechách.....	95
18.	Reflexe a rozklad vyobrazení Svátečního Krista v novověku.....	108
19.	Zákaz Svátečního Krista po Tridentském koncilu a jeho rušení v protestantských zemích.....	117
20.	Ideologie národního těla a jeho pašijová a pracovní symbolika.....	121
21.	Závěr.....	127
22.	Summary.....	135
23.	Literatura .....	138
24.	Příloha A - Výběrový katalog pramenů k vyobrazování Svátečního Krista. ....	153
24.1.	Eucharisticko-eschatologické prameny související s Kristovým příchodem na zem a jeho neustálým utrpením.	153
24.2.	Jmé o Sv Pavlu – vstup Krista do pekla a dodržování neděle	156
24.3.	Oráč Petr - Příchod Krista uprostřed mše a založení církve	157
24.4.	Vidění falešného Krista v legendě sv. Martina	159
24.5.	Druhý příchod Krista jako slunce a člověk jako Adam	159
	Nedělní dopis .....	160

Vidění Kristova příchodu jako revoluční ideologie	160
<b>25. Příloha B - Soupis nástěnných maleb .....</b>	<b>163</b>
25.1. Oberzeiring / Štýrsko / Rakousko	164
25.2. Prabi d'Arco/Trentin/Itálie	166
25.3. Ormalingen / Basilej / Švýcarsko	167
25.4. Ampney Crucis /Gloucestershire / Velká Británie	168
25.5. San Pietro di Feletto	169
25.6. Porderone/Frioul/Itálie	170
25.7. Purton / Wiltshire / Velká Británie	171
25.8. Bormio/Valteline/Itálie	172
25.9. Slavětín / Čechy /Česká Republika	173
25.10. Oaksey / Wiltshire /Velká Británie	175
25.11. West Chiltington / Sussex / Velká Británie	176
25.12. Umhausen (Ötztal)/Severní Tyrolsko/ Rakousko	177
25.13. Eriskirch / Bádensko-Würtenbersko/ Německo	178
25.14. Florencie / Itálie	179
25.15. Walsham le Willows / Suffolk / Velká Británie	180
25.16. Frauenfeld - Kurzdorf /Švýcarsko	181
25.17. Schlans / Graubünden /Švýcarsko	182
25.18. Rhäzüns/ Graubünden/ Švýcarsko	183
25.19. St. Lorenzen / Štýrsko / Rakousko	185
25.20. Maria Rojach / Korutany / Rakousko	186
25.21. Fingringhoe / Essex / Velká Británie	187
25.22. Padbury / Buckinghamshire/ Velká Británie	188
25.23. St. Stephan bei Niedertrixen / Korutany / Rakousko	189
25.24. Giovo - Mittertal (Val di Giove, Jaufental) / Jižní Tyrolsko / Itálie	190
25.25. Sv.Oswald / Korutany/ Rakousko	191
25.26. Reutigen / Bern /Švýcarsko	192
25.27. Pitash/Graubünden/Švýcarsko	193
25.28. Mühlbach / Rio di Pusteria / Itálie	194
25.29. Koreno nad Horjulom/Slovinsko	195
25.30. Lyss / Basilej /Švýcarsko	196
25.31. Castello Tesino/Trentin/Itálie	198
25.32. Wismar / Německo	199



25.33.	Dellach / Korutany / Rakousko	200
25.34.	Zanigrad/Istrie/ Slovinsko	201
25.35.	Taufers im Münstertal (Tubre )/ Jižní Tyrolsko / Itálie	202
25.36.	Villanova Mondovi/Monregalese/Itálie	203
25.37.	Tesserete/Tessin /Švýcarsko	204
25.38.	Bodešče/Slovinsko	205
25.39.	Stedham / Sussex- Velká Británie	206
25.40.	Mistail - Alvaschein / Graubünden /Švýcarsko	208
25.41.	Ravensburg I./ Bádensko-Würtenbersko/ Německo	209
25.42.	Cemmo/Capo di Ponte-Val Camonica/Itálie	210
25.43.	Nether Wallop / Hampshire / Velká Británie	211
25.44.	Ventaroli di Carinola/Campania/Itálie	212
25.45.	Oving / Buckinghamshire / Velká Británie	213
25.46.	Llanbeethian / Wales / Velká Británie	214
25.47.	Waltensburg -Vuorz / Graubünden /Švýcarsko	215
25.48.	Ortisei, (Ulrich in Gröden)/ Jižní Tyrolsko / Itálie	216
25.49.	Campitello di Fassa / Canazei, Fassa-Tal / Itálie	218
25.50.	Crngrob u Skofja Loka (Ehrengrub bei Bischofslack) / Slovinsko	219
25.51.	Biella / Itálie	221
25.52.	Kutná Hora / Česká Republika	222
25.53.	Saak bei Nötsch / Korutany / Rakousko	224
25.54.	Pisogne/ L. d'Iseo/ Itálie	225
25.55.	Breage / Cornwall / Velká Británie	226
25.56.	Marmora/Piemont (Val Maira)/Itálie	227
25.57.	Castel S.Angelo / Sul Nera / Itálie	228
25.58.	Lucéram/valle du Paillon – Alpes Maritimes/ Francie	229
25.59.	Pogöriach/ Korutany/ Rakousko	230
25.60.	Poundstock / Cornwall / Velká Británie	231
25.61.	Venanson/Vallée de la Vésubie – Alpes Maritimes/ Francie	232
25.62.	Ravensburg II./ Bádensko-Würtenbersko/ Německo	233
25.63.	Gostece / Slovinsko	234
25.64.	Hessett / Suffolk / Velká Británie	235
25.65.	Llangybi / Velká Británie	236
25.66.	Duxford / Cambridge / Velká Británie	237

25.67.	Oberwöllan/Korutany/Rakousko	238
25.68.	Lanivet / Cornwall / Velká Británie	239
25.69.	Amatrice/Alpes Maritimes/ Francie	240
25.70.	Mokronog-Trebelno / Slovinsko	241
25.71.	Polhov Gradec (Pristava) / Slovinsko	242
25.72.	Michaelchurch Escley / Herefordshire/Velká Británie	243
25.73.	St. Just / Cornwall / Velká Británie	244
25.74.	Inkpen / Berkshire / Velká Británie	245
25.75.	Arosio/Tessin (Jižní Tyrolsko)/Itálie	246
25.76.	Briegels / Graubünden /Švýcarsko	247
25.77.	Mauthen/ Korutany/ Rakousko	248
25.78.	Bačva pri Poreču / Chorvatsko	249
25.79.	Gumferston / Pembrokeshire / Velká Británie	250
25.80.	Pregassonna /Tessin/Itálie	251
25.81.	Tartsch-Tarces / Jižní Tyrolsko / Itálie	253
25.82.	Skenfrith / Monmouthshire / Velká Británie	254
25.83.	Tesero-Valle di Fiemme-Fleimstal / Trentino / Itálie	255
25.84.	Pfannsdorf / Korutany / Rakousko	257
25.85.	Stein (Jauntal)/Korutany/Rakousko	258
25.86.	High Wycombe (Wickham)/ Buckinghamshire/ Velká Británie	259
25.87.	Mons/Grissons/Švýcarsko	260
25.88.	Gedrmanedo/Lecco/ Itálie	261
25.89.	Oberwil im Simmental / Basilej /Švýcarsko	262
<b>26.</b>	<b>Příloha C - Tisky, rukopisy, deskové malby .....</b>	<b>263</b>
26.1.	Rukopis Haag - knihovna	263
26.2.	Rukopis z knihovny Casanatense	264
26.3.	Leták s destaterem – detail / Basilej	266
26.4.	Sienna/Pinacotéque National/Itálie	267
26.5.	Hieronymus Bosch: Vůz sena	268
26.6.	Epistola della dominica/ Řím/ Itálie	270
<b>27.</b>	<b>Příloha D - Ostatní .....</b>	<b>272</b>
27.1.	Ptuj - Pettau/ Slovinsko	272
27.2.	Broughton / Velká Británie	273
27.3.	Corby /Linconshire/ Velká Británie	274

27.4.	Pokrývka rakve plátenického cechu	275
27.5.	Rammesdorf / Německo	276
<b>28.</b>	<b>Příloha E - Přehled umístění citovaných vyobrazení a orientační datae .....</b>	<b>277</b>
<b>29.</b>	<b>Příloha F - Seznam obrázků .....</b>	<b>280</b>

# 1. Úvod

Obraz Svátečního Krista je ikonografickým typem, který se již stal pevnou součástí ikonografických lexikonů jako velmi vzácná a neobvyklá forma pozdně-středověkého Mahnbildu<sup>1</sup>. Je tvořen centrálně umístěnou figurou Krista nebo alegorické postavy a okolo bývají rozloženy různé pracovní nástroje nebo pracující postavy. Kristus je v některých případech pracovními nástroji zraňován. V ikonografických lexikonech byl tento typ definován jako zvláštní typ obrazu, který byl užíván jako osvětňný prostředek prosazující svěcení svátků a dodržování svátečního klidu. Toto jasné přiřazení k určitému významu je v krátkém pojednání slovníkového hesla nezbytné. Aniž bych tuto funkci zpochybňoval, snažím se doložit větší významovou šíří. Sváteční Krista spojuji také s eschatologickými představami, které ostatně s ideologií sedmého dne velmi těsně souvisí. Spojení Krista a řemeslných nástrojů se snažím vysvětlit jako sociálně velmi důležitý symbol laicisace křesťanské víry. V práci nejprve rozvíjím rostoucí význam vizuální zbožnosti a tělesného následování Krista pro kulturu třináctého století. Tímto přehledem ukazuji na stručnou rekapitulaci vývoje eucharistické úcty a františkánského konceptu *Imitatio Christi*. Nejdynamičtější rozvoj této kultury se vázal především na klášterní prostředí a na kulturu privátní kontempace. Pro Svátečního Krista je však významná také lidová poloha pašijové úcty. S tímto rozvojem kontemplativní kultury získává stále důležitější místo eucharistický *Andachtsbild*. V konceptu vývoje vycházím z oblouku nastíněného E. Panofským v *Imago Pietatis*<sup>2</sup>. Přejímám i jeho představu o vztahu *andachtsbildu* a *narrace*, ovšem s vědomím oprávněné kritiky tohoto konceptu. Narrativní témata od izolovaného *andachtsbildu* však neoddeluji (Snímání z Kříže – Pieta, Narození – Panna Maria s dítětem, Kristus nesoucí kříž – jako *narrace* i jako izolovaná figura, Kristus na hoře olivetské – Kristus s Kalichem, Poslední večeře – Sv. Jan Evangelista na hrudi Krista, izolované a vícefurové Ukřížování apod.)<sup>3</sup>. Ke Svátečnímu Kristu tento možný narrativní pendant hledám v Přibíjení na kříž, kde se spolu se Židy podílejí na mučení Krista i

---

<sup>1</sup> Tento termín lze do češtiny přeložit jako „napomínající obraz“

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig: E. A. Seemann, 1927), 261-308

Panofsky přebírá základní myšlenku od Wilhelma Pindera, který předpokládal vznik devočních obrazů izolováním základního náboženského pocitu z *narrace*. Jejich vznik předpokládá až (!) v nástupu citového prožitku 14. století. Tato citová intimisace je základem Panofského oblouku od *narrace* k izolované figuře.

Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, in: (ed.): A.E. Brinckmann: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Postdam 1924. str. 93.

<sup>3</sup> Kemp, Wolfgang: *The narrativity of the frame*. In: *The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork* / Paul Duro [Hrsg.]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Dále viz. příspěvek ve sborníku *Word and Image a bibliografie in Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag* / hrsg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz, Berlin: Reimer, 2006

různí řemeslníci a objevují se zde řemeslné nástroje. Tento vztah však vnímám velmi volně a obraz Svátečního Krista kladu již do souboru složitějších typů andachtsbildu, které se objevují především po polovině 14. století. Tento typ představuje pozemskou autoritou potvrzené vidění. Mezi tyto „andachtsbily druhé generace“ můžeme zařadit vidění (mši)<sup>4</sup> sv. Řehoře a další zázračné mše, vidění císaře Augusta, vidění sv. Brigity, Volto Santo a další témata zázračných zjevení. Tyto náměty jsou často vytvořeny na základě starších legend a dokládají rostoucí význam vizuální zbožnosti ve vrcholném středověku. V této době se můžeme také často setkat s popisem v psaných textech, které mohou být ovlivněny výtvarnou kulturou<sup>5</sup>. V závěru se snažím ukázat význam Svátečního Krista jako jednoho z možných zdrojů moralizující narrace v nizozemském malířství. Všimám si reflexe zbožnosti spojené s řemeslnými nástroji v reformační satíře.

Z Panofského „Imago Pietatis“ jsem převzal především základní obloky studie, která sleduje vztah narrace, andachtsbildu a žánru. Zároveň se snažím zahrnout i poznatky ze studie Bauerreissovy, která se jako první začala zabývat problémem historických důsledků eucharistické viny. „Zlidšťování“ Bolestného Krista a přesun eucharistické viny ze Žida na hříšníka je procesem jakéhosi přetavování historie v obecné poučení<sup>6</sup>, a ten může obě zakládající a přesto zcela mimoběžné studie spojovat. Spíše psychologický aspekt těchto pólů obrazu je recepce z pohledu účastníka a z pohledu diváka.<sup>7</sup> Účastník může proniknout do obrazu, divák však pouze sleduje. Tato funkční hranice v teorii recepce je určitou obdobou vymezení termínu andachtsbild. Dalším tématem, který sleduji na vyobrazení Svátečního Krista, je sociální aspekt vyobrazení Krista s řemeslníky a prostředím, ve kterém vznikl. Toto spojení Krista se „třetím lidem“ sleduji v kapitole „Sociální předpoklady“. Tato kapitola částečně rehabilituje interpretaci anglických naivních socialistů, kteří vnímali tento obraz jako umění středověkého řemeslníka.

---

<sup>4</sup> Název Mše sv. Řehoře je novodobým pojmem. V pozdním středověku se vždy odkazovalo na „Visio Gregorii“

<sup>5</sup> Např. staročeská legenda o sv. Kateřině

<sup>6</sup> Tato souvislost historie a morality je dodnes problémem řady historiků, podobně jako je uchopení krásy (výtvarné kvality) důležité pro historika umění. V podvědomí dějin neustále dřímá fráze „historie je učitelkou života“, a nutí historika k morálnímu hodnocení dějin. Tento morální aspekt je zvláště složitý při vysvětlení hromadných dějů. Srov. etologický přístup. Jan Zrzavý: Proč se lidé zabíjejí. Homicida a genocida - evoluční okno do lidské duše. Vydalo nakladatelství Triton, Praha 2004. 129 stran. Velmi zajímavá je také Vopěnkova teorie veřejného anonymu. Etologický přístup považuji i z morálního hlediska správnější, protože podává věrný obraz lidské přirozenosti. Z tohoto obrazu pak lze vyvodit ještě pevnější poučení nežli ze studií, která idealizuje lidské chování virtuální etickou normou.

<sup>7</sup> Ivan M Havel, člověk před obrazem. Vesmír 6 / 2008 str. 347. V poslední době se také objevují hlasy, které termín andachtsbild zpochybňují jako takový. Já jsem si jej ponechal jako pomocný termín, který postrádá jasné hranice.

## 2. Metodologie studia pašijového obrazu

Módní trend interdisciplinárních metod v dějinách umění je často jen snahou po vytvoření populárnější textové směsi, kde epickou složku obstarají velké dějiny, autentickou atmosféru zajistí místopisná líčení a několik perliček z každodenního života v dávných dobách. Obrazům již zbývá jen sledovat děj a ilustrovat jej vhodným tvarem. V pašijové ikonografii a studiích zbožnosti však mají širěji založené práce již pevné místo a nepochybné oprávnění. Proto jsem se snažil v souborné studii o vyobrazení Svátečního Krista na tuto tradici navázat. Kristova oběť je ústřední myšlenkou křesťanství a stávala se zvláště ve vrcholném středověku úhelným kamenem lidského myšlení, symbolem spásy a morální autority. Právě jako obraz morálního vzoru a autority si Bolestný Kristus vydobyl pevné místo především v sociálně a nábožensky složitým systému Svaté říše římské. Kulturní prostor Říše poskytl velmi úrodnou půdu nejen pašijím, ale i pozdější monografické reflexi Bolestného Krista. Přehled pašijové literatury s odkazy k nejdůležitějším památkám podává disertace A. Zimmermannové<sup>8</sup>, zaměřená na shrnutí literatury, lokalit a ikonografických typů vztahujících se k Bolestnému Kristu. K základnímu přehledu o literatuře k pašijové zbožnosti lze použít obsáhle zpracované heslo Passionsfrommlichkeit v Lexikonu für Theologie und Kirche<sup>9</sup>. Pro vývoj sochařství a shrnutí předválečné pašijové literatury je velmi přehledná stat' Gertrudy von Ostenové<sup>10</sup>. V úvodu upozorňuji jen na několik metodologicky zajímavých momentů ve vývoji pašijových studií, které stejně jako samotný námět citlivě reagují na atmosféru doby, ve které vznikly.

Typickými póly předválečného studia Bolestného Krista je „Pie Jesu“ Romaulda Bauerreisse<sup>11</sup> a Panofského „Imago Pietatis“<sup>12</sup>. Benediktinský mnich Bauerreiss, bezpochyby ovlivněn atmosférou třicátých let v Německu, zaměřil práci na provokativní srovnání náboženského a historického kontextu eucharistické úcty po roce 1300 v zaalpských oblastech. Autor se soustředil

---

<sup>8</sup> Andrea Zimmermann, Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngelhalts., Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg – <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=960722440>

<sup>9</sup> Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau, 1995. Heslo Passionsfrommlichkeit je zpracováno v dodatcích na konci dílu 26

<sup>10</sup> Gertrud Von Osten, Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600. Berlin 1935

<sup>11</sup> Romauld Bauerreiss, Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frommigkeit (Munich: Widmann, 1931). Některé Bauerreisovy myšlenky se již objevují v článku "Der 'gregorianische' Schmerzensmann und das 'Sacramentum S. Gregorii' in Andechs," Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 44 (1926): 57-78; viz též "Basileus tes doxes: Ein fruhes eucharistisches Bild und seine Auswirkung," in: Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960. Baurreisovým životním dílem jsou pak dějiny bavorské církve: Kirchengeschichte Bayerns, 7 dílů. (Arciopatství sv. Otýlie 1958-70).

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, 'Imago Pietatis': Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix,' in: Festschrift für Max J. Friedlander zum 60. Geburtstag (Leipzig: E. A. Seemann, 1927), 261-308

na spojení Bolestného Krista a souboru eucharistických poutních míst, které jsou zasvěceny Svaté Krvi (Heiligblut). Bauerreis načrtl spojitost mezi pašijovou zbožností a zneuctěnými krvácejícími hostiemi. Uctívané pašijové sochy a předměty označil souhrnným termínem „Eucharistische Gnadenbild“. Tato témata spojuje s místy spojenými s eucharistií (sanktuář, predella apod.), ale také s funerální tematikou, kde se Bolestný Kristus dostává v epitafech ke slovu spolu se Mší sv. Řehoře. V závěru Bauerreis s lítostí spojuje tento fenomén s pogromy a místy zbořených synagog. Tato místa dosud nesou názvy jako Judenberg, Judenbuchel, Judenstein a Judengrube<sup>13</sup>. Bauerreis vyvodil, že místa úcty k pašijovému Kristu souvisela s místy zneuctění hostie. Místa zázračného nálezu krvácejících hostií nazýval termínem „Fundstelle“<sup>14</sup>.

Zcela opačný úhel pohledu zvolil Erwin Panofsky ve studii „Imago Pietatis“<sup>15</sup>. Je pozoruhodné, že se tento židovský badatel historickému kontextu pašijí vyhýbá a pojímá téma jako malířský žánr, který je jakousi izolovanou a intimní polohou narrace. Tito dva autoři se vzájemně necitují. Nevíme, zda zde sehrály roli různé obavy, nebo šlo jen o zcela jinou metodu přístupu<sup>16</sup>. Panofsky sleduje ve své studii hranici mezi narrativním tématem, Andachtsbildem a žánrem. Nastínil zde také proces „zlidšťování“ Krista a jeho dialogu s člověkem. Všimá si důležitého místa českých zemí v tomto procesu a uvádí dva české příklady, které znázorňují Krista jako lidského prostředníka: Je jím „Schutzmantelchristus“ z oltářního křídla v Roudnici n. Labem a Sváteční Kristus ve Slavětíně, který považuje za doklad vztahu s anglickým protoreformačním prostředím<sup>17</sup>.

Po druhé světové válce můžeme sledovat další pozoruhodné rozšíření pašijových studií v oblasti symbolického znaku, které snad souvisí s rozvojem moderního umění a s nástupem nekonformní atmosféry na západních universitách. Badatelé navázali na tzv. funkční definici Andachtsbildu Bauerreisovu, ale jejich pohled byl spíše psychologický. Znak se stával důležitým pojmem v teorii

---

<sup>13</sup> Nelze s Bauerresem souhlasit s tím, že lze názvy od eucharistických zázraků odvozovat přímo. Například Judenstein je názvem až z roku 1462: Poutní místo tvoří zázračný hrob blahoslaveného dítěte, Anderla von Rinn, které bylo podle legendy vykřváčeno na kameni a pověšeno na strom jakýmsi místním Židem. Dobrý pastýř se snažil dítě sundat se stromu, ale zlomil si nohu a také zemřel. Obětní kámen, na kterém dítě vykřvácelo, byl obestavěn kostelem. Tento místní kult byl zakázán v roce 1953 a uctívané předměty byly odstraněny z chrámu. Uctívání neustalo, a tak se v osmdesátých letech 20. století rozhodl místní biskup přemístit hrob svatého Anderlíka mimo kostel. Viz též: Jakob a Wilhelm Grimm: Anderl von Rinn. In: Deutsche sagen, 1. díl, 1816

<sup>14</sup> Romauld Bauerreis, *Pie Jesu*. str 83-84 a 92-100. K eucharistickým místům viz též Mitchell B. Merback: *Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany*. In: *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, ed. Sarah Blick and Rita Tekippe. Leiden 2005. str 587-646.

<sup>15</sup> Erwin Panofsky, 'Imago Pietatis': Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix,' in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig: E. A. Seemann, 1927), 261-308

<sup>16</sup> Panofsky neuvádí Bauerreisův „Gregorianische Schmerzensmann“. Bauerreis Panofského „Imago Pietatis“ pouze letmo zmiňuje (4-5).

<sup>17</sup> Panofsky rozvádí příklad Krista ve Slavětíně v pozn. 95.

současného umění. Rudolf Berliner a Robert Suckale hledali v souboru „Arma Christi“ elementární znaky, které interpretovali jako esenci a symbol velkého středověkého umění. Polemizují také s teorií andachtsbildu jako obrazu vyděleného z narrace. Zastávají se i u samotného pojmu „uctívání obraz“, který je termínem pozdějšího pietismu. Nelze jej přednášet do středověkého pojetí privátní modlitby jako duchovní pouti.

Především anglická literatura pak reagovala na uvolněnou atmosféru šedesátých a sedmdesátých let studiem tělesných projevů, rituálů a chování jako nedílné součásti uměleckého díla. Tato vlna studií o „středověkém Body Artu“ se soustřeďuje i na studium symbolického chování a kultovních předmětů, které byly zajímavé spíše z hlediska konceptu. Výrazným impulzem byla práce Leo Steinberga „Sexuality of Christ“<sup>18</sup>. Řada Steinbergových teorií byla sice úspěšně zpochybněna, ale značný ohlas této studie vyprovokoval vlnu kvalitních studií z oblasti středověkého genderu a projevů tělesnosti<sup>19</sup>. Předměty amuletního charakteru převážně z prostředí ženských klášterů byly studovány v kontextu tělesného imitatio Christi<sup>20</sup> a s teoretickým pozadím velkých děl eucharistické mystiky. Problémem této skupiny statí však zůstává míra erotizace celého problému, která k tomuto problému poutá pozornost a zároveň ji občas přesouvá do oblasti umělecko-historického bulváru. Tento svět středověkých „performerů a performerek“ je zachycen v řadě studií. Přímo na Steinbergovu „Sexuality of Jesus“ reagovala Caroline W. Bynum studií „Jesus as Mother“<sup>21</sup> a dalšími studii o středověké tělesné zbožnosti a genderu. Významným badatelem v této oblasti je také Jeffrey Hamburger<sup>22</sup>, který se specializuje na kulturu ženských klášterů. Ohlas Hamburgerovy knihy „Visual and the Visionary“,

---

<sup>18</sup> Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern oblivion* / Leo Steinberg. – London, 1984 – 2. ed., rev. and expanded: University of Chicago Press, 1996.

<sup>19</sup> Caroline Walker Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*. *Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 399-439

V našem prostředí zůstala Steinbergova Studie až na zájem L. Konečného bez ohlasu. Viz. Mistr Litoměřický, *ostentatio genitalium a Vidění sv. Brigity Švédské*. In: *Sborník „Žena ve člunu“ pro Hanu J. Hlaváčkovou*. Praha 2007 str. 287

<sup>20</sup> Hans Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1990. – 700 S.

Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* / Hans Belting ; translated by Edmund Jephcott. IMPRINT Chicago: University of Chicago Press, c1994.

<sup>21</sup> Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of High Middle Ages*. Berkley: University of California Press, 1982. pp. 135-46

<sup>22</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 1 (Mar., 1989), pp. 20-46

Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*" (University of California Press, 1996)

Jeffrey F. Hamburger. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.



pojednávající o kultuře ženských klášterů, založil myšlenku velkorysé výstavy v Essenu „Krone und Schleier“<sup>23</sup>. Tato výstava pod vedením Jutty Frings spojila theologickou analýzu Hamburgerovu se sociologicko-historickou metodou R. Suckaleho.

Důležitou statí v teoretické rovině jsou pro pašijová studia některá díla Hanse Beltinga. V tradici německých universálních filosofů rozvíjí Hans Belting teorii tělesnosti a výtvarného díla v Souboru studií „Antropologie obrazu“<sup>24</sup>. Tato existenciálně laděná interpretace obrazu jako symbolu těla dnes často slouží jako teoretické východisko k řadě německých studií. Programově se snažila ve své práci aplikovat Beltingovu teorii Heike Schlie, zabývající se povahou nizozemského „sakramentálního realismu“.<sup>25</sup> Beltingův soubor Antropologie obrazu polemizuje s formálním estetismem, jehož počátky klade k Vasarimu. Naopak v dnešní době sleduje úplný odvrát od formálního estetismu, který již nemá v mediálním světě žádný význam. „Dialektické“ uchopení obrazu chce zcela opustit a navrhuje přeformulovat název oboru jako „vizuální věda“. Je nutno říci, že právě takovýto trend již existuje v americké uměnovědě delší dobu a dosahuje pozoruhodných výsledků. V americké literatuře je v poslední dekádě silný proud takzvaných „studií vizuální kultury“ reprezentovaných autory jako David Morgan, Sally Promey, Jeffrey Hamburger a S. Brent Plate. V souvislosti s „mediálním studiem“ můžeme dokonce hovořit o vzniku dvou denominací v dějinách umění, jejichž radikální vyznavači spolu velmi často nesouhlasí. Jedni považují estetický prožitek či krásu vrcholného díla za absolutní hodnotu. Snaží se uchopit osobnosti velkých tvůrců a formálně-estetická kvalita je pro ně důležitým kritériem. Druzí považují tento přístup za zbytečné setrvávání ve formalismu. Považují „hagiografie“ o vynikajících umělcích a nejlepších dílech za vědu obsahující pseudonáboženskou estetickou dialektiku. V našem prostředí jsou tyto protikladné proudy ve středověké medievistice reprezentovány nejviditelněji olomoucko-brněnským duelem Mileny Bartlové a Ivo Hlobila<sup>26</sup>. Z této odlišné výchozí pozice také vyplývá celkový odvrát od konceptu „dějin výtvarného vývoje“. Beltingův hlas oznamující „Konec dějin umění“ je bojovým pokřikem, který ještě více celou problematiku posouvá do roviny idolatrických sporů. Jedni obhajují absolutní hodnotu velkých děl a vnímají útoky na stavební kameny mnohaleté práce za pokus o likvidaci oboru. Druhá strana užívá především metody, které se uplatňují při výzkumu současného mediálního světa, to jest výzkum v prostředí různých sociálních skupin, propagační účinek obrazu a výzkum

---

<sup>23</sup> Frings, Jutta (ed.): Krone und Schleier, Kunst aus Mittelalterlichen Frauenklostern. Výst. kat Essen 2005

<sup>24</sup> Hans Belting, Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. Munich: Wilhelm Fink, 2001

<sup>25</sup> Schlie, Heike: Sakramentaler realismus von Jan van Eyck, Diss. 2002

<sup>26</sup> Jde především míru formálního a kvalitativního hodnocení díla a pokračování v tradici Vídeňské školy dějin umění. Nově zakoupená madona na lvu není jen problémem znaleckým, slouží také jako důležitý „článek vývoje“, stává se proto velmi diskutovaným dílem.

„preferenci zákazníka“ - fundátora výtvarných děl. Sledování konfesního a filosofického pozadí jednotlivých táborů teoretiků umění by bylo tématem na rozsáhlou práci.

Důležitým východiskem pro tuto práci jsou samozřejmě studie týkající se tématu Svátečního Krista - obrazu Trpitele obklopeného řemeslníky a řemeslníckými nástroji. Téma získalo aktuálnost v atmosféře anglického naivního socialismu a bylo zde také uvedeno do světové uměnovědné literatury. Předchozí zprávy o objevech a pokusy o rozkrytí smyslu sice v Anglii probíhaly celou druhou polovinu 19. století, souborně je shrnul až E. W. Tristram,<sup>27</sup> který téma nazval „Kristus řemesel“. Zkoumal spojitost neobvyklého tématu s anglickou básní „Petr Oráč“ vyrůstající z prostředí sociálně kritického kazatelství. Krista zde interpretuje jako zástupce prostých lidí. Nepoukázal ale na místo v básni, které by obrazovou tradici založilo, a tak byla tato teorie zamítnuta. Kristus jako přítel chudých a dělníků byl aktuálním tématem křesťanského socialismu i ve výtvarném umění, například u Liebermanna, či u anglických prerafaelitů. Tyto obrazy moderního trpitele jsou často také personifikovány přímo nějakou psychickou či sociální obětí současného světa (např. čtenář Dostojevského, Morrisův Stonebreaker, Munchova úzkost apod.). Toto chtění doby se soustředilo zájem i na dějiny sociálních bouří. Anglický trockista Ruskin nazýval cechy společnostmi řemeslníků, kteří bojují za práva proti pánům. Tuto vizi představil především ve vizi 14. století „Dream of John Ball“<sup>28</sup>. Z této idealistické vize středověkých komun Tristramova interpretace Svátečního Krista vyrůstala. „Socialistická“ interpretace Svátečního Krista se dostala ke slovu ještě českou statí B. Lůžka, který raději postavu Krista ve Slavětíně vynechal a soustředil se na postavy řemeslníků<sup>29</sup>.

Pozitivní význam řemeslníků a nástrojů a vztah s básní Petr Oráč byl v dalších studiích všeobecně zamítnut. Proti Tristramovi bylo namítáno, že neexistuje místo v básni, které by obrazovou tradici založilo. Dále bylo namítáno, že nástroje Krista obvykle zraňují a nelze je tedy vysvětlit v pozitivním smyslu. Tristramův název „Kristus řemesel“ byl také zpochybněn s tím, že se zde vyskytují i jiné nástroje než jen řemeslné náčiní<sup>30</sup>. Skladbu Petr Oráč jako pramen připustila pouze Gertruda Schillerová<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Tristram, E. W.: Piers Plowman: Burlington Magazine 31, 1917

<sup>28</sup> Níže uvedené citace a srovnání s Wallisovým dílem je převzato ze shrnutí anglického vývoje u Athény Reissové. Reiss, Athene, The Sunday Christ: The sabbatarianism in English Medieval Wall Painting, Archaeopress 2000

W. Morris, the Revival of Architecture: The Collected essays of William Morris. 24 Vols. Londýn XXII, str 323

J. Ruskin, The stones of Venice. In: Works of John Ruskin, vol X, Londýn 1904. str. 196

K anglickému socialistickému ideálu středověku viz. především Alice Chandler, A dream of ordre, The Medieval ideal in Nineteenth-century English Literature. London 1971

<sup>29</sup> Lůžek B., Fresky v kostele ve Slavětíně nad Ohří, Český lid 1962, str. 24 a dále.

<sup>30</sup> Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol 40r (Abb.449), - objevují se zde hudební nástroje. Instrumentální hudba však měla ve středověku povahu práce, a zákaz duchovní instrumentální hudby byl velkou překážkou jejího

Zakládající německá studie E. Breitenbacha a T. Hillmannové interpretuje téma jako nástroj pastorační praxe utvrzující svěcení nedělního klidu<sup>32</sup>. Základní klíč k významu tohoto zobrazení nalézají kostele San Miniato al Monte ve Florencii<sup>33</sup>, kde je vyobrazení Krista s nástroji z 15. stol. K fresce je připojen textový doprovod hrozící peklem každému, kdo nesvětí neděli. Uvádí též středověká rčení dokládajících představy o Kristově neustálém utrpení a o zachování nedělního klidu. Zobrazení ve Slavětíně hodnotí jako raný a izolovaný příklad italobyzantského typu. Kromě Panofského, Breitenbacha a Hillmannové a Tristrama se před válkou Svátečním Kristem zabýval ještě Fritz Saxl. Učinil tak především ve Festschriftu pro Julia von Schlossera, kde detailně rozebírá obraz Svátečního Krista v rukopisu Casanatensis a jeho kontext s psanými verši a texty v rukopise<sup>34</sup>. V prohloubené formě tyto myšlenky rozvinul Wildhaber v samostatné studii<sup>35</sup> a ještě v souborné nepublikované práci na identické téma uložené ve Vídni<sup>36</sup>. Tímto typem se zabývala také G. Schillerová<sup>37</sup>, která neodmítá ani původní myšlenku Tristramovu. Uvádí široký diskurs významů i pojmenování. Ze souboru uvádí nástěnné malby z Ormaligen ve Švýcarsku, kde je zobrazen zcela oblečený typ Krista. Řemeslnické nástroje se do něj ze všech stran zatínají, některé propichují jeho roucho. Kristus drží v ruce blesk, ale Panna Maria mu zabraňuje, aby sestoupil na zem. Dalším výjevem, který badatelka připomíná, je Kristus z Rhäzüns. Tato malba je podle ní namířena proti profesionálním hříšníkům. Bolestný Kristus je obklopen zkratkovitými zobrazeními hříchů a nástrojů, které jsou krvavou čarou spojeny

---

rozvoje v radikálně asketických hnutích. Kalvinismus rozvoj hudby pro důsledné dodržování askeze téměř zlikvidoval. Husité ničili varhany a praktikovali pouze chorál (ten byl slovem, na rozdíl od instrumentální hudby).

Ke kalvinistické askezi viz. příspěvek Boření obrazů jako svátek / Michal Šroněk. – 2007 In: Žena ve člunu: sborník Hany J. Hlaváčkové / Kateřina Horníčková [Hrsg.]. – [Praha]: Artefactum, 2007 p. 391-404

<sup>31</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972), 197. dále Sontagchristus str. 204-205

<sup>32</sup> Breitenbach, E.; Hillmann, T.: "Das gebot der feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste Volkstumlimlicher Pfarrpraxis: ASAK N.F. XXXIX, 1937

<sup>33</sup> Florenz, S. Miniato al Monte, nástěnné malby v kostele. K malbám se také vztahuje pojmenování Sta Domenica doložené z potridentského zabilení obrazu.

<sup>34</sup> Saxl, Fritz, *Aller Tugenden und Laster Abbildung*. Ed. Arpad Wixligartner a L. Plainscig in: *Festschrift für Julius Schlosser*. Vídeň 1927. str. 104-21

Saxl, Fritz, *A spiritual encyclopaedia of the later middle ages: The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5.1942, p. 82-142

<sup>35</sup> Wildhaber, R.: *Feiertagschristus als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung*, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16/1, 1956, str. 1-34

<sup>36</sup> Práce se mi nedostala do rukou, zmiňuje ji E. Lanc in: *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II*. str. 335, pozn. 43. Hlavní poznatky však Wildhaber publikoval ve výše uvedené stati.

<sup>37</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972), 197. dále Sontagchristus str. 204-205

s Kristem. Posledním uvedeným příkladem je pozdně gotická malba ve Wiesmaru<sup>38</sup>. Tu autorka interpretuje jako čtrnáct postav kriminálků v architektonickém rámci, kteří do Krista stílejí šípy. Přínosem této práce je především její šíře, která se vyhnula „lexikonovému“ oddělování témat, a přiznává tedy široký významový diskurs jednotlivým námětům. Zůstává proto dosud zcela nevyhnutelným podkladem pro jakoukoliv ikonografickou studii.

V poslední dekádě se znovu objevilo několik studií o Svátečním Kristu, souvisejících s příklonem k výtvarně méně kvalitní, ale sociologicky velmi zajímavé látce.

Důležitým příspěvkem byla práce Athény Reissové, která zpracovala pozoruhodný soubor maleb Svátečního Krista v Anglii a vytvořila první knižní monografii s katalogem na toto téma<sup>39</sup>. Je cenná zejména shrnutím pramenů, které jsou v Anglii neobyčejně dobře dochovány. Posledními studiemi, které se mi dostaly do rukou v průběhu práce, jsou příspěvky Dušana Komana<sup>40</sup> a Dominiky Rigaux<sup>41</sup>. Koman upozorňuje na časté užívání ženské alegorie a nutnost zavedení nového pojmu pro tento typ. Monografie „Christ du Dimanche“ od Dominiky Rigaux se věnovala sběru materiálu v alpských oblastech a Severní Itálii. Z této oblasti také zahrnuje nové lokality do korpusu nástěnných maleb a přináší řadu cenných statistických údajů. Vznik obrazu však předpokládá v souvislosti se Svatořehořským kultem, což nelze přijmout – Sváteční Kristus je starším vyobrazením a nelze jej spojovat s římskými pašijovými relikviemi. V diplomové práci jsem se zabýval vztahem vyobrazení Svátečního Krista ve Slavětíně ke skladbě Williama Langlanda, "Oráč Petr" (Piers the Ploughman)<sup>42</sup>.

Sváteční Kristus je zvláště vhodným obrazovým typem ke studiu metodou „symbolické antropologie“, rozvíjené Hansem Beltingem a americkou literaturou. Koncept korporativní identity spojený se společným setkáním v kostele se zde přímo nabízí. Na různých detailech Svátečního Krista lze sledovat etické normy malé komunity a pozorování sousedů. Najdeme zde témata spojené s averzí k příliš bohatým, k záletníkům nebo k čarodějnicím.

---

<sup>38</sup> Kompozičně je tato malba příbuzná se Slavětínem.

<sup>39</sup> Reiss Athene, *The Sunday Christ: The sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*, Archaeopress 2000. Velmi dobrá je kritická recenze příslušného díla: Achim Timmermann: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English medieval wall painting* / Athene Reiss. – Oxford: Archaeopress, 2000. – (British archaeological reports: British series ; 292)

<sup>40</sup> Dusan Koman, "Sveta nedelja - nedeljski Kristus in nedeljska cerkev," in Alenka Klemenc (ed.), "Hodil po zemlji sem nasi...": Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, *Festschrift Marijan Zadnikar*(Ljubljana, 2001), 233-242.

<sup>41</sup> Dominique Rigaux: *Le christ du dimanche. Le histoire d'une image médiévale. L'harmattan 2005*

Rigaux, Dominique: *Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Age: approche iconographique*. In: *Economia e arte secc. XIII - XVIII: atti della "Trentatreesima Settimana di Studi"*. Firenze: Le Monnier, 2002. str. 489-514

<sup>42</sup>Langland W, *Piers the Ploughman* Penguin books 1959. ed a úvod J. F. Goodridge, Záruba-Pfeffermann, Josef: *Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh*. 2002. UKFF Nепublikováno

Předkládaná doktorská práce se snaží vytvořit pro toto vyobrazení podobnou významovou šíři, jakou získává v posledních rozsáhlých studiích „Mše sv. Řehoře“. Řehořova mše již není označována pouze za obraz propagující transsubstanciaci a odpustky. Obraz nalézáme v nejrůznějších konfesních okruzích. I přesto, že byl také využíván k propagaci odpustků, plnil desítky dalších funkcí. Především článek C. W. Bynum<sup>43</sup> ukazuje, jak se různé konfesní zvláštnosti promítaly do ikonografického schématu mše sv. Řehoře velmi subtilním způsobem. Jednou kodifikovaná vizuální představa si v pozdně středověké „Schaufromichkeit“ vydobyla své místo vedle literárních konceptů a nabývala různý ideologický kontext. Sváteční Kristus představuje obraz, kterému můžeme také přisoudit celou škálu významů a nelze jej omezit pouze na „propagaci nedělního klidu“. Ikonograficky jsem proto téma nevymezil ve smyslu ikonografického lexikálního hesla, ale záměrně jsem zařadil i obrazy mezní, s tématem související jen volně.

---

<sup>43</sup> Caroline Walker Bynum: Seeing and seeing beyond: the Mass of St. Gregory in the fifteenth century. In: The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages. Usp. Jeffrey F. Hamburger. Princeton University Press, 2006.str. 208

### 3. Přítomnost Krista v hostii a rozvoj pašijové zbožnosti ve vrcholném středověku

Jak již vyplývá z výběrového přehledu pašijové literatury, téma Svátečního Krista nepatří sice k nejdůležitějším typům, jako pozoruhodná rarita si však získala pozornost řady ikonografů. Objevuje se ve 14. století spolu s rozvojem řady námětů souvisejících s kulturou vizuální zbožnosti. „Visio“ jako útvar souvisel v pozdním středověku především s významem eucharistického kultu<sup>44</sup>. Dynamický rozvoj eucharistické věrouky však můžeme sledovat již dříve a jeho rozvoj byl pro latinskou církev zásadním hybatelem vývoje. Velmi lapidární formulace v Evangelích<sup>45</sup> dává tušit, že v původní církvi byl obřad činěn „na Kristovu památku“ (1.Kor. 11:24-5). Se zrodem první závazné liturgie lze zaznamenat různé komplikace ve výkladu Kristových slov. Tento vývoj byl zastaven až Tridentským koncilem, přesunutím všech sporných bodů do jasně kodifikovaného dogmatu.

Diskuse o tělesné přítomnosti Krista<sup>46</sup> ve svátosti lze sledovat již od Karolínského dvora, kde se hlouběji probírala také povaha přítomnosti Kristova těla v hostii. Na dvoře Karla Holého řada theologů včetně Alkuina, Amalara z Mét a Jana Skota Eriugena psala o mystickém významu krve při posvátné oběti Krista. Jan Skot Eriugenes přirovnal ránu Krista k fontáně života.

Spor vyvrcholil v polemice probíhající od roku 831 ve Francii nad spisem Paschasia Radaberta „De corpore et sanguine Domini“, který zdůrazňuje totožnost Eucharistie s Kristovým pozemským tělem. Berengar z Toursu naproti tomuto spisu zdůrazňoval symboličnost aktu a odmítal předpodstatnění. Tento blud byl odmítnut v Toursu, v Paříži a v Římě (1079) a v jeho důsledku bylo zavedeno pozdvihování hostie a kalicha. Od druhé poloviny dvanáctého století již bylo všeobecné přesvědčení, že Verum Corpus je přítomno v hostii. K mnoha faktorům přispívajícím k tomuto „novému materialismu“ bylo uvedení medikantských řádů, které se snažily působit na běžnou populaci srozumitelným způsobem.

Debata dále pokračovala během vrcholného středověku. Vývoj eucharistických konceptů je také velice dobře zachycen ve výtvarné podobě hostie (kleště na hostie a vyobrazení hostie) a s vývojem rituálů spojených s přípravou hostií<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Hecht, C. Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus. Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana v. 36 (2005) p. 9-44. Recentní literatura tamtéž.

<sup>45</sup> Institucionalizace Eucharistie v Evangelích- Poslední večere Mt 26:17-27, Mk 14:12-25, L22:7-23

<sup>46</sup> Browe S.J., Die verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Munich 1933

<sup>47</sup> Nejstarší kleště na Eucharistie byly nalezeny v Kartágu (6-7stol.), kde je kolem Christogramu podivuhodný symbolický nápis HIC EST FLOS CAMPI ET LILIUM (Delattre, "Un pèlerinage aux ruines de Carthage", 31, 46). Kleště od 9-11. stol byly na velké hostie (jako koláč), později se zmenšovaly a byly na různě velké hostie. Obrazy



Obr. 1 Mnichov, Státní knihovna. Cod. Lat. 4640, Žaltář z Alderabachu, 13. čtvrt. 13. stol, fol 15.

Výjev znázorňuje moment transsubstanciacie, kdy ministrant zvoní na mešní zvonek a levitující kněz proměňuje hostii v Tělo. Klečící postavy hledí na Kristovo tělo a představují základní schéma vizuální devoce určeného Lateránským koncilem. Církev zde opakuje Kristovu první obět' a je zdůrazněna jako prostředník. Vidění vtěleného slova se stává základním „uměleckým chtěním“ vrcholného středověku. Pro toto schéma středověké vizuality se prosazuje v dnešní umělecko-historické teorii termín „Augenkommunion“ – pozorování hostie, které se v této době stává podkladem jakékoliv lidského uvažování.

Eucharistická diskuse vyústila v ukotvení dogmatu na IV. Lateránském koncilu<sup>48</sup>. „Generální Lateránský koncil“ byl bezpochyby velkolepou událostí celé křesťanské Evropy. Zúčastnil se jej svolavatel papež Innocent III., 71 patriarchů a metropolitů, 412 biskupů, 900 opatů a proboštů, řada křesťanských panovníků a zástupců světské moci. Církevní koncily vesměs utvrzovaly a vymezovaly učení, která krystalizovala v předchozích staletích. Jejich ukotvení v závazném dogmatu však znamenalo podklad, na kterém mohla dále spekulativně rozvíjet další kultura západního křesťanstva. Koncil deklaroval pomocí eucharistického kultu především církevní jednotu. Corpus Christianum jako katolická církev byla definována v článku „Extra Ecclesiam nulla salus“, kde je poprvé jasně spojena jednotu církve s Eucharistií a Ježíš Kristus je v této posvátné instituci „knězem i obětí“. Chléb a víno je předpodstatněno (transsubstantio) v tělo a krev. Termín transsubstanciacie znamenal nový koncept materiálního dotyku s věčností, přičemž církev byla výhradním zprostředkovatelem tohoto dotyku. Jedině konsekrační slova kněze mohla člověku poskytnout Kristovo tělo.

Schválený kánon se pokusil jasně oddělit tělo církve od ostatních. Bylo znovu nařízeno označování Židů a saracénů, aby se zamezilo tělesnému styku mezi křesťany a jinověrci. Bylo nařízeno uzamykání Eucharistie, přičemž klíče mohl držet pouze kněz. Byl také omezován finanční styk se saracény a Židy. Pro Židy papež Inocenc III. vymezil mimo církevní koncil určité místo ve společnosti, které je etablovalo jako součást struktury. Poprvé jasně definoval putujícího

---

hostií ve 14. stol v sobě často obsahují figuru Krista dítěte nebo Ukřižovaného. (viz Krone und Schleier) Francouzské. kleště z 15. stol. nesou vyobrazení Beránka, Veraikonu, Ukřižování neb Vzkříšení, někdy též heraldické symboly. Viz Catholic Encyclopedia heslo „Host“ <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm> bibliografie tamtéž.

<sup>48</sup> Podlaha, Antonín ed., Český slovník Bohovědný heslo eucharistie, Praha 1926

[www.fordham.edu/halsall/basis/lateran4.html](http://www.fordham.edu/halsall/basis/lateran4.html) - angl. překlad koncilních kánonů (c) P.H. Mar, 1996

Žida jako posvátného exekutora. 13. století pak znamenalo právní ukotvení židovských diaspor, ale také jejich zvýšené ohrožení. První případ obvinění Židů ze zneužití krve se odehrál sice již r. 1144 v anglickém Norwichi, ale ke „krádežím“ eucharistie docházelo až po zavedení svátku Božího Těla a spolu s rozšířením uzamykatelného tabernáku. Symbolická demonstrace posvátného materialismu byla také pro koncil významným bojem s herezí, zvláště pak s Albigeny. Proti gnosi byla namířena také sakralizace pozemské církve, zdůraznění možnosti spásy i pro normální lidi žijící v manželství i institucionalizace eucharistie. Sakralizace požívání, rození, živení, pokorné obcování s bahnem a nemocemi bylo jedním z typických projevů středověké eucharistické mystiky - právě to, co bylo pro gnosi projevem nečistého smyslového světa. Z těchto důvodů také gnose eucharistii až na výjimky<sup>49</sup> neprojevily a odmítaly vzkříšení těl.

Eucharistie jako ideologická zbraň proti gnosi byla používána již v raném křesťanství. Již sv. Irenej (+203) používal Eucharistii jako symbolu materiální sounáležitosti: „Kalich z tvorstva vzatý, prohlašuje (Kristus) za svou krev, kterou naši krev proniká, a chléb ze tvorstva pocházející prohlašuje za vlastní tělo, jimž naše těla živí...“<sup>50</sup>. Podstatná mohla být pro výtvarné umění také kodifikace 4. lateránského koncilu, jakým způsobem vstal Kristus z mrtvých: do pekel vstoupil v duši, z hrobu vstal v těle a vstoupil na nebe v obojím. Toto zdůraznění nezávislého Kristova těla Čtvrtým lateránským koncilem prohloubilo rozdíly ve vnímání transsubstanciacie v Byzanci a na Západě. Důležitým rozdílem po lateránském koncilu mezi východní a západní církví byla tzv. epiklese. Epiklesí bylo míněno vzývání Ducha Svatého po konsekraci, aby sestoupil a učinil dary tělem a krví Páně. Ve 14. stol. začalo u Řeků převažovat mínění, že právě epiklese je příčinou konsekrace. Tento spor ilustruje, podobně jako důsledné potírání remanentních teorií, snahu o posvátnou materiální kontinuitu, která udržovala autoritu církve, a zároveň úctu k materiálnímu světu<sup>51</sup>. Definice církve skrze poskytnutí svátosti – Krista, obracela v dalších staletích heretický

---

<sup>49</sup> Matoušek J., Gnose. Praha 1994, dále viz Catholic Encyclopedia <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm> Existují zmínky ve sv. Epifaniovi a u dalších, že některé rané gnose, protože spojovaly materii s nižším principem, strouhaly do hostií fetus a přidávaly vonné látky, některé gnose dokonce zadělávaly mouku s dětskou krví. Mírnější Artotyrité přidávaly do mouky sýr, nebo přidali špetku nezadělané mouky. Suroviny k zadělávání, i názvy eucharistie jsou ve východních církvích různé. Pozoruhodné je velmi běžné užívání kvašeného chleba ve východních církvích na rozdíl od nekvašeného v latinské církvi. Symbolika vzduchu v chlebu předjímá další vývoj eucharistické teorie v obou kulturních okruzích. Na západě užívali kvašený chléb kalvíni, později deklarovali vhodnost jakéhokoli chleba. Viz Catholic Encyclopedia <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm>

Je ovšem nutné připomenout význam gnose pro zrod transsubstanciací teorie. Byly to právě různé sekty opovrhující materii, které začaly tvrdit, že proměňují a požívají chléb zcela změněný – jiné podstaty než před konsekrací. Jejich snahou však bylo „odhmotnění“ svátosti.

<sup>50</sup> tamtéž

<sup>51</sup> Jiný aspekt křesťanského kultu sleduje J. Hlaváčková, sledovat význam obou aspektů je již mimo rámec této práce. Hlaváčková H. J., Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti. Umění 1982, str. 516 – 524. Práce rozvíjí především dějiny teoretického uchopení času v předkřesťanském a křesťanském novoplatonismu a jeho vliv na bezčasovost, a



tlak právě k Eucharistii. Pro umění znamenalo toto pozemské ukotvení Kristova těla radikální posun k náboženskému materialismu. V roce 1208 také Innocent III. zajistil nový impuls vizuální zbožnosti ustavením každoročních procesí k sudariu sv. Veroniky, která ustanovil na první oktáv po epifanii do nemocnice Sv. Ducha v Římě. Peníze z pouti šly ve prospěch nemocných. Někdy před rokem 1216 získala relikvie obličej<sup>52</sup>, když se zázračně obrátila vzhůru nohama. Na paměť tohoto zázraku sepsal papež modlitbu ke svatému obličej, nadanou desetidenními odpustky. Čtyřicetidenní odpustky pak získal účastník každoroční pouti<sup>53</sup>. Obličej na bílé látce měl také názorně ilustrovat přítomnost Krista v hostii. Lateránský koncil také zakázal vystavovat ostatky bez relikviářů, aby se zabránilo jejich olamování a kradení<sup>54</sup>. Aby věřící obdržel odpustek, musel zbožně hledět na obličej a pomodlit se hymnus, často vepsaný k vyobrazení sudaria. Vyskytují se především *Ave facies praeclara*, napsané za pontifikátu Innocenta IV. (1243-54), a *Salve sancta facies* z doby pontifikátu Jana XXII (1316-34). Původní modlitba Innocenta III měla jen desetidenní odpustek a tak byla pozdějšími vytlačena - *Salve sancta facies již měl 10,000 dnů odpustků*. Pouti dosáhly masových rozměrů a šířily oblibu vizuální zbožnosti.

Dalším důležitým tématem vzniknuvším v souvislosti s eucharistickou úctou je nová forma mystického vidění. To se stává tělesnou a reálnou zkušeností. Velkým předobrazem západního světece se stala stigmatisace sv. Františka, která byla první stigmatisací v dějinách vizionářství a započala epochu „imitatio Christi“. Tato epocha tělesného následování a tělesného splývání s Bohem byla dalším krokem oddalujícím Římskou církev od Byzance. Samotný obraz „Stigmatisace sv. Františka“ založil tradici patření Krista a jeho fyzického následování. Obraz také

---

tedy kultovnost portrétu v prvních staletích po Kristu (Fajjúm), téměř plynule přecházejícího k nejstaršímu ikonopisu. Dotýká se v závěru také problému krásného slohu a jeho kultovnosti, což je snad prvním pokusem o kultovní výklad krásného slohu. Samozřejmě zde pisatelka vzhledem k náplni stati sledovala především časové hledisko. V krásném slohu však je, domnívám se, dotyk s věcností zprostředkovan především substancí. Proto je kladen takový důraz na ideální materialismus, na kontakt a komunikaci hmoty, nikoli na bezčasovost figury. Toto západní pojetí materialistické komunikace vnáší do absolutní sféry určitý moment pohybu, který končí až Posledním soudem. Na druhou stranu je pravda, že poslední fáze Krásného slohu získává určitý bezčasový a umělecký ráz. Ten můžeme ovšem také vysvětlit určitým „konkurenčním tlakem“ Byzantských obrazů, které např. Jakoubek ze Stříbra uznával jako jediné vhodné posvátné obrazy. Dalším důvodem může být určitý ideologický dogmatismus a silná tradice izolované figury jako kultovní autority v českém prostředí. V jiných regionech se krásný sloh mnohem samozřejmě šířil i mimo izolované figury a zpracovával narrativní náměty. To naznačuje vnímání slohu změněným způsobem. Tamtéž odkazy na další literaturu, např. Frey D., *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929., s 127 a d., *Grundlegung zu einer vergleichender Kunstwissenschaft*, Innsbruck – Wien 1949 apod.

<sup>52</sup> Belting, *Image and Public*, 133, 219, 221. Belting tvrdí, že v této době se relikvie stala malovaným obrazem. Relikvie byla dříve pouze kusem látky, obličej získala právě v souvislosti trassubstanciačního učení a také vlivem starších tváří Krista na Východě, jako např. Mandylion. Viz též Debora Birch, *Pilgrimage to Rome in the Middle Ages: Continuity and Change* (Rochester: Boydell Press, 1998), 114-116. Birchová cituje J. Wilperta tvrdícího, že obličej byl namalován krátce před 1216. Belting, *Likeness and Presence*, 541-542; Belting, *Image and Public*, 219; Gould, *Yolande of Soissons*, 86.

<sup>53</sup> Birch, *Deborah, Pilgrimage to Rome*, 114-116; Belting, *Likeness and Presence*, 541-5442.

<sup>54</sup> Například byly ukradeny dvě části prstu Máří Magdalény, nařízení bylo opakováno 1255. viz dále David Sox, *Relics and Shrines*. London.: 1985, str. 44.

založil tradici spojování Krista s ostatním krvavým proudem a posílil symboliku krve v mystické obrazovosti – tato tradice krvavých čar je pro Svátečního Krista zvláště významná. Vznikala řada námětů podněcujících patření Boha a jeho následování. S tím mohla také souviset obliba Krista na hoře Olivetské, která se stala jakousi ukázkou tělesného prožitku při modlitbě. U Koldy v Pasionálu abatyše Kunhuty se poprvé setkáváme se vztažením modlitby na Olivetské hoře k představě vyražení krvavého potu (L22.44). Další obrazový výčet výbavy trapičů vcházejících do zahrady podtrhuje vzrušující ráz tohoto okamžiku<sup>55</sup>.

Jako biblický pramen vizionářské eucharistické kultury sloužila především apokalypsa sv. Jana,<sup>56</sup> která se ve většině vidění vyskytuje jako určitý předobraz. Je zajímavé, že Janovo Zjevení i jeho smrt se ve středověké tradici odehrávala v neděli<sup>57</sup>. Tato tradice zakládala význam sedmého dne jako dne Zjevení a konce. Důležitým mezníkem eucharistické úcty byl také svátek Božího Těla, založený na základě vidění blahoslavené augustiniánky Juliány<sup>58</sup>. Byl nejprve ustaven jako lokální svátek v Lutychu. Když se stal arciděkan Lutyšský papežem pod jménem Urban VI., nařídil roku 1264 universální slavení tohoto svátku. Tradice byla utvrzena na Viennském koncilu Klementem V. (1311-12). Ustavení svátku Božího těla také zavedlo uctívání Arma Christi, a již zmiňovaný pevný tabernákl. Dynamický rozvoj víry ve třináctém století započal pozoruhodnou a dramatickou atmosféru pozdního středověku. Od první poloviny 14. století se stávají běžnou součástí tohoto svátku průvody se svátostí. Téma se stávalo ústředním problémem theologické diskuse. Diskurs nejrozličnějších námětů souvisejících s Kristovou obětí pak velmi dobře doplňuje tento Zeitgeist pozdního středověku. Eucharistie byla ověnčována dalšími atributy posvátnosti. Tím bylo věčné světlo či velkolepé průvody doprovázené bratrstvy založenými k tomuto účelu.

---

<sup>55</sup> je zde vyobrazeno po dvou mečích, palicích, lucernách a pochodních doprovázeno citátem z M 26.55.

Toto prvenství passionálu uvádí Robert Suckale: Arma Christi. Überlegungen zur zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Stadel-Jahrbuch 6, München 1977, 177-208

<sup>56</sup> Apk 1.12-17, 4.1, 6.1, 7.1, 9.1, 10.1..Dále viz. Kor. 3.18 J 3.2 Apk 22.4, srov Mt 5.8

<sup>57</sup> Natoufová, Miriam: Iohannes in sinu Iesu. Devocionální zobrazení v lekcionáři z Mariensternu? Diplomová práce. UK KTF Vedoucí práce: Jan Royt. Nepublikováno 2008. Natoufová cituje Bedu a uvádí pasáže které dokládají Janovo tělesné nanebevzetí, a eucharistický i nedělní kontext: „V devadesáti osmi letech navštívil Jana Pán a sdělil mu, že se v neděli naplní čas, aby s ním a s bratry zasedl u stolu.“ V Bedovi II dále čteme, že při nanebevzetí Jana zazářilo slunce, nebesa se otevřela a vešel Pán s mnoha anděly a vzal ho živého do nebe, kde přebývá před Boží tváří a modlí se za nás.

<sup>58</sup> Juliána viděla měsíc s tmavou skvrnou, které rozuměla jako neslavení svátku Eucharistie. V této souvislosti bych rád připoměl studii L. Konečného: Konečný, L. „Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře,“ in: Ars baculum vitae: Sborník studií z dějin umění a kultury k sedmdesátým narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse DrSc. Praha 1996 str. 139-142. Motiv měsíční skvrny, může být stejně jako motiv zabořené ruky u krásných madon, paralelně vysvětlen eucharistickým poukazem. Obě studie zpracovávají kultovní zobrazení, proto se mohl k těmto studovaným aspektům družít základní, eucharistický význam. V prvním případě jde o zdůraznění Kristovy tělesnosti, v druhém případě může být skvrna na měsíci odkazem na vidění Bl. Juliány, která viděla měsíční skvrnu jako znamení pro zavedení Svátku Božího Těla. Jeho odmítání protestanty bylo také významným motivem církevní polemiky 17 stol.

Pašijová a eucharistická zbožnost produkovala nové texty a plnila chrámy kultovními předměty<sup>59</sup>. Od třináctého století lze pozorovat také zvýšený vliv liturgie na ikonografii. Například Bolestný Kristus často pozdvihuje ruce jako kněz při Agnus Dei<sup>60</sup>, adorace Krista na Narození získává rituální atributy, na oblibě získává jakýkoli námět související s Božím zjevením. Dalším tématem, které snad můžeme spojit s polateránským uměním, byla grisaille započatá Giottem. Substance a forma – či logos byly základními termíny středověké scholastiky. Grisaille pak představuje nevtělenou formu, a je tedy blízká slovu. Grisaille tematizovala kostelní architekturu jakožto církev, stávala se výzdobným prvkem písmen v iluminovaných rukopisech<sup>61</sup>. Od konce třináctého století získávají také posunutý význam tzv. Arma Christi. Arma Christi byla v nejstarších dobách především symbolem vítězství Krista. Ve zlaté legendě však Jakub de Voragine vysvětluje takto: „(Arma Christi) poukazují na Kristovu milost a ospravedlňují jeho hněv, neboť jsme pamětliví těch, kteří nechtějí přijmout jeho obět’.“ Autor *Specula*<sup>62</sup> z roku 1324 napsal: „Všechny Kristovy nástroje jsou zbraněmi proti hříšníkům. My jsme zabili Krista, jsme jeho nepřátelé.“ Kristovým ranám byly dány různé významy již Bl. Bedou: rány byly důkazem Kristovy smrti, přímluva k Bohu Otci, důkaz Jeho lásky a výtka zlým a zavrženým. Podle některých výkladů měly Kristovy

---

<sup>59</sup> Eucharistické kultury:

Heuser J., „Heilig Blut“ In *Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes: Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde*, PhD. Bonn 1948

Bauerreis R., „Pie Jesu“: *Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die Mittelalterliche Frömmigkeit*, Munich 1931

Browe P., *Die Eucharistischen Wunder des Mittelalters in: Breslauer Studien zur historischen Theologie*, n.s., Vol. 4., Vratislav 1938

Appuhn H., *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, str. 69-71. Darmstadt 1980

<sup>60</sup> Panofsky (*Imago Pietatis*) interpretoval toto gesto jako vliv Posledního soudu. Gesto převzaté z posledního soudu se ale liší od liturgického gesta orans (*Ecce Agnus Dei*), které má v liturgii různé formy. Arméni například rozpažují do formy kříže.

<sup>61</sup> Philippot, Paul: *Les grisailles et les »degries de réalité de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XV, 1966, 225ff.

Viz také: M. Krieger *Grünewald und die Kunst der Grisaille*. In: *Grünewald und seine Zeit: Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2007*. p. 58-67, a dále Krieger Michaela: *Grisaille als Metapher: zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*. Wien 1995

Täube, Dagmar: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen 1991 (Diss. Bonn 1991)

Berliner R., „Arma Christi“, *Münchener Jahrbuch* 3/ 6 1955, str. 35-152

Bertelli C., „The image of Pity in Sta. Croce in Gerusalemme“ in: *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*. London, Phaidon 1967), 40-55

Suckale R.: *Arma Christi. Überlegungen zur zeichenhaftigkeit mittelalterliche Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 6, München 1977, 177-208

<sup>62</sup> „Omnia arma Christi contra peccatorem stabbunt“ *Spaeculum humanae salvationis* bylo uspořádané roku 1324 v horním Porýní, bylo přeloženo do více jazyků, na poč 15. stol také do češtiny. Zachovalo se asi 350 rukopisů. Viz. J.L. Wilson, *A Medieval mirror. Spaeculum humanae Salvationis*. Poprvé citováno Schiller, *Iconography*, 2: 189. dále viz. Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche*, 2005 str. 47

rány především poukázat při Posledním soudu na vinu Židů. Židům však byla stále jasněji vymezována role posmíváčů, nevěřících a těch, kteří Krista prodali. Samotné mystérium oběti bylo ponecháváno ve vztahu člověka a Krista, přičemž důraz byl kladen na hřích individuálního člověka.

Toto mystérium oběti mezi Bohem a člověkem našlo vizuální symbol ve formě zázraků s krvácející hostií. Jedním z prvních zázraků tohoto typu byla tzv. Bolsenská mše, při které Eucharistie demonstrovala Boží přítomnost krvácením<sup>63</sup>. Prvním, plně rozvinutým zázrakem s krvácející hostií lze ale zaznamenat až v Paříži r. 1290. Žena z farnosti St.-Jean-en-Greve byla svedena místním Židem, aby propašovala hostii z velikonoční bohoslužby. Žid poté na hostii zaútočil nožem, kladivem a hřebíky, páčil ji, napíchnul ji a vařil ve vodě. Nezničitelná hostie reagovala krvácením a různými zázraky. Žid nelituje a je upálen. Jeho rodina a další Židé přestupují na křesťanství. Zázrak se dočkal uznání od Papeže Bonifáce VIII., který zaslal mandát pařížskému biskupovi. Bohatý Vlám Raynerius pak postavil na místě zločinu svatyni - tzv. Chapelle des Billetes. Symbolická znázornění pokořené Synagogy tak byla převedena do polohy přítomného boje Židů s Tělem Kristovým a jejich porážky. Tato existence krvácející eucharistie v Paříži mohla souviset s propuknutím tzv. povstání pastýřů, které skončilo pogromem. Jistý význam v těchto událostech mohla sehrát také víra ukotvená ve sv. Pavlovi, že příchod Krista nastane, až budou všichni Židé obráćeni<sup>64</sup>.

Pouhých osm let po pařížském zázraku, kdy začínala získávat Chapelle des Billetes jistou proslulost, propuklo násilí na území říše. Nedostatek autorit ochraňujících židovské diaspory, nebo i jejich souhlas tato povstání umožnil. Legendy a uctívané hostie po vzoru Paříže zasáhly Franky. Roku 1298 propukly tzv. Rintfleischovy pogromy, pojmenované podle přezdívký vůdce tohoto povstání. Druhé lidové povstání proběhlo v letech 1336 – 39 (povstání kožených paží). Tato povstání zdecimovala mnoho Židů v oblasti Frank, Bavorska, Švábska a Dolních Rakous. V tomto momentě je důležité připomenout další aspekt pašijové úcty, typický pro oblast Střední Evropy. Tím jsou kaple Božího hrobu. Tyto centrální polygonální útvary vznikaly jako aluze na Boží hrob v Jeruzalémě. „Gottesruhekapellen“ se stávaly nejdůležitějšími centry pašijové úcty. Jejich výzkum je proto důležitý také pro ikonografii Kristovy krve a ikonografii spojenou s odpouštěním hříchů. Tato rituální místa se stávala centry společenského neklidu. Osvobození Božího Hrobu se nemuselo odehrávat v Jeruzalémě, ale přímo za humny u nejbližšího místa

---

<sup>63</sup> Il miracolo di Bolsena: testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV / Andrea Lazzarini, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1952

<sup>64</sup> Popis událostí viz. Šmahel, František, Husitské Čechy: struktury, procesy, ideje, Praha, Nakladelství Lidové Noviny, 2008. kde je také zachycena původní reference k Jeruzalému. Ta se v Paříži mění v eucharistický smysl. Nevím, zda lze vůbec toto povstání klást do souvislosti s eucharistickým zázrakem.

pašijového kultu. Rituální násilí se původně spojovalo se samotnými křížovými výpravami do Jeruzaléma. V jedenáctém století zhanobili muslimové poutní místa v Jeruzalémě a Urban II. vyhlásil r. 1095 křížové výpravy. Před křížovou výpravou byl ale často nejprve pomstěn Ukřížovaný zabitím Židů, a poté se jelo válčit s Turkem. Někdy se bojovnost vybíla pouze na místě. Například v Heiligengrabe v Meklenbursku<sup>65</sup> objevil archeologický výzkum v r. 1984 zevnitř červeně natřený hrob opatřený datem 1287, jehož dno bylo pokryto mincemi z 13.-15. stol. Je příliš malý, aby obsahoval tělo – dnešní diskuse uvažuje o kopii Božího hrobu v Jeruzalémě anebo o pohřbení zneuctěné hostie. V základech kaple objevil archeologický výzkum větší množství ostatků násilně zabitých, jež pravděpodobně poukazují na nějaké popravy v souvislosti se založením, nejspíše zabíjení Židů. Obětiny v základech jsou obecnějším jevem. Snad měly pokořit hřích a zajistit také určitou plodivou sílu a infernální izolaci<sup>66</sup>. Tuto souvislost kaple Božího hrobu a pogromu s poutním místem lze sledovat také v Pulkavě v Dolních Rakousích<sup>67</sup>. Toto město těsně při moravských hranicích se stalo lokálním centrem pašijové úcty. Zachovaly se tři různé verze legendy o založení kaple Svaté krve s relikvií krvácející hostie. Legenda popisuje různá muka, která Židé hostii prováděli po jejím získání od kostelníka. Bodání Židů do hostie bylo provázeno krvácením a zjevením zářícího dítěte - Krista. Poté byla hostie hozena na hnůj. V některých verzích ji zkoušeli zkrmit prasatům, která si klekla a začala kvičet, nebo ji neúspěšně házeli do studny či do říčky Pulkavy. Vše končilo zázračným objevením hostie a odsouzením Židů. Ti byli zaživa upáleni na místě zvaném Židovský důl (Judengrube)<sup>68</sup>. Po odsouzení Židů byly jejich domy rozbity na pokyn rakouského vévody Albrechta II. Rabínův dům, kde se mučení hostie odehrálo, byl inkorporován do sanktuáře kaple Nejsvětější Krve. V kapli Nejsvětější Krve byl zázrak s hostií znázorněn cyklem nástěnných maleb v kapli na západní stěně, který byl zabílen v 18. století. Byl odkryt k badatelským účelům J. Habisonem a

---

<sup>65</sup> C. W. Bynum, *Presence of objects: Medieval anti-Judaism in Modern Germany*. Common Knowledge. Duke Univ. Press 2004.

Strohmaier-Wiederanders, *Geschichte vom Kloster Stift Heiligengrabe* (Berlin: Nicolai, 1995), Treue „Schlechte und gute Christen“ 113-14, Hubert Faensen, „Zur Synthese von Bluthostien und Haliggrab-Kult: Überlegungen zu dem Vorgangsbau der Gnadenkapelle des markischen Klosters Heiligengrabe“. *Sachsen und Anhalt: Jahrbuch der historischen kommission für Sachsen-Anhalt*. In: *Festschrift für Ernst Schubert 19* (1997) str 237-255

<sup>66</sup> V základech středověkých staveb se také někdy nacházejí zvířecí obětiny. Zvláště rohatá zvířata zajišťovala domu plodnost. Židé jako představitelé Starého zákona byli také s tímto principem spojováni.

<sup>67</sup> Něm. Pulkau

<sup>68</sup> Romauld Bauerreiss, *Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit* (Munich: Widmann, 1931) zde jsou jmenována příbuzná pomístní jména jsou u eucharistických poutních míst (např. Judenberg, Judenbuchel či Judenstein.)

poté opět zabílen v r. 1919. Popisy maleb zachycuje světelský<sup>69</sup> opat v kronice k roku 1723. Části legendy se zachovaly také na predelle oltáře. Predella je doplněna skutečnými výjevy z pašijí na oltářním retábulu a samozřejmě figurou Bolestného Krista. Je již otázkou pro specializované historiky, z jakého důvodu získala Eucharistická přítomnost Krista na některých místech takovou sílu, že se stávala těžko kontrolovatelným kultem vyrůstajícím z masových hnutí. Každopádně však můžeme i na takovýchto projevech sledovat obecné chtění doby prožívat posvátné události v reálném čase – atmosféra, která se také projevila v kultuře zpřítomňující meditace.

Pražská kaple Božího těla asi představuje určitou transformaci původní myšlenky hrobu, která je ovlivněna založením svátku Božího Těla a určitým posunem k obecnému smyslu Kristovy oběti. Tato kaple také stála v určitém ohnisku pašijové úcty, o jejím vztahu ke společenským turbulencím můžeme jen spekulovat. Zajímavé je také založení bratrstva obruče a kladiva při této kapli, kde však o řemeslné symbolice v názvu nevíme nic bližšího. Pozdějším místem kultu s krvácející hostií byl Wilsnack, menší trhové město nedaleko Berlína<sup>70</sup>. Relikvií byly hostie nalezené ve spáleništi kostela několik dní po té, co byl zničen loupežným rytířem v srpnu roku 1383. I když bylo spáleniště promočeno deštěm, hostie byly suché, ve středu každé kapka Kristovy krve. Toto místo je důležité pro českou reformaci vzhledem k vizitaci Jana Husa ve Wilsnacku v roce 1403 a jeho odmítnutí tohoto zázraku. Důležitá je také záměna Žida za loupežného rytíře, která poukazuje na alternativu křesťanského hříšníka jako posvátného exekutora v pokročilejším středověku.

Poutní místa spojená s Kristovou krví jsou velmi významná i pro obecnou historii, protože se tento kult soustředil především na odpouštění, symboliku posmrtného života a pod. Krev (Nového Zákona), která se prolévá za nás na odpuštění hříchů, byla vnímána spíše jako „odpouštějící složka“ eucharistie<sup>71</sup>. Odpuštění však bylo podmiňováno církví ještě institucí zpovědi, a proto také symboličnost krve Kristovy získávala v průběhu vrcholného středověku na významu, zvláště pak v husitském hnutí, kde tvořila symbolika Kristovy krve se spory odpustkovými jeden celek.<sup>72</sup> Pocit viny osciloval z posvátného exekutora na sebe sama, střídalo se zpytování a obviňování.

---

<sup>69</sup> Rakouský Zwettl, V kronice světelského opata se můžeme také dočíst okolnosti pogromu a zázraku: „V tom roce (1338) připadly křesťanské Velikonoce a židovský Pesach na stejné datum a kvůli tomu se objevilo toto největší vyhubení Židů.“

<sup>70</sup> Viz monografie o Wilsnacku od C.W. Bynum: *Violent Imagery in late Medieval Piety*. GHI November 2001

<sup>71</sup> tamtéž, viz. Origenes (Hom 9 in Levit. 10) „poznej krev Slova a slyš kterak dí: Tato jest krev má na odpuštění hříchů“ viz. Podlaha, Antonín ed., *Český slovník Bohovědný heslo eucharistie*, Praha 1926, str. 903

<sup>72</sup> srov. M. Bartlová, *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska*. Umění XLIV, 1996. dále viz. Milena Bartlová, *The divine law incarnated in the man of sorrows: specific iconography of the Hussite Bohemia in: Iconographica*, 4.2005, p. 100-109

Je také důležité uvědomit diskurs eucharistického učení ve 13. století. Oficiální „centralizující pohled“ prosazující církevní jednotu zastávali velcí scholastici. Ten se stavěl velmi rezervovaně k různým projevům pašijové úcty. Na toto církevní potlačování krvavých kultů navazuje i Jan Hus nebo Mikuláš Kusánský. Relikvie Kristovy krve odmítali a Kristovu krev považovali za oslavenou a tudíž zcela změněnou. Naproti tomu multiplicita forem byla vlastní spíše obecné středověké zbožnosti a františkánům. Tato obecná úcta vznikala spíše spontánně a navzdory oficiální doktríně.

Toto společenské napětí v ideologii Kristovy krve je výborně charakterizováno spisem Gerharda z Kolína<sup>73</sup> zvaným „Saxo“. „Tractatus de sacratissimo sanguine domini“ byl složen roku 1280 jako obhajoba ostatků Svaté krve na žádost Hermanna z Weintgartenu. Měl obhájit klášterní relikvie proti pochybovačům. Spis útočí na antické filosofy (takzvané filosofy), na Tomáše Akvinského a Alberta Velikého – tedy na intelektuální autority středověké scholastiky. Obhajuje ostatky krve v apokalyptickém kontextu jako prostředek obecné zbožnosti. Podle jeho interpretace Kristus na tomto světě zanechal věřící Starého a Nového Zákona, Nejsvětější Svátost a Arma Christi. Nástroje umučení mají přivést nevěřící znovu ke Kristově lásce. Zatímco Tomáš jen cítil Kristovu ránu, my můžeme vidět jeho skutečnou krev in „humanae naturae“, rudou a zářící. Krev představuje jiskru viny a počátku církve. Krev měla také obvinít ty, kteří zabili Krista – jsou jím podle Gerharda z Kolína především Židé, ale také křesťané, kteří zraňují Krista svojí netečností a odmítáním. Gerhard z Kolína dokonce nazývá relikvie spojené s Kristovou krví termínem „cruor“, který lze přeložit jako krveprolití, namísto tradičního pojmu „sanguinis“. Toto pojetí křesťanů jako „nových Židů“<sup>74</sup> bylo pro obecné uvažování významným krokem k prohloubení pocitu viny a Bázně Boží v pozdním středověku. Individualizace eucharistické viny vyvrcholila v renesanci, kde je zajímavou ukázkou báseň na Dürerově titulním listu k velkým Pašijím. Pod dřevorytem Bolestného sedícího Krista čteme:

*„Snáším tyto kruté rány pro Tebe, ó člověče!*

*a hojím Tvoji slabost svou krví.*

*Ale Ty mi neprojevíš díky. Svými břichy často znovu rozevíráš moje rány.*

*Jsem stále bičován pro Tvé nepravosti*

*kterés nyní učinil.....*

*Vytrpěl jsem již muka od Židů*

---

naposledy k husitům a zobrazování, J. Royt. In: Fajt Jiří ed. Karel IV. Císař z Boží milosti, katalog výstavy. Praha 2006, str 555

<sup>73</sup> C. W. Bynum, Blood of Christ in the later Middle Ages. Church history. Vol. 71,2002, str. 685-714

<sup>74</sup> tamtéž

*tak at' je, přáteli, pokoj mezi námi.“<sup>75</sup>*

Tento text nám Trpitele na titulním listu přibližuje jako obraz přítomného Boha, ne jako historickou událost.<sup>76</sup> Dílo Dürerovo pokračuje v introvertním humanismu ještě do větší krajnosti tím, že vlastní portréty stylizuje christologickým způsobem. Právě takovéto obrazy ilustrují mechanismus soucitu a viny. Tyto obrazy zpytovaly vlastní svědomí, ale krev byla také symbolem viny. Pozorovatel se mohl ztotožnit buď s Kristem, nebo s tím, který Krista napadl. Právě ztotožnění se s Kristem pak velmi často vedlo k trestání viníků, jak nejlépe ukazují příklady zneuctěných a krvácejících hostií. Nemuseli to být jen Židé, zvláště v pozdním středověku to byli také zloději, hříšníci, čarodějnice, a někdy se společenství obrátilo proti mocenským strukturám. Ideologie tělesného následování Krista, eschatologická periodizace dějin, to vše s sebou neslo představu rovnosti a chudoby, a také revolučního očekávání<sup>77</sup>.

Učení o Eucharistii církev semklo, hierarchizovalo a vymezilo vůči okolí. Reformace byly z toho důvodu christocentrické a s Eucharistií polemizující, čímž tento koncept církevní autority narušovaly. Vysvětlování povahy přítomnosti Těla Kristova zaměstnával theology celé třinácté a čtrnácté století, než se dospělo k jeho úplnému odmítání. Zajímavou teorií zcela nezávislého Těla Božího je učení Jana mladšího pařížského z poč. 14. stol., který tvrdil, že tělo Kristovo se spojuje s chlebem hypostaticky a bezprostředně, takže podle záměny přívlastků (akcidentů) lze říci: „tento chléb jest Tělo Kristovo“. Nelze však říci, že Bůh je chlebem, protože se s chlebem nespojil přímo, ale prostřednictvím svého těla. Tato teorie byla zavržena jako heretická. Tím byl postupně vytěsňován scholastický racionalismus ze spekulací týkající se Božského vtělení, a obraz tak získával prostor pro kvalitativní vyjádření iracionální přítomnosti<sup>78</sup>. Na tomto případě vidíme,

---

<sup>75</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972: str. 197

Překl. zkrácen, „Has ego crudeles, Homo, pro te perfero, plagas/ Atque meo morbos sanguine curo tuos,/ Vulneribusque meis tua vulnera, morteque mortem/ Tollo deus: pro te plasmate factus homo/ Tuque, ingratus, mihi pungis mea stigmata culpis / saepe tuus, noxa vapulo saepe tua. / Tat fuerit, me tanta olim tormenta sub hoste/ Iudeo passum: nunc sit, amice, quies.“

<sup>76</sup> Tématicky příbuzný text uvádí i úvodní list k „Malým pašijím“ A Dürera

<sup>77</sup> Spouštěcí mechanismus již popsal Romuald Bauerreiss ve třicátých letech, jak již bylo uvedeno v úvodním přehledu tento odstavec čerpal z přednášky C. W. Bynum, *Violent imagery in late Medieval Piety*. Fifteenth Annual Lecture of the GHI, November 8, 2001. Autorka si zde také klade otázku, zda současná reprodukce násilí v médiích může mít příbuzný efekt jako měly středověké kultury svaté krve. viz. <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/030/3.pdf>

<sup>78</sup> Skvělymi theology, kteří se snažili štětcem přiblížit tuto třináctou komnatu zapovězenou scholastice, byli, domnívám se, i Mistr Theodorik a Mistr Třeboňský. Jen těžko lze totiž lépe namalovat substanci, která není pouhým pojmem, ale sakrální přítomností. V tomto theologickém ovzduší je také třeba vnímat přenos výtvarných jevů, nejen tedy formou mocenské legitimace a její reflexe, ale také v rámci myšlenkového ovzduší určitých kruhů. Dnes s prosazuje termín sakramentální realismus pro patnácté století – je ale možné uvažovat o jeho přijetí i pro čtrnácté století. M. Hamsíková v rámci svého studia cranachovských vlivů ukazuje, že reflexe Cranachovy tvorby v našich zemích byla zpočátku vázána na šíření raného humanismu. Toto spojení vkusu s určitým myšlenkovým ovzduším je přirozenější a pravděpodobnější než sejetí s mocenskou legitimací.



jak akcident získával na významu i jako theologická kategorie. Akcident čili přívlastek nebo modus popisuje kvalitu substantiva, a tím kvalitativní povahu posunuje do samotného jádra učení. Vliv na výtvarné vyjádření je dosud pouze spekulativní, ale zasloužil by si hlubší pozornost, protože právě materialismus třináctého století a jakýsi zpřítomňující idealismus století čtrnáctého jsou kategoriemi i v dějinách umění.

Více idealizující a zároveň silněji do přítomnosti vnikající figury mohou být obhajobou posvátné přítomnosti, nikoli pouze Kristovy substance<sup>79</sup>. Extrémním výrazem této obhajoby přítomnosti Krista může být také Zmrtvýchvstání třeboňské. Zobrazování Bolestného Krista s Eucharistickým významem bylo v českém prostředí 14. století běžné a inovativní. Připomeňme např. v Čechách vzniklý motiv Bolestného Krista s kalichem<sup>80</sup>. I třeboňské Zmrtvýchvstání má výrazný eucharistický motiv zavřeného hrobu, který mohl být zobrazením schopnosti Krista zbavit svoje tělo tíže a neprostupnosti<sup>81</sup>. Sv. Augustin uvádí průchod kamenem a chůzi po vodě jako důkaz Kristovy eucharistické přítomnosti. Podstata (substance) byla totiž významným pojmem viklefovské remanenční teorie. Pro substanci je důležitá látka a forma a tyto pojmy bylo důležité přiřadit i k neviditelnému Tělu Kristovu v Eucharistii. Tento spor o substanci skončil kostnickým zavržením Viklefovy věty: „způsoby chleba nezůstávají v téže svátosti bez substance“, kterou hájil i Jan Hus. Ikonografický výraz Svátečního Krista je jen dalším z témat podporujících Boží přítomnost na zemi. Stávala se aktuální tendencí doby, která se odrážela v Devotio Moderna i v různých chiliasmech revolučních proudů. Zdůrazněný christocentrismus raných reforemací navazuje na tyto tendence a stává se symbolem emancipace a individuální zodpovědnosti každého člověka. Hledáme-li místo Svátečního Krista ve vývoji eucharistického prožívání viny, měli bychom jeho kořeny hledat právě v době, kdy začalo nastupovat komunitní prožívání Kristovy oběti a podíl každého křesťana na Kristově utrpení. Tuto fázi lze hledat především v laicizaci kontemplativní víry a posun od obviňování vnějšího nepřítele ke zpytování vlastního svědomí a ke zobecnění viny. Tento posun lze také vnímat také jako cestu čtrnáctého století k humanismu či k reformaci víry.

---

<sup>79</sup> Mohli bychom říci, že Dvořákův pojem „psychofysická krása“ není zcela výstižný. Středověkému umělci nešlo o to ovládnout formu duchem, ale spíše zpřítomnit posvátnou substanci, která byla spíše jakýmsi posvátným materialismem.

<sup>80</sup> Dora Sallay: Eucharistic Man of Sorrows: Evolution, Function and interpretation. Diplomová práce. Nepubl. Budapešť 1999

<sup>81</sup> Červená látka na Kristově plášti může být taktéž ovlivněna českým protoreformačním prostředím, český překlad „rúcho červené“ v Matoušově Evangeliiu je lat. „byssinum“. K motivům pečeti viz. Barbara Brauer: The Třeboň resurrection: retrospection and innovation In: Umění 31.1983, str. 150-158

## 4. Bolestný Kristus

Ikonografie Bolestného Krista<sup>82</sup> - Imago pietatis či ephitaphios, se zrodila v Byzanci ve 12. století<sup>83</sup>. Ikona polofigury Krista v hrobu se užívala během pašijové liturgie. Během třináctého století se tento typ Krista dostal do západní Evropy.

Ephitaphios je typem, který představuje Krista jako poskytnutou oběť. Již v pozdní Byzanci byl kladen v prothesi pod zobrazení Pantokratora a spolu ilustrovali liturgickou hymnu oslavující Krista „na trůnu nahoře a v hrobě pod tím“. Kněží připravovali eucharistii v prothesi, která leží v severně od oltáře. Všechna zobrazení se v tomto prostoru vztahují k eucharistii.

Prototyp západních zobrazení Bolestného Krista třináctého a čtrnáctého stol. byl ve starší literatuře hledán v pozdější kopii v kostele Sta Croce in Jerusaleme v Římě, ve kterém byly uctívány ostatky Kristova kříže a další pašijové ostatky. Tento kostel byl jedním z nejdůležitějších poutních míst v Římě. V rámci studií o Vidění Svatého Řehoře však bylo objeveno, že tato mozaiková ikona ze 13.-14. století byla instalována až na konci 14. století. Kartuziáni připsali ikonu byzantského původu přímo Řehoři Velikému, který ji vytvořil dle zázračného vidění Bolestného Krista během mše. Tento vizí podpořený obraz měl zaštit'ovat papežskou tradici v Římě. Během pontifikátu Urbana VI. (1378-89) byl tento obraz stejně jako jeho kopie spojen s odpustky a byl poutníky rozšiřován po celé Evropě. Z poč. 15. století známe první grafické tisky sloužící k propagaci odpustků v tomto kostele. Pozdním dokladem je např. destička z ruky Izraele van Meckenem z konce 15. století, která obsahuje nápis vztahující se přímo k ikoně sv. Kříže v Jeruzalémě. Zobrazuje Krista na kříži, který není ke kříži připoután. Je podpírán nadpřirozenou silou. Vypadá jako mrtvý a přesto trochu živý. Oči nemá zcela zavřené a jeho rána krvácí. Na tabulce na kříži je řecký nápis „Kráľ slávy“. Je typické, že je dána přednost nápisu, který spojuje toto téma s liturgií a přesahuje tak historický nápis „Kráľ židů“.

Beltling nazývá byzantský typ Bolestného Krista „Kristův Pašijový portrét“, aby zdůraznil jeho funkci ve velkopáteční liturgii a jeho odlišnost od západního Bolestného Krista. Západ se snažil zachytit trpícího živého-mrtvého Boha. Jeho závislost na byzantských vzorech byla dokonce zpochybňována s poukazem na mnohem pozdější původ řehořské ikony v Sta Croce. To však v žádném případě vliv východní typologie nevyvrací. Intimní a individualizované pojetí Krista vyrůstalo ze zcela odlišných akcentů theologických, které již byly zmíněny v úvodu. Bolestný Kristus vstoupil na západ přes Itálii někdy po roce 1200 a později na sever, kde teprve rozkvetl do nejpozoruhodnějších děl v literatuře i v umění a rozvětvil se v množství ikonografických

---

<sup>82</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972), 197. dále Sontagchristus str. 204-205

<sup>83</sup> Myslivec, J. *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha, 1948.

druhů. S odpustky je původně spojeno především Veroničino Sudarium, které získalo v průběhu IV. Lateránského koncilu obličej, bylo nadáno odpustky a sloužilo také jako vizuální analogie k proměněné hostii (bílé plátno a uprostřed Kristův obličej). Až od konce 14. stol. pozorujeme přímé spojení odpustků s Řehořským kultem v „Sta. Croce in Gerusalemme“.

V západní kultuře sloužila k rozvoji ahistorického typu řada textů ze starého zákona, které měly sloužit jako předobrazy ke Spasitelovu utrpení. Obrazotvorným proroctvím byl například Izaiáš 53.3-7.

*„Byl v opovržení, kde kdo se ho zřekl, muž plný bolesti, zkoušený nemocemi, jako ten, před nímž si člověk zakryje tvář, tak opovržený, že jsme si ho nevážili.*

*Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj, jeho jizvami jsme uzdraveni.*

*Všichni jsme bloudili jako ovce, každý z nás se dal svou cestou, jej však Hospodin postihl pro nepravost nás všech.*

*Byl trápen a pokořil se, ústa neotevřel; jako beránek vedený na porážku, jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel.“*

Tento citát byl vykládán patristickou literaturou k Pavlově epištole Filištínským 2:6-10 jako proroctví Kristova utrpení (Basileus Tes doxes – Král Slávy). Pod vlivem Pavlova výkladu Kristovy oběti byl především na západě založen kult smírné oběti se zdůrazněním prolévání krve. Tyto výklady také reflektují odlišné názvy pro Bolestného Krista v Byzanci a na Západě. V řecké kultuře se užívalo pojmu „Král Slávy“ zatímco na západě převažovalo označení „Muž Bolesti“.

Na západě Kristus získával stále častěji podobu celé figury, především v německém kulturním prostoru. Také často nebyl znázorňován jako mrtvý, ale spíše tzv. „živý-mrtvý“ Kristus. Od druhé poloviny čtrnáctého století stále více získával podobu živého Krista se znaky utrpení. Tuto Eucharistickou tendenci fyzického zpřítomňování nalézáme v západním umění ve stále větší míře, narůstá počet pašijových témat, objevují se Arma Christi okolo Bolestného Krista, vnímání Krista se stává multimediálním programem západní kultury. Patnácté století je pak vrcholem eucharistických vyobrazení, které zapustilo kořeny zvláště na území Říše. Pro čtrnácté století je typické právě uspořádání Arma Christi kolem Kristova těla. Tato sbírka grafických symbolů se stále rozšiřovala, přidávalo se třicet stříbrňáků, ryba na talíři, Pilátovy ruce s umyvadlem, kohout apod., jako symboly jednotlivých pašijových událostí. Je zajímavé, že symboly byly vybírány také

s ohledem na přímou smyslovou asociaci – mytí rukou, bušení kladiva, chuť houby apod<sup>84</sup>. Tyto se všemi smysly asociované předměty, pašijové hry a odkazy v literatuře připravovaly půdu, aby mohl být uveden kult Arma Christi Papežem Innocentem VI<sup>85</sup>. Nejranější monumentální reprezentace celofigurálního bolestného Krista nacházíme jako nástěnné malby v jižním Německu ze 13. a 14. stol., nebo i jako plastiky zpracované již v monografii von Ostenové.

Od druhé poloviny 13. století se objevují výrazněji Arma Christi. Nástěnná malba v Oberwalden ze 13. století zobrazuje Bolestného Krista obklopeného nástroji utrpení, s gestem Posledního Soudu. Stejně tak vidíme výraznou ránu v boku. Dalším příkladem je nástěnná malba u minoritů ve Steinu nad Dunajem (3/4 14.stol) zobrazující Bolestného Krista před Křížem. Zdá se, jako by sestupoval s kříže k divákovi, na něhož hledí s rozevřenými očima. Je zcela oděn, ale rány zůstávají viditelné. Nástěnná malba ve Wissembourgu pak představuje typické gesto „ostentatio vulnerum“. Celofigurální Bolestný Kristus je pravidlem pro plastiku. Vznikl na poč. 14. stol. v Německu zhruba současně s pietou a s figurou Jana na Kristově hrudi, kříže ve tvaru Y a dalších soch, které sloužily ke kontemplaci a privátní úctě zejména v řádovém prostředí. Zatímco na nástěnných malbách bývá Bolestný Kristus doprovázen nástroji umučení, u soch se tyto doplňky objevují jen vzácně. Z formálního hlediska je Bolestný Kristus patrně také ovlivněn figurou Zmrtvýchvstalého – jako např. figura z Visby (Štýrský Hradec kol. 1310). V souvislosti s figurou Zmrtvýchvstalého je také nutno poukázat na starší zobrazení Krista zjevujícího se sv. Tomášovi, kde Tomáš vkládá prst do jeho rány. V pozdním středověku získal tento námět Krista ukazujícího Tomášovi rány také eucharistický význam a stal se předobrazem pašijové úcty. Další typ tvoří skupina figur s různými expresionistickými gesty. Sem řadíme plastiku z Colmaru (1330-50), která zobrazuje „plačícího Bolestného Krista“. Kristovo gesto držící jednu ruku přes druhou bývá interpretováno jako stud či pokora. Objevuje např. ve Würzburku v Neumunsterkirche. (1335-40). Samostatná figura Bolestného Krista se stává méně běžnou od pol. 16. stol., přetrvává ve zobrazení „Ecce Homo“ a v postavách Zmrtvýchvstalého. Zmrtvýchvstání se velmi často nalézá na vrcholu velkých oltářů protestantských kostelů.

Zvláštní ikonografické motivy tvoří poukazy na krev. Zejména pak zranění v boku s nejrůznějšími poukazujícími gesty a ornamentálně vytékající krví. Rána a krev byly ústředním

---

<sup>84</sup> Od konce 13 století je francouzský osmidílný žaltář představován jako pramen pěti smyslů. Postava při úvodních iniciálách (možná symbolizující Davida) poukazuje na oko, ucho, ústa, kyj atd. jako smyslové zdroje poznání. Tato symbolika mohla souviset i s výběrem Arma Christi (za upozornění děkuji H. J. Hlaváčkové.)

<sup>85</sup> Browe S.J., Die verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Munich 1933

Browe P., Die Eucharistischen Wunder des Mittelalters in: Breslauer Studien zur historischen Theologie, n.s., Vol. 4., Vratilav 1938

K. Korb, Vom Heiligen Blut. Wurzburg 1980

motivem, kvůli kterému byl Bolestný Kristus také uctíván – znamenal žijící a přítomné Tělo. Obraz žijícího Krista, jehož krev proudí do kalicha, pravděpodobně vyrůstá v českém prostředí kolem poloviny 14. století. Rozvojem motivu Krista s kalichem se zabývala dipl. práce Dory Sallay<sup>86</sup>, která vytvořila mapu rozmístění. Tento motiv časově odpovídá Svátečnímu Kristu časově i vazbou na německý kulturní prostor. Je však svázán s větším městem, zatímco Sváteční Kristus se objevuje častěji v malém městě a na venkově.

---

<sup>86</sup> Dora Sallay: Eucharistic Man of Sorrows: Evolution, Function and interpretation. Diplomová práce. Nepubl. Budapešť 1999

## 5. Počátky Svátečního Krista

Téma Svátečního Krista<sup>87</sup> je nutno vnímat v kontextu dalších vyobrazení Bolestného Krista. Je obvykle vnímán jako speciální ikonografický typ Bolestného Krista obklopeného Arma Christi, kde jsou Arma Christi nahrazena běžnými řemeslnickými nástroji a symboly či vyobrazeními hříchu. Po zavedení Svátku Božího těla lze pozorovat v pašijové tématice obecný synkretismus a symbolické přehodnocování pašijových námětů<sup>88</sup>. Vazba mezi symbolickým vyjádřením a narrací je různá a nelze dát jednoznačně za pravdu Panofskému či jeho oponentům. V rámci Kristova mučení hrála řemeslnická složka důležitou roli již před vznikem Svátečního Krista. Význam řemeslníků lze vidět především při přibíjení na kříž. Existuje řada narrativně zpracovaných přibíjení, kde Krista mučí Židé zároveň se řemeslníky. Výroba Kříže a přibíjení na kříž jsou doprovázeny kromě kleští a kladiva také dalšími kovářskými nástroji. Nástroje na obrábění dřeva byly použity k výrobě Svatého kříže. Tato úloha pracovních nástrojů a samotných řemeslníků na mučení Krista a výrobě Arma Christi byla důležitým předpokladem vzniku takovýchto konceptů znázorňujících „nové křížování“ lidskými hříchy. Ve středověku bylo odlišování Žida od řemeslníka zřejmé a historický podíl řemeslníka na umučení Krista pravděpodobně sehrál určitou roli. Žid na vyobrazení „Přibíjení na kříž“ tahá za provazy ovinuté kolem Krista, aby odvrátil starozákonní proroctví o neporušených kostech Beránka a zvrátil konec svojí vlády zlomením některé Kristovy kosti. V pozdější době dokonce výjevy spojené s výrobou kříže a hřebů získávají ve francouzských hodinkách formu samostatného obrazu. Toto oddělení řemeslných činností od historické viny na Kristově smrti při Kristově umučení mělo řadu důvodů. Jednak to byl sakrální rozměr samotného přibíjení, který byl v německých zemích představen typem alegorických ctností přibíjejících Krista. Dalším důvodem byla samotná existence relikvií Arma Christi. Nástroje byly svěřovány na základě autentizačních legend různým křesťanům, kteří se postarali o jejich uchování: Longinus držel kopí, Stefaton houbu a kyblík, hřebíky zatloukali a vyndávali kováři, kříž vyráběli truhláři. Židé tyto předměty samozřejmě nechtěli a zabraňovali posvátnému

---

<sup>87</sup> Terminologie je neustálená: něm. Feiertagschristus, Sonntagchristus či Handwerkerchristus, angl. Sunday Christ, Christ of the Trades, slovinšsky Svjeta nedelja, it. Christo della domenica, franc. le Christ du dimanche) (hist. lat. Sancta dominica, star. angl. pyctor of Holy Sondag). Jedině ve slovinštině si terminologie zachovala kontinuitu s původním, pozdně středověkým označením Sta Domenica, doloženým ke konci 15. a v 16. století. Dušan Koman navrhuje další upřesnění – dělení na „nedeljski Kristus“ a „nedeljska cerkev“, podle toho, zda je ústřední figura bolestný Kristus a nebo alegorie církve. Viz. Dušan Koman, "Sveta nedelja - nedeljski Kristus in nedeljska cerkev," in Alenka Klemenc (ed.), "Hodil po zemlji sem nasi...": Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, Festschrift Marijan Zadnikar(Ljubljana, 2001), 233-242.

<sup>88</sup> Achim Timmermann, The avenging of crucifix, some observations on the iconography of the living cross. Gesta 40/2, 2001. str.141-160

završení spásy a zázračnému objevení nástrojů. Tímto způsobem získával řemeslník v rámci pašij určité místo, které mu přiznalo význam na konstituci církve i podíl na samotném mučení<sup>89</sup>.

V rámci skupiny Arma Christi můžeme dokonce sledovat různé skupiny, které se uplatňují i v pojetí Svátečního Krista a mohly tuto skupinu ovlivnit. Jsou jím jednak „odpustková Arma Christi“ publikovaná v Berlinerově studii, která se odvolává na papeže Inocence a slibují odpuštění, pokud zbožně hledíme na příslušné nástroje. Tento soubor zdůrazňuje spojení našich současných hříchů s Arma Christi. Toto spojení hříchu a Arma Christi je vyjádřeno i v Pasionálu abatyše Kunhuty. Bolestný Kristus uprostřed strany drží nápis „Sig homo sto pro te cum pecas de sine pro me“. Ikonografická stránka Pasionálu je vysoce inovativní ve světovém kontextu. Poprvé přináší motiv Arma v podobě štítu, přidává „svaté“ rozměry do repertoáru Arma Christi, zařazuje půdu na Olivetu potřísněnou Kristovým krvavým potem, kalich hořkosti, nebo látku na převázání Kristova zraku<sup>90</sup>. Některá Arma Christi jsou zase jakousi „redukcí křížové cesty“. Poslední večere je representována rybou na talíři, Zmrtvýchvstání je nahrazeno hrobem a dvěma pyxidami apod. Prostor jednotlivým nástrojům věnuje Kolda i v textové části – parabole s typickou mystickou obrazovostí<sup>91</sup>: „Hřeby vytrpěl, aby byl se snoubenkou nerozlučně spojen, při tom zazněl zvuk tlukoucího kladiva, aby ani sluchu snoubenky nezůstalo utajeno, jak velikou láskou ji miluje“. Kolda užívá také motivu kleští, a žebříku.<sup>92</sup> V jiných vyobrazeních je ovšem Arma Christi spojeno s odpustkovou modlitbou a s papežem, jako například v jednom rukopisu ze 14. stol. v Britské knihovně.<sup>93</sup>

U Svátečního Krista můžeme také předpokládat symboliku hříchu a odpuštění vyjádřeného symbolickým nástrojem, na druhé straně je zde důležitý rozdíl. Arma Christi, Veraikon a Později řehořská ikona byly často spojovány s odpustkovým textem a se skutečnými relikviemi v Římě. Nástroje hřešících křesťanů však tento odpustkový význam Arma Christi rušily a převáděly hřích do přímé souvislosti s člověkem. Arma Christi a nástroje k řemeslné výrobě jsou na některých

---

<sup>89</sup> Samotný typ vícekomparsového ukřížování je názorným příkladem určité potřeby vyobrazit celou sociální skladbu středověké společnosti. Setník, Josef z Arimatie, Nikodém, vojáci a řemeslníci představují určitý sociální odraz, který dokonce vedl k určitému paralelismu panovníka a setníka na ukřížování. Řemeslníci podílející se na ukřížování představují opačný pól této sociální struktury

<sup>90</sup> Zatím se mi nepodařilo zjistit, jakým způsobem souvisí kalich hořkosti, který pije Kristus na Kalvárii s ostatními historickými kalichy. Domnívám se, že kalichů spojovaných přímo s Kristem bylo více. V pozdních vyobrazeních Arma Christi se vyskytují dva kalichy. Literatura k historii kalicha se zaměřuje jednostranně na Svatý Grál, tento problém vyžaduje zvláštní studii, která by se zabývala historií všech dochovaných kalichů spojovaných s Kristem a jejich legendické pozadí. Problematika většího počtu kalichů má samozřejmě souvislosti s eucharistickou ideologií. Požadavek přijímání laiků pod obojí způsobou přinesl užívání laického kalicha vedle kalicha kněžského v liturgii. U kalichů – relikvií je vztah s liturgií užíváním při mši neustále zdůrazňován.

<sup>91</sup> B. Havránek, J. Hrabák (red.): Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha AVČR 1956, str. 233 ad.

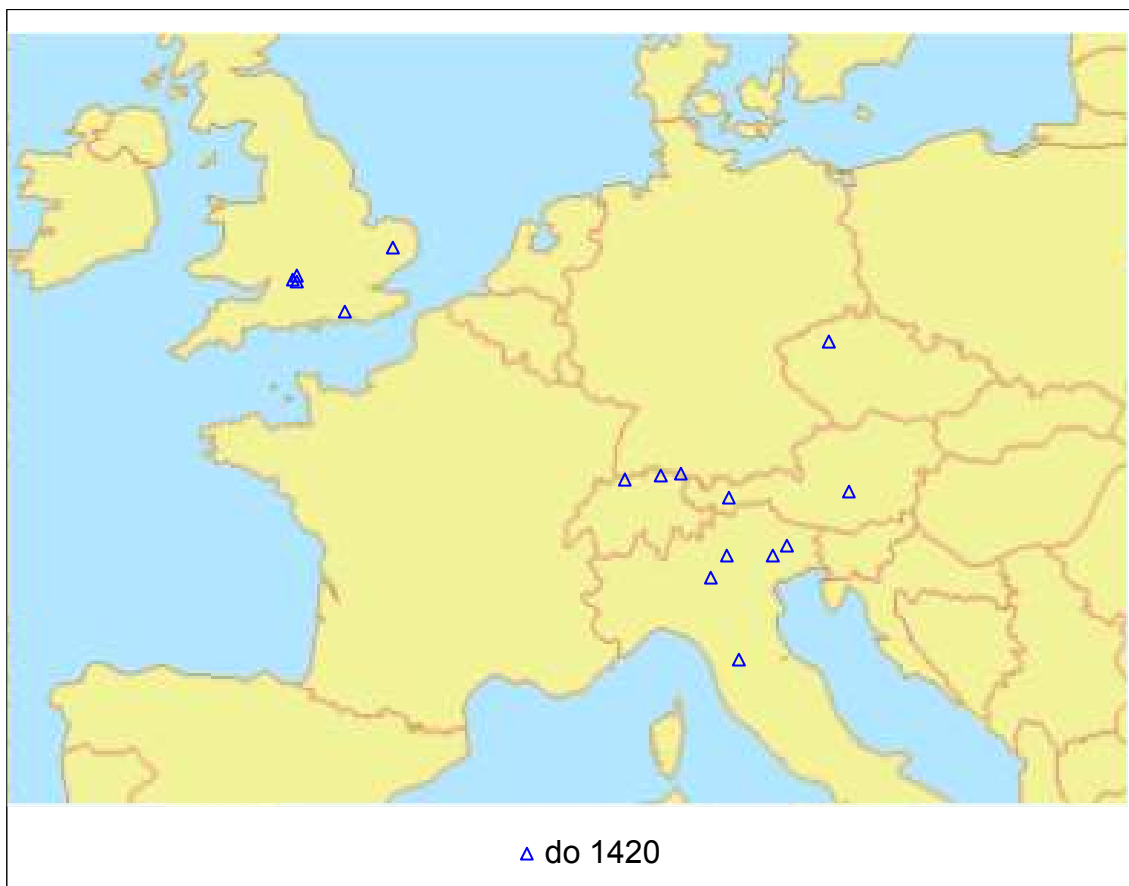
<sup>92</sup> Kolda jasně odděluje tělo a duši Krista. Kristova duše se již raduje se svojí snoubenkou v žaláři, a poté je teprve tělo osvobozeno od hřebů kleštěmi.

<sup>93</sup> London, British Library, přivázáno k MS 37, 049

typech Svátečního Krista dána do vzájemného vztahu. Barevně vyznačená nebeská sféra kolem Krista je vyplněna Arma Christi, dále od Krista pak vidíme obyčejné nástroje a různé pozemské děje (viz. např. Crngrob kat. č. 50). Na jiném příkladu v Pogöriach (kat. č. 59) je Kristus představen v královském plášti upomínající na Poslední soud. Po jeho levici jsou nástroje umučení, zatímco po pravici jsou řemeslnické nástroje. Řemeslnické nástroje získávají tedy důležitější místo, než Arma Christi. Nápís „Ecce Homo“ na Svátečním Kristu v Pogöriach ještě podtrhuje souvislost s Božským Kristem. Arma Christi byl souborem velmi variabilním a pevně konstituovaným v celé Evropě a zejména v Čechách již před polovinou 14. století, jak dokládá již zmíněný pasionál či nástěnné malby (Průhonice, dům U kamenného zvonu atp.)



## 6. Sváteční Kristus do roku 1420



Obr. 2 Rozmístění maleb Svátečního Krista do roku 1420

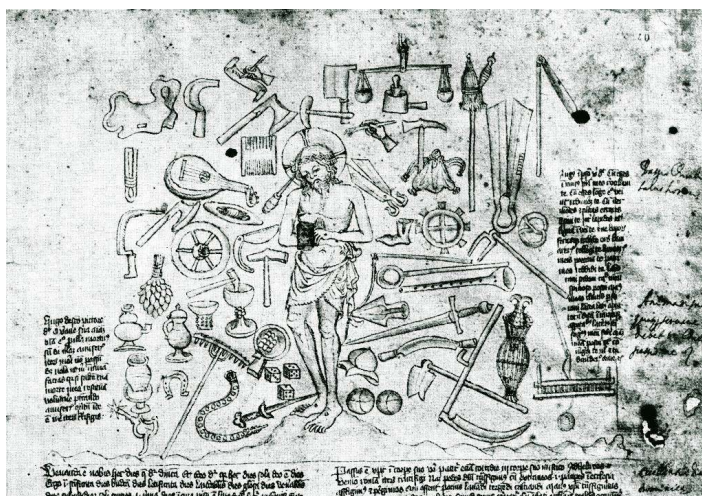
Starší nástěnné malby se objevují převážně v alpské oblasti, tři příklady jsou v hrabství Wiltshire a jinde v Anglii. Nástěnná malba Svátečního Krista ve Slavětíně je poměrně izolovaná. Lze předpokládat přepracování starší vrstvy.

Nejstarší příklady Svátečního Krista vykazují velkou variabilitu, která poukazuje na velmi volný vizuální vztah nejstarších památek. Naopak je nutné hledat kořeny v různých představách pozdního středověku<sup>94</sup>. Jeho vyobrazení pravděpodobně vyrůstá z různých moralizujících textů souvisejících s kontinuálním utrpením Krista. Sváteční Kristus se nevyskytuje v rámci ilustrací zpovědních zrcadel. V rámci Deseti Božích přikázání se vyskytuje pouze jednou, na letáku tisknutém v Basileji v roce 1475<sup>95</sup>. V souboru ilustrací s dalšími hříchy tedy vyobrazení nevzniklo. Název S. Dominica je však doložen už ve 14. století. Počáteční slova Dies Dominica označují také v rubrikách exemplar dva texty, které lze s vyobrazením spojit. Je to tzv. Nedělní dopis a

<sup>94</sup> A.Reisová se naopak domnívá, že obraz je konceptem vizuálním. S tím nesouhlasím vzhledem k velké variabilitě a přejímám spíše definici G. Schillerové (různé představy o kontinuálním utrpení Krista)

<sup>95</sup> Leták s desaterem, z Basileje kol. 1475, Londýn, British Museum, oddělení tisků a kreseb.

vidění Svatého Pavla. Jsou to texty které nabádají ke zbožnosti a dodržování neděle. Jejich rozboru se věnuji v kapitole o literárních vazbách. Dokládají tedy určitý vztah k nedělní symbolice<sup>96</sup>.



**Obr. 3 Rom, Biblioteca Casanatense**  
Cod lat 1404, fol. 40r, kol. r. 1420. Detailem, který se objevuje častěji je hora pod Kristovým nohama.

Nejvýznamnějším dokladem raného významu vyobrazení je kodex (Biblioteca Casanatense MS 1404 – vyobr. 35) z oblasti Švýcarska, jižního Německa, nebo Rakouska. Rukopis pochází z doby kol. 1420. Kresba Svátečního Krista stojícího na pahorku země je doprovázena mystickými texty z klášterního prostředí. Na levé straně vedle vyobrazení Krista s řemeslnickými nástroji čteme: „Hugo ze Sv. Viktora: Ó křesťane, spas svou duši! Nesnaž se mi činit zranění, poněvadž Tvoje spása byla obnovena mou smrtí, ty mě však svým hříchem znovu křížuješ!“<sup>97</sup> Napravo pak čteme citát Svatého Augustina. Augustin také popisuje bolest trpícího Krista, kterou vykoupil lidstvo ze hříchu. Oba texty proti sobě staví Kristovo utrpení a lidský hřích. Další dva sloupce textového doprovodu jsou pod vyobrazením Svátečního Krista a citují další autority pašijové mystiky: Text začíná: „Kristus trpěl ve svém pravém těle a trpí denně ve svém těle mystickém.“ Následuje citát z Pavlovy epištoly Židům (6.6) „a pak odpadli, s těmi není možno začínat a vést je k pokání, protože znovu křížují Božího Syna a uvádějí ho v posměch.“ Dále pokračuje: „Přicházím do Říma, aby mě znovu ukřížovali.“<sup>98</sup> Následuje seznam lidských hříchů. Hříchy se dotýkají také témat, jako je nespravedlnost a špatné zacházení s chudými. Text pokračuje citací Bernarda z Clairvaux: „Jsi člověk a máš věnec květů, já jsem Bůh a mám trnovou korunu. Ty máš rukavice

<sup>96</sup> Lenka Jiroušková, *Die Visio Pauli, Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im Lateinischen Mittelalter*. Brill, Leiden, Boston. 2006. str. 376.a dále - Motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe.

Viz. též Dennis Deletant „The Sunday Legends“ In: *Revue des études Sud-Est Européennes* 15/1977 str 431-51

<sup>97</sup> Hugo de Sancto Victore dixit: O Christiane serva animam tuam...nola ut michi iniuram facias quia si salutem tuam morte mea restituam, voluntarie peccando amiseris quantum in te est, me interum crucifigis.“ Fol 40 viz Athene Reiss, str. 140

<sup>98</sup> Passus est Christus in corpore suo vero, patiur eciam cottidie in corpore suo mistico. Ad Hebreos etc. Venio romam interum crucifigi“ Ibid.

na svých rukou, mé ruce pronikají hřeby. Ty tančíš v bílém rouše, já jsem byl Herodem ponížen bílým rouchem. Ty svýma nohama tančíš a já jimi dřu, ty tančíš rozpažen do kříže radostí a já měl paže rozpaženy na kříži pro potupu. Já trpěl na kříži a ty se v kříži raduješ. Ty nosíš svůj bok a hrud' v povýšenosti a já jsem svůj bok pro Tebe proklál. Jestli však přijdeš zpět, Já Tebe přijmu.“<sup>99</sup>

Kristus se tedy všemi citáty obrací na lidský soucit. Nástroje vůkol jeho těla představují lidské činy, které jej zraňují. V levém sloupci pod vyobrazením jsou dále jmenovány různé události v dějinách spásy, které se udály v neděli. Seznam obsahuje např. Stvoření andělů, přistání Noemovy Archy či Kristův křest. Seznam uzavírá šest dnů stvoření a sedmý den odpočinku. Tato část se tedy zřetelně obrací k nedělní symbolice. Soubor textů spojených s Kristem však poukazuje spíše na spekulativní a kontemplativní kořen zobrazení – nikoli na propagační smysl obrazu.

Nejstarším pramenem pro výskyt nástěnné malby obsahující motiv druhého příchodu Krista a jeho kontinuálního utrpení je popis již zaniklé nástěnné malby vidění arcibiskupa Jana z Jenštejna z roku 1378<sup>100</sup>. Malby vznikly v jeho věžové kapli svého malostranského paláce. Jenštejn mohl ve vizonářské tradici navázat na svého předchůdce na arcibiskupském stolci. Arnošt z Pardubic také objednal oltář Kladské Madony na základě zázračného vidění v mládí. Karel IV. pravděpodobně konstituoval téma vidění císaře Augusta (Emauzy, Libiš) a ve stejné době se konstituoval námět Vidění sv. Řehoře<sup>101</sup>, Vidění sv. Brigity a další.

Jenštejnův obraz byl ale rozšířen také o motiv útočení hříšníků na Krista. Vidění Jana z Jenštejna vymalovaná ve věžové kapli arcibiskupského dvora na Malé Straně jsou jedním z několika málo výtvarných děl, které upoutaly zájem středověkých kronikářů<sup>102</sup>. Tyto malby byly po husitských válkách interpretovány Vavřincem z Březové jako Jenštejnova prorocká předpověď válečné

---

<sup>99</sup> Bernardus: tu homo es et habes sertum de floribus, et ego deus et habeo coronam spineam. Tu cirotecas habes in manibus et ego clavos defixos, Tu in albis vestibus tripudias, et ego pro te derisus ab Herode fui in alba veste. Tu tripudias cum pedibus, et ego cum pedibus laboravi. Tu in choreis brachia extendis in modum crucis in gaudium, et ego ea in cruce extensa habui in oprobrium. Et ego in cruce dolui, et tu in cruce exultas. Tu habes latus apertum et pectus in signum vane glorie, et ego latus fossum habui pro te. Tamen revertere ad me et ego suscipiam te.“ Ibid. str 140

<sup>100</sup> naposledy P. Rychterová, Die vita des Prager Erzbischofs Johannes Jenstein und ihr gelebter und geschriebener Kontext, příspěvek na konferenci Karel IV, Praha 2006, tam také odkazy na literaturu (sborník v tisku)

Viz. též, Weltsch, Archbishop John of Jenstein (1348-1400). Papalism Humanism and Reform in pre-hussite Prague. Mouton 1968, 83-85

K Jenštejnovi též viz: Jaroslav Polc, Svatý Jan Nepomucký. 2. vydání. ZVON. Praha 1993

Též sborník Jenštejn O.N. Praha východ 1977

<sup>101</sup> Zázrak byl samozřejmě starší ale kolem roku 1385 byla instalována svatořehořská ikona v Sta Croce in Gerusalemme a bylo založeno „Visio Gregorii“ jako obrazový typus.

<sup>102</sup> Porák, Jaroslav – Kašpar, Jaroslav (ed): Staré letopisy české. Praha 1980. 23-24

hrůzy. Malby dle popisu zachycovaly kromě hlavního obrazu Bolestného Krista, na kterého útočí hříšníci jeho vlastní církve i další náměty. Byla to především „Panna Maria s nejrozkošnějším Ježíškem“ a obraz papeže jako Antikrista. Papež zde byl představen jako mouřenín s tíarou. Historické okolnosti by hovořily pro možnost, že tato malba mohla stát u zrodu specifické ikonografie papeže Antikrista, který byl později šířena husity a reformační grafikou. Tyto tři hlavní náměty lze interpretovat jako obraz současné církve trpící (Kristus a hříšníci), církve obrozené jako Madony s Ježíškem<sup>103</sup> a obraz Antikrista-papeže jako zavržené církve Antikristovy. Tato moralizující tónina obrazů jako vidění otvírá velmi obtížný problém interpretace. Na jedné straně jsou malby interpretovány jako posun ze sféry reprezentace k mystickému a intimnímu prožitku víry. Jedni toto oddělování prostoru veřejného a intimního interpretují jako raně humanistickou zálibu v individuálním prožitku, druzí pohledem historického vývoje jako exkluzivní zbožnost využívanou jako nástroj k propagandě církevně-politické. Tento druhý pohled zdůraznila ve svém příspěvku na konferenci Karel IV. Pavlína Rychterová. Myslím si však, že nekompromisní postoje a hluboce prožívaná víra Jenštejnova byla spíše fanatická, než taková, která mohla pragmaticky kalkulovat. Neobravela své snahy k centralizaci a mocenské propagandě, a proto také skončila politickým krachem<sup>104</sup>. Studia „exkluzivní zbožnosti“ také více než v jiných epochách ovlivňuje terminologie. Protipólem „exkluzivní zbožnosti“ je „lidová zbožnost“ a „dvorské umění kol. 1400“ má svůj protipól v ikonoklasmu mas husitských. Tím je potlačen běžný přenos idejí nápodobou společenských elit a postupné vytváření kultury individualismu a spolkového života.

Vedle tradice Bolestného Krista a Arma Christi byla k rozvoji této neobvyklé ikonografie důležitá také tradice zobrazování pracovních nástrojů a práce. Pracovní tematika měla v raně středověkém umění vesměs charakter přirozeného lidského údělu, který byl člověku určen po vyhnání z ráje. Práce jako trest a zároveň přirozenost člověka je vyjádřena v řadě textů počínaje vyhnáním Adama a Evy z ráje<sup>105</sup>. V Exodu pak bylo kodifikováno přísné dodržování sabatu<sup>106</sup>. Dalším bohatým zdrojem pouček vedoucích k pilné práci je také kniha Přísloví<sup>107</sup>. Tato bohatá biblická

---

<sup>103</sup> Možná, že velký počet desek Madon na půlměsíci sestoupivších na zem jsou v pohusitské době také symbolem obrozené církve a vycházejí také z Jenštejnova vidění.

<sup>104</sup> Problém, zda řadit Jenštejna mezi protoreformační myslitele či ne, je otázkou, kterou řeší řada historiků zcela opačným způsobem. Domnívám se, že Jenštejn byl především přesvědčeným „naivním“ křesťanem, který se pokoušel o reformu formou náboženské osvěty. Chtěl problémy vyřešit pomocí chudým, založením Betlémské kaple a podobnými bohubilými činy. Přirozený egalitarismus křesťanských myšlenek však feudální vztahy postupně rozkládal. Jeho pokusy můžeme přirovnat například k perestrojce Michaila Gorbačova, která se pokoušela reformovat socialismus, ve svém důsledku se ale stala rozkladným procesem celého režimu.

<sup>105</sup> Gen 3.17 – 19 dále Jes. 28.4-26, 5.29, Dtn 5.1- 15 ad.

<sup>106</sup> Ex 23.12., Ex 34.21

<sup>107</sup> př 19.15,16.26,12.11,20.2, 24.27, 20.12, 24.30-34,27.23-27, 22.13, spr31.13-24

tradice byla podkladem pracovní ikonografie již v raném středověku. V románské době se setkáváme ve výzdobě s pracovními motivy v podobě cyklů měsíčních prací, stavbou Noemovy Archy, stavbou Babylónské věže, nebo vyhánění kupců z chrámu<sup>108</sup>. Vzácnější, ale zajímavější jsou obrazy pracujícího Adama a Evy<sup>109</sup>. Toto vyobrazení znamenalo také jakýsi prvotní ideální stav lidské společnosti, typický především pro řády zdůrazňující ideál křesťanské rovnosti a chudoby. Obraz pracujícího Adama a Evy<sup>110</sup> jako jakéhosi ideálního prvopočátku znamenal pro sociálně orientované křesťanství podobný koncept, jako marxistický ideál prvobytně pospolné společnosti, jehož rovnosti mělo lidstvo opět dosáhnout. Nejlépe je vystižena tato představa v často citovaných verších revolučního kazatele Johna Balla:

„Když Adam sel a Eva předla len,  
Kdo tehdy sloužil, kdo byl džentlmen?“<sup>111</sup>



Obr. 4 Práce prvních lidí.

Anděl učí Adama pracovat s rýčem. Malby z poč. 13. století v klenbě kláštera Sigena, Aragon. (Klášter byl vypálen a zničen při Španělské občanské válce. Museo Nacional d' Art Catalunya, Barcelona.)

Tyto obrazy Adama a Evy jsou také spojovány v zrcadlech s Třetím Božím přikázáním. Nespojují však práci člověka s Kristem. Jakýmsi prvním náznakem je Kristus uprostřed zodiaku, který je na katedrále ve Vezelay a propojuje v pozoruhodné kompozici Krista a symboly ročního cyklu<sup>112</sup>. Tento příklad dokládá středověkou tendenci spojovat Krista s řádem světa. Prvním spojením pracovní tematiky a příchodu Krista na zem je nástěnná malba Posledního soudu

<sup>108</sup> Všechna tato vyobrazení se vážou k pracovnímu klidu nebo ke hříchu – Babylónská věž byla dílem lidské pýchy, Archa přirazila v neděli na horu Ararat. Vyhánění kupců má také souvislost s úctou ke svatým věcem..

<sup>109</sup> Freedman P., Images of the medieval Peasant, str 59. ad. – Equality and freedom at the creation. California 1999

<sup>110</sup>. Tato představa prvotní rovnosti je nejlépe upřesněna studiiemi z oblasti behavioralismu a etologie.

<sup>111</sup> When Adam saw and Eve span, who was then a gentleman? Citát Johna Balla. viz. např. W. Morris, a Dream of John Ball, London 1886. str 222, 279-80, dále Georg M. Trevelyan, England in the Age of Wycliffe, London 1909

<sup>112</sup> Kosmologickou symboliku zpracovává v současné době Lenka Panušková

v Ramesdorfu<sup>113</sup>. Zde anděl otvírá bránu nebeského království a lidé různých řemesel vcházejí do ráje i s pracovními nástroji. Toto vnímání práce jako lidského údělu nebylo jediným důvodem, který vedl k rozšiřování tematiky pracovních nástrojů. Byla to také neustále rostoucí obliba Arma Christi v souvislosti s rozvojem rytířské kultury. Rytířská kultura se soustředila na symboliku zbraní a erbů, které byly samozřejmě přirovnávány v souvislosti s křížáckou symbolikou ke Kristovým Arma Christi, zbraním nejvyššího rytíře a krále. Pracovní nástroje se pak stávaly symbolem pro manuálně pracující, jakýmsi znamením lidí, kteří bojují na tomto světě prací. Můžeme tedy hovořit o Arma Christi reprezentující Spasitele, Arma reprezentující rytíře – tím byl erb a popřípadě meč či zbraň, a také lze hovořit o arma pracujícího člověka, kterým byly jeho pracovní nástroje. Arma měla sloužit jako znaky vítězného boje v pozemském obcování. Spojení rytířské symboliky a Arma Christi je v klasické formě vyjádřeno Koldovou parabolou a kladením symbolů utrpení na štít v Pasionálu abatyše Kunhuty. Je zde rovněž obraz Bolestného Krista a odkaz na neustálé Kristovo utrpení dokládající intimní vztah věřícího a Krista. Paralela o statečném rytíři pak poukazuje na boj proti zlu v alegorickém smyslu. Husité užívali motivů Arma ve smyslu duchovním ale přirovnávali duchovní boj k moderním válečnickým technikám<sup>114</sup>.

V této symbolice Arma Christi v rytířském prostředí lze hledat paralelu k vývoji v řemeslnickém a venkovském prostředí. Oblastmi s nejstaršími příklady Svátečního Krista, kde můžeme zároveň nalézt analogické příklady vysoké kultury, je oblast Štýrska a Švýcarska. Zde se také objevují příklady mystického užití Arma Christi v řádovém prostředí. Jeden z nejstarších předstupňů nalézáme v kapli sv. Michala (Leoben-Goss, Štýrsko). Výzdoba je typickým příkladem eucharistické mystiky ženských klášterů. Nad oltářem kaple nalézáme Ukřižování s Bolestnou Pannou Marií s mečem v hrudi a klečící zakladatelku, abatyši Herburgu (1277-1283). Na jižní stěně kaple se nalézá výjev, kde je Sponsus zraňován Sponsou, vedle pak vidíme Korunování Sponsy. Tento výjev sice nemůžeme brát jako výtvarný předobraz Svátečního Krista, ale je zde již obsažena myšlenka mučení Krista ve zcela ahistorickém zpracování. Správná eucharistická devoce v ženských kláštorech bývala pod kontrolou dominikánů nebo jiného mužského řádu, kteří se věnovali kromě duchovní péče o řádové sestry také kazatelské činnosti mezi laiky<sup>115</sup>.

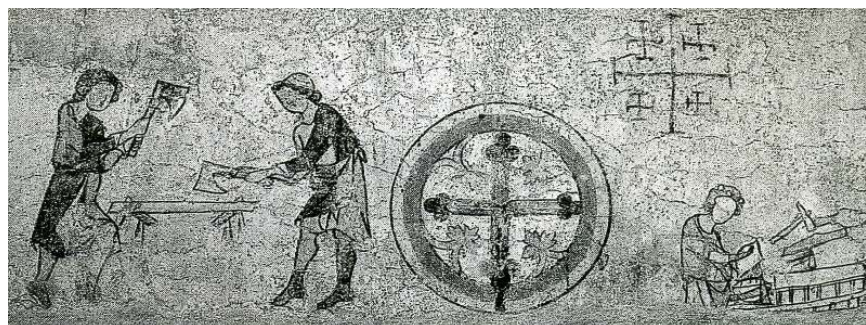
---

<sup>113</sup> Tristram, E.W.: Piers Plowman: Burlington Magazine 31, 1917

<sup>114</sup> Pavel Soukup, Metaphors of the spiritual struggle early in the Bohemian reformation. Arma spiritualia in Hus, Jakoubek and Chelčický. (2004) pub. 2007. Možno stáhnout z webu [www.brrp.org](http://www.brrp.org)

<sup>115</sup> Přejít z dominikánského prostředí uvažuje též R. Wildhaber. V jeho době však nebyly ještě malby v Oberzeirringu odkryty. V nepublikované práci W. považuje za nejstarší příklad Svátečního Krista fragment nástěnné malby dominikánského kláštera v Pettau (ten je ale jen Arma Christi!). Viz. cit. E. Lanc., Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II. str. 335, pozn. 43.





Obr. 5 Leoben-Göss, kaple sv. Michala

Podlaha, Antonín ed., *Český slovník Bohovědný heslo eucharistie*, Praha 1926, Sponsus probodáván Sponsou, 1278, 6. filiální kostel, konsekrační kříž 1310 – 20 s pracovními motivy a kresbou Jeruzalémského kříže vpravo.

Nejstarším dochovaným příkladem je pozoruhodná malba v Oberzeirringu z doby kol. 1360<sup>116</sup>. Výzdoba a vznik této hřbitovní kaple je kladen do souvislosti s činností místních stříbrných dolů v Oberzeirringu, které zanikly po katastrofě mezi lety 1361-1365. Doly byly tragicky zaplaveny a podle údajů po r. 1400 zahynulo několik set horníků.<sup>117</sup> Oberzeirring je typickým příkladem menšího hornického osídlení, které se soustředilo na eucharistickou zbožnost a na devoční témata odrážející zvýšené nebezpečí<sup>118</sup>. Hřbitovní kostel obsahuje řadu pašijových scén a devoční výjevy s nešlechtickými donátory. V kostele v Oberzeirringu spatřujeme dvojici donátorů na Ukřižování, dále se zde vyskytuje dvojice andělů držících trnovou korunu. Je zde také řada devočních obrazů zajišťujících násobené přímlyvy. Nejzajímavější je Klanění čtyřiaadvaceti starců triandrickému vyobrazení Božské trojice. Apokalyptičtí starci byli v rustikálnějším prostředí vnímání jako historické figury. Původní význam byl kosmologický a bývali vyobrazováni s nástroji či nádobami, ale rustikální příklady obsahují mluvící pásy s přímlyvy. Jejich kult byl zakázán až Tridentským koncilem<sup>119</sup>. Sváteční Kristus v Oberzeirringu je výjimečným příkladem

<sup>116</sup> Datace E. Lanc. D Rigaux datuje tyto malby a malby v Rähüns ještě do první pol 14. stol. Zdá se mi to příliš časně, protože ve Švýcarech se objevuje námět spolu s viděním sv. Řehoře s Imago Pietatis – to nelze klást před 1386, kdy byl obraz ustaven.

<sup>117</sup> Tremel F., Das ende der Silberbergbaues in Oberzeiring, in: Blat f. Hkde díl XXVII, 1953, s 1 ad.

<sup>118</sup> K problematice zbožnosti v důlních osídleních přednášel Royt J. (Kašperské hory), něco též ve sb. Memento mori k výstavě v Kašperských horách.

<sup>119</sup> Kretzenbacher, Leopold, "Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der 'Volksfroemmigkeit' in den Suedost-Alpenlaendern," in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1 (Munich, 1995), 34-73 Čtyřiaadvacet apokalyptických starců vzývajících tři různé osoby Boha snad mohla dokonce vést k představě trojnásobku. 24 starců x 3 Božské osoby je 72 přímlyv.

nejen kvůli tomu, že je dosud nejstarším známým příkladem. Také jeho ikonografický program je velmi pozoruhodný: obsahuje svědka - svatého krále. Tento král poukazuje na Krista, který sestoupil k lůžku spící dvojice a okolo jsou rozloženy různé nástroje. Motiv Krista poblíž lůžka s dvojicí je pravděpodobně varování před leností a smilstvem a je doložen několika dalšími příklady. Motiv asistujícího světce dále znejasňuje, které vidění bylo nejdůležitější literární paralelou námětu Svátečního Krista. V úvahu přichází řada velmi populárních vidění: vidění Sv. Pavla, které bylo spojováno s tzv. dopisem z nebe poslaným (Nedělním dopisem). Legenda o objevení tohoto vidění obsahuje motiv císaře Theodosia, který otevře nalezenou krabičku s hrozným zjevením pekla sv. Pavlovi. Toto vidění bylo různě upravováno, obsahuje motiv odnášení zlé a dobré duše, či na západě připojeným dopisem z nebe, nabádajícím ke svěcení neděle. Další možností je přímo vidění Karla Velikého, kterému během mše sv. Jiljí anděl zjeví hříchy napsané na papíru. Karel Veliký měl také důležitý význam v rámci svěcení neděle, protože vydal tzv. Admonitio Karla Velikého<sup>120</sup>, které vyžaduje dodržování nedělního klidu. V úvahu také připadá legenda nedělního dopisu, který byl adresován do Říma (Jeruzaléma, Cařihradu). Tato figura královského svědka je unikátním a důležitým motivem i proto, že jde pravděpodobně o nejstarší příklad vyobrazení.

Ve Štýrsku se můžeme setkat ještě s dalším raným příkladem vynikající kvality. Je jím Sváteční Kristus ve farním kostele sv. Vavřince v Murtzalu (St. Lorenzen)<sup>121</sup>. Nástěnné malby jsou jedním z nejkvalitnějších příkladů internacionálního slohu. Stylově patří do okruhu Mistra z Brucku a datují se kol. 1420. Sváteční Kristus je prvním obrazem u vstupu do chrámu. Obraz představoval klasické schéma Svátečního Krista v gestu orans upomínajícího na Agnus Dei v liturgii. Z klečícího donátora se zachovala pouze nápisová páska. V témže kostele se zachoval další, typologicky související námět s vyobrazením Svátečního Krista - tzv. Volto Santo<sup>122</sup>. Vyobrazuje známé ukřižování v Luce, které dle legendy namaloval Nikodémus. Od dvanáctého stol. byl znám zázrak s hráčem na housle, kterému daruje obraz za jeho hru botu z drahého kovu. Tato legenda je zachycena na řadě středověkých nástěnných maleb a je dalším z vizionářských témat zdůrazňujících neustálou Kristovu přítomnost.

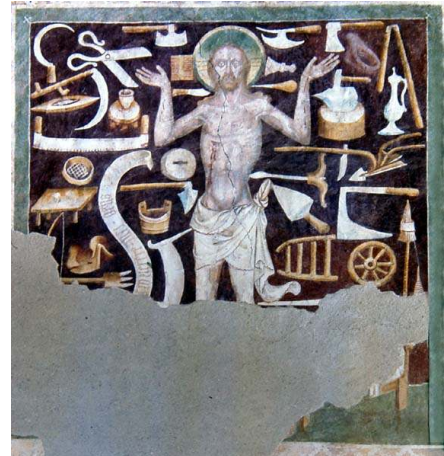
---

<sup>120</sup> Charlemagne, „Admonitio generalis“ ed. Alfred Boretius, *Capitularia regum Francorum* (Monumenta Germaniae Historica: legum sectio II, 1883) vol I, str. 60§ 78. cit in: Kirschbaumlexikon heslo Feiertagschristus

<sup>121</sup> E. Lanc., *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Osterreichs II.*

<sup>122</sup> G. Wagner, *Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen*. Schriften der Volkskundlichen komm. 11. Mnichov 1960  
D. de Chapeaurouge, *Die Geigerlegende des Volto Santo* in: *Schrade Festschrift* 126-133





Obr. 6 St. Lorenzen, Štýrsko, kol 1420:

Svatý Erasmus se šidly pod nehty, který je na slavětínských malbách zobrazen při mučení ševcem, Volto Santo s hráčem na housle, Sváteční Kristus s donátorem vlevo a s postelí vpravo (zničena)

V oblasti Švýcar považují za nejstarší obraz v Ormalingen, který představuje oblečený typus Krista s bleskem. Kristus se snaží sestoupit na zem, ale Maria mu v tom zabraňuje. Do jeho roucha se zapichují různé nástroje. Tento obraz naopak obsahuje oblíbený motiv vidění a přímlov Panny Marie. Typ oblečeného Krista evokuje spíše poslední soud a tento obraz vůbec nemusí přímo souviset s nedělním dopisem, ale spíše přímo s představou Kristovy parúzie a Božího trestu. Oblast Severní Itálie a Tyrolska je také prostorem s velmi starými příklady v Prabi d'Arco (kol. 1370), Porderone a San Pietro di Feletto (konec 14. stol.). Zde se objevuje Kristus františkánského typu v hnědé sukničce s mystickými krvavými čarami. Tato tradice Kristova odění snad vychází z tehdy již proslulého Volto Santo v Luce. Prabi D'Arco (konec 14. stol) uvádí do ikonografického repertoáru ženskou alegorii. V Itálii se také setkáváme již v této vrstvě s nápisem Sancta Dominica. V této souvislosti je důležité připomenout starší tradici úcty ke Svaté Dominice, která byla roztrhána za císaře Diokleciána divou zvěří. Světice je vyobrazována s křížem a centrum jejího kultu můžeme hledat v Kalábrii (Tropea). Vzhledem ke stejnému jménu (Sancta Dominica) a k alegorické tradici ženských figur v Byzanci, mohla tato úcta sehrát také určitou roli<sup>123</sup>. Určitou obdobu korunované ženy jako symbolu konce znamenaly velmi podivné tradice při korunovacích dogressy, manželky benátského dóžete. Byla vnímána jako alegorický triumf smrti, které vzdávají hold jednotlivé gildy.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Obrazy sv. Dominiky se zachovaly v dómu v Montreale a také v kostele Sancta Domenica in Latreza. Malba sv. Dominiky je v kryptě a pochází ze 13-14. stol. Mučednice drží kříž a žehná. Kult sv. Dominiky je asi důležitou součástí problému a vyžaduje hlubší studium. Literatura viz. Braunfels, W., Kirschbaum, E.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Basel 1968—1976 6. díl. Str. 72. heslo Dominika

<sup>124</sup> Asa Bohm: The coronation of female Death, the Dogressa of Venice in: (JSTOR) Man, New Series, Vol 27, 1992. str. 91-104. (Royal anthropological institute of Great Britain and Ireland)

Anglické nejstarší lokality pocházejí z hrabství Wiltshire. Jsou fragmentárně dochované, reprodukují základní schéma Krista obklopeného nástroji. Toto základní schéma se pak objevuje ve většině příkladů. Přesto můžeme v celkovém korpusu Svátečního Krista rozlišit několik skupin:

1. Tradice univerzální – Kristova bolest a sestupování na zem pod tíhou bolesti. Tato tradice nového příchodu je oblíbena především mimo Itálii. Je spojena s ideologií sedmého dne, sedmi věků světa a s eschatologickými představami. Tato tradice je také více spojena s obecným pojetím zraňování Krista všemi lidskými hříchy. V Anglii se vyskytuje později tradice spojování Svátečního Krista se sedmi smrtelnými hříchy.
2. Tradice krvavých čar. Kristus je oblečen do jednoduchého hnědého úboru a je spojen s předměty krvavými proudy. Tuto tradici vycházející ze stigmatizace sv. Františka lze poprvé doložit v Itálii kolem roku 1380. Je zde doložen název Sancta Dominica. Podobný typus oblečeného Krista představuje také uctívaná řezba „Volto Santo“.
3. Tradice ženské alegorie. Tato tradice se vyskytuje především na území pod vlivem Benátek. Užití Eklésie, či přímo svaté Neděle (Sancta Dominica) - pravděpodobně souvisí s alegorickým vnímáním ženské světice ve východní tradici. Nejstarším dokladem užití ženské alegorické v Itálii je kolem roku 1370. Tato tradice také může souviset se skutečnou sveticí - svatou Dominikou (Sancta Dominica).
4. Nový Adam – velice podivná stylizace zraňované ústřední figury do jakési podoby s androgynními rysy. Tento obraz Krista jako ideálního člověka mohl směřovat k nepravověrným výkladům a herezím. Ke stírání rozdílu mezi člověkem a Kristem docházelo např. u adamitů a řady dalších pantheisujících tendencí. (objevuje se zejména v sev. Itálii a Švýcarsku od r. 1410.)
5. Kristus jako obr. Obří rysy lze sledovat především u typu „Fastenchristus“, který má někdy hrozivé rysy tváře. Sváteční Kristus často dorůstá až do rozměrů sv. Kryštofa (5 metrů). Tato stylizace je snad ovlivněna viděním sv. Brigity. (Od pol. 15. stol.)

Dle užití pak můžeme sledovat převážnou funkci: jako Mahnbild, Andachtsbild a jako epitaf. Mahnbild s posvátnou figurou a Andachtsbild je velice obtížné rozlišovat, protože v nábožensky přísném prostředí byla Bázeň Boží základní složkou úcty. Člověk se bál trestu při pohledu na Svátečního Krista či na Poslední Soud, a přesto tyto obrazy uctíval. Lze však rozlišovat mezi obrazy, které byly na vnější stěně či výjimečně vedle kazatelny, a mezi příklady opatřenými železnou tyčí na napichování svíček určených převážně k nedělní připomínce zesnulých. (Dále viz kapitolu k odkazům vosku a železných tyčí.)



## 7. Vazby k textovým pramenům

Vzhledem k textům zachovaným přímo na vyobrazeních můžeme obraz Svátečního Krista ztotožnit s názvem „Sancta Dominica“ a tím i s texty stejného jména. Základním pramenem, se kterým můžeme Svátečního Krista spojit je Nedělní dopis a s ním často spojované Vidění sv. Pavla. Na letáku z roku 1634 je dokonce obraz Svátečního Krista doprovází text „La epistola della dominica“ - tzv. dopis z nebe poslaný. Tento dopis vyzývá ke slavení neděle, k řádnému křesťanskému životu a zbožnosti. Pokud nejste dobrými křesťany a nectíte neděli, ilustrace ukazuje důsledky pro Kristovo tělo. Text Vidění sv. Pavla <sup>125</sup> (visio Pauli, epistola vel revelacio, dopis čili zjevení) je vůbec nejstarší literární památkou spojenou s motivem nedělního klidu. Tyto texty jsou také pojmenovány v rubrikách velmi často „Dies Dominica“.<sup>126</sup>

Obsažení motivu držení nedělního klidu je obsaženo v závěrečné Kristově řeči a je dále ještě obohacováno motivem připojení tzv. nedělního dopisu, textu zcela jiné literární tradice. Zejména ve skupinách B a C podle dělení Jirouškové se svěcení neděle stává kmenovou částí tohoto vidění. Vidění v latině začíná slovy Dies Dominicus. Zajímavé je také, že se toto vidění zachovalo ve staročestíně a hornoněmeckých dialektech, které nesou určitý znak zobecnění. Dopis z nebe poslaný je text, který byl spolu s tradicí Svátečního Krista dán již Athenou Reissovou<sup>127</sup>. První část vypravuje, jak Bůh nebo Kristus píše dopis a posílá jej do Jeruzaléma (Řím, Betlém, Cařihrad). Druhá část utvrzuje slavení neděle. Některé dopisy ještě obsahují třetí část, která jmenuje všechny události, které se staly v neděli.

Jiroušková tyto texty považuje za tématicky blízké a lze sledovat, že se tyto texty vzájemně ovlivňovaly. Ve verzi *Be1*<sup>128</sup> stojí mezi viděním Pavla a nedělním dopisem dvě krátká pojednání: o patnácti znameních Posledního soudu a o Posledním soudu samotném. Ve Verzi V3 následuje vidění Pavla pojednání o sedmi skutcích milosrdenství a poté výčet nedělních událostí v dějinách spásy<sup>129</sup>. Nedělní dopis je jeden z více textů a rukopis obsahuje také *Transitus Mariae*. Jiroušková ukazuje, že *Visio Pauli* se stávalo také *exemplum* v samotném textu *Nedělního dopisu*.

Jiroušková se v kapitole *Visio Pauli* jako *Miraculum* a *Exempum* snaží zasadit tento text do kontextu velmi oblíbené literatury středověku. Textové soubory obsahovaly kromě *Visio Pauli* a dopisu z nebe další soubory, které mohly být využívány jako součásti kázání. V případě rukopisu

---

<sup>125</sup> Lenka Jiroušková, *Die Visio Pauli, wege und wandlungen einer orientalischen Apokryphe im Lateinischen Mittelalter*. Brill, Leiden, Boston. 2006. str. 376.a dále - Motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe, Za upozornění děkuji J. Sichálkovi

<sup>126</sup> Mc Nally 1973, str. 175-186

<sup>127</sup> R. Stube, *Himmelsbrief*, Tübingen 1918.

<sup>128</sup> Viz dělení u Jirouškové

<sup>129</sup> Mc Naly 1973, s 185.

Pa(s.X-XII)<sup>130</sup> je za textem Visio Pauli přiřazeno také kázání „Sermo de anima et corpore“. Toto kázání obsahuje řeč dobré a špatné duše k tělu na den Vzkříšení Krista. Někdy je též tento text v rubrice označován jako „Privilegia diei dominicae et visio Sancti Pauli in inferno“. Dalšími přiřazenými útvary jsou De Iuda Iscarioth traditore, de oleo misericordiae, de miseriabili vita et morte Antichristi. V jiném případě je Visio Pauli začleněno na závěr Brigitiných Revelationes o osvobození duší z očistce. Velmi zajímavý je také hornorýnský příklad „Spiegel des Leidens Christi“ z počátku 15. stol. kde jsou obsaženy také části o Posledním Soudu a části Ars Moriendi.



Obr. 7 Motiv Kristova příchodu na zem a ochrany Panny Marie

Ormalingen kol 1370, Stedham (1440) West Chillington (kol. 1400) Trestající Sváteční Kristus často stojí na kole nebo soukolí, které symbolizuje jeho nejisté místo na nebesích a neustálou hrozbu Božího trestu. Panna Maria stojí na straně křesťanů.

K utvoření námětu Svátečního Krista přispěla také apokalyptická literatura. Tento žánr byl s ideologií sedmého dne spojen již ve starověku, například židovskou Apokalypsou týdnů (první Henoch 93 a 91). Nepřehlednost eschatologických představ, jejich míšení a zcela nejasné ohraničení hereze a ortodoxie, je ikonograficky velmi těžko zvládnutelné. Musím proto konstatovat, že tato součást představ spojených s obrazem Svátečního Krista je nejsložitější<sup>131</sup>.

Eschatologická literatura má kontinuální tradici a mezináboženský přesah, který se snažila řada badatelů různým způsobem utřídit. Jejich nedogmatická či přímo heretická povaha je činí ještě méně přehlednými. Kontaminace různými jinými texty, přelévání různých motivů a velká

<sup>130</sup> Jiroušková L, Visio Pauli. Str. 394

<sup>131</sup> Viz. přehled apokryfních zjevení a apokalyps a přehledný úvod do apokalyptického studia in Jiroušková: L.: Proroctví a apokalypsy. In: Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy (s. 253nn.)

proměnlivost nemůže určitý motiv spolehlivě přiřadit k jednomu dílu. Ve středověku existovala také představa šesti věků, přičemž prvním časem byl věk Adamův a přítomná doba byla věkem posledním – šestým. Po ní následoval příchod Krista<sup>132</sup>. Toto paralelní vnímání univerzálního, lidského, i týdenního cyklu bylo různě interpretováno. Jak je patrné i z Nechutové dělení eschatologické literatury na individuální a globální, které zjednodušuje Collinsovo dělení apokalypt. Nechutová vidí dva základní póly v obecné a individuální eschatologii. Sváteční Kristus obsahuje jak motivy individuálního smrtelníka, tak i vidění Kristova příchodu. Z motivů jednotlivých apokalypt a zjevení nelze označit jedinou, která by byla textovou obdobou Svátečního Krista. Situace je velmi příbuzná například u námětu Adorace Krista, kde kromě Vidění sv. Brigity zpočátku působila řada dalších vidění. (viz P. Rychterová)

K tématu Svátečního Krista je velmi je důležitých několik eschatologických vizí, které stojí na pomezí eschatologické, nábožensky vzdělávací a věroučné literatury. Věřící je poučen a zároveň varován hrozným viděním. Prvním typickým typem jsou tzv. „Přímluvy Panny Marie“, která oroduje za spásu hříšníků a prosí Boha, aby křesťanům odpustil. Motiv přimlouvající se Panny Marie se vyskytuje na nástěnných malbách v Ormalingen a na zničených malbách ve Stedhamu.

Již zmiňované Vidění sv. Pavla<sup>133</sup> (Visio S. Pauli), se vyskytuje také v české středověké literatuře<sup>134</sup>. Jeho český text je také spojen s tzv. nedělním dopisem či „listem z nebe poslaným“.

Třetím významným textem je vidění Adamovo. Toto vidění je co se týče nábožensko-politického dopadu velmi významné. Představuje totiž myšlenku, že člověk poškozený pádem do hříchu se může stát opět dokonalou bytostí, pokud se poddá zcela novému Adamovi - Kristu. Tento Nový Adam může člověka povznést k původní dokonalosti. Spolu s ideologií periodizace, která je pro eschatologii typická (líčení hrůz a nastolení nového řádu), se stala důležitým apokryfním textem pro levicově orientované myšlení. Theosofická antropologie byla pro dějiny lidského myšlení předpokladem pro ideologii dosažení ideální dokonalosti a rovnosti lidské společnosti<sup>135</sup>. V této možnosti dosažení prvotní dokonalosti člověka vidí Robert Kalivoda kořeny komunistického

---

<sup>132</sup> Jacques Le Goff, Jean Claude Schmidt. Encyklopedie středověku. Praha 2002 (z franc. Orig 1999), str. 93

<sup>133</sup> Na odkaz k této literární památce děkuji kolegovi Jakubu Sichálkovi z ÚČL AVČR

<sup>134</sup> A. Patera, Jmé o sv. Pavlu, Časopis Českého muzea

Jan Vilikovský "Próza z doby Karla IV."(vyšlo 2x: 1938 a 1948 - pouze v tomto 2. vydání je i převod části Vidění sv. Pavla - tu staročeskou podobu ( jde pouze o část textu)

L. Jiroušková zpracovala téma Vidění sv. Pavla i pro kolektivní knihu Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy (s. 253nn.) najít též ve Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha 1957, s. 544nn. – viz <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/zliteratury/VZCL3>)

<sup>135</sup> Robert Kalivoda: Husitská epocha a J.A. Komenský. Praha 1992

konceptu, který byl pouze podle jeho interpretace brzděn „principem křesťanské nirvány“<sup>136</sup>, usilující o dosažení nadpozemských hodnot. Tato antropologická ideologie tvořila důležitou součást Viklefovy víry ve „fides caritate formata – víra utvářená láskou“, která dává člověku možnost od dokonalosti ztracené pádem dosáhnout opět stavu nevinnosti (status innocentiae). Tuto linii Kalivoda sleduje přes Kusána, Erasma Rotterdamského a renesanční italské myslitele Pico della Mirandolu a Paracelsa. Za pokračovatele těchto myšlenek prvotní dokonalosti považuje Kalivoda V. Andreaeho<sup>137</sup>. U těchto jmenovaných již nejde o koncept hříchu, nýbrž o „poblouzení“, které se napravuje nikoli milostí, ale poznáním. V této linii pokračuje i J. A. Komenský a rosenkruciánská generální reformace. Tento proud Kalivoda sleduje až k marxismu.

---

<sup>136</sup> Kalivodův „princip křesťanské nirvány“ je méně radikální modifikací Marxova pojmu „opium lidstva“. V Kalivodově pojetí je důležitá především touha po dosažení ideálního stavu. Zdá se mi však, že někdy splývá pantheismus a gnose v jeden pojem.

<sup>137</sup> Miroslav Ransdorf, Johann Valentin Andreae, přehled historiografie a profil jeho myšlení a díla. SCeH 18, 1988, č. 35-sborník. Str 17-29



## 8. Rozmístění a sociální předpoklady

Pozorujeme-li mapu rozmístění nástěnných maleb Svátečního Krista, vidíme, že vyobrazení nalézáme téměř výhradně na území Anglie, Walesu a na území pod vlivem Svaté říše římské. Insulární příklady se potom liší mnohem větší koncentrací nástěnných maleb na jedno území, menší ikonografickou pestrostí, a snad i celkově nižší kvalitou. Celkové počty dosud známých nástěnných maleb jsou takovéto:

19 v Anglii

4 ve Walesu

1 v Chorvatsku

6 ve Slovinsku

12 v kantonu Graubünden (Grissons) a v okolí Bodamského jezera

1 u Bernu

8 kolem italských jezer (L. di Garda a severně od Milána)

2 v Čechách (+ zaniklé Jenštejnovo vidění)

10 v Korutanech a Štýrsku

9 v Tyrolích a Trente

4 jižně od Turína na hranici s Francií

4 ve Střední Itálii

Dále známe izolovaný příklad ve Wismaru v severním Německu.

V souvislosti se svátečním Kristem lze uvést ještě další památky, které nejsou nástěnnými malbami: je to především ilustrace z rukopisu Casatanensis (kol 1420), ilustraci „Artes“ v rukopise Aristotelovy Etiky z Haagu (kol 1370)<sup>138</sup>, leták s dekalogem z Basileje (1475) či deska ze Sieny (1480). Celkem je v katalogu zahrnuto asi 90 příkladů od druhé poloviny 14. století do třetí čtvrtiny 16. století. Překvapující, ale vysvětlitelná mizivým fondem nástěnných maleb, je absence Svátečního Krista v oblasti Nizozemí a Fríska. Naopak oblouk alpských zemí je množstvím a dochovalostí různých příkladů naprosto výjimečný. Jádrem anglických vyobrazení lze předpokládat v hrabství Wiltshire, pravděpodobně v oblasti mezi Ampney, Oaksley a Purton. Tyto lokality lze klást ještě do 14. století a jsou od sebe vzdáleny jen šestnáct kilometrů. Jádro vyobrazení na kontinentu je alpský oblouk, který začíná v okolí Basileje, jde přes kanton Graubünden (Grissons) do Tyrolska, a dále přes Korutany, Benátsko až do Slovinska. Jako kořen vyobrazení byla Wildhaberem označena nástěnná malba dominikánského kláštera v Ptuj (Pettau) ve Slovinsku

---

<sup>138</sup> Haag, Museo Meermano-Westreenianum MS 10.D 1. fol 110. viz R. Berliner R., „Arma Christi“, Münchener Jahrbuch 3/ 6 1955, str. 111-12 obr 41.



z poloviny 14. století. Tato malba je však zcela standardním Bolestným Kristem s Arma Christi, který je v této době již běžnou součástí ikonografického repertoáru. Lze však s Wildhaberem souhlasit, že ikonografický předstupeň Arma Christi hrál důležitou roli. Arma Christi byla spojená často s odpustkovým textem, který odkazoval k významným pašijovým relikviím v Sta. Croce v Římě. Určitý centralizační statut významných Arma Christi v rámci imperiální politiky má tradici založenou již svatým Konstantinem. V kontemplativní zbožnosti se ale tento význam individualizoval. Význam se decentralizoval i v politickém smyslu. Ve městech získával Bolestný Kristus často povahu ztělesnění zákona a stával se symbolem soudní svrchovanosti<sup>139</sup>. Tento kontext Krista ve větších městech rozvíjím v kapitole Užití Krista jako morální autority. Z mapy vyplývá, že alpské země jsou nejdůležitější oblastí výskytu. Tato oblast měla zcela specifické sociální podmínky díky izolaci jednotlivých údolí. Ta v řadě míst posílila relativně velké procento svobodných občanů, kteří vytvářeli náboženské komunity ještě před založením fary. Anglie byla v tomto smyslu podobná. Bylo zde velké množství svobodných obyvatel. Dle stáří lze určit dvě výrazná centra: Jedním je oblast Švýcarska (Bodamské jezero a kanton Graubünden/Grissons, kde se nachází starší příklady (před nebo kol. r. 1400) - je to Ormaligen, Rhäzüns, Schlans, Eriskirch a Tubre.

K rozmístění, které těžko otřese prominentním postavením alpských regionů a Anglie, je nutno registrovat absenci vyobrazení v oblastech se zachovalým fondem nástěnných maleb, ale s pevnou strukturou lenní závislosti – jako např. Francie, Španělsko, Bavorsko apod. V oblastech s vyspělou dvorskou kulturou, jako např. frankovlámská oblast, můžeme sledovat pracovní a moralizující motivy spíše jako epizodní pozadí. Vidíme často Madonu v chrámové architektuře – obecný lid zde plní roli jakéhosi stroje, který zajišťuje chod věcí posvátných. Porušování řádu se zde vyskytuje, ale jako žánr v pozadí posvátné scény ilustrující přítomnost hříchu na zemi: Například poddaný sbírá dřevo v lese při mši<sup>140</sup>, havrani zobají obilí<sup>141</sup>. Pozoruhodným a významným projevem jsou pašijové výjevy v hodinkách, které jsou doprovázeny výrobou Arma Christi<sup>142</sup>. V Českých zemích byl naopak kult panovníka silně spjat se zemědělským kultem, který zaznívá jak v přemyslovské legendě, tak v zemědělských pracech sv. Václava. Takováto feudální reprezentace je však velmi vzácná.

---

<sup>139</sup> Jen Beránek má právo soudit

<sup>140</sup> Num. 15.32 – ukamenování muže sbírajícího dřevo

<sup>141</sup> L12,24 Všimněte si havranů: nesejí, nežnou, nemají komory ani stodoly, a přece je Bůh živí. Oč větší cenu máte vy než ptáci!

<sup>142</sup> Iz 41,7 A tak posilňoval tesař zlatníka vyhlazujícího kladivo tlučením na nákovadlí, říká: K sletování toto dobré jest. I utvrdil to hřebíky, aby se nepohnulo.

Souvislost mezi svobodou sedláků a výskytem Svátečního Krista vede k úvahám, jakým způsobem tato laicizace náboženských symbolů a struktura společnosti může souviset. Jde totiž o uspořádání, které se později stalo nejvíce prosperujícím systémem Evropy i Severní Ameriky. Soběstačný a svobodný člověk, který sleduje a kontroluje své okolí, případně pomůže v nouzi svým sousedům, je například ve Švýcarsku dosud základním mechanismem společnosti. Pro někoho je atmosféra švýcarského venkova nesnesitelná – pokud si nenatřete plot, obec vám jej natře a o každém příchozím se hlasuje, zda se může v sousedství usadit. V některých reformovaných církvích (zejména v Americe) dosud panuje praxe veřejné zpovědi, kde musí svým spolubratřím odpustit nejen kněz nebo Kristus, ale i sousedé a celé společenství křesťanů<sup>143</sup>. Tato výhodnost vzájemné kontroly a pomoci v rámci smečky je jedním z nejdůležitějších zájmů etologů i historiků zkoumajících již od 19. století vznik mravních instinktů či pravidel u zvířat a u člověka<sup>144</sup>. Zrod takovéto společnosti urychlily morové rány kolem poloviny 14. století. Způsobily dramatický úbytek pracovních sil. Pracovní síla se stala nedostatkovým zbožím, a to posílilo význam manuálně pracujícího jednotlivce. Společenská základna zeštíhlela a každá ornamentální struktura ve složité středověké společnosti tak byla podrobena zkoušce, zda vydrží či nikoliv. Sociálně posílený pracující člověk snažil odstranit přebytečné trubce a omezit optickou hierarchii náboženství i společnosti. Tyto společenské zvraty se pochopitelně odrážejí i v povaze výtvarných symbolů a jejich postavení v rámci kultu. Růst významu pracovní síly, růst svobody i majetku drobných sedláků vedl ve čtrnáctém století k dramatickým otřesům v řadě míst civilizované Evropy<sup>145</sup>. Stejně jako obraz Svátečního Krista nalézá první výtvarné předpoklady v obrazech tělesného následování Krista a v další klášterní mystice 13. století, tak i první selská povstání mají své počátky v eucharistických vášních na přelomu 13. a 14. století.

Anglie se stejně jako celá Evropa potýkala po morových ranách s velkým nedostatkem pracovních sil<sup>146</sup>. Feudálové si museli platit námezdní síly a cena práce začala vzrůstat. V Anglii se horní vrstvy snažily nadměrné ceně práce bránit nařízením parlamentu o maximální možné mzdě.

---

<sup>143</sup> Tato praxe byla ojedinele praktikována v podzemní a polooficiální katolické církvi v komunistickém Československu. Pater Bonaventura Bouše zavedl ve zpovědní praxi pozoruhodné novum. Hříchy se psaly na lístky papíru anonymně a pater Bouše je shromáždil. O těchto poklescích se pak ve společenství veřejně hovořilo. (za upozornění děkuji H. J.Hlaváčkové)

<sup>144</sup> A. Sutherland, *The Origin and Growth of the Moral Instinct*, London, 1898

F.A. Giddings, *Mutual Aid among Animals*, 1890; *Mutual Aid among Savages*, 1891;

*Mutual Aid among the Barbarians*, 1892; *Mutual Aid in the Medieval City*, 1894; *Mutual Aid amongst Modern Men*, 1896

<sup>145</sup> K přehledu a zhodnocení různých emancipačních povstání ve 14. stol. - viz F. Šmahel, *husitská revoluce* 1. str. 129-158

<sup>146</sup> Georg M. Trevelyan, *England in the Age of Wycliffe*, London 1909

Toto opatření vyvolalo sociální bouři, která skončila krvavým potlačením. Přesto však zůstala zachována široká vrstva svobodného obyvatelstva. Utvořil se trh práce a vědomí sounáležitosti pracujících vrstev. Majitelé půdy museli ekonomicky využívat lidskou práci, a tak se ve větší míře zaměřili na chov ovcí a produkci vlny. Čtrnácté století je také dobou, kdy se utvářel Švýcarský stát. Jeho základy byly rovněž utvářeny zdola, spojováním jednotlivých oblastí.

Shrňme si tedy předpoklady, které vytvářely pracovní trh s poměrně vysokou cenou fyzické práce vedoucí k porušování svátečního klidu:

1. pokles obyvatelstva a tím zdražení práce
2. posílení svobodných vrstev obyvatelstva, které ve své pracovní morálce nezávisely na rozhodnutí feudála
3. nárůst počtu církevních svátků, které se staly určitou brzdou ekonomického rozvoje

Je pozoruhodné, že právě alpská oblast a oblast Anglie charakterizuje poměrně vysoké procento svobodných a jistým osobním majetkem disponujících sedláků a že právě v těchto oblastech docházelo k jejich nejúspěšnějším povstáním. V těchto oblastech se také odehrály bouře s jasnými požadavky, které ve Švýcarsku dokonce vedly k vítězství zcela nového uspořádání na spolkovém základě.

V souvislosti s úbytkem obyvatel a příliš vysokými náklady na manuální sílu pro feudály, vydal král Eduard III. roku 1349 „Ordinance of laborers“, kde se snažil zamezit nedostatku oráčů a jiných dělníků po morové ráně tím, že ustanovil povinnost pracovat a zákaz požadovat větší plat, než měli před vypuknutím moru. V závěru žádá král Winchesterského biskupa, „aby náležitě poučil všechny ve své diecézi, kteří jsou k tomu způsobilí, to jest faráře, ministry a další, aby vyzývali a nabádali farníky užitečnými výtkami a pravidly. Taktéž má nařídít kaplanům sloužit bez nadměrného platu pod pohrůžkou zákazu činnosti. Tato žádost měla být také směřována na uvolněnou arcidiecézi cantenburskou a k severním biskupům anglickým<sup>147</sup>. Vzhledem k tomu, že tato nařízení nepomáhala, byla vyhotovena „Statute of Labourers“ – Statuta dělnická z r. 1351, která zakazovala námezdníkům odcházet za lepší mzdou a stanovovala maximální mzdy pro jednotlivá zaměstnání a řemesla. Stanovovala tresty za zběhnutí, požadování vyšší mzdy apod. Tresty mohly dosáhnout až po odsouzení na smrt<sup>148</sup>. Následující desetiletí byla tato pravidla prosazována a řada řemeslníků byla poháněna před soud<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> A. Beebe, W. Notestein, eds. *Source Problems in English History*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1915.

<sup>148</sup> White, Albert Beebe and Wallace Notestein, eds. *Source Problems in English History*. New York: Harper and Brother Publishers, 1915

<sup>149</sup> Berta Haven Putnam, the enforcement of the Statutes of Labourers during the first decade of the Black Death 1349-1359 (*Studies in history, Economics and Public Law* 32. 1908, pp. 80-81

Vyústěním tohoto sociálního konfliktu bylo selské povstání z roku 1381. V květnu se v lesích Kentu a Essexu začali shlukovat sedláci k velkému povstání. V zimě roku 1381-2 bylo povstání hlavním politickým tématem. Je zajímavé že Wiclef stejně jako později Luther vystupoval proti sedlákům. Faráři a zejména medikantské řády byli obviňováni wiklefovskou stranou, že podněcují chudé proti bohatým svým náboženským vlivem<sup>150</sup>. Selské bouře se náboženských otázek netýkaly a sedláci měli z dnešního pohledu rozumné důvody k neposlušnosti.

Kromě královy pobídky ve Statutech dělnických z roku 1351, aby církev nabádala lid pravidly, byla v Anglii tato osvěta systematicky řešena především po povstání v roce 1381<sup>151</sup>, kdy došlo synodě řeholníků proti Wiclefitům. V diskusi o obrazech byly řešeny dva významné argumenty - zda je věrnějším obrazem Krista člověk či eucharistie, kterou nastolil Wiclef a zda má správné poučení věřícího vykonávat pouze duchovní osoba. K těmto tématům se řadila obecná skepse ve vzrůstající lidovou christocentrickou idolatrii, která byla obecně považována za neblahý jev<sup>152</sup>. Anglická literatura o uctívání obrazů je vedle Byzance snad nejbohatším souborem teoretických prací o obrazu. Od roku 1395, kdy se řešily v parlamentu lollardské články až do první pol. 15. století zde máme souvislou řadu různých prací obhajující obraz. Sám Wiclef připouštěl obraz spolu s náležitým poučením vzdělaného duchovního, Lollardi však připouštěli pouze symbol kříže. Lollardi také odmítali výsady církve spojené se sedmi duchovními skutky milosrdenství. Mezi tyto skutky patřilo také napomínání hříšníka. Laikům byly vyhrazeny pouze tělesné skutky milosrdenství. Asi nejvzdělanějším podporovatelem obrazů byl Wiclefův univerzitní kolega, františkán William Woodford (+1411), který ve scholastickém duchu obhajuje existenci obrazů. Argumentuje velmi originálně Aristotelovou fyzikou a povahou smyslového světa, která dovoluje obrazy. Soustřeďuje se také na samotného malíře a říká, že kdyby byl obraz hříšný, hřeší malíř při jeho výrobě. Malíř však je několikrát zmiňován v Písmu a v dějinách. Není tedy větším hříšníkem, než ostatní řemesla. K této aristotelské argumentaci je velice zajímavá ilustrace Aristotelovy Etiky v knihovně v Haagu, která vznikla kolem roku 1370 (viz. katalog 25.1)<sup>153</sup>. Představuje alegorie „Scientia“, „Artia“ a „Prudentia“. Pouze „Artia“ překrývá obrazový rám a vniká do tohoto světa. Je obklopena různými řemeslnými nástroji – „Artes mechanicae“. Představuje přítomnost, zatímco Scientia poukazuje na počátek a slovo a Prudentia představuje konec.

---

<sup>150</sup> Engl. Fasc Z. 293-4, tamtéž 292-5, 305

<sup>151</sup> W.R. Jones: Lollards and Images: The defence of religious art in medieval England. In: Journal of the history of ideas r. 34. No. 1. (leden-březen 1973) str 27-50 (Jstor)

<sup>152</sup> Ibid. cit. Advocates of reform from Wycliff to Erasmus ec. Mathew Spinka, Philadelphia 1953 a dále Georg M. Trevelyan, England in the Age of Wycliffe, London 1909, str. 179

<sup>153</sup> Haag, Museo Meermano-Westreenianum MS 10.D 1. fol 110. viz R. Berliner R., „Arma Christi“, Münchener Jahrbuch 3/ 6 1955, str. 111-12 obr 41.

Proti lollardství směřovala velká část moralizující tvorby v Anglii, která brojila proti lollardským bludům. Od konce 14. století je doložena řada zázraků s hostií při mši, zázraky na hrobu Tomáše Beketa, a zakládají se bratrstva Božího Těla (např. v Yorku). V nástěnných malbách je doložen zajímavý cyklus z Friskney v Linconshiru z poč. 15. století<sup>154</sup>. Cyklus tvořil soubor obrazů dokazujících eucharistickou přítomnost a končil námětem bodání Židů do krvácející hostie. Oblíbené byly také Eucharistické a pašijové hry. Jednou z nejnázornějších je např. Croxtonská hra<sup>155</sup>. Začíná v tehdy již stoleté tradici pařížské legendy, ale již neobsahuje nenávistnou polohu svých vzorů. Židé zatloukají hřebíky do Eucharistie, aby zjistili správnost eucharistického učení. Hostie několikrát krvácí, jednomu Židovi se přilepí na ruku, když se ji pokouší vyhodit a vrcholem hry je zázračná transformace – zezadu se spouští obraz se zjeveným Kristem. Židé se chtějí vyzpovídat, ale Kristus je poučuje, že zpověď přímo Kristu je neplatná: „Ne, mně se zpovídat nemůžete, za tímto účelem jsem si ustanovil kněžství“<sup>156</sup>. Poté přichází biskup, který odpouští pomýlenému knězi siru Isoderovi a poté křesťanskému obchodníku a Židům. V závěru křtí Židy a představuje na jevišti procesí s Eucharistií.

Lollardi také porušovali pracovní kázeň po celé 15. století. Veřejně odmítali přestávat pracovat, ba dokonce i chodit do kostela. Například lollardský krejčí William Hardy odmítal držet klid ve svátek „protože kněží nařídili všechny svátky kvůli platům a desátkům“. Stejně tak i švec James Cornelys prohlásil, že nechá svůj krám otevřený, dokud bude pan vikář vybírat peníze<sup>157</sup>. Lollardství dokonce prosazovalo přesvědčení, že není hříchem pracovat v neděli, pokud tak činíte na vlastním. V Anglii byla tato zvýšená osvěta doprovázena nedůvěrou k prospěšnosti volného času pro obecný lid. Svátek dával příležitost k nejružnějším hříchům. Křesťanské zrcadlo 14. století z Anglie varuje před obžerstvím, opilstvím, obchodováním a světským chťičím<sup>158</sup>, a dále jsou užívána slova Sv. Řehoře, že každý hřích v neděli platí dvojnásob. Dále bylo varováno proti lenosti, která se projevovala válením se v posteli, a také nedostatečnou péčí o duši. Člověk měl pracovat duší stejně přičinlivě ve svátek, jako pracuje tělem o všední dny<sup>159</sup>. Z tohoto důvodu byl pravděpodobně Sváteční Kristus doplňován na Britských ostrovech alegorií Sedmi smrtelných hříchů, které přímo vyrůstaly z figury Krista. Tyto alegorie představovaly zvýšené nebezpečí

---

<sup>154</sup> Kresby dle maleb jsou publikovány rev. vikářem Henry Johnem Chealesem in: *Archeologia* vol. 48. (1882) 270-80, Vol. 50. (1886) str. 281-86 a vol 53 str. 427-32 a vol. 59. str. 371-74.

<sup>155</sup> Cecilia Cutts: *Croxton play: an Anti lollard piece*. University of Alaska 2003 Ebsco Publishing (Jstor)

<sup>156</sup> Kristus také užívá latinský citát „ite et ostendite vos in sacerdotibus meis.“

<sup>157</sup> Cit in Reiss, *Heresy Trials in diocese of Norwich 1428-1431*, ed. Norman P. Tanner (Camden Soc.4/20 1977) str. 153, Wunderli, *London church courts*. Str 123

<sup>158</sup> Reiss, str 49

<sup>159</sup> Reiss 51, cit. *Middle English sermons*, ed Woodburn O. Ross. Early English text soc. 1940. str 20

hříchu o svátku. Nebezpečí samozřejmě vyplývalo také z toho, že ďábel si mohl také dopřát volno od mučení v neděli a měl více času ke svádění duší, jak je zřejmé z udělení nedělního volna peklu ve vidění sv. Pavla<sup>160</sup>. Nebezpečí volna pro poddané si uvědomoval král i parlament. V roce 1477-78 zakázal Eduard IV lukostřelbu o svátcích<sup>161</sup>. Roku 1495 zakázal anglický parlament hrát služebnictvu karty kromě Vánoc. Opatření však nepomáhala. 1519 bylo během biskupské vizitace zjištěno, že William Aukland a William Holme hráli kostky během mše svaté na květnou neděli. K propagaci obecné morálky sloužily hry, které také vzdělávaly lid v dějinách spásy. Byly většinou předváděny různými cechy a bývaly často zasazeny do místních podmínek. Předváděly také různé kvalitní zboží. Cech tkalců v Yorku předváděl hru o Nanebevzetí Panny Marie, kde svatý Tomáš ukazuje kvalitní sukno, dokazující pravost zjevení<sup>162</sup>. V Newcastlu a v Norwichi předváděli zlatníci Klanění třech králů, kde Kašpar předvádí kvalitní zlatnické zboží<sup>163</sup>. Stavitelé lodí v Yorku zase hráli stavbu Noemovy Archy. Hřebíkáři a špendlíkáři z Yorku a Chesteru hráli Ukřižování, kde se text soustřeďuje na kvalitu dlouhotrvajících hřebíků<sup>164</sup>. Rozprava „Ignorantia Sacerdotum“ představuje sedm smrtelných hříchů, které bijí do Krista. Pýcha mu nasazuje trnovou korunu<sup>165</sup>. Tato hra již přímo souvisí se Svátečním Kristem a s alegorií Sedmi smrtelných hříchů vyrůstajících z Krista. Jak název tak neustálé odkazy na transsubstanciaci dávají tušit propagační protilolladdský význam. Ve velikonočním kázání Gregoryho z Newportu kol. r. 1400 je zase rozebíráno jiné téma – Sedm svátostí a Kristova Krev jako klíč do ráje<sup>166</sup>. Spojení Kristovy krve se svátostmi je často vizualizováno také mystickými proudy na obrazech ( např. vitraj v Doddiscomsleigh v Devonu) S posledním soudem také souvisely obrazy sedmi Tělesných skutků milosrdenství, ke kterým také existují textové paralely. Pozoruhodné je také okno v kostele Všech Svatých v Yorku, které představuje hierarchie andělů a lidské stavy. Třetí stav je reprezentován farmářem a pláteníkem s nůžkami<sup>167</sup>.

---

<sup>160</sup> Viz Vidění Sv. Pavla, (L. Jiroušková: Proroctví a apokalypsy. In: Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy, str. 253nn.)

<sup>161</sup> Reiss, 51 cit. Statutes of the realm. Vol. II. str 569 a 462. Visitations in Lincoln. Vol 1. str 92

<sup>162</sup> Reiss, str. 39

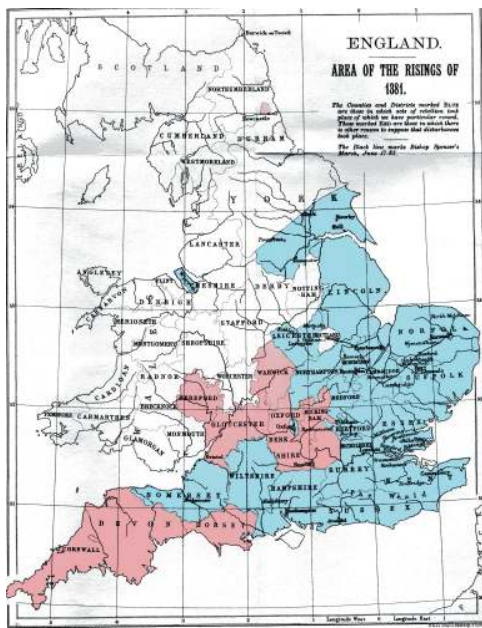
<sup>163</sup> Tamtéž

<sup>164</sup> Tamtéž

<sup>165</sup> Tamtéž

<sup>166</sup> Tamtéž pozn 143. Homer G. Pfander: The Popular Sermon of the Medieval friar in England (New York 1937) str 54-64

<sup>167</sup> Reiss str. 37



Obr. 8 Rozmístění Svátečního Krista a oblasti nevolnických bouří v r. 1381.

Rozšíření obrazů pravděpodobně souvisí s propagací Mahnbildu ve farních kostelech především po selském povstání. Obraz se dočkal velké úcty ve venkovském prostředí a může souviset se skladbou společnosti, která byla v těchto oblastech tvořena velkým procentem bohatších sedláků, kteří nakládali svobodně se svým majetkem. Tyto složky společnosti byly dle zachovaných odkazů hlavními podporovateli kultu Svátečního Krista, (viz kapitola odkazy Svátečnímu Kristu.)

Vysoce zajímavá oblast rozšíření motivu Svátečního Krista má jistě řadu důvodů. Jedním z nich je samotná zachovalost nástěnných maleb, která je např. v alpských regionech obecně velmi bohatá. Přesto však nelze toto podivuhodné rozmístění vysvětlit jen stupněm dochování. Sledujeme-li například literární památky spjaté s námětem Svátečního Krista, můžeme zde sledovat jistý stupeň emancipace „třetího lidu“. Ve skladbě Petr Oráč lidé staví s pomocí svých řemesel – Darů z Ducha Svatého pevnost církve. I v Jenštejnově vidění vystupuje lid jako hříšníci útočící na Krista. Tato aktivní role nižších vrstev, které se stávaly velmi důležitým politickým hráčem, předpokládá jejich emancipaci.

Sledujeme-li například rozmístění nástěnných maleb v Anglii a ve Švýcarsku, nalézáme zde určitý vztah ke společenským proměnám těchto regionů ve 14. století. Sledujeme-li vyobrazení Svátečního Krista v jednotlivých kulturních okruzích, nacházíme nejdrastičtější zraňování Krista především v Anglii druhé poloviny 15. století. Toto drastické zraňování může být způsobeno jinou pracovní ideologií Lollardů a soustředěnou protilollardskou propagandou církve po celé 15. století.

Pro vrcholně středověkou církev byla společenství věřících či bratrstva základem rozvoje Západního křesťanstva<sup>168</sup>. Bratrstva, cechy a další náboženská sdružení vznikala velmi často ještě před založením farnosti. Vývoj středověkých venkovských komun povstal především z potřeby co nejlevněji zajistit pořádek a spolupráci venkovského obyvatelstva. Když byla slabá vláda, tato společenství zajišťovala Landfrídy a umožňovala obchod. Jedním z nejúspěšnějších společenství bylo jedno takovéto sdružení v alpských údolích severně od průsmyku Sv. Gottharda – (St. Gotthard Pass) – které tvořilo základ Švýcarského svazku. Švýcaři měli zajištěnou spolupráci formou takzvaných „Bundesbriefe“. Tyto svazové smlouvy musel podepsat každý nový kanton. Pro tento typ vlády se používá již od středověku název „Eidgenossenschaft“. Tyto alpské komuny vznikaly i v Tyrolsku a dalších alpských regionech, kde ale byly závčas Habsburky potlačeny. Podobné komuny se vyvinuly v Grisons, v Severním Německu a jinde. Právě Kanton Grisons je také oblastí s výjimečnou koncentrací maleb Svátečního Krista.

Karel IV. byl bojovníkem proti městským a jiným spolkům. Ve zlaté bule z r. 1356, zakazuje všechny conjurationes, confederationes a conspirationes. Tím byly míněny městské svazy, ale i jakákoli spolková činnost. Některé dokonce násilně rozpustil a znovu zakládal, tak aby neohrožovaly mocenskou strukturu říše.



Obr. 9 Detaily představují klečící figury před Svátečním Kristem.

- A) Ortisei, St. Ulrich in Gröden/ Jižní Tyrolsko (1452-60)
- B) Epitaf řezníka? Waltensburg -Vuorz / Graubünden /Švýcarsko kol. 1450
- C) Epitaf Barbary Langmelin 1471 Dinkelsbühl
- D) Epitaf Wendela von Haltinge, 1527 Tübingen, Klosterkirche Sankt Maria

Sváteční Kristus také někdy plnil funkci vzpomínkových epitafů na konkrétní osobu. Zatímco Sváteční Kristus je v několika případech doprovázen figurou bez erbu, šlechtic obvykle volí jako svůj epitaf Bolestného Krista. Pokud se zachoval klečící donátor s erbem u Svátečního Krista, je vyobrazen mimo

<sup>168</sup> John Bossy, Christianity in the West 1400 – 1700. Oxford 1985.

Christianity and community in the West: essays for John Bossy / ed. by Simon Ditchfield. Ashgate, 2001



rámec se řemeslnými nástroji. Na příkladu vlevo vidíme muže s pilou, na dalším epitafu se Svátečním Kristem doporučuje Anděl strážný muže, před kterým je sekera. Šlechtické epitafy obvykle volí nákladnější techniku v podobě reliéfu nebo deskové malby. Svá osobní arma (erb a části brnění) často kombinují s Arma Christi. Nešlechtický donátor zde také formou figur nebo nástrojů reflektuje celou komunitu. Tato korporativní identita v rámci obce nebo cechu je pro řemeslné prostředí typická.

## 9. Moralismy v české a anglické výzdobě farních kostelů

### 14. století

V anglických nástěnných malbách<sup>169</sup> ve farních kostelech se nachází hojně užívání moralizujících témat. Kritická poloha anglických nástěnných maleb se projevuje již od konce 13. století. Obsahová progresivita je kupodivu často v rozporu s kolísavou uměleckou kvalitou. Ve vývoji „Mahnbildu“ je ale důležité zdůraznit povahu morálně kritických proudů, které velmi často odmítaly přepych a přehnanou zálibu ve výtvarných formách. Tato kritika často neblaze ovlivnila formální krásu díla, ale v ikonografii mohla naopak přinášet zcela nové motivy. Tento rozpor mezi obsahovou a formální progresivitou je nutno brát v úvahu také v případě obrazů Svátečního Krista<sup>170</sup>.

Anglické kostely si uchovaly i řadu velmi starých a zcela unikátních moralizujících témat. Ve výzdobě anglických kostelů se zachoval například velký cyklus putování duše po smrti (Allegory of the penitent and impenitent soul: Swanbourne, Buckinghamshire (Oxford) konec 14. stol, poč. 15. stol.), které je rozčleněno na tři části – dobrý člověk, který jde rovnou do nebe, malý hříšník jdoucí do očištění a velký hříšník jde do pekla. Vzácné vyobrazení purgatoria je znázorněno jako pevnost, ke které se slétají ďáblové a andělé bojující mezi sebou o duše. Ve výzdobě je samozřejmě věnována velká pozornost poslednímu soudu. Dalšími náměty jsou setkání tří živých a tří mrtvých, sedm smrtelných hříchů vyrůstajících na stromě nebo stojících v otevřených chřtánech, a sedm skutků milosrdenství. Objevuje se také izolovaná figura oběšeného Jidáše (Breamore, Slapton), nevěřícího Tomáše vkládajícího prst do rány Krista, a samozřejmě hojně se objevuje Sv. Jiří, Kryštof a Sváteční Kristus. Tento soubor výzdoby je doplněn také obrazy „Klevetících bab“, který se v Anglii objevuje již od konce 13. století. Srovnáme-li výzdobu anglických kostelů s příklady českými, v Čechách nalzáme vesměs pozitivně laděnou výzdobu s Andachtsbildy a donátorem, soubory světců, legend a biblických motivů. Odstrašující a drastické náměty se zde vyskytují podstatně méně. Důležitou složkou je užívání angličtiny vedle latinských nápisů. Tato praxe užívání národního jazyka v rámci Mahnbildu asi souvisí se zvýšenými požadavky na vzdělání věřícího. Také dokládá určitou gramotnost běžného obyvatelstva. Je ojedinele doložena i v Německu a v Itálii.

---

<sup>169</sup> Webové stránky zpracovávající nástěnné malby v Anglii: <http://www.paintedchurch.org/conpage.htm>

<sup>170</sup> Představa výtvarného vývoje, založená na důležité roli velkých výtvarných děl je obhajitelná především v atmosféře rozvinuté výtvarné kritiky. V ikonografických studiích středověku je její využití problematické. Naopak lze hovořit o důležitém vlivu morálně-kritických témat v ikonografii na formální kvality díla: kritika je spojena s „adjektivní ikonografií“, která ovlivňuje formální kvality díla: např. adjektivum zlý, starý či trpící ovlivní bezprostředně formu směrem k naturalismu.



Obr. 10 Obraz očistce z cyklu posmrtného putování duší.

Tento cyklus doplňují latinské nápisové pásy s citáty z Písma a s přímou řečí jednotlivých figur. Dábel je na tomto výjevu v levé části a ovinuje kněžskou stólu kolem postavy duše. Snaží se ji stáhnout do pekla. Anděl naopak duši nadnáší. Nápisové pásy představují přímé řeči zúčastněných. Dábel: „však ty mi neunikneš“ anděl nato „chytni se mé ruky, ó nečistá zkaženosti“. Duše v pevnosti se modlí a sledují zápas. První praví: „pamatujte na mě, svatí a přátelé“. Druhá říká „andělé pamatujte na nás“ a třetí duše drží nápisovou pásku „doufám, že budu brzo v ráji“. Důležitý je detail kněžské stóly v ruce d'ábla. Štola se líbá po udělení rozhřešení na konci zpovědi. Z pozdější doby známe motiv d'ábla ve zpovědnici. Dábel si tedy mohl vyslechnout hříchy převlečen za kněze, a nyní toho využívá v nečestném boji<sup>171</sup>.



Obr. 11 Detail nasycení hladových z cyklu sedmi skutků milosrdenství. (Moulton St. Mary, Wickhampton 14.stol.)

Obraz vykazuje určitou slohovou afinitu s českým uměním. Ctnosti jsou představeny ženami. Zde podává žena chléb a obraz doprovází zřetelný nápis v angličtině „hunger“ vlevo nahoře. Skutky milosrdenství byly dále děleny na ctnosti tělesné a ctnosti duchovní. Do farních kostelů byly malovány pouze tělesné skutky milosrdenství, protože duchovní skutky milosrdenství příslušely duchovnímu stavu. Tělesné byly tyto: sycení hladových, tišení žízně, oblékání nahých, přijetí potulného, péče o nemocné, návštěva vězňených, pohřbívání mrtvých. Napomínání hříšníka bylo považováno za jednu ze sedmi duchovních ctností, což může souviset s velkou oblibou mahnbildů v Anglii. Z našeho prostředí známe s těchto různých cyklů ve řech příkladech vyobrazení sedmi svátostí, v Anglii se zachovalo pětadvacet příkladů tohoto námětu. I co se týče pestrosti témat je ojedinělá. Výzdoba anglických kostelů je orientována méně na tradiční ikonografii a již od nejstarších dob přináší velké bohatství různých motivů.

Anglická výzdoba kostelů často integruje obraz Svátečního Krista s dalšími tématy moralizujícího zaměření. Sváteční Kristus, v pramenech z 15. století nazývaný Holy Sunday, měl být tedy

<sup>171</sup> V textech pod dvojicí d'ábla a anděla čteme [...Me sequebar (?) is tu in vita], [nil in ea vitis(?) habes], viz. anglické překlady na <http://www.paintedchurch.org/conpage.htm>. Vycházejí ze starších zápisů textů z r. 1870, nyní již nečitelných. viz: Records of Bucks, Vol.111 (1879)

pravděpodobně především obrazem uctívání neděle a varováním před hříchem proti Bohu. Zároveň však poukazuje nejen na pokoj ve sváteční den, ale i na konec v eschatologickém smyslu. V kostele v Ampney<sup>172</sup> je vpravo od Svátečního Krista představen jakýsi průvod se svícemi, který může představovat duše a nebo obětní svíce přinášené za zemřelé. Ve zničené nástěnné malbě ve Stendhamu je Sváteční Kristus představen na jakémsi složitém soukolí, které jej snáší k lidem ukrývajícím se pod pláštěm Panny Marie Ochránitelky.



**Obr. 12 Hesse, Sváteční Kristus s vyrůstajícím stromem Sedmi smrtelných hříchů.**

Malby vznikly snad kol. 1490. Zajímavý je detail chřtánu, který zalévají dva ďáblové. Kristus jako by byl pod zemí.

Velice zajímavou integrací je obraz Svátečního Krista v Hesse, kde nalézáme Svátečního Krista, ze kterého vyrůstá strom se sedmi chřtány smrtelných hříchů, ve kterých stojí hříšníci. Nad zmučeným Kristem stojí ďábel a zalévá strom sedmi smrtelných hříchů. Tato složitá ikonografie ukazuje míšení dobra a zla v pozdním středověku. V anglické středověké literatuře se zachoval soubor lollardských kázání<sup>173</sup>, z nichž především „kázání za mrtvé“ je zvláště působivé a dramatické. Kázání počíná utrpením Krista. Obsahuje okruhy zabývající se smrtí, Soudem, mukami pekla, a nebem. Poté navazuje exemplary a sedmi smrtelnými hřichy<sup>174</sup>. Sedm smrtelných hříchů je představeno jako sedm služebníků (knechtů) Božích. Tito služebníci budou čelit sedmi smrtelným hříšníkům. Každý služebník čelí pyšnému, lakomému, smilnému apod., a následuje nejpůsobivější pasáž, kde hříšníci prosí o odpuštění, ale Hospodin je zavrhuje. Představíme-li si

<sup>172</sup> Viz katalog heslo: Ampney / Gloucestershire / Velká Británie

<sup>173</sup> Cigman G., Griffiths J., Smith J., Lollard Sermons, Early English text society, 1989, Sermon for the Dead, ř.207, a zejména 227 a dále.

<sup>174</sup> Sedm smrtelných hříchů 704-753, modlitby zavržených, které jsou nevyslyšeny a věčné zatracení, 754-815, viz tamtéž odkaz na: Thomas, De veritate Theologiae, Libro 1. ca. 18

tyto expresivní obrazy pohřebních kázání s pozadím mahnbildů a Posledního soudu na nástěnných malbách, navozuje nám toto prostředí drastickou polohu Bázně Boží v pozdním středověku.

## 10. Sváteční Kristus a čarodějnice



Obr. 13 Slovinský d'ábel „zelenjak“<sup>175</sup> (detail Svátečního Krista)

Slovinský d'ábel „zelenjak“ na vyobrazení Svátečního Krista v Crnogrobu (kol. 1450). Zelenjak v podřepu na truhle drží zrcadlo a svádí ženu k marnivosti a pozorování své sličné tváře. Tu však d'ábel vystrčí svou řiť – symbol pekelné brány, a nová čarodějnice propadá jeho svodům. Hnědý d'ábel napomáhá ke svedení vdané ženy. Služby d'ábla i čarodějnic se však často vymstily i na tomto světě ztrátou plodnosti nebo rozením postižených dětí. Třetí výjev snad představuje vaření čarovného lektvaru nebo tzv. dojení trdlíce (černé mléko- lektvar), ke kterému zde napomáhá d'ábel. Trdlíce byl dřevěný klapák na lámání lnu, který je bohužel jen fragmentárně dochován. Vpravo sedí na lavičce další žena, která klapala se dvěma dřevy a vyloukala lněná vlákna. Vlevo jsou pak možná snopy lnu. Výjev navazuje na velkou scénu předoucích a tkajících žen.

Čarodějnictví a šamanismus má starší tradici než ucelený náboženský systém. V některých kulturách zůstává víra v předky a čarování hlavním zájmem náboženství. Čarodějnice byly ve starém Egyptě, Římě, ve Starém Zákoně i v křesťanství a špatné čarodějnice také často končily na ohni. K upalování čarodějnic docházelo již v raném středověku, například Řehoř VII. zakazoval v Dánsku pálit čarodějnice, o kterých se věřilo, že způsobují bouři. Roku 1090 ve Freisingu mniši dokonce pohřbili neprávem zabitě čarodějnice v předsíni chrámu. Tato shovívavost k čarodějnictví v raném středověku vycházela ze sv. Augustina, který řadil zlé síly mezi d'ábelská zdání – „fantasmata“, či přeludy „ilusiones“. Neblahé jevy pak spočívaly ve víře v tato kouzla. Na takovýto koncept čarodějných sil byly všelékem především církevní exorcismy a opuštění zlé víry. Od třináctého století ovšem nastává určitá změna pojetí ženy díky eucharistismu a konceptu

---

<sup>175</sup> Slovinské označení zelenjak připomíná: Kretzenbacher, Leopold, "Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der 'Volksfroemmmigkeit' in den Suedost-Alpenlaendern," in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1 (Munich, 1995)



imitatio Christi. Svěťice této doby se stává nevěstou Kristovou, schopnou intimní tělesné komunikace s Kristem. Třinácté století také zanechalo velké množství uznávaných a významných žen, které v tomto století dokonce převládají i mezi nově kanonizovanými. Tyto ženy požívaly Tělo Kristovo, zaslíbily se čistotě a stávaly se dokonalým tělem. Jako nevěsty Kristovy mohly lépe než ostatní splynout s Kristovou přítomností a zjevit Boží vůli. Tento koncept svěťice a tělesné přítomnosti Krista měl svůj protipól. Čarodějnice stojící v pomyslné antitézi ke svatým ženám se stávaly nevěstkami d'ábovými. Toto nebezpečí čekalo i na řádové mstičky, které se uchýlily z pravé cesty a jejich prostřednictvím promlouval d'ábel. Čarodějnice se stávají vnitřním nepřítelem uvnitř křesťanského společenství a spřádají plány proti nejsvětějším věcem. Náboženský materialismus 13. století tyto představy převedl do konkrétní polohy včetně tělesného styku s d'áblem, přivádění na svět démonických sukubů a inkubů<sup>176</sup>. D'ábel 13. století již zlovorně vstupuje do dění světa a manipuluje s Božím řádem.



Obr. 14 Baby adorující d'ábla na nástěnných malbách anglických kostelů.

(Melbourn, Derbyshire 13. stol?) Malba je opatřena nápisem „Hic est cella diaboli“. Dvě báby-čarodějnice „posedlé“ d'áblem, pozvedají zrcadlo. Černá barva s jakýmsi kruhem uprostřed v může být odrazem d'ábovy řiti – cesty do zavržení. Latinský nápis – „zde je příbytek d'áblův“<sup>177</sup> může opět poukazovat na d'ábovu řit'. Motiv zrcadla je symbolem šalby a také pýchy, která je prvotním hříchem. Motiv zrcadla se vyskytuje na obrazech svádění d'áblem až do 17. stol. Někdy se též čarodějnice dívají přímo do řiti. Obraz znázorňuje několik d'áblů - hlavního d'ábla, dva menší a dole mezi čarodějnicemi je tmavá skvrna, která snad mohla také být malou postavou.

<sup>176</sup> Le goff str. 83

<sup>177</sup> Hic est cella (celia?) diaboli

Obrazy čarodějnic či zlých bab se vyskytují od třináctého století. Stejně jako nevěsty Kristovy se oddávaly tělesné (ale svaté!) lásce ke Kristu, čarodějky pořádaly žádostivé orgie s ďáblem a mohly s ním samozřejmě také otěhotnět. Adorace ďáblova těla je antitezí ke vtělenému slovu a od 13. století se soustřeďuje na řitní otvor. Tato úcta k ďáblově řiti se projevila například ve zprávách Allana z Ryssele o katarském uctívání ďábla v podobě kocoura, kteří jej líbali „in tergo“. Objevovala se také představa o tělesném styku mezi ďáblem a ženou. Z tohoto vztahu byl zplozen tzv. podhodek, (něm. Wechselbalg).

Motiv zrcadla také poukazuje marnivost a smilstvo. Motiv pravděpodobně pochází ze starší ikonografie neřestí<sup>178</sup>. Venuše či Luxuria se zrcadlem byla opakem Cudnosti v oknech středověkých katedrál ve Francii<sup>179</sup>. Venuše se zrcadlem se objevuje také ve francouzských iluminacích z „Ovid morallisée“ a v Románu o růži<sup>180</sup>. Postava bývá také někdy nahá.

První upálení za zplození pekelného potomka bylo opět ve Francii. V Toulouse byla roku 1275 upálena Angela de la Bartelle, která svedena ďáblem, porodila pekelnou nestvůru. Tohoto zplozence pekla pak živila malými dětmi. Představy o plození dětí ďábla a ženy mohly být také udržovány gnozí ovlivněnými interpretacemi prvního hříchu. Jak svedl ďábel Evu? V Adamově zjevení se ďábel utřel v podpaždí fíkovými listy a hodil je do vody, které se napila Eva. Velkým teoretickým problémem pak bylo, zda také had zplodil Evě nezdárného Kaina, či zda byl Kain jen nepovedeným dítětem Adamovým. Ďábel takto mohl naplňovat zemi i když nebyl stvořitelem a kazit dílo Boží.<sup>181</sup>

Čarodějnická mythologie s rozvojem zájmu o magii v renesanci ještě narůstala a je nutno říci, že České země před Bílou horou byly ve srovnání s okolními zeměmi oázou tolerance. Ve srovnání s tisíci obětí v jiných oblastech jsou udávaná čísla z předbělohorských Čech řádově menší (ve světovém měřítku se udává 40 – 60 tisíc obětí). Tato tolerance snad měla kořeny již v předpisech Arnošta z Pardubic. Roku 1349 Arnošt zakazuje docházet k čarodějnicím. Případy čarodějnické praxe měl každý, kdo se o tom dozvěděl, oznamovat farářům. Usvědčené čarodějnice měly být ostříhány vlasy a byla vyhnána z obce<sup>182</sup>. Srovnáme-li to se zákony platnými až do poloviny 18. století, uvědomíme si výjimečnou prozíravost našeho prvního arcibiskupa. Čarodějnické představy v Čechách narůstaly především za náboženské normalizace v pobělohorské době a

---

<sup>178</sup> Jean Seznec, *La Survivance des Dieux antiques*, London 1940 (II. Vydání – *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953)

<sup>179</sup> E. Male, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle*, str. 120-121

<sup>180</sup> A. Kuhn: „Die Illustration des Rosenromans“ in: *Jahrbuch d. Kunsth. Samml. XXXI*. 1912

<sup>181</sup> Čeština rozlišuje mezi „tvory“ Božími a ďábovými „netvory“

<sup>182</sup> Podlaha *Slovník Bohovědný*, heslo čarodějnice



předpisy z r. 1707 vydané za Josefa I. jsou zcela v zajetí tradovaných předsudků. Čarodějnice mohou létat, ale padají na zem, když je slyšet klekání. Čarodějnice uctívají ďáblы, kteří vypadají od pasu dolů jako kozel, líbají jim levou nohu, levou ruku a řiť. Tradiční české srazy čarodějnic byly na šibeničních vrších. Při schůzích s ďáblem byl dodržován tento program: ďábelská zpověď, kde musela čarodějnice říci, co zlého neučinila a měla nařízeno. Čarodějnice měly páchat zlo v kostele (kradení hostií) a na sousedech. Poté následovala černá mše s podešví místo hostie a hořkým lektvarem. Následovaly ďábelské orgie včetně soulože. Při rozchodu ďábel poručí škodit a měnit se při tom v psy, kočky a ropuchy pomocí vody, kterou čarodějnice dostávají při přijetí do spolku. Pozoruhodné jsou dvě základní barvy ďábla: zelená a hnědá. Není to jen barva ďábla, kterou má zelený ďábel společnou s vodníkem. Je to také zájem o ženskou marnivost, které vodník využíval při lovu dívek rozvěšováním stužek nad vodou. Ďábel zelenjak ze slovinského Crngrobu má jiný trik na ženskou marnivost. Drží v ocase zrcadlo a nastavuje jej ženám k obličejí. Žena pohlédne do zrcadla, v domnění že uvidí svou krásnou tvář. Ke svému údivu však nevidí svůj obličej. Zázračné zrcadlo totiž odráží jen ďáblův zadek jako symbol vstupu do pekla. Pomíjivou krásu tohoto světa neukáže. Tento motiv užil také Hieronymus Bosch na vyobrazení Pýchy, kde ovšem ďábel drží zrcadlo se skutečným odrazem ženy<sup>183</sup>. Motiv ženy a ďáblovy řiti se zachoval také v Pohlově Gradci, ve Slovinsku, kol. 1470. Souvisejícím motivem je také zrcadlo s obličejem, které se zachovalo v kostele sv. Egidia v Dellachu u Mellwegu (Korutany).

Paralelu řiti a vstupu do pekel ilustruje francouzská lékařská kniha z konce 13. století, která vedle sebe klade vyšetření konečníku lékařem a vstup Krista do pekel. Podobné potíže vzpomíná i český Masticák u Kristova hrobu. Jako hlas pekla používal větry i Martin Luther při vyhrožování Římu.

Kromě hledění do zrcadla se zachovalo ješně několik pověr. V Crngrobu se zachoval ještě motiv dívek věštících s podkovou. Existovala také představa, že některé ženy jsou pro peklo až příliš hrozně. Tuto víru přináší český příklad z Libiše, kde dostává baba od čerta boty na klacku, protože se její zloby štítí samo peklo. Lidové představy také odrážejí představu zvláštní síly zlých mocností ve významné svátky – ve Vánoční a Svatojánskou noc, nebo o poledním zvonění či klekání. Otvírá se země, obcházejí různé čarodějnice a jejich zlou moc lze přemoci jedině modlitbou. V českém prostředí jsou nekrásněji ztvárněny tyto představy v Kytici Karla Jaromíra Erbena.

---

<sup>183</sup> Prado Museum, Madrid

## 11. Tutivillus (Vrbata)

- Tutivillus, the devil of hell,  
He writeth har names, sothe to tell,  
Ad missam garulantes.
- Better wer be at home for ay  
Than her to serve the Devil to pay,  
Sic vana famulantes.
- Thes women that sitteth the church about,  
Thay beth all of the Develis rowte,
- Divina impediendes<sup>184</sup>



Obr. 15 Anglické příklady pomluvy

Všechny příklady kleveticích žen v Anglii jsou pravděpodobně ze 14. století: Obraz proti pomluvě ze Seethingu, Norfolk (Norwich) 14. stol. Za ženami vidíme za hlavou obraz zapisujícího Tutivilla. Po stranách jsou již nečitelné postavy dalších d'áblů, kteří sbírají popsané listy. Na dalším vyobrazení z Peakirku, Northants (Peterborough) d'ábel nezapisuje, ale pouze přidržuje hlavy bab pospolu, aby ještě více pomlouvaly. Na posledním příkladu z Little Meltonu, Norfolk (Norwich) konec 14.stol. se dvě baby modlí růženec a při tom pomlouvají. Figura d'ábla zde chybí.

---

<sup>184</sup> Anonymní báseň z 15. stol v Bodleian Library, MS. Douce 104 (21678), f.112b. viz edice R.T. Davies, Medieval English Lyrics, str.198, báseň103, Faber, 1966

Mnohotvárnost zla a lidská představivost nespoutaná stavbou věroučného dogmatu generovala v celé Evropě velmi pestrout společnost různých d'áblů<sup>185</sup>. Jedním z pozoruhodných d'áblů byl Tutivillus, který se zabýval především hříchem pomluvy a klevet. Pomluva se stávala od 13. století mnohem nebezpečnější než dříve díky zavedení anonymního svědectví u inkvizičních soudů, které zajišťovaly pomluvy a donášení nebezpečné důsledky. Tato praxe vedla k velmi neblahým deformacím soudního řízení. K založení inkvizice učinil první kroky Řehoř IX v roce 1233. Pověřil především dominikány, aby kacíře pronásledovali. V letech 1258-60 jsou jim také svěřeny případy „čarování a věštění zavánějícího kacířstvím“<sup>186</sup>. Pomluva se v Itálii dokonce dostávala mezi Sedm hlavních hříchů a nahrazovala Závist. Pomlouvání a spolky s d'áblem se vyskytují také do třináctého století jako samostatný námět, v německých oblastech se s ním setkáváme nejdříve. Obvykle má formu dvou klevetících bab s d'áblem v pozadí, který naslouchá a případně si dělá poznámky. Známým a velice krásným příkladem je nástěnná malba v kostele sv. Jiří v Reichenau (Oberzell) u Kostnice (1301/1315 sev. stěna), kde d'áblové zapisují na kravskou kůži klevety žen v kostele. Motiv kravské kůže se zachoval převážně v německých jazykových oblastech a pravděpodobně souvisí s dosud používaným rčením v němčině středověkého původu „Ten nesmysl se nevejde na kravskou kůži!“<sup>187</sup> Existovala představa, že hříchy byly zapisovány a velkému hříšníkovu nestačila kozí, nebo telecí kůže. Bylo třeba velké kůže od krávy. V Neukirchenu v Kostele sv. Kateřiny (hrabství Diepholz) se zachovala čarodějnice s d'ábly již z let 1246/1255. V obrazech Svátečního Krista se tento motiv objevuje až v 15. století. Tutivillus (nebo Titivillus) byl takový drobný čert – udavač, který se vyskytuje ve středověké literatuře<sup>188</sup>. Jeho úkolem bylo především dávat pozor při mších a zapisovat, když někdo hovořil. Byly to výhradně ženy, které zaměstnávaly různými drby zapisovače Tutivilla. Na začátku kapitoly uvádím krátké veršičky z patnáctého století, které objasňují, že čert bude v den posledního soudu čekat na svojí příležitost. Pak i takové drobné hříchy přispané na váhu mohou duši kostelní drbny převážit do pekla. V malých společenstvích mohla mít pomluva těžké následky a byla trestána. Například v roce 1536 byla potrestána Alžběta Abney a její manžel<sup>189</sup>. Byli dáni na pranýř a poté vyhnáni z Yorku v srpnu 1536 poté, co byli usvědčeni z falešných pomluv o svých sousedech.

---

<sup>185</sup> Jones M., *Folklore Motifs in Late Medieval Art II., Sexist Satire and Popular punishment*. 1990. Jstor

<sup>186</sup> Jacques Le Goff, Jean Claude Schmidt. *Encyklopedie středověku*. Praha 2002 (z franc. Orig 1999), str. 84

<sup>187</sup> „Der Unsinn geht ja auf keine Kuhhaut!“

<sup>188</sup> Tutivillus se také objevuje ve hře z 15. století „Lidské pokolení“ (Mankind), napsané ve středovýchodním anglickém dialektu. Ve hře se pomluvami a lži snaží přivést Tutivillus lidsvo do záhuby.

<sup>189</sup> York Civic Records, ed. Angelo Raine, díl IV, str. 9-12, Yorkshire Archaeological Society, 1945.

V Anglii bývá vyobrazení pomluvy ve výzdobě společně s vyobrazením Svátečního Krista, ale mívá vyhrazen zvláštní obraz a Tutivilus nepíše na kravskou kůži.

V Dánsku se ve Fanefjordu<sup>190</sup> zachoval Tutivillus z konce 15. stol. V dánském kostele v Brarupu (kol.1500) jsou zase výjevy čarodějnic jezdících na d'áblech<sup>191</sup>. Dánský Tutivillus má velké netopýří uši, aby dobře slyšel, a zapsal, co si baby vyprávějí. Na značně poničeném příkladu v anglickém Seethingu, (Norfolk, Norwich, 14. stol.), Tutivillus zapisuje klevety na jednotlivé listy, které odhazuje. Pod dvojicí bab jsou další d'áblové, kteří sbírají popsané listy ze země. Německý příklad kleveticích bab zachycuje ještě další důležitý aspekt zapisování hříchů žen – i dobrý Tutivilův sluch a rychlý zápis nestačí ne rychlost ženské mluvy. Uprostřed latinského nápisu na kravské kůži je charakterizována citoslovcem „blablabla“. Nevíme, zda tuto zkratku také d'ábel četl ale tento d'áblův zvuk a třepání jazykem je dodnes typickým atributem lidových představ o čertovi a asi původně znamenal množství lidských hříchů – blablabla, nebo blebleble, je součástí Kopeckého her, řady pohádek i svatomikulášské nadílky.



**Obr. 16** Motivy na vyobrazení Svátečního Krista v Campitello di Fassa / Itálie

Farní kostel svatých Filipa a Jakuba/ druhá pol. 15. stol. Jeden d'ábel ponouká páry k veselí a Tutivillus zapisuje hřichy na kůži.

**Obr. 17** Motivy na vyobrazení Svátečního Krista v Ortisei

<sup>190</sup> Kol. 1480?. Elmelunde. Severní stěna 4. pole.

<sup>191</sup> Dílenský okruh Brarup. Severní stěna vpravo dole. Žena s nahými nadry sedí obráceně na zádech d'ábla a bije d'ábla metlou, čert se k ní otáčí.

S. Ulricho di Gardena v Jižním Tyrolsku (1452-60). V chrámu vidíme kněze, jak pozdvihuje hostii a sanktusová vížka všem dává znamení posvátného okamžiku zvoněním. Všichni lidé, i ti, kteří nejsou v chámě, musí v tuto chvíli zbožně pokleknout. Obec St. Ulrich in Groden však je naplněná hříchem. Dvě vdané ženy sedí na hřbitově a pomlouvají. Sezení při posvátné chvíli bylo velmi závažným hříchem a ve vidění panny Marie<sup>192</sup> se popisuje zvláštní oddělení pekla s hořícími lavicemi, které je vyhrazeno těm, kteří zůstanou v kostele sedět při příchodu kněze<sup>193</sup>. Za těmito babami sedí ďábel a naslouchá. Od něho jde krvavý proud hříchu k čenichu dalšího ďábla našeptávajícího dvěma mládencům pomluvy bab za kostelní zdi. Mládenec ukazuje na další dvojici mužů podněcovaných ďáblem a mezi nimi stojí vyrovnané oštěpy. Chtějí se věnovat sportovní soutěži anebo své sousedy chtějí napadnout kvůli nějaké zlé pomluvě? Hřích klíčí v dalších částech obce St. Ulrich in Gröden. Za kostelní zdi hrají muži jakousi míčovou hru podobnou baseballu. Ďábel jim nahrává zadkem, aby mohli míč lépe trefit. Všechny krvavé čáry končí v těle Svátečního Krista.

V Čechách se Tutivillus (Titivillus) vyskytuje pod jménem Vrbata ve Hře o Kristovu Zmrtvýchvstání a jeho oslavení<sup>194</sup>. Vrbata má i v tomto případě na starosti především pomluvy a zlé ženy. Jméno „Vrbata“ naznačuje, že může jít v tomto případě o překlad pocházející z Anglie, protože anglicky se řekne vrba „willow“, což není od „villus“ tolik vzdáleno. Latinské „villus“ znamená chlupatý. Je zajímavé, že se zde vyskytuje také motiv střevíců jako úplata za vykonaný hřích, který známe z nástěnných maleb v Libiši. V úvodní pekelné scéně ďáblové přivlékají duše různých řemeslníků, které nám připomenou satiry Hradeckého rukopisu. Hra připomíná několik různých motivů Svátečního Krista – tím je boj dvou opilců v krčmě, který se vyskytuje na obrazech Svátečního Krista a také na varování proti blasfemikům, zachovaném na nástěnných malbách v Anglii a Walesu.

Citují celou pasáž s opilci v Krčmě a s příchodem baby do pekla, která vyjmenovává všechny své hříchy.

---

<sup>192</sup> Přímluvy Panny Marie jsou vedle vidění sv. Pavla velmi důležitým pramenem k představám o hříchu a způsobech pekelného mučení.

<sup>193</sup> Sezení na zemi či obyčejné sezení bylo na rozdíl od trůnění znakem hříchu a neúcty k autoritě. Vyskytuje se na Zmrtvýchvstání u vojáků, na Hoře olivetské u hřešících apoštolů, či u Krista mezi zákoníky u sedících zákoníků. Sezení na zemi jako hřích je určitým obecným gestem středověku, které by zasloužilo zvláštní studii.

<sup>194</sup> B. Havránek, J. Hrabák (red.): Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha AVČR 1956, str. 262ad.

<p>„...Vrbata křičí na Satana: Satane milý tovaryši, slyšal sem v krčmě velikú říši, ani se chtí opilci bítí, a dvěmat' jest zabitu býti; skočiz rúče brachu tam a přines ty duše k nám! Satan k němu: I kdes se tak dlúho babil žes toho dávno nepravil? Bylo tobě vzieti bradu a počítí mezi nimi svádu; když by se počala bósti, mohlo by tím tvé srdce rósti.</p>	<p>Vrbata k němu: Mějích tovaryši, jiné činiti, Chtě dva manžely spolu rozlúčiti; a když nemožech přilúdití, musich babě střeví kúpiti, a ona je ihned svadi, že ten muž svú Ženu zabi. Teď tu bábu mám mistru Luciperovi ji dám. Luciper k němu: To-li je, Vrbato, ta baba, ana, pruhatá jedem jako žába, zdála se usty svatá, ano dosti na ni našeho kata? Již-li stanú tvé chytrosti, zlámemy v tobě v pekle kosti. Povieš jednak sama na se, číms na světě obírala se?</p>	<p>Rebeka odpovídá: Já sem tak zlá baba, horší než had ani žába, co mi svésti nebo rozvésti, jako mi jest provaz splésti; neb sem veliká čarodějnice, proto sem d'áblova svódnice. Ťřfici<sup>195</sup> sem místo krávy dojila a s hvězdami na rozhraní lítala, lidí sem čarovati učila a je s pravé cesty svodila. Protož již musím do pekla, leč by mi se milost stala, žet'sem vám čertóm pomáhala. Deřte mnú neb nedeřte, však vždy víc umím než vy, čertie, neb to chci učiniti svú chlúbú, žet' všecky baby v pekle budú</p>
---	--	--

Motiv dobytčí kůže jako atributu d'ábla používá také Latinský husitský manifest z roku 1431, přirovnávající církve k Antikristu: „...a odírají tak z kůže chudé lidi a ženy, které nemohou udržet jediný halěr v šátku zavázaný a snášejí strasti a námahy jen aby si mohly koupit odpustky, ačkoli přece odpustky nezávisí na kozích nebo telecích kůžích, ale na zkroušených srdcích. A papež se vším svým kněžstvem to činí tak, jak chtěl d'ábel učinit pánu našemu Kristu...“

Jak již bylo řečeno, představa, že Satan nemůže na zem vstoupit a vysílá posly hříchu je ukotvena například ve vidění sv. Bartoloměje a vidění sv. Pavla. Vidění sv. Bartoloměje je výsledkem Satana, kterému světec stojí na krku. Satan mu zjeví, jak strašně zlé a podlé jsou jeho plány. Říká, proč byl zavržen a proč nenávidí člověka. V tomto vidění je obsažena představa původní lidské dokonalosti v podobě Adama, které se museli andělé klanět, ale Satan odmítl. Bůh jej zatratil a od té chvíle se Satan snaží dokonalé Boží dílo kazit. Na svět však nemůže sám a musí vysílat své agenty, kteří člověka neustále svádějí a kazí Boží stvoření. Tito agenti jsou chlupatí, rohatí a

---

<sup>195</sup> Trdllice – zařízení na lámání lnu



nedosahují velikosti člověka. Tradice jim přisoudila různá jména. Počet ďáblů se neustále rozšiřuje. Ve vrcholném středověku například původní Izaiášovo označení Satana jako Lucifera již znamená dva různé ďábly. Lucifer je ztotožněn také se zmínkou ve svatém Pavlu o andělu světla, který je ve skutečnosti ďáblem (Anděl světla - Luci fer) Další jména ďáblů mají epizodní charakter, jsou zmiňováni v Nikodémově pseudoevangelium a v řadě dalších památek.

## 12. Sváteční Kristus a kritika bohatsví

Vedle odsuzování čarodějnictví, nedělního smilstva a lenošení vbuzoval také pozornost sousedů příliš velký majetek. V jednom velmi zajímavém příkladě Sváteční Kristus přejímá ikonografické motivy z tzv. „motlitby bohatého a chudého“ (dobrá a špatná motlitba). Tento žánr se vyskytuje asi od poloviny patnáctého století a představuje upřímnou motlitbu chudého ke Kristovým ranám, a neupřímnou motlitbu bohatého, který se modlí ke svému majetku. Bohatý obvykle nosí luxusní oděv, zatímco chudý má na sobě skromný hnědý oděv. Zatímco chudý je po vzoru sv. Františka spojen s Kristovými ranami a Kristus se k jeho motlitbě obrací, bohatý se modlí ke svému majetku a Kristus jej neslyší. Tento obraz již představuje vrchol sociálně vyhraněného obrazu vycházejícího z františkánské zbožnosti a požadavku skromného života. Křídlový oltář s motlitbou bohatých a chudých známe například se sbírek městského musea ve Štrasburku, kde mezi bohatými figuruje také biskup.<sup>196</sup>

Motlitba bohatého chudého je spjata se Svátečním Kristem ve třech případech. V Ortisei můžeme podle pily, která leží před bohatým mužem soudit, že se asi nějaký bohatý truhlář nemodlí upřímně ke Kristu. Pod ním je v rámečku napsáno, o čem ve skutečnosti při motlitbě přemýšlí.



Obr. 18 Nápis pod bohatým mužem – (truhlářem?). Vpravo je ďábel na koni s pytle.

*„Gedankt (gedenkt) des reichen  
blickend auf sein weib (Weib)  
auf sein gut das mit-nichten gewonnen (gewonnen) ist“<sup>197</sup>*

Myšlenka bohatého je takováto: sleduje manželku a přemýšlí jak by bezpracně (mit-nichten) získal majetek. I když klečí směrem ke Kristu, jeho úst jde čára pod peřinu vedle své manželky a do truhly vedle jeho postele. Kristus se dívá ke své pravici kde asi slyšel upřímnou motlitbu chudého. Je pozoruhodné, že i na tomto obraze má Kristus až téměř ženské rysy a má být pravou láskou

<sup>196</sup> Das Gebet des Reichen und Armen, Musées Municipaux, Strasbourg

<sup>197</sup>Rigaux, Dominique: Le christ du dimanche. Le histoire d'une image médiévale. L'harmattan 2005



modlíciho se truhláře a ne jeho nízké pudy během motlitby. V Lucéramu se zachovaly jen fragmenty Svátečního Krista ale v jeho blízkosti taktéž nalézáme citát: „si cor non orat, in vanum lingua laborat“. Můžeme zde nalézt také fragment dobré a špatné motlitby: Poslední lokalitou spojenou s tímto pozoruhodným námětem je kostel sv. Sebastiana ve Venanson, kde jsou také alegorie ctností a neřestí. Alegorie dobré a špatné motlitby se na konci patnáctého století zcela osamostatňuje a rozšiřuje se prostřednictvím reformační grafiky. Vzhledem k tomu, že je lokalita v Ortisei datována již 1452-60, patří k nejstarším známým příkladům tohoto námětu. Pravděpodobně však byla tato témata živými exempli mnohem dříve a může jít také o podstatně starší motiv. Jak jsem již předeslal, důležitým znakem motlitby bohatého a chudého je vyobrazení drahých šatů a chudých šatů. To je typickým znakem rovnostářských hnutí, protože drahé oblečení bylo důležitým symbolem sociálních rozdílů. Kritika luxusního oděvu později přerůstala i na kritiku liturgických rouch - například v „Petru oráčovi“ je přirovnávána církev k nevěstce, která se odívá do krásných rouch. Nádhera roucha se stala pozdním středověku také znakem Máří Magdalény, která však této světské marnosti lituje. Důležitá role optické egalitarizace je vidět v odívání za přísného kalvinismu, v severokorejské montérkové módě komunistů, nebo i ve verších z padesátých let o traktoristce – „neobléká drahé róby, hrdinkou je naší doby“. Vyjadřování odporu záměrně odlišným zevnějškem je samozřejmě také dosud součástí společenské prezentace. Estetiku jako součást evoluční strategie zkoumal již Darwin především pozorováním vkusu ptáků. Například samice páva dokáže přesně zhodnotit bohatost a krásu chvostu. Dvě ustrížená pera již diskvalifikují samce jako vhodného partnera.<sup>198</sup> Tato funkce přitažlivého zevnějšku jako znaku úspěšnosti je například velmi dobře patrná na stylizaci sakrálního portrétu na oltáři kardinála Albrechta Braniborského, kde je kardinál znázorněn jako svatý Martin a jeho milka jako sv. Voršila se šípem své mučednické smrti. Nádhera roucha pokrytého perlami vyznívá vedle klečícího žebráka pro dnešního diváka uvyklého na jinou sebe prezentaci velmi nesympaticky.

Tato kritika drahých oděvů se možná promítla do výrazného exponování nůžek v obrazech Svátečního Krista. Nůžky hrají velmi důležitou úlohu v několika vyobrazeních. Byly jako významný atribut Svátečního Krista často spojovány s konkrétním proviněním krejčího, především pak ve Slavětíně.<sup>199</sup> Motiv nůžek hrál důležitou úlohu ve velké řadě příkladů. Je možné, že se krejčí stal jakýmsi terčem předsudků, které byly ve středověku běžné. Krejčí se může někde schovat do kouta a předstírat zbožné rozjímání, protože jeho práce nedělá žádný hluk.

---

<sup>198</sup> Za upozornění děkuji etoložce Augustě von Bayern. Badatelka také zkoušela pávovi nastavit zrcadlo. Narážel tak silně až zrcadlo rozbil a řízнул se do nohy. Vypadal mu z utrpeného šoku celý ocas.

<sup>199</sup> F. Štědrý, Kostel Sv. Většího jak navrhoval F. Štědrý a poněm všichni přispěvatelé k tématu Svátečního Krista.

Tato práce také není fyzicky vyčerpávající, vyžaduje pouze hodně času. Výroba luxusních a drahých oděvů je zároveň službou světské marnosti, a lze tak jí zahrnout dvojnásob. Exponování nůžek ale může být také vysvětleno řadou jiných důvodů: jednak citátem z Izaiáše 53.7 - *jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel..* Nebo také eschatologickou symbolikou nůžek (motiv přestříhnutí nitě).

### 13. Kristus jako obr a jako androgynní typus

Novou představivost ve svých zjeveních (Revelationes) uplatnila Brigita Švédská (1303-1373). Tato zjevení sloužila jako důležitý zdroj pozdně středověké ikonografie. Ve zjevení (1,57)<sup>200</sup> se Kristus zjevil sv. Brigitě jako obr (quasi gigas):

„Qui perseverarint in in malo suo, veniam eis quasi gigas, qui habet tria, scilicet terribilitatem, fortitudinem et asperitatem. Sic ego veniam christianis, ut non minimum digitorum audeant movere contra me. Veniam etiam sic fortis, quod quasi culex erunt ante me. (Tercio)veniam eis sic aspere, quod 've' sentiant et ('v') sine fine.“. Kristus přichází s velikou silou, hrůzou, a krutostí (*asperitas*) ztrestat viníky. Tato obří stylizace trestajícího Krista nejmarkantněji vystupuje ve vyobrazeních prosazujících postní kázeň. Ikonografie postního Krista (Fastenchristus) vznikla opět v alpském prostoru. Dva dochované příklady se kladou až někdy před rok 1500. Nejlépe zachovaný Fastenchristus se nachází v kostele sv. Ondřeje v Lienzi. Na této malbě ze sv. Ondřeje můžeme dokonce přečíst vysvětlující nápis. Kristus vstupuje mezi hodovníky s velkým dřevěným kyjem. Nápisová páska představuje přímou řeč samotného Krista: Pomni člověče, bůh na zem sestoupil aby obětoval život, tak nejz ani vejce ani maso ani tvaroh (sýr)<sup>201</sup> Nápisová páska tedy zní velice konkrétně a v některých oblastech Alp znamenal zákaz mléčných výrobků o postu vlastně hladovku.<sup>202</sup> Postních dní bylo ve středověku velmi mnoho. Šlo především o čtyřicetidenní půst od popeleční středy až po velký pátek, dále vigilie, pátky a mnoho dalších. V těchto dnech byla předepsána také přísná abstinence od alkoholu. Tyto extrémní požadavky postu byly zmírněny po Tridentu<sup>203</sup>. Do dějin postní observance se velmi radikálními požadavky zapsal také Mikuláš Kusánský, který právě v alpských zemích vynucoval přísné předpisy o radikálních postech. Z titulu brixenského biskupa chtěl prosadit na diecézní synodě v Brixenu v roce 1453 zákaz mléka, másla a vajec pro celý čtyřicetidenní půst a pro všechny posty v roce. Jako omastek mohl být používán jen olivový olej. I když má olivový olej symbolické konotace s Olivetskou horou a další postní symbolikou, v Alpách žádné olivy nerostou a mléko je v některých oblastech jedinou obživou chudiny. Mikuláš Kusánský dospěl tak daleko, že pokud někdo snědl vejce o čtyřicetidenním postu, byly mu odepřeny svátosti. Rychlý odpor proti těmto

---

<sup>200</sup> Ulrich Montag, *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung. Texte und Untersuchungen*, München 1969 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Band 18), S. 270-273.

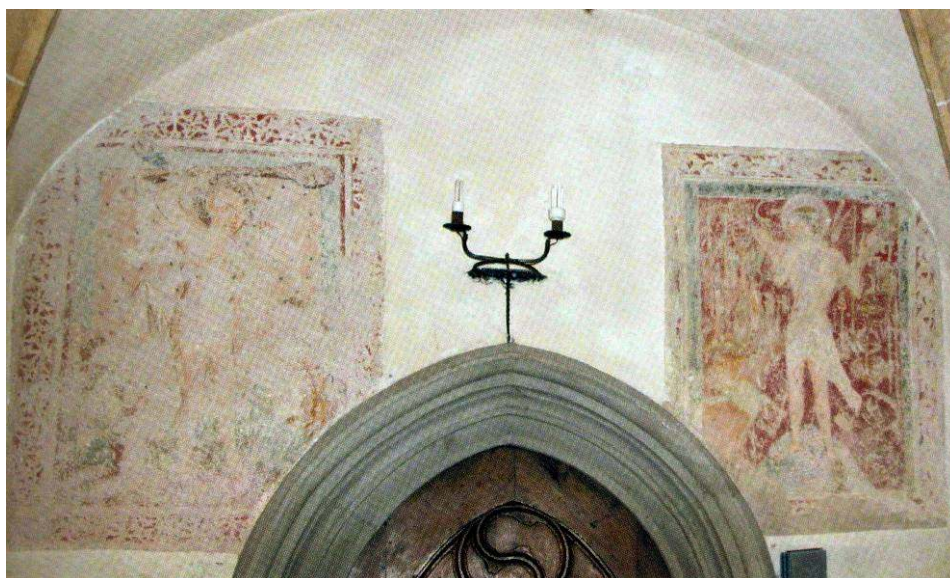
<sup>201</sup> „*Mensch. Er de(n). frei.tag/das.dir.got.nit.prech.das/lebe(e)n.ab.du solt/nit/fleisch..air. kes./nid essen.seid.*“

<sup>202</sup> V ortodoxním ritu platí o postech dosud zákaz mléka a vajec. Je zde také důraz na postní kázeň mnohem tvrdší. Můj strýc je pravoslavným popem v Jeruzalémě a pije polovinu velikonočního postu jen vodu z uvařených bramborových slupek. V katolické církvi je tento postní extremismus již zrušen.

<sup>203</sup> Viz *Theologische Realenzyklopedie*, Band IX, S.41, Entwicklung der kirchlichen Fastengebote

nařízením posílil pozice Zikmunda Tirolského v jeho sporu s církevní autoritou. Dva dochované obrazy postního Krista byly německými badateli nepřímo spojeny s Kusánského politikou radikálního postu, ač se nenalézají přímo na území brixenské diecéze. Boj proti mléčným výrobkům můžeme sledovat po celou druhou polovinu patnáctého století a byl snad jedním z momentů vyvolávajících odpor ke katolictví ve Švýcarech.<sup>204</sup>

Na poutním místě Maria Rojach se zachoval vedle nástěnné malby Svátečního Krista další „Fastenchristus“. Zde drží Kristus opět velkou dřevěnou palici, která bývá atributem různých gigantů a divých mužů a jeho hrozivá bezvousá tvář již téměř vyvolává pochybnosti, zda jde v tomto případě vůbec o figuru Krista.



Obr. 19. Maria Rojach

Nalevo Postní Kristus, vpravo Sváteční Kristus (konec 15. stol). Postní Kristus zvedá palici, je bezvousý, pod ním klečí několik těžko čitelných postav.

Na Svátečním Kristu můžeme především pozorovat zvětšování postavy. Ve středověku byl motiv velkého Krista myšlen především jako obraz Bázně Boží. Samotné měřítko Krista tedy napovídá, kdy měl obraz především upozorňovat na Boží hněv. Trestající Kristus, který sestupuje na zem, mívá často o mnoho větší postavu. Tuto tendenci lze sledovat již u Posledního soudu na románských tympanonech, kde je obraz Krista jako soudce v poměru k ostatním markantní. Obraz velkého Svátečního Krista nastupuje až v patnáctém století, kdy se vyskytuje spolu se svatým Kryštofem na fasádách kostelů i v několikametrových variantách. Svatý Kryštof byl vnímán jako obraz utvrzující ve víře, zatímco Sváteční Kristus měl především odrazovat od

---

<sup>204</sup> G. Bickel, Synodi Brixinenscs saeculi XV. Innsbruck 1880, S. 33, 36; a dále Nikolaus Grass, Cusanus und das Volkstum der Berge. Innsbruck 1972 (Studien zur Rechts-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte 111) S. 43, 49; W. Baum, Nikolaus Cusanus in Tirol. Das Wirken des Philosophen und Reformators als Fürstbischof von Brixen. Bozen 1983 (Schriften des Südtiroler Kulnir-institutes, Band 10).

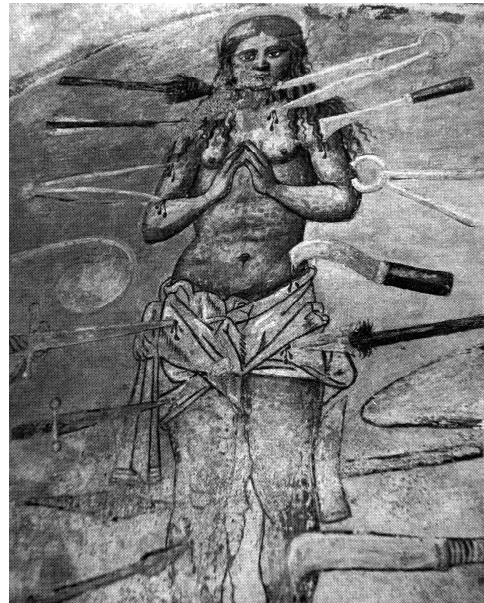
hříchu ve sváteční dny. Představa Krista a svatých jako obrů byla v lidové víře rozšířena. Například svaté otisky nohou různých světců bývají o mnoho větší, než je normální noha. Rekordní vzrůst má ale vždy Kryštof, který se často vyskytuje vedle Svátečního Krista a je vždy větší. Rekordem ve velikosti Svátečního Krista byla pravděpodobně nástěnná malba v High Wycombe, která pokrývala fasádu kostela a mohla dosahovat až 8 metrů, Kristus velikosti kolem čtyř metrů se objevuje na více místech. U některých obrazů Svátečního Krista můžeme dokonce pozorovat určitou změnu fyziognomie Krista ve prospěch obřího a zastrašujícího vzezření, jako například v St. Lorenzen.



### 13.1. Androgynní typ



Obr. 20 Pohlov Gradec (1490)



Obr. 21 Pregassona (zač. 16. stol.)



Obr. 22 Briegels (1515)



Obr. 23 Tarsch – Tarcesc (1531)

Další velmi podivnou stylizací ústřední figury je jakýsi androgynní typ, který je snad alegorickým člověkem a přitom má ještě christologická stigmata. V případech Pregassony a Briegels dokonce chybí svatozář. Tento typ figury, u níž nelze s jistotou určit, zda jde o jinocha nebo o ženu, není v tomto soupisu výjimkou. Překvapivě je někdy zraňován jednotlivými nástroji ve christologickém smyslu. Velmi často se objevuje bezvousý Kristus, popřípadě ideální jinoch, v některých případech přecházející až v ženu. Z dalších případů mezního typu mezi mužem a

ženou lze uvést Eiskirch, Brigels, Tarces a další. Takovýto typ muže jako ženy se objevuje např. v případě vyobrazení Jana na Kristově hrudi, která představuje typ adopce člověka Bohem. Tato otázka je velmi komplexní problém pojetí Kristova těla, které získávalo vlivem eucharistické mystiky také ženské atributy<sup>205</sup>. Rána Kristova byla považována za lůno církve. Dokonce se v typologických paralelismech přirovnávalo rození církve z Kristova boku ke stvoření Evy z žebra Adamova. V mystických textech pak odkazem na Kristův klín byla míněna rána v boku. Tento typ androgynních postav - ideálního člověka tělesně splyvajícího s Bohem nabyl v humanismu velké aktuálnosti. Ideálním představitelem člověka tohoto typu je například Leonardův Jan Křtítel.

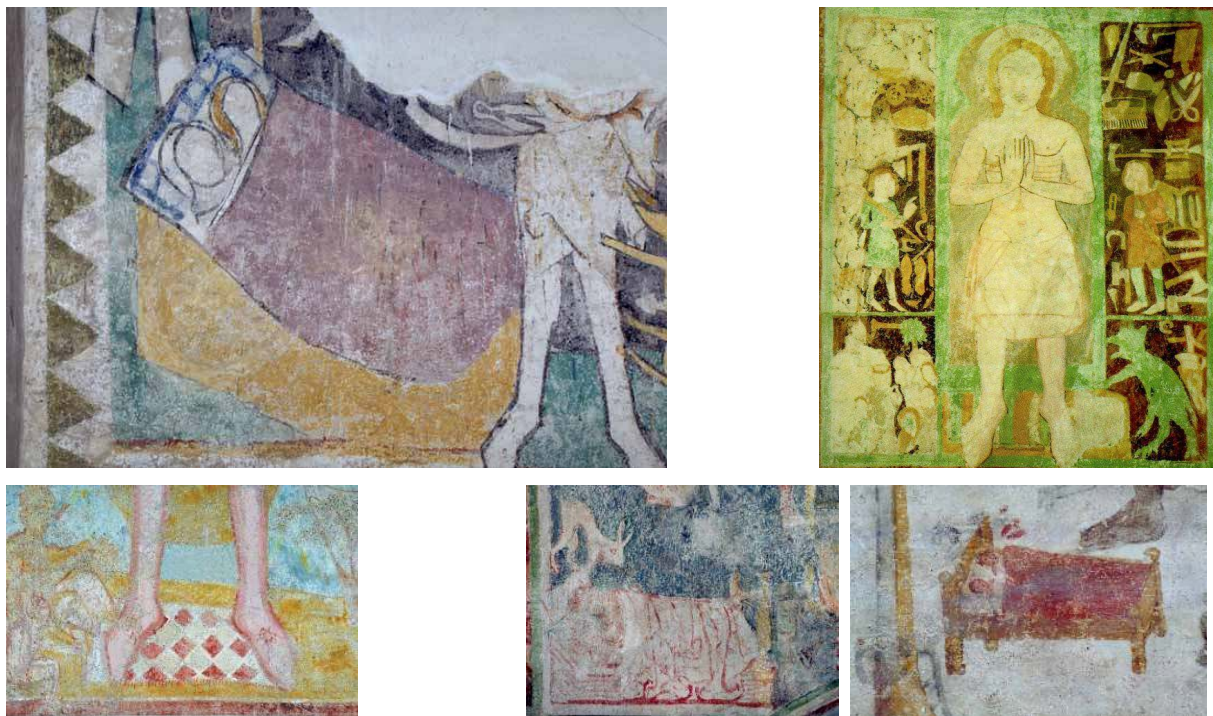
Problémem víry založené na imitatio Christi byla touha tělesně splynout s Kristem, která se stávala znakem svatosti. Věřouka musela ale zároveň bedlivě sledovat, zda nedošlo až k příliš velkému splynutí a zůstává jasná hranice mezi Kristem a člověkem. Na britských ostrovech získal zvláštní význam Viklefův argument, že lepším obrazem Krista než eucharistie je člověk. Tento argument se v Británii udržel delší dobu. Člověk jako nejdokonalejší obraz Krista byl také používán Lollardy v ikonoklastické argumentaci. Tento moment zvláštní stylizace střední figury mohl lid svádět k různým pantheistickým bludům a je jedním z jevů na hranici pravověrného smýšlení.

---

<sup>205</sup> K tomu viz především C.W. Bynum, *Jesus as Mother*



## 14. Nedělní soulož a hříchy v hospodě



Obr. 24 Nedělní soulož a Sváteční Kristus<sup>206</sup>

1. Oberzeirig- Štýrsko - kol 1360
2. St. Oswald, Korutany, - kol 1400
3. Mittertal – Val di Mezzo / Jižní Tyrolsko (Jaufenthal)- kol 1400
4. Ravensburg / Bádensko-Würtenbersko/ Německo -1490
5. Tesero-Valle di Fiemme-Fleimstal / Trentino / Itálie - pol 16. stol.

Smilstvo bylo oblíbeným hříchem u církevních soudů i velkým tématem kritického kazatelství<sup>207</sup>. Správné chování v manželském svazku je popsáno ve zpovědních zrcadlech již od raného středověku<sup>208</sup>. Sexuální půst byl povinný během adventu, velikonočního postu a čtyřicet dní před letnicemi. Sex byl také zakázán středy, pátky, soboty, neděle, svátky a posty, před přijetím Svátosti, během pokání a dokonce i o první svatební noci. Takovéto přísné předpisy ponechávaly jen několik desítek dní legálního styku, které byly ještě dále zkracovány přirozenými indispozicemi. Tato omezení však nebyla důsledně vyžadována a obvykle bylo vyzýváno ke zdrženlivosti v obecnějším smyslu. „Dives et Pauper“ například pouze připomíná, že milování

<sup>206</sup> K motivům lůžka viz kapitolu Le Lit: Un Lieu Dangereux.

<sup>207</sup> T. N. Tenler, Sin and the confession on the Eve of Reformation. Princeton 1977

<sup>208</sup> Berthold de Rastibonne, Pechés et vertus, Scènes de la vie au XIIIe siècle, překl. a kom. L. Ceouteux a Ph. Marcq. Paříž 1991. Motiv lůžka a smilstva se vyskytuje již od počátku vyobrazení a neznáme jej jako starší izolovaný Mahnbild. V tomto případě tedy nemusí jít o inkorporaci jiné morality do motivu Svátečního Krista.



s manželkou je hříšné v době, kdy církev ukládá zdrženlivost. Zpovědník se v případě Smilstva musel zeptat, který den se hřích odehrál, zda tím náhodou nebyla znesvěcena neděle nebo svátek. Moralizující veršíky z Anglie pak dokládají, že vůbec nejhorší bylo souložit dopoledne během Mše svaté.

Právě čas, kdy se všichni shromáždili v kostele, dával příležitost k cizoložství. Zprávy například hovoří o Johnu Lupsonovi, který nechodí na mše svaté a místo toho se milkuje s Johanou Hulle. Úlohou ďáblů bylo také svádět k nedělnímu početí, které také zpravidla vedlo k narození nevydařených dětí. Ke svádění ďáblem je také důležitý Cranachův obraz ve Wittenbergu, z roku 1516 – pár se zeleným ďáblem. Lucas Cranach tento motiv použil ještě jednou v roce 1527 k vytvoření dřevorytu a téma Deseti Božích přikázání pro Melanchtona<sup>209</sup>.

Výjevy Smilstva jsou v korpusu Svátečního Krista někdy interpretovány také jako Lenost, k čemuž se nepřikláním. Drobná figurka ďábla pobízející k dalšímu hříchu je dostatečně výmluvným symbolem. Smilstvo se však neodehrávalo jen v posteli. V Pohlově Gradci jsou zachyceny milenecké dvojice v křoví



**Obr. 25 Pohlov Gradec, Sváteční Kristus (kol 1490). Milenecké dvojice v křoví.**

Podobné detaily, bohužel již zcela nečitelné, jsou zachovány v lokalitě Mittertal – Val di Mezzo v Jižním Tyrolsku. Vlevo od lůžka s milenci byla celá skupina dívek padajících do náruče mládencům.

Pelechem hříchu byla také hospoda. Hospoda byla naopak místem, kde hřešili výhradně muži. Opíjeli se, hráli o peníze karty, kostky a tabulové hry. To celé mohlo končit vraždou. Téma hospody je typické především pro Anglii. Zde nalézáme také samostatné téma „varování blasfemikům“, které představuje jakousi rozšířenou verzi Piety. Historická hra o roucho Kristovo je zde aktualizována různými výjevy mužů, kteří berou Boží jméno nadarmo, bojují o peníze při hazardní hře, případně se oddávají bezuzdnému veselí. Soucit Panny Marie je kladen do

---

<sup>209</sup> Cyklus přiřadila k Melanchtonovi G. Schiller. Viz. O. Christin: *Les yeux pour le croire. Le Dix Commandements en images XV-XVIIe siècles*. Paříž 2003, obr. 29

protikladu s posměchem hříšníka. V Anglii se zachovala nástěnná malba tohoto typu v Corby (Lincolnshire), kde ďáblové podávají mužům dýky a přesvědčují je ke spáchání vraždy. Obraz byl doplněn nápisovými páskami, snad zde byl Mahnbild rozšířen o sedm smrtelných hříchů. Ukázkou více zaměřenou na druhé přikázání je obraz z Breages, kde jednotlivé postavy drží části Kristova Těla jako symbolu příslušného jména Božího. Například muž držící srdce asi říká „Nejsvětější Srdce Páně“, muž držící nohu říká „Kristova noha“. Dole hrají dva muži vrhcáby a vytahují proti sobě dýky. Hospodské výjevy s vytahováním zbraní a kletím se zachovaly často i na výjevech Svátečního Krista. Na ostrově je to především Walsham le Willows<sup>210</sup>. Na kontinentu je pozoruhodná lokalita je Waltensburg –Vuorz ve Švýcarsku<sup>211</sup>. Mezi nástroji je vlevo výjev svádění ďáblem, ze kterého se zachovaly jen pozoruhodné ptačí pařáty a vpravo je pak vylíčena hospodská scéna s vraždou. Zajímavý je detail zámku u ruky útočníka, který možná symbolicky naznačuje, že smrtelný hřích uzamyká cestu do věčné blaženosti. Tyto scény nám jsou v Čechách známy z hradeckého rukopisu a další nábožensky vzdělávatelné literatury. Ve scénách svádění ke hříchu v hospodě dochází k přímému kontaktu s ďáblem v přestrojení, který přelstí hráče v kartách a vyhraje jejich duši. Tyto motivy opět přežívají v pohádkách. Karty chodí hrát do hospody čerti i vodníci.

---

<sup>210</sup> / Suffolk Kostel Panny Marie, Augustiniánské převorství v Ixwothu asi z první poloviny 15. století

<sup>211</sup> / Graubünden / Farní kostel Sv. 1451 Desideria a Sv. Leodegara

## 15. Železné tyče na svíčkové oběti, odkazy Svátečnímu Kristu



Obr. 26 Hans Holbein mladší: Offentliche Kunstsammlung Basel  
Dvě ženy zapalující svíčky před Pannou Marií.

Athena Reissová zpracovala soupis pramenů, vztahujících se k donacím Svátečního Krista. Reference v pramenech hovoří o „Pyctor of Holy Sondag“. Obvykle se vztahují k nešlechtické donaci zajišťující zřízení obrazu a pálení svíce před tímto obrazem za duši zemřelého. Jsou uvedeny tyto odkazy:

Roku 1535 kostelní účty obsahují položku „železný držák pro obraz Svaté Neděle“<sup>212</sup>. V roce 1517 dává Richard Selhnere 30 šilinků na koupi tří svícňů. Jeden na devět svíček pro sv. Petra, jeden na pět svíček pro Pannu Marii a jeden na pět svíček pro Svatou Neděli.

Tyto „železné tyče“ jsou dokumentovány i u některých krásnoslohých madon v katalogu „Karel IV“ v heslech J. Fajta. Jsou však v katalogu interpretovány tak, že sloužily

„k připevnění sochy“. Domnívám se, že šlo spíše o takovéto železné napichováky ke svíčkovým darům. Stejný problém je řešen na Karlštejně. Byly trny pod obrazy pouze symbolické, nebo byly zamýšleny pro příležitostné svíčkové oběti? Velmi pozoruhodná je Theodorikova povinnost odvádět ze statku Mořiny vosk. Vosk byl vesměs votivním a symbolickým darem, navíc si ani nejsem jist, zda lampy v kapli mohly být na svíčky. Na druhou stranu stav obrazů nemluví pro možnost, že by se zde svíčky skutečně používaly. K donacím vosku pro Svátečního Krista je řada dokladů. Nejvíce odkazů zní „to the light of St. Sondag“, kterých je zachováno v anglických pramenech asi dvacet. Kromě donací jsou v posledních vůlích také vyjádřena přání být pohřben „co nejbliže Svaté Neděli, jak jen dovolí půda“.

Jedním, velice pozoruhodným pramenem je roční záznam o majetku obrazu Svátečního Krista a užití z výnosu ve prospěch jeho kultu. Jde o vzácný doklad majetku vlastněného uctívaným obrazem. Ve farních účtech kostela sv. Jiří z Morebath<sup>213</sup> je zachováno zvláštní účetnictví pro obraz Svaté neděle z let 1530 až 1539, kterému sedláci darují jednotlivé ovce. Farář musí výnos

<sup>212</sup> „For e hook of yron to saint soday pycture“

<sup>213</sup> Athene Reiss, Sunday Christ: Sabbatarianism in Medieval wall painting. Archaeopress 2000. Appendix C, str 133, kde je také uveden přesný přepis pramene.

z těchto kusů dobytka vést odděleně od farního účetnictví. Dobytek byl držen sedláky a výnos se poukazoval ve prospěch obrazu. Roku 1538 je kult Jindřichem VIII. zakázán a účet je převeden do majetku fary. Účetnictví začíná roku 1530, kdy byl v Morebath založen tabernákl sv. Neděle. Téhož roku dává obrazu „Svatá Neděle“ Thomas Tymewell z Coombu<sup>214</sup> jednu ovci. Následujícího roku daruje ovci Katherine Robbyns. Roku 1533 je jehně z ovce Thomase Tymewella vydržováno Johnem Tymewellem, asi Thomasovým synem. Thomasova ovce neměla mláďata, ale dala jednu libru vlny. Ovce Kateřiny Robbynsové posla. Kůže však přinesla do účtů pět pencí a jehně této ovce vyneslo osm pencí. Z těchto třinácti pencí bylo osm pencí vydáno vikářem Sirem Christopherem Trychayem na výrobu svíček. Roku 1534 obraz získává 9 pencí z prodeje kožek, zůstatek z předchozího roku činil pět pencí. 3 pence byly utráceny na svíčky. 12 pencí z prodeje vlny bylo utrženo v roce 1535. 1536 měla „Svatá neděle“ 23 pencí na účtě a pět pencí vydala na svíčky. V této době má obraz 4 ovce. Roku 1537 Svatá neděle utratila pět pencí za vápno. Možná, že si již zaplatila své vlastní zabílení a zrušení, protože 1538 se účet uzavírá příkazem reformy Jindřicha VIII. a peníze jsou převedeny do farních účtů ale u výnosů z ovčí je stále poznámka „de Seynt Sonday“ ještě následující rok. Peníze jsou již ale účtovány dohromady.

---

<sup>214</sup> Je vzdálen asi míli od Morebathu

## 16. Sváteční Kristus v Čechách

V Čechách bylo dosud uvažováno pouze o dvou lokalitách – Slavětín a zničené Radonice. Radonice bude nutno z korpusu vyřadit, protože šlo spíše o rozšířená Arma Christi. Nově jsem do soupisu zařadil také Kutnou Horu, jejíž některé detaily vypovídají spíše o christologickém motivu uprostřed částečně dochované malby. J. Pešina a starší literatura předpokládala v Kutné hoře Mariánské téma. Významnou lokalitu ve Slavětíně jsem se zabýval již v diplomové práci, proto jen shrnu nejdůležitější problémy.

Slavětín lze rozdělit do dvou časově odlišných vrstev, z nichž datace druhé vrstvy dosud není uspokojivě vyřešena. Malby byly až do 17. století opravovány a obtahovány, zachoval se zde nápis ze 17. stol. Radikální restaurace v 19. století byla částečně potlačena v roce 1998 restaurováním. V souvislosti se Svátečním Kristem bych zmínil především typickou rustikální polohu celé výzdoby, kde má hlavní slovo mučednická a pašijová tematika, která svědčí o zvýšené úctě ke svaté krvi v měšťanském prostředí. Originálního projevu pak dosahuje tento Slavětínský mistr v dílech, která byla dříve hodnocena jako nejméně zdařilá. Tím mám na mysli především expresivní přednes židovské karikatury na pašijových scénách. Domnívám se, že takovéto karikaturní zdůraznění, se kterým se ve dvorském prostředí nesetkáváme, je projevem pro měšťanské prostředí poloviny osmdesátých let zcela typickým. Vyznění slavětínských židovských posmíváčů je zcela odlišné od atmosféry ilustrací ve Václavově bibli, kde je užito dokonce i hebrejských nápisů a neutrální interpretace židovských postav<sup>215</sup>. Atmosféru Prahy osmdesátých let lze spojit jak s oblibou kritického kazatelství, tak i s větším prožíváním eucharistické viny<sup>216</sup>. Pro přiblížení doby, která vytvořila tyto posmívající se Židy, je důležité připomenout největší pražský pogrom, který se udál v roce 1389 po obvinění z eucharistického zneuctění. Tehdy bylo pobito a upáleno několik set Židů<sup>217</sup>. Žalozpěv, složený k této události rabínem Avigdorem Karou (+1439), je dodnes čten na den smíření ve Staronové Synagoze. I přes tyto historické konotace však musíme hodnotit tyto expresivní tváře jako jeden z nejpozoruhodnějších projevů českého středověku. Vina Židů je navíc zdůrazněna chronologickou změnou v pořadí výjevů při soudním procesu s Kristem: Napřed se odehrává soud před Pilátem myjícím si ruce, poté soud před Herodem,

---

<sup>215</sup> Hlaváčková, Hana J.: in *Gotika v Západních Čechách*. (ed. Fajt, Jiří). Praha 1996, 137

Hlaváčková, Hana J.: *The Bible of Wenceslas IV. in the context of Court Culture*. In: Gordon, Dillian – Monnas Lisa- Elam, Caroline (ed.): *The Regal image of Richard II. and Wilton Diptych*. London 1997.

<sup>216</sup> Bauerreiss, Romauld: *Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit* (Munich: Widmann, 1931)

<sup>217</sup> Rubin, Miri: *Gentile Tales. The narrative Assault on Late Medieval Jews*. Philadelphia 2004

kteřý gestem naznačuje odsouzení a s Výjev je doprovázen Jidášem, který vysypává třicet stříbrných. Konec řady tvoří Korunování a Posmívání Kristu.



**Obr. 27** Detaily zachycují karikatury židovských posmívačů na pašijovém cyklu z čepice se sklání a on si pokrývku hlavy na znamení konverze sundává. Rychlost štětce roku 1385.

Posledním detailem je Žid při kázání Krista, který se obrací na křesťanství. Špička jeho a minimální výrazové prostředky jsou zvláště u druhého vojáka ojedinělé. Obrysové linie byly na některých místech obtaženy v pozdější době.

Přenosem eucharistické viny a následným sebeobviňováním se zabývá řada prací z oblasti pašijové zbožnosti<sup>218</sup>. Sváteční Kristus ve Slavětíně je vyobrazením, které již reflektuje texty kritického kazatelství obsahující motiv Kristova druhého příchodu. Mezi tyto texty patří i devatenáctá kapitola o založení Církve ve skladbě „Piers the Plowman“. I přesto, že většina badatelů tento pramen zamítla, přidržují se v hodnocení staršího názoru G. Schillerové<sup>219</sup> a E. W. Tristrama<sup>220</sup>. Je však nutno upřesnit část skladby, která je pro vyobrazení podstatná. Tou je kapitola „Založení církve svaté“. K atmosféře doby patřila jak eucharistická zbožnost a její agresivní projevy, tak i odmítání takovéto víry. Vzpomeňme například na protesty Mistra Jana Husa v roce 1403 k uctívání krvácejících hostií ve Wilsnacku<sup>221</sup>.

---

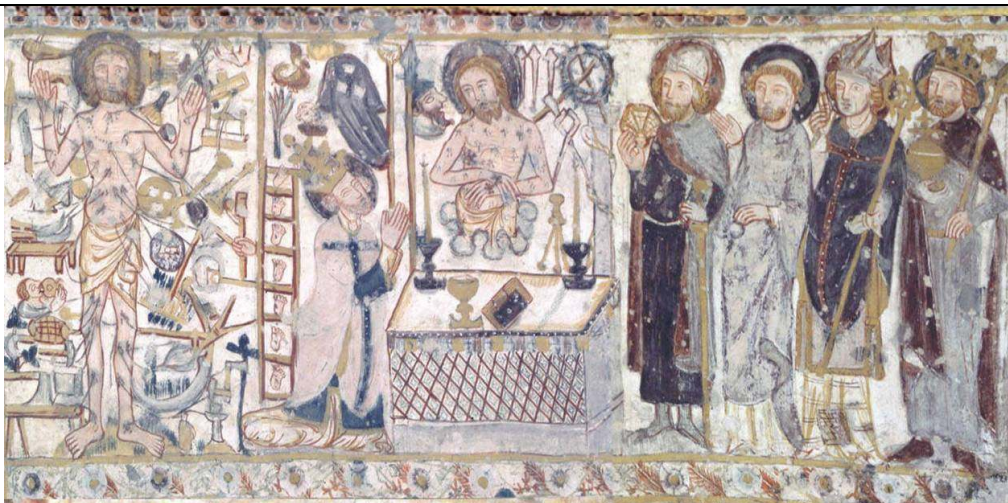
<sup>218</sup> Bynum, Caroline: The Blood of Christ in the Later Middle Ages. In: Church History 71.4 2002. pp. 685-715.

<sup>219</sup> Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh, 1968-1969. heslo Feiertagschristus

<sup>220</sup> Tristram, E.W.: Piers The Ploughman in English Medieval Wall Paintings. Burlington Magazine. 31, 1917 str. 135-40

<sup>221</sup> Bynum, Caroline W.: Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond. Cloth 2006 viz. Jan Hus





Obr. 28 Srovnání Svátečního Krista ve Slavětíně a Svátečního Krista z Rāzhüns.

Malby představují dva póly v konceptu Svátečního Krista. Slavětínský příklad je spíše ovlivněn devotio moderna a vizí druhého příchodu Krista Jan van Ruysbroecka, či vizí o založení církve v Petru Oráčovi. Vliv tohoto velkého holandského mystika na pražské prostředí můžeme předpokládat především prostřednictvím jeho žáka Florentia Radewyna (1350–1400), který dokončil svá studia v Praze. Motiv Krista zářícího na pracující je snad jediným příkladem v Čechách, kde můžeme „devotio moderna“ sledovat v ikonografii. Motiv pokání pod Kristovým nohama nahrazuje motiv stékání krve, který poukazyval na posmrtné odpouštění hříchů odmítaného reformačními proudy. Naopak Kristus z Rāzhüns představuje odpustkové schéma doprovázené Řehořovou mší. Řehoř prosí za hříchů u Krista a za ním je Sváteční Kristus zraňovaný hříchů křesťanů. Tento obraz je již ovlivněn odpustkovou ikonou v Sta. Croce in Jerusaleme ustavenou někdy kol. r. 1386.

Devatenáctá kapitola Petra Oráče (Piers the Plowman)<sup>222</sup> od Williama Langlanda začíná obrazem Krista, který vchází mezi lid a nese kříž. Vedle něho stojí Svědomí, které vysvětluje toto vidění. Duch svatý rozdává dary křesťanům a poroučí Petru Oráčovi, aby oral pole - svět. Antikrist ale chce zaútočit, a tak Svědomí vede všechny křesťany k vystavění velké pevnosti - Svaté Církve - Společenství. Když je toto dílo hotové nabídne jim Svědomí odměnu - Eucharistii. Někteří se ale odmítají na tento dar náležitě připravit a nechtějí splatit to, co si vzali od ostatních. Básník pochopí z řeči "neznalého faráře", jak jsou křesťané na tento dar nepřipraveni. Mezi ikonograficky relevantní pasáže patří část, kdy lidé postaví pevnost církve: Svědomí vyše Milost, která rozdává zbraně proti Antikristu. Zbraně proti Antikristu jsou různá nadání pocházející z Ducha Svatého. Alegorie Milosti mimo jiné upomíná, že Petr Oráč je „správce, biřic a pokladník. Jemu dlužíte částky za odpuštění.“<sup>223</sup> Svědomí poučuje o přípravě Společenství - Církve k Eucharistii. Nejprve se pohádá s hospodským, který prodává "slitky a žrádlo pro prasata", poté se pustí do hádky s neznalým vikářem. Vikář není náležitě vzdělán v učení, takže může žalovat Svědomí o hrozné situaci v Církvi. Papež zabíjí křesťany a nemiluje své nepřátele (Urbanova křížová výprava v r.1381) a avignonští kardinálové se spolčují s Židy. Církev se odívá do krásných rouch. Na závěr je vyslovena myšlenka, že vladař má právo na svoji vládu pouze tehdy, pokud ji užívá podle rozumu a pravdy. Poslední kniha - Příchod Antikrista odkazuje na svátost smíření. Rozvíjí boj Svědomí a Antikrista. Proti Antikristu bojuje Věk, Mor a Smrt, ale lidé se stejně nebojí hřešit. Svědomí již nemůže vzdorovat a hledá po světě Petra Oráče - Spasitele. Básník - autor, nakonec vykřikne ze sna „Milost!“ a probudí se. Podobný motiv oráče, který má autobiografické rysy a přemítá o darech člověka a jeho zkáze, je obsažen i ve skladbě „Ackermann aus Böhmen“ Jana ze Žatce<sup>224</sup>. Žatec je městem téhož regionu jako Louny a Slavětín.

Nástěnná malba Svátečního Krista ve Slavětíně je blízká textům obsahujícím reformační myšlenky a zobrazuje motiv darů Ducha Svatého – paprsků, které září na řemeslníky<sup>225</sup>. Řemeslnické motivy se objevují i na jiných místech dolního pásu s Andachtsbilden. Například švec v zástěře a se ševcovským kladívkem zatlouká sv. Erasmovi šídla a hřebíky pod nehty. Výjev je doprovázen s klečící donátorkou v karkule a nápisovou páskou. Poblíž je sv. Bartoloměj se svou kůží na tyči – rovněž patron ševců. Toto bohatství obecné ikonografie a donací mohlo uchránit

---

<sup>222</sup> Langland, William, Piers the Ploughman. Penguin books 1959. Překlad do moderní angličtiny a komentář od J. F. Goodridge

<sup>223</sup> Víceznačnost figury Petra Oráče je bezpochyby záměrná. Touto významovou polyvalencí se reformační myšlenky vyhýbaly perzekucím - tato narážka se mohla vysvětlit pokaždé jinak.

<sup>224</sup> von Saaz, Johannes: Ackermann aus Bohmen. Praha Vyšehrad 1994

<sup>225</sup> Interpretace celé nástěnné malby „Sváteční Kristus“ je obsažena v mé diplomní práci:

Záruba-Pfeffermann, Josef: Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh. 2002. Nepublikováno

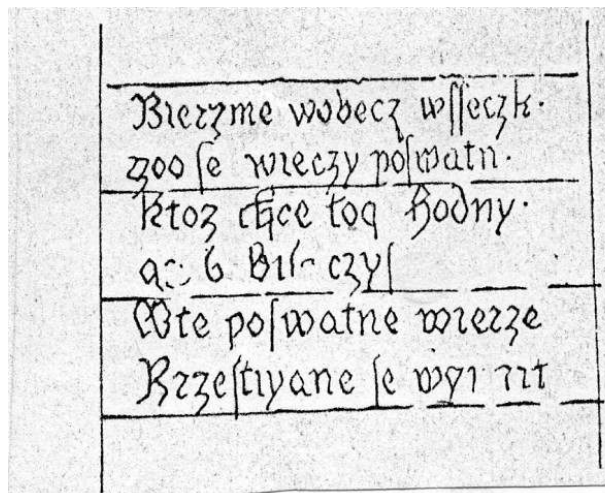




kostel před zničením, kterému se nevyhnul mateřský klášter ani další postoloprtské proboštství Žatec.

**Obr. 29** Alegorie mírnosti, detail Svátečního Krista ve Slavětíně.

Malba je v horní části přemalovaná. F. Štědrý odkazuje k barokním pramenům, kde se hovoří o jakémsi epitafu Křišťana z Prachatic z roku 1439. A jsme před otázkou datace pozdních děl. Je možné, aby klečící donátor a nástěnná malba Svátečního Krista vznikla až roku 1439? Alegorie Mírnosti v levém dolním rohu snad původně stála na svém hříšném protějšku.



**Obr. 30** Radonice u Loun

Další lokalitou uvažovanou v souvislosti se Svátečním Kristem byl zbořený kostel Povýšení sv. Kříže v Radonicích u Loun<sup>226</sup>. (zbourán roku 1905.) Stavba presbytáře asi pochází z doby, kdy byla obec postižena ve 14. stol. povodní a byla znovu vysazena opatem Konrádem (1368-89). K románskému kostelu se snad někdy v této době připojil gotický presbytář. V roce 1905 byl kostel zbořen. Gotická přístavba pocházela podle Strakovy zprávy z let 1377-1378. C. K. Straka nás podrobně seznamuje s inventářem chrámu a zpravuje nás o nálezech během bourání. Přináší též popis maleb, jejich fotografie a rekonstrukce. Uvádí, že jsou dílem Slavětínského mistra. Nad sanktuářem byl výjev Krista s množstvím různých nástrojů, ale umístění nad sanktuářem svědčí

<sup>226</sup> C. K. Straka, Radonice in: Památky Archeologické 22/96

spíše pro Bolestného Krista. Po jeho stranách byly dva menší obrazy pod sebou. Po levé straně to byla Poslední večeře a pod tím Sbírání many, vpravo pak byl Kristus před soudem a pod tím Kristus na hoře Olivetské. Po odkrytí zazděných oken se objevily v omítce řady staročeských veršů pod sebou. Vcelku se zachovala pouze jedna z původně mnoha zbožných veršovaných průpovědí. Podle shodného užití šablon a architektonických motivů a shodných detailů lze přiřadit radonické malby k mladší slohové vrstvě ve Slavětíně - zejména k životu Marie Egyptské. V Radonicích jsou především zajímavé sloupce veršovaných moralit kolem oken, které poukazují na příklon k národnímu jazyku. Národní jazyk byl od 14. století užíván na Mahnbildech v Itálii, Anglii i v německém prostoru, protože tyto obrazy byly určeny pro poučení laiků, kteří v této době již často uměli číst.

Malby v Kutné hoře jsou spjaty s cechem minciřů při Chrámu svatě Barbory v Kutné hoře (po roce 1463<sup>227</sup>). Nástěnné malby v minciřské kapli byly označovány tradičně jako fragmenty vyobrazení Panny Marie. Tato interpretace vychází z nálezu, který byl učiněn při Mockerově rekonstrukci chrámu a novém vybourání zazděného okna. Byla zde objevena Panna Maria jako ochránkyně Ferdinanda II a jeho rodiny. Toto pobělohorské téma bylo odstraněno, a jaksi automaticky se předpokládala přítomnost Panny Marie i ve starší vrstvě. Jako paralela byl uváděn především Smíškovský graduál a další památky té doby. Přítomnost Panny Marie ale není jednoznačná, protože ostatní malby jsou spíše pašijové. Nad pravým minciřem je dobový drobný nápis INRI, dolní část pole je vyplněna pašijovým cyklem a andělé s kadidelnicemi jsou někdy i u panny Marie, ale častější jsou na pašijových námětech. Západní stěna bývá volena pro mariánskou ikonografii také jen vzácně. K vytvoření rozměrného obrazu muselo být po r. 1460 zazděno gotické okno západního průčelí. Pro utrakvistickou ikonografii svědčí i překrytí Vítězným typem Panny Marie s Habsburky. Protireformační témata byla často volena k překrytí utrakvistické ikonografie, například z týnského chrámu byl odstraněn Kalich a Jiří z Poděbrad a byl nahrazen Immaculátou. Panna Maria Vítězná se stala také patronkou pražského luteránského kostela. V kostele sv. Jakuba se dochovala nástěnná malba Krista s kalichem. Kalich byl v českých zemích pronásledovaným symbolem a dokáží si jej na tomto místě také představit.

---

<sup>227</sup> Řehák, J.J.: Kdy byly malovány fresky v kostele sv. Barbory v Kutné hoře a kdo na ně nakládal, in: Kutnohorské příspěvky k dějepisu vzdělanosti české, Praha 1881 str. 48 . Viz též

Homolka, J.; Krása, J.; Mecl, V.; Pešina, J.; Petráň, J. Pozdně gotické umění v Čechách. Praha, 1984

## 17. Užítí Krista jako morální autority v Čechách

Konfesní nejistota konce středověku rozšiřovala oblibu Bolestného Krista, tato úcta ke Kristu však znamenala i vážnou konkurenci společenské hierarchii. Zikmund Lucemburský<sup>228</sup> byl vladařem, který si velmi dobře uvědomoval obtíže plynoucí světskému panování z konfesních rozdílů a z ohrožení sekulárního pořádku. Uherský dvůr musel být v neustálém styku s nejrůznějšími kulturními okruhy, byl bezprostředně ohrožen tureckým nebezpečím obrovské síly. Náboženský universalismus musel tedy tento panovník pojímat mnohem cyničtěji než jeho předchůdci. Autorita Krista mu byla naopak na Kostnickém sněmu Husem zdůrazněna jako absolutní zákon, který jeho panovnickou legitimitu zpochybňuje. Zikmund, který musel celý život neúspěšně válčit, budoval svojí autoritu ve stylu moderního politika. Uděloval glejty za finanční pomoc či protislužbu a dokázal se strategicky rozhodovat podle síly protivníka. Tato Zikmundova politická práce vyvažovala jeho válečnický neúspěch. Jeho autostylizace jako ochránce a soudce se projevila i ve specifické ikonografii jeho portrétů. V následující kapitole stavím proti sobě ikonografii Zikmunda jako garanta a nejvyššího soudce a ikonografii Krista – vtěleného Zákona Božího. Tato kapitola se snaží nastínit význam Bolestného Krista jako principu morálního jednání pro samosprávnou komunitu. Socha Krista jako morální autority v soudní síni je doložena již k polovině 14. století v Mohuči. V Čechách je doloženo vyobrazení Krista v souvislosti s městským soudem v Gellhausenově rukopisu k roku 1407, kde na ukřižování s nápisem „Iuste iudicate filii hominum“ přísahali členové Jihlavské městské rady<sup>229</sup>. Ti jsou také na úvodním listě vyobrazení, jak přísahají na samotného Krista. Celý kodex také vyobrazuje několikrát panovníka a uvádí do městského zákonodárství problém garanta spravedlnosti. Kdo je nejvyšší autoritou a garantem, pokud se Kristus a panovník neshodují? To je dnes dosti rozsáhlý a studovaný problém související se vztahem pašijové liturgie a trestního práva v pozdním středověku.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Historické údaje čerpány z: Wilhelm Baum, císař Zikmund, Praha 1996, překl. Danuše Novotná, Pavel Koček, Viz. též K. Hoensch, Kaiser Sigismund, herrscher an der Schwelle zur Neuzeit. 1368-1437. München 1996

<sup>229</sup> Royt J, Gellhausenův kodex (heslo v katalogu), in: Karel IV, císař z Boží Milosti (ed. J Fajt). Praha 2006. Recentní literatura tamtéž.

<sup>230</sup> Achim Timmermann: Smírčí kříž a pranýř: pozdně gotická drobná architektura a liturgie potrestání zločinu. S. 432 - The poor sinners' cross and the pillory: late medieval microarchitecture and liturgies of criminal punishment. In: Umění, 55.2007,5, p. 362-373. Recentní literatura tamtéž.

Timmerman uvádí Sakramentář v kostele sv. Bartoloměje v Kolíně z let 1360-1378 se symboly spravedlnosti jako kořen pozdně gotických pranýřů. České země byly v oblasti christologické interpretace spravedlnosti velmi důležitým centrem (Olomoucká právní Kniha, Sochy v radnicích, atd.

K portrétům císaře Zikmunda je dosud platná studie J. Wilda.<sup>231</sup> U nás se portrétům císaře Zikmunda se poprvé věnoval na popud J. Pešiny Karel Stejskal<sup>232</sup>. Zabýval se problémem císařova pozitivního a negativního portrétu. Uvádí rovněž citát z Reichenthalovy kroniky, který zmiňuje Zikmundovo časté portrétování, a to i v různých náboženských scénách. Na zikmundovské výstavě v Budapešti, a zejména pak v katalogu výstavy „Sigismundus Rex et Imperator“ se podařilo soustředit velké množství panovníkových portrétů. S čím tato nebývalá Zikmundova osobní reprezentace souvisí a proč pokračuje v takové míře po celé patnácté století – tedy dlouho po panovníkově smrti, se zatím nepodařilo uspokojivě odpovědět. S velmi zajímavým příspěvkem přišla Milada Studničková<sup>233</sup>, která našla podobnou kožešinovou čapku již na sekretu Karla IV. uloženém ve Stadtarchivu ve Frankfurtu nad Mohanem. Vzhledem k obdélnému rámci pečeti soudí M. Studničková, že mohla být utvořena dle některého z doložených deskových obrazů. V souvislosti se Zikmundovým portrétem poukazuje na vyobrazení této čapky v olomoucké právní knize na hlavě rychtáře (magister civium)<sup>234</sup>, na Pisanelově portrétu Jana VIII Palaiologa a na řadě vysoce postavených biblických postav. V katalogu k budapešťské výstavě je dále specializovaný článek k portrétům Zikmundovým, který však zásadně předpokládá těžiště jeho portrétů v Itálii a nejstarší portrét Zikmundův od Kapucínského mistra z umění zaalpského bez pádných důvodů odepisuje<sup>235</sup>.

Soubor Zikmundových portrétů, převážně posmrtných, však můžeme z větší části určit jako výzdobu soudních síní radnic z prostoru Svaté říše římské. S jistotou jako výzdobu radnice můžeme určit tyto Zikmundovy portréty: Ulm – kol. 1430 (sochy), Zhořelec – kol. 1450, Norimberk – 1514, Bern – kol. 1510 (barokní kopie). Další portrét z pochází z lichtenštejnského hradu Seebensteinu, gesto ruky je však možné interpretovat jako gesto rozsouzení, které opět

---

<sup>231</sup> J. Wilde: Ein Zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, Neue folge 1930

<sup>232</sup> K. Stejskal, Podobizna císaře Zikmunda. AUC, Praha 1424

<sup>233</sup> Studničková, Milada: Příspěvek k ikonografii Karla IV. a Zikmunda, Umění 37, 1989, s. 221-226. Studničková též shrnuje starší literaturu (G. Schmidt ad.)

Panovníký majestát Zikmunda Lucemburského ve výtvarném umění, in: L. Bobková–M. Holá (ed.), Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám, Praha 2005, s. 233-241.

Norman Housley, Regenerating the Crusade: the Catholic Church and the Turkish Threat, 1453-1505

<sup>234</sup> Olomoucká právní kniha Václava z Jihlavy. Zasedání městské rady r.1430. Muž označený jako magister civium nosí kožešinovou čapku podobnou čapce Zikmundově. Latinskému Magister civium snad odpovídá rychtář. Pozoruhodné je, že kožešinová čapka zčásti překrývá Krista v mandorle a ilustrativně tak poukazuje na posvěcení spravedlnosti Kristem.

<sup>235</sup> Technologické postupy byly v době kol. 1400 již tolik promíchané, že je nelze brát jako určující. Osobně se domnívám, že to je obraz Mistra Kap. Cyklu. Portrét je často realističtější než náboženský obraz a nemusí znamenat jinou malířskou ruku.

poukazuje na možnou výzdobu soudní síně. U Zikmundova portrétu od Kapucínského mistra také není vyloučen určitý význam autority Božího Zákona. Zlatý květ na čepici může poukazovat na pasáž o Áronovi v písmu:

28,36 Zhotovíš také květ z čistého zlata vyryješ na něj, jako se vyrývá pečeť: "Svatý Hospodinu".

28,37 Připevníš jej purpurově fialovou šňůrkou na turban; bude vpředu na turbanu.

28,38 Bude na Áronově čele. Áron bude odpovědný za nepravost při přinášení svatých věcí, které Izraelci oddělí jako svaté, za všechny jejich svaté dary. Květ bude na jeho čele trvale, aby našli zalíbení před Hospodinem.

Pozoruhodné je také výrazné pootevření úst, které se vyskytuje jak na Zikmundovi, tak na Kristu ze Staroměstské radnice. Tato jakoby „hovořící ústa“ mohou mít význam ikonografický a poukazují na Slovo. Jakási podobnost se starozákonní ikonografií způsobila, že byl portrét Kapucínského mistra určen roku 1722 v inventáři císařských sbírek jako „ein schlechter rabiner“<sup>236</sup>. Jakým způsobem se do císařských sbírek dostal, nevíme.



Obr. 31 Stárnutí panovníka.

Zikmundova reprezentace na rozdíl od obrazů jeho otce vykazuje snahu po naturalistickém ztvárnění fyzického stárnutí. Tento pozdně středověký zájem o fyzický rozklad, který se uplatňuje vedle sakramentálního idealismu dokonalých forem, sledujeme v náznaku již u starší generace umělců. Zikmund sám tuto autostylizaci sledoval. 1. relikviářová busta Vladislavova (po r. 1400), 2 Zikmund v Kostnici (kostel sv Trojice 1417) 3 Zikmund v Kopii dle originálu Jana van Eycka (Kol 1430) Stařecká podoba Zikmunda je zachycena na Multcherově Zikmundovi jako českém králi z ulmské radnice a na kopii kresby z r. 1437 od Hanse Burkmaira (kol 1510) <sup>237</sup>

Starozákonní, či prorockou stylizaci císaře Zikmunda můžeme najít i v Zikmundově vidění, které mělo dodat sakrální rozměr reformě říšského zákoníku. Tato Tzv. Reformace císaře Zikmunda byla sepsána v Basileji roku 1439 a byla vytištěna roku 1476 v Augsburgu. Zde je líčeno Zikmundovo vidění Božího zákona, ještě než byl zvolen německým králem. Uslyšel hlas, který

<sup>236</sup> Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 str. 153

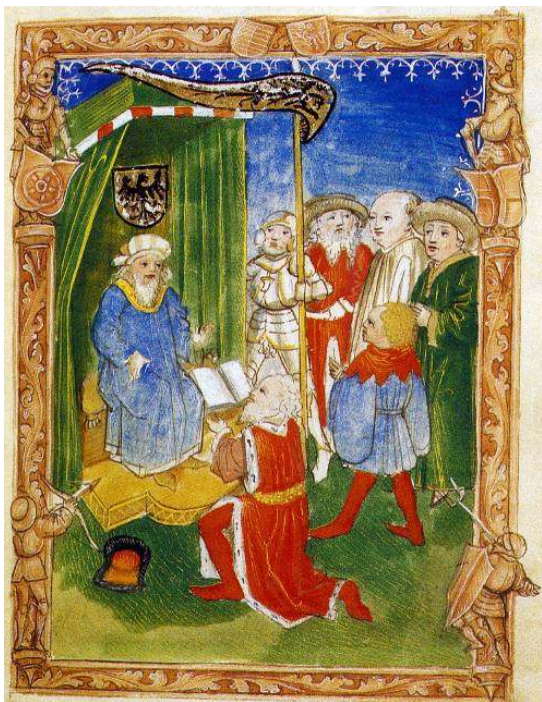
<sup>237</sup> Tamtéž, str.157, č.kat 2.6

pravil: Zikmunde, vstaň, vyznávej Boha, připravuj cestu k Božímu pořádku. Na tom však ty nic nezměníš, jsi předchůdcem toho, jenž přijde po tobě. Nazývá se Fridrich z Lantnewenu.“ Dále mu Bůh zjevuje příčiny nepořádku – chce zrušit poplatky za církevní úkony, celibát, začít světskou reformu, zlepšit silnice ad. O tomto „vidění“ či návrhu se diskutovalo v Chebu roku 1437. Právě soudní pravomoci se staly jádrem sporu mezi knížaty a městy. Císař stál na straně měst a tato představa císaře jako proroka zjevujícího zákoník mohla dát hlavní impuls k obrazům císaře Zikmunda na městských radnicích. Jeho portrét se mohl stát symbolem mocenské opozice proti říšským knížatům a také přistoupením k protihusitské straně. Staroba císaře Zikmunda se stala důležitým motivem Zikmundovy vlastní prezentace i dobových popisů. Velmi zajímavým a velkolepým závěrem Zikmundova života byl přímo jeho odchod na věčnost. Když vyslechl zprávu o svém zdravotním stavu, nechal obléci do slavnostního roucha a koruny. Zemřel při slyšení mše svaté. Své tělo nechal pro poučení vystavit, aby lid viděl, jak umírá císař. Kresba Hanse Burkmaira (kol 1510) zachycuje v kopii Zikmundovu vyschlou tvář v roce smrti 1437.<sup>238</sup> Toto poslední období Zikmundovy vlády, kdy odcházelo jeho tělo a přesto byl schopen velkých činů, zanechalo na současnicích velký dojem. Tato snaha být viděn jako starý prorok a vizionář (tak jej také současníci před smrtí popisovali) je v určitém souladu se stylizací v Zikmundově vidění, kde vystupuje jako předchůdce a prorok, který zvěstuje příchod spravedlnosti. Tato stylizace do proroka mohla být také určitou reakcí na mesianistické očekávání doby, které chtěl císař obratným způsobem využít ve smyslu reformy říšského zákoníku.

---

<sup>238</sup> Tamtéž, str.157, č.kat 2.6





Obr. 32 Zikmund sedí na trůnu v kožené čapce  
Na obraze vidíme typickou reprezentaci soudní  
moci Zikmunda Luemburského. Před ním je  
otevřené Písmo. Před ním pokleká jeden  
z kurfiřtů a klade svojí čapku do trávy (červeno-  
černý předmět vlevo dole)



Obr. 33 Zikmundův sen o reformě říšského zákoníku  
v Prešpurku v r. 1403 (dřevořez 1484)<sup>239</sup>. Reformy  
říšského zákoníku byly pisatelem podány jako  
Zikmundův Boží sen či prorocké vidění.

---

<sup>239</sup> Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 str. 469



Obr. 34 Portrét od Mistra Kapucínského cyklu.

Zlatá květina na vrcholu snad poukazuje na Áronův zlatý květ ze Starého zákona, který mu určil Hospodin jako symbol zodpovědnosti za pravou víru. (Exodus 28,36-43)<sup>240</sup>. Tento motiv zlatého květu může být protiheretickým symbolem, který na nečeských obrazech Zikmunda nenalzáme. Cenící (kral. trnouce) zuby jsou také odkazem na slovo a zákon Boží.

Klíčem k otázce, jaký měly Zikmundovy portréty význam v době svého vzniku, nám mohou poskytnout některé portréty, shromážděné na budapešťské výstavě. Jsou jím také vyobrazení z různých edicí Reichenthalovy kroniky a také portréty v rukopise De ingeneis III.<sup>242</sup>



Obr. 35 Mince s vyobrazením Zikmunda

Je vytvořena podle obrazu od Mistra Kapucínského cyklu<sup>241</sup>, snad Augsburg před pol 16. stol. Svědčí o tom brokátový vzor šatu, květ na čapce a nebo tvar kožešinového límce. Tato mince dokládá, že augsburský mistr musel být nějakým způsobem obeznámen s tímto portrétem. Mohl být již tehdy ve fondu císařských sbírek, do kterých se mohl dostat jako dar vděčné Plzně za Rudolfova pobytu, jeho původ ale doložíme těžko.



Obr. 36 Portrét ze Seebensteinu

Představuje Zikmunda mezi znakem říše a děleným česko-uherským znakem. Kromě typických „hovořících úst“ s viditelnými zuby je zde také pozvednutá ruka, kterou známe z obrazů Piláta a dalších vyobrazení soudů. Zde ukazuje levici jako symbol zavržení hříchu.

<sup>240</sup> Exodus 28,36-43

28,36 Zhotovíš také květ z čistého zlata vyryješ na něj, jako se vyrývá pečeť: "Svatý Hospodinu".

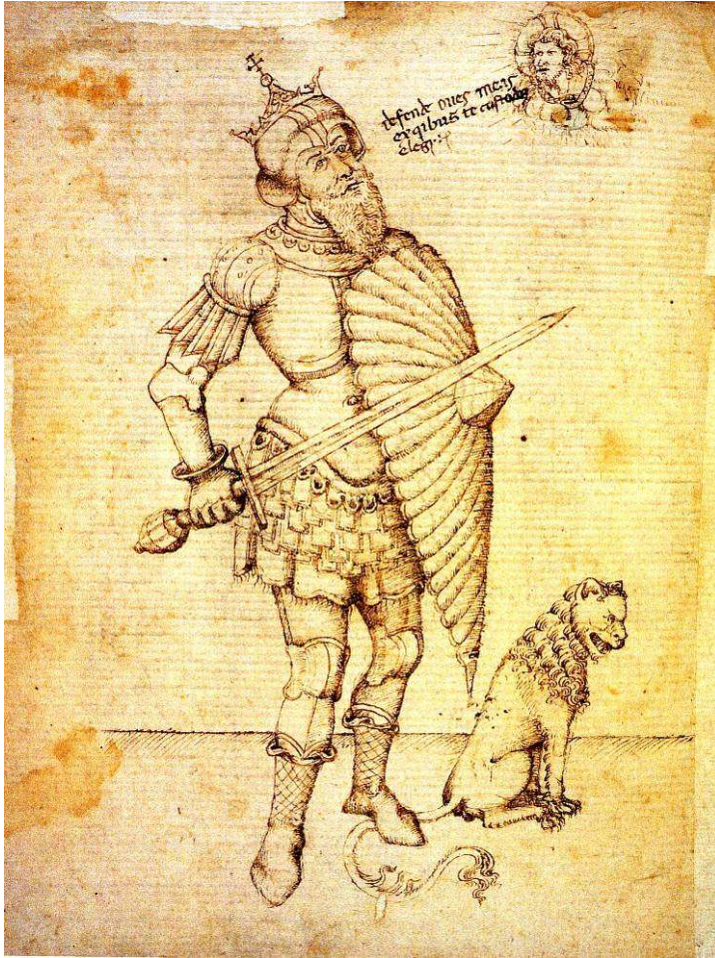
28,37 Připevníš jej purpurově fialovou šňůrkou na turban; bude vpředu na turbanu.

28,38 Bude na Áronově čele. Áron bude odpovědný za nepravost při přinášení svatých věcí, které Izraelci oddělí jako svaté, za všechny jejich svaté dary. Květ bude na jeho čele trvale, aby našli zalíbení před Hospodinem

<sup>241</sup> Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 str. 469

<sup>242</sup> De Ingeis III (MS.Pal 776) Biblioteca Nazionale Centrale. Viz. Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 str. 145.





Obr. 37 Zikmund stojící na ocasu lva

Nápis vychází z úst Boha: „Defende oves meas, ex quibus te custodem elegi“. Vzhledem k sebezpůsobení Zikmunda jako ochránce křesťanstva je pravděpodobnější interpretace zkroceného lva jako symbolu heretických Čechů.

Na předsádce tohoto rukopisu je črta profilu císaře Zikmunda v trojí koruně (císař byl korunován třemi korunami - zlatou, stříbrnou a železnou). V průběhu koncilů snad tyto koruny získaly podobu papežské tiáry<sup>243</sup>. V Reichenthalově kronice můžeme nalézt řadu vyobrazení, kde jsou císař i císařovna vyobrazeni v „tiáře“. V rukopisu č. kat. 5.41<sup>244</sup>, nosí tiáru i císařovna. Tato situace mohla nastat, když rezignoval papež. Hus obratně poukazoval v kostnickém procesu na to, že církev nemá hlavu a přesto existuje. Tento spor vzniknul na základě Husova výroku, že je-li papež biskup nebo prelát ve smrtelném hříchu, není již papežem, prelátem nebo biskupem. Kardinál Ailly jej poté donutil opakovat před Zikmundem, že ani král není králem, je-li ve smrtelném hříchu. Tento zjevný Husův anarchismus byl jednou z myšlenek, kterou popudil jak světské, tak duchovní stavy. Zikmundovi také poskytnul vynikající příležitost stát se alespoň na chvíli univerzální hlavou křesťanského světa. Miniatura Zikmunda stojícího na lvu (č. kat. 4.112 a str. 145 a 146) může být přímo alegorií na proces s Janem Husem, stejně jako jím bylo slavnostní

<sup>243</sup> Tamtéž str 146, Zikmund v tiáře, dále viz. str 468, císař a císařovna v tiáře.

<sup>244</sup> Tamtéž

kostnické kázání, které měl v den upálení Jana Husa lodský biskup Jan Ballardi Alligoni. V kázání na výrok apoštola Pavla „Budiž zkaženo tělo hříchu“ oslavil především císaře Zikmunda, kterého líčí jako slavného vítěze nad kacířstvím a sjednotitele církve: „K dovršení díla tak svatého a tak zbožného byl jsi vyvolen Pánem, dříve než knížata říše, zvolila tě knížata nebeská, abys zvláště mečem císaře zkažil kacířství a bludy, které máme právě zatratit....Znič tedy kacířství a bludy tohoto zatvrzelého kacíře, jehož slova nakazila přemnohé končiny kacířským morem a způsobila nesmírné spousty. Posvátná tato práce zůstavena Tobě, slavný panovníče!“<sup>245</sup> Úloha říše v církevní obnově je alegoricky vyjádřena také na miniatuře dvojhlavé orlice z traktátu Adamas calluctatium aquillarum, kde je kostnický sněm alegoricky vyjádřen dvojhlavou orlicí líhnoucí se z vejce, kde jedna hlava je korunována císařskou korunou a druhá tiárou<sup>246</sup>.



**Obr. 38** Sochy z výzdoby oken ulmské radnice

(kol 1430, či později - Hans Multscher). Portréty Zikmunda jako českého a uherského krále jsou po stranách sochy Karla Velikého, který představuje Říši. Představují obraz mladého a staršího Zikmunda. Zikmundovo stáří bylo presentováno samotným Zikmundem i v písemných pramenech. Jeho stylizace jako českého krále jej pravděpodobně představuje v době jeho druhé korunovace. Levý portrét jako uherského krále snad využil příbuznou předlohu jako portrét ve Zhořelci.

Dalším pozoruhodným obrazem jsou Zikmundovy portréty z ulmské radnice. Na prvním je Zikmund vyobrazen jako uherský král, mladý a v plné síle, s uherským znakem a mečem zasunutým v pochvě. Jako český král je vyobrazen již jako stařec se skloněnou hlavou. Levou rukou se opírá o znak českého království a v pravé drží meč vytažený z pochvy. V královské

<sup>245</sup> F. M. Bartoš, Čechy v době Husově, str. 446 ad., Praha 1947.

<sup>246</sup> (str.29 v katalogu, č obr. 5) viz též na str 30. ikonografický výklad Erna Marosiho a jeho článek Refomatio Sigismundi

koruně má zasunutou kožešinovou čapku. Dokonce je na českém brnění více kovaných plátů. Tento rozdíl ve vyobrazení českého a uherského krále – totiž s vytaženým mečem a kožešinovou čapkou na „českém Zikmundovi“ lze opět vysvětlit bojem s kacírstvím. Příbuzná kožešinová čapka se totiž objevuje na miniatuře Zikmundově, kde popravuje Vratislavské měšťany. Vlevo od něj sedí na trůně osoba v této kožené čapce – je to snad nejvyšší říšský popravce, protože má za hlavou erb z říšskou orlicí<sup>247</sup>.

Při druhé, oběma stranami uznané korunovaci v r. 1436, musel Zikmund v týnském chrámu vyslechnout kázání, které zdůrazňovalo, že nikoli král, ale Kristus je nejvyšší autoritou<sup>248</sup>. Toto kázání bylo jakýmsi potvrzením uznaných kompaktát, která upevnila v kališnických Čechách pozici měst v samosprávě země. Pozoruhodné jsou právě městské přísahy, které se zachovaly např. v Jihlavě, které se výslovně skládaly Bohu a císaři. Aktuálním problémem české uměnovědy je samozřejmě datace a kontext pražských Bolestných Kristů. Jejich místo se stává symbolem vztahu pražského parlérovského řezbářství a katedrální huti. Obratem v této diskusi se stal názor M. Bartlové<sup>249</sup>, která navrhuje vznik konzoly zároveň s figurou Bolestného Krista. Ten jí sloužil jako jeden z dokladů pozdního rozlivu klasických forem krásného slohu až do čtyřicátých let patnáctého století. M. Bartlová převzala většinu J. Homolkou navržených slohových vazeb s tím, že se vymezila vůči oddělování řezbářství a kamenosochařství. Zároveň však tradici pražského „parlérovského“ řezbářství posunula celkově do mnohem pozdější doby, a tím velkou část materiálu od vazeb ke kamenosochařské tvorbě oddělila<sup>250</sup>. Z formálních vztahů navržených Homolkou a Kutalem potlačila poměrně těsnou vazbu dřevěné a kamenné výzdoby týnského chrámu, přičemž např. Madonu z Týn. Chrámu považuje za dílo husitského uměleckého názoru. S tím se neztotožňuji, protože barevně rafinovaná monochromní díla si lze představit spíše ve václavské době než v době utrakvismu. Obliba monochromního díla je doložena např. ve

---

<sup>247</sup> Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 viz. str 435 usuzují podle znaku říšské orlice, která je nad hlavou tohoto soudce, nikoli nad Zikmundem, že jde o říšského popravce .

<sup>248</sup> Petr Čornej přednesl rozbor kázání na letní škole CMS na Sázavě r. 2006, části jsou otištěny v Kafkově sborníku.

<sup>249</sup> Bartlová M., Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004, srov. J. Homolka, Studie k poč. umění krásného slohu Praha 1976, a dále viz. citace u M. Bartlové

<sup>250</sup> V monografii k mistru Týnské kalvárie M. Bartlová parlérovské východisko potvrdila, ale v celkovém vyznění zde sledovala méně významné nadregionální vazby. K celkovému postavení řezbářství je důležité uvažovat o produkci deskových oltářů doplněných řezbářskou výzdobou, jak je známe například z českého oltáře v Braniborsku. Propojení deskové a řezbářské tvorby je zřejmé u Třeboňského mistra s žebráckou madonou či s Janem Ev. z Třeboně. Hlavním přínosem badatelky na poli českého středověku vidím především v neustálém zpochybňování vývojového konceptu. Pozdní datování některých děl považuji za možné. Komerčně úspěšných sochařských dílen tvořících 50-60 let je řada. Z českého prostředí jmenujme padesátileté působení manýristy A. de Vriese – i po Bílé Hoře, či šedesát let komerčně úspěšné tvorby O. Zoubka v nezměněné konstantě oduševněných zlatovlásek. U mistra Týn. Kalvárie bych proto klidně rozložil dílo více do předhusitské doby a pobyt mistra v husitské době bych kladl spíše do Slezska vzhledem k rozložení památkového fondu. Vazby k Norimberku nevidím. Kutalem navrženou dataci všeměřické piety považuji také za pravděpodobnější, zvláště v souvislosti s pramennými odkazy. Podrobně k názorům Mileny Bartlové také distertace Jana Klípy.

václavských rukopisech, na oltáři se Zvěstováním z Lipska, vrcholnou kvalitu dvorské grisaille představuje např. parament z Narbonne. Utrakvisté naopak používali jednoduchou pestrou paletu, bez jakékoli výtvarné rafinovanosti. Uváděné citáty reformních názorů Matěje Z. Janova na umělecké dílo – že sochy jsou jen kusem dřeva, dokládají spíše ikonoklastické tendence, než snahu po rafinovaném výtvarném pojetí<sup>251</sup>.

Závěrem tedy shrnuji svůj názor, který je do značné míry kompromisním řešením: Bolestný Kristus se soklem souvisí dle restaurátorských průzkumů shodnou vrchní polychromií. Sondou a technickým srovnáním barevných vrstev lze dospět k jednoznačnému stanovisku. Samo postavení krásnoslohého Bolestného Krista v soudní síni je myšlenkou, která souvisí s emancipačním rozvojem obecní spravedlnosti řízené zákonem Kristovým. Ovšem rozvoj takovýchto představ můžeme sledovat již od poloviny 14. století. Celou skupinu se soklem lze datovat již dříve, ve shodě s Hlobilovými závěry k olivetskému sousoší z Olomouce, které přináší i hůře zpracovatelnému materiálu motiv volných kadeří. Možnost, že se krásný sloh mohl dopracovat k realismu pozdní gotiky, je reálná především v ikonografických detailech, které poukazují na Boží Slovo či Tělo a tvoří jakési ikonografické uzly sakramentálního realismu. Rozevláté vlasy jsou symbolem Boží zvěsti. Tento motiv můžeme sledovat především na prudce přilétajících andělech ve Zvěstování, nebo na rozkadeřeném vlasu proroků a věrozvěstů. Například i podobizna Krabice z Weitmile v triforiu má kadeřavé vlasy a a jakousi „zvěstující“ tvář. Tyto realistické prvky se objevují již ve starší vrstvě českého umění. Výjimečně živými detaily jsou další momenty Boží zvěsti - otáčející se listy knihy jako symbol Bohem inspirovaného výkladu, či vnučnutí Božího posla do ucha. Slohotvorný význam spekulativní theologie je tématem, které je studováno především v rámci nizozemského realismu a tuto problematiku je důležité uvést také do českého umění.

Jaká byla tedy funkce četných portrétů císaře Zikmunda? Domnívám se, že byly vybavením soudních síní na radnicích královských měst. Vyobrazením Zikmunda Lucemburského v rychtářské čepici se příslušný soud jasně vyjádřil, zda vnímá jako nejvyšší soudní autoritu císaře Zikmunda, nebo zda se přidržuje samotného Krista. Čili zda vnímá jako zavazující autoritu obou koncílů, nebo Husovo odvolání ke Kristu samému. Aktuálnost tohoto přihlášení se utrakvistu či ke straně katolické potom pokračovala i po Zikmundově smrti. Také díky Zikmundovým soudním reformám a četným privilegiím zdobila katolická města své radnice portrétem vítěze nad kacírstvím, zatímco Kutná Hora si nechala vyzdobit síň rady Kristem a dvanácti apoštoly. Některé portréty se zachovaly až do počátku 16. století, protože toto dělení na utrakvisty a

---

<sup>251</sup> Viz M. Bartlová in: In: Fajt Jiří ed. Karel IV. Císař z Boží milosti, katalog výstavy. Praha 2006 str. 562



katolíky neztrácelo na aktuálnosti ani po Zikmundově smrti. Zachovaný fond výzdoby radnic této interpretaci napovídá:

Nové Město pražské - Kristus

Staré Město pražské – Kristus

Kutná hora - Kristus

Ulm – Zikmund

Zhořelec – Zikmund

Bonn – Zikmund

Norimberk – Zikmund

Vidíme tedy, že objednavatelem Zikmundova portrétu v rychtářské(?) čepici byla katolická města. V tomto světle tedy můžeme uvažovat, odkud může pocházet Zikmundův portrét z vídeňského Kunsthistorisches muzea. Napovědět by mohla medaile<sup>252</sup> z konce 16. neb počátku 17. století (dle katalogu je prací Augsburskou). že byl darován Plzni roku 1433 spolu s polepšením erbu za úspěšnou obranu proti husitům. Do císařských sbírek se mohl dostat právě v době vytvoření mince. V té době byla totiž Plzeň po jistou dobu sídelním městem Rudolfa II. Jistě mohla být darem vděčného města podobizna Rudolfova předka na císařském i českém trůně.

Teorie portrétu Zikmunda jako ztělesnění zákona by také vysvětlovala, proč se zachovalo takové množství Zikmundových portrétů, které byly zhotoveny až po smrti panovníka. Pouze portrétní kresby Pisanellovy, portrét Mistra Kapucínského cyklu a snad i Multcherovy sochy z ulmské radnice pocházejí z období Zikmundova života. Panovník se stal v katolickém táboře jakousi ikonou spravedlivého soudu, která byla ozdobou soudních síní a deklarovala uznání nejvyšší světské moci císaře, která ručí za spravedlnost soudu. Naproti tomu starší tradice a později utrakvistický tábor Kristovou figurou v soudní síni sebevědomě deklaroval, že Husovo přijímání Krista jako jediné nejvyšší autority je součástí kompaktát.

Obě skupiny památek také relativizují pojmy jako protestantská a katolická estetika, protože právě Zikmundovy podobizny jako by spíše předznamenávaly německý protestantský portrét. Naopak pražské plastiky Kristových figur a i pozdní dílo z Kutné hory se plně hlásí k odkazu sensuálního vnímání uctívané sochy. Tento rozdíl mezi souborem plastik Krista a obrazů Zikmunda ukazuje, že spíše než volba stylu hrál roli výběr tématu a žánru, méně již jeho zpracování. Někteří reformační myslitelé odmítali uctívání krásných soch, které vzbuzují žádostivost, ale připouštěli pravé obrazy Panny Marie. Důsledkem toho se možná rozšířila produkce kopií Svatovítské a Roudnické Madony, které byly jako deskové obrazy přijatelnější formou kultu. V nejvzdělanějších kruzích byly skutečně ctěny staré ikony, jak o tom svědčí

---

<sup>252</sup> Sigismundus, rex et imperator, kat. výst, ed. Imre Takács. Budapest 2006 viz. str. 154

Březnická Madona Václava IV. Reformační kruhy také rády nákladně vyzdobovali bibli, která byla předmětem kultu. Pokud však chtěla utrakvistická strana zdůraznit sakrální rozměr Božího zákona, klidně sáhla po sensuálně vypjaté plastice Bolestného Krista. Rozdíl mezi katolickou a utrakvistickou stranou lze tedy hledat spíše ve volbě žánru a akcentech kultu. Domnívám se, že rozdíly ve slohových preferencích byly spíše podvědomé. Sloh rozlišuje oko školeného historika umění, ale nelze předpokládat jeho jemné rozlišování ve středověku.

Pozoruhodně působí rovněž srovnání ohlasů na Zikmundovo velkolepé defilé na koncilech v severském a v italském umění. Dva vrcholné příklady uvedené v zikmundovském katalogu jsou Sigismondo Matatesta klečící před Sv. Zikmundem od Pierra della Francesca a průvod na Kalvárii, asi kopie podle ztraceného originálu Jana van Eycka<sup>253</sup>. Zatímco sv. Zikmund v typické čepici na della Francescově obraze již volbou námětu působí jako spravedlivý panovník, setník na příkladu z okruhu van Eyckova je velmi kritickou karikaturou světské pýchy. Toto kritické vyobrazení setníka -Zikmunda však není vynuceno námětem, protože setník je v písmu v podstatě figurou pozitivní. Je asi opravdu odrazem událostí, které měly v různých částech Evropy velmi rozdílný ohlas. Také jeho stylizace do jakéhosi náměstka Kristova- setníka měla velmi různou polohu. Na zmiňované popravě kališníků ve Vratislavi je Zikmund opět zpodobněn jako ochránce víry a zároveň jako nadřizený duchovního stavu. Tyto dvě polohy dokázal Zikmund mistrně skloubit tak, že působil jako ochránce víry a křesťanský panovník, zároveň však ten, který uděluje spravedlnost a dokáže krutě ztrestat. Je jakýmsi setníkem, který rozpoznává Kristovu spravedlnost. Tato stylizace Zikmundova má za následek množství domnělých a snad i skutečných kryptoportrétů Zikmundových v roli setníka z pašijových scén. Jejich podobu se Zikmundem vidím spíše obráceným směrem – Zikmund chtěl být viděn jako setník potažmo jako prorok pravé víry. Do obrazu setníka se stylizoval a stával se zároveň jeho ideálním typem.

---

<sup>253</sup> Sigismundus str. 149 a str 165.



Obr. 39 Bolestný Kristus a konzola s andělem ze Staroměstské radnice

(Praha, první pol.15. stol.) Řezba Krista přenáší krásnoslohá kultovní schémata z kostela do soudní síně. Tím zdůrazňuje sakrální povahu soudu a Božího zákona. Nápis „Iuste iudicate filii hominum“ charakterizuje anděla jako posla Božího zákona. Kristus zde užívá gesto z Posledního soudu, které bylo kromě milosti také interpretováno jako připomínka viny. V jádru však můžeme vidět v myšlence Trpitele stojícího na zvěstovateli Božího zákona předchůdce luteránského „Gestetz und Gnade“. Zajímavá je také zelená barva podstavce, který poukazuje na druhý příchod Krista, zatímco anděl je představen v kruhu oblak jako nebeský posel. V otázce vztahu sochy a podstavce se názory liší.



## 18. Reflexe a rozklad vyobrazení Svátečního Krista v novověku

Ostendorferova grafika vzbudila mnoho pozornosti již v době svého vzniku<sup>254</sup>.



Obr. 40 Michael Ostendorfer, pouti k milostné Panně Marii u Řezna, (výřez) tisk kol. 1519.

(Grafická sbírka Germanisches Nationalmuseum, inv. Č 2370)

Grafika ukazuje pozoruhodné detaily pozdně středověké zbožnosti. Do kostela vcházejí průvody věřících s velkými svícemi, s hráběmi, vidlemi, srpem a dalším pracovním nářadím. Vlevo od zázračné sochy vidíme rozvěšené nářadí pod dřevěnou předsíní chrámu (vidle, srp, motyka, vařečka a další ex vota) V popředí jsou ironickým způsobem znázorněni poutníci ve zbožném tranzu pod zázračnou sochou Panny Marie. Pro svátečního Krista je významná praxe zavěšování pracovních nástrojů jako votivních darů před vchodem do kostela. Vpravo se poutníci dotýkají cepy roucha Panny Marie. Víme, že Sváteční Kristus se podobně jako svatý Kryštof objevoval na vnějších stěnách. Je tedy možná souvislost s tímto pozoruhodným zvykem.

Ostendorferovou grafikou se již zabýval H. Belting i Jan Royt jako typickým dokladem krize posvátného obrazu na konci středověku a rozvíjejí na tomto podkladě rozvoj novověké obrazové devoce. Grafika však může být ale také sledována v souvislosti se symbolikou pracovních nástrojů v lidovém prostředí. V Bavorsku s tradičně silnou mariánskou úctou pravděpodobně docházelo k jiným preferencím kultu, takže se nedochoval ani jeden příklad Svátečního Krista. Rozedrané lokty u osob oddávajících se náboženskému transu ale svědčí o lidovém a masovém charakteru těchto slavností, také však o reformačním zesměšňování nepořádku a chudoby. Velké vlajky s petrským klíčem potom dávají tušit, že je obraz patrně míněn jako satira na katolickou

---

<sup>254</sup> K podrobnostem viz:

J. Royt: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Univerzita Karlova v Praze. Nakladatelství Karolinum 1999, 362 s.

Hans Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1990. – 700 S.

pověřivost. Zesměšňování sedláků bylo typickým projevem reformace. Luther byl proti selské válce a změnu společenského řádu nehlásal. Totéž lze říci i o Johnu Viklefovi, který anglické selské bouře 14. století také odsuzoval. Větší akcent na devoční úctu vychází obecně ze zcela jiného charakteru zemědělských kultů, které tíhly k určité idolatrii a většímu prožívání ročního cyklu. Důležitou a často reprodukovanou grafikou odrážející symboliku pracovních nástrojů ve středověku je Ostendorferův dřevorez, který vyobrazuje slavné řezenské poutní místo. Sledujeme-li bedlivě detail průčelí kostela za zázračnou Madonou, vidíme zde pověšeno několik pracovních nástrojů. Průvody do kostela nesou jednak menší i velmi vysoké svíce, poutní praporce, ale také snad pracovní náčiní. Můžeme tedy usuzovat, že pracovní náčiní hrálo ve středověku významnou roli i při různých poutních slavnostech. Zraňování nějakým nástrojem a následné krvácení kultovního obrazu také nebylo ojedinělé, spíše šlo o Topos, který se i v našich zemích objevuje na více místech. V Bavorsku jde např. o zázračnou sochu Panny Marie Loučimské, která se dnes nalézá v Neukirchen bei Heiligen Blut<sup>255</sup>. Na sochu Panny Marie zaútočil jakýsi husita a udeřil ji mečem do hlavy. Panna Maria začala z rány krváčet. Socha byla poté využívána jako protiheretický pohraniční kult. V barokní době získala ještě sošku útočícího husity tureckého vzezření. V celém Bavorsku žádný obraz Svátečního Krista nenalzáme a je možné, že jeho obdobou byl nějaký jiný kult obsahující symboliku pracovních nástrojů.

Tyto obrazy snad nelze přímo spojit s tématem Svátečního Krista, ale dokládají obecnou oblíbenost pracovní symboliky v lidovém prostředí. Obraz také ukazuje, v jakém sociálním prostředí můžeme obraz Svátečního Krista očekávat. Německý kulturní prostor také vygeneroval obrazová témata, která naopak vybízely k pilnější práci a odsuzovaly nečinnost či nepořádek.

---

<sup>255</sup> J. Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, K Neukirchenu viz odkazy na další literaturu na str 195. pozn 47, a též 252, pozn 192, dále viz rejstřík Loučim a Neukirchen.



Obr. 41 Alegorie Niemanda, – Germanisches Nationalmuseum, poč 18. stol.

Na skříni stojí Kristův krucifix s volně visící rukou. Niemand zraňuje Krista svým lajdáctvím a zároveň trpí v nepořádku svojí domácnosti.

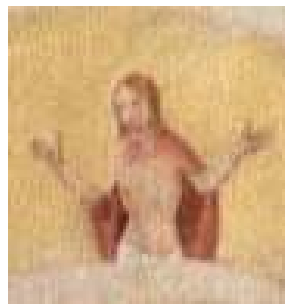
Velmi pozoruhodným příspěvkem na toto téma je Schusterův článek<sup>256</sup> „Niemand následuje Krista“. Článek upozorňuje na kritické vyobrazení tzv. Niemanda, představitele líného a prolhaného hospodáře s falešnou vírou. Na vyobrazení z počátku 18. století vidíme Niemanda jak sedí uprostřed rozházené a neuspořádané domácnosti s množstvím nářadí. Ukazuje si na ústa, což bezpochyby znamená poukaz na lhaní. Lenost Niemanda způsobila, že Krucifix, který stojí za ním na skříni má poškozenou volně visící ruku. Niemand jako obrazový typ se poprvé objevuje na dřevorytu z roku 1507.

Rovnostářské tendence a progresivní náboženské proudy lze hledat také u nizozemských primitivů. Obrazem, který může být „Svátečním Kristem“ je například slavný Boschův Vůz sena, který je středem triptychu tematizujícího hřích a trest. Postranní křídla ilustrují první hřích, pekelný trest, zatímco střed obrazu tvoří Bolestný Kristus v oblaku a pod ním defiluje jarmareční

---

<sup>256</sup> P. Claus Schuster, Niemand folgt Christus nach. ZBM 1986

průvod s vozem sena řídicího se do jisté záhuby. Scénu korunuje smilná scéna s asistujícím ďáblem a orodujícím andělem. Vůz sena jako alegorie církve byl také tématem v českém utrakvistu. Čechy byly znázorňovány jako vůz sena tažený do opačných stran. Tato alegorie byla namalována na jednom pražském domu a vidíme jí též v rohu Klaudyánovy mapy Čech<sup>257</sup>.



**Obr. 42 Hieronymus Bosch, Vůz sena**

Obraz vůz sena je střední deskou křídlového retábula. Zavřený oltář představuje alegorii Niemanda, otevřený oltář představuje počátek člověka a pád andělů (počátek hříchu) střední deska představuje hřích a pravá deska zavržení. Postava „posledního maličkého“, kterého přejíždí vůz, má také christologické rysy.

Dalším tématem který se Svátečním Kristem souvisí je figura tzv. Niemanda. Niemand je již typickým tématem novověkého pojetí práce jako smyslu života a ilustruje důsledky nemorální zahálčivosti. Takovýmto příkladem „Niemand“ by mohl být také Boschův „Kulhavý poutník“. Jeho hůl je otočená vzhůru nohama a pozadí obrazu vyplňují důsledky zahálčivosti a falešné víry. V domě s rozpadlou střechou sídlí smilstvo, na domě visí vlajka s husou či labutí, která je snad symbolem špatné víry, a v pozadí roste strom s nádorem na kmeni, a s proschlou korunou.

<sup>257</sup> Viz F. Šmahel, J Vacková: Husitské motivy....





Obr. 43 Řemeslníci na fiálách katedrály sv. Jana Evangelisty v Hertogenbosch (po 1430).

Řemeslníci namísto krabů stoupají vzhůru ke spáse. Mezi nimi sedí ďáblíci se spoutanýma rukama. Tento koncept eklésie jako společného díla opět odráží progresivní koncepty církve u reformních kazatelů.



Obr. 44 Breugel „Přísliví“.

Původní název „Modrý Kabát“ lépe ilustruje hlavní téma obrazu. Tím je převrácený svět – modrá koule vlevo na domě, visící křížem dolů. Jakýsi bláhovec si nechává zakrýt nevěstkou zrak a nevidí skutečný stav světa. Plášť je modrý jako symbol světa a představuje šalbu vnějšího zdání. Tuto alegorickou představu zakrytého zraku známe v českém prostředí z Komenského Labyrintu Světa. Výzkumy ztotožnily většinu symbolů s dobovými holandskými příslovími.



Obr. 45 Detail předchozího obrazu, který ukazuje nůžky stříhající do oka.

Zatímco nůžky jsou namalované, oko plasticky vystupuje z omítky domu. Vzhledem k tomu, že tento obraz obsahuje několik výrazných momentů církevní kritiky, může být detail parodií na devoční obrazy Svátečního Krista malované na stěny domů. Vystupující oko je „Božím Okem“. Nůžky jsou namalovány na rozpadající se omítce a jasně naznačují že jde o obraz v obraze. Zesměšňování „Svátečního Krista“ známe z anglické hry „The pardoner and the Friar“. Velká část obrazů svátečního Krista bývala na vnější stěně, jak dokládá několik ukázek v katalogu.



Obr. 46 David Teniers: Přísloví.

Teniers byl Berughlovým žákem a řadu jeho děl zpracoval v méně odvážných variantách. Místo, kde je u Breughla na fasádě nástěnná malba oka s nůžkami, je na Teniersově verzi tématu pojednána jako dřevěná konzolka se sochou d'ábla – je zde tedy tentýž apel proti uctívání falešných idolů jako na příkladu Breughlově. Dalším detailem posmívajícím se idolatrii je postava objímající sloup uprostřed obrazu.

Detail s nástěnnou malbou „živého oka“ a namalovaných nůžek v posledním souboru zatím dobovými prameny vysvětlen nebyl. Příklad Teniersovy malby se stejným kompozičním schématem dokládá, že detail pravděpodobně sloužil jako symbol falešné víry.

Breugel se k problému svěcení svátku dostal v obraze Boj Postu s Karnevalem. Výhled na vstup do chrámu se zakrytými sochami a ležící korpus na lůžku dává tušit že jde o velký pátek nebo popeleční středu. Breugel zde ale nevolá pouze po přísnějším dodržování postu, ale kritizuje lidské počínání, které zneuctuje křesťanskou víru jak o masopustu tak i ve svátek. Některé interpretace vidí tento boj také jako alegorii náboženských sporů<sup>258</sup>. Ať již hledíme na Breughelovu tvorbu jakkoli, zůstává především velmi vtipná, plná detailů z každodenního života. Vstup do chrámu v alegorii Postu je didaktickou příručkou středověké zbožnosti. Velmi vtipnou parodií na obraz Svaté neděle je veselá hra z doby rušení kultu v Anglii. „The Pardoner and the friar“ . Zde má hlavní hrdina žertovného kousku seznam relikvií: „Blahoslavenou paži sladké Svaté Neděle, pánev všech svatých a veliký zub Svaté trojice.“<sup>259</sup>

Tyto hry ale nevymýtily z anglických obcí různé rituály, o kterých se zachovala evidence ještě v 19. století. Toto je reportáž z poutě ke svatému Elunedovi z Powys blízko Svátečního Krista v Gumferstonu, která zachycuje pantomimickou hromadnou zpověď, ne nepodobnou výjevům z Ostendorferovy grafiky.

„Tu jdou davy které předvádějí pantomimou rukama a nohama, kterou prací se provinili proti třetímu přikázání. Jeden muž jako by plužil, druhý zapřahá volky a zpívají venkovské písně. Jeden hraje, že ševcuje na lavici a další zase jakoby louhoval kůže. Jedna dívka předvádí že točí s přeslicí, vytáčí nit, předvádí jakoby navíjela na předloktí a pak jakoby natáčela na špulku. Další provléká otku osnovou a poslední navíjí na člunek. Dělají pohyby tam a zpět, takže vypadá jakoby všechny tkaly z nití, které prvá utkala<sup>260</sup>.“

V katolickém táboře pozdní ohlasy Svátečního Krista nalézáme také ještě v sedmnáctém století. Pozoruhodnou alegorii-memento mori spojila se Svátečním Kristem Ewa Chwojecka.<sup>261</sup> V Liber promotionum v Krakovské Jagellonské universitě je zobrazení glóbusu pokrytého různými pracovními nástroji. Glóbus spočívá na bedrech smrti, která jej nese v krajině. Dalším motivem,

---

<sup>258</sup> Marijnissen R. H., Bruegel, Das Vollständige Werk. Köln 2003, str 147-148, soupis literatury tamtéž.

<sup>259</sup> Cit in Reiss pozn. 132. The Pardoner and the friar, ed. G. H. Proudfoot a J. Pitcher. (Malone soc. reprint. 1984)

<sup>260</sup> Cit in Reiss pozn. 457. Lewis Thorpe ed , The Journey through Wales and the description of Wales 1868. Harmondsworth 1978. str. 92-3

<sup>261</sup> MS 91, ½, 1678, str. 330

Ewa Chwojecka, Some seventeenth cent. Miniatures from the university of Cracow. Journal of the Warbourg and Courtauld institutes. Vol. 28. 1965. 329-331



kteřý byl spíše volně spojen s pracovní tematikou, byl zvláště v 16 století se vyskytující Kristus jako dobrý lékárník<sup>262</sup>. Tyto obrazy představují Krista na pozadí lékárny s lékárnickými vahami. Obraz snad souvisí s rozvojem lékárnictví, Paracelsovými duchovními parabolami o Kristu jako lékaři a také s dalšími jevy obecné zbožnosti. Tím byly potravní svaté obrázky (Schlückbilder), které se polykaly a také voskové Madony na strouhání (Schabmadonen). Do těchto posvěcených voskových figurek se namlely již špatně dochované ostatky apod. Poté se přidávaly do jídla jako lék. Kultem, který obsahoval zemědělskou symboliku a přežil Tridentský koncil byla Svatá Notburga. Velmi starou tradicí byly ilustrace ke zpovědním zrcadlům, především k výkladům Desatera. Tato tradice dospěla v druhé polovině patnáctého století ke grafickým letákům, příležitostně reflektujícím motivy práce v rámci Třetího přikázání.



Obr. 47 Anonym 1532, dřevorez, leták s desaterem

Schweinfurt, Knihovna Otto Schäfera, detaily třetího přikázání. Vlevo kamenování hříšníka sbírajícího dřevo v sobotu. (Num. 15.32), na jiném letáku vpravo (katolickém?) se Svatá rodina modlí v Josefově dílně.

<sup>262</sup> Christus als Apotheker či Kristus jako nebeský lékař – viz heslo v Marburgském Bildindexu

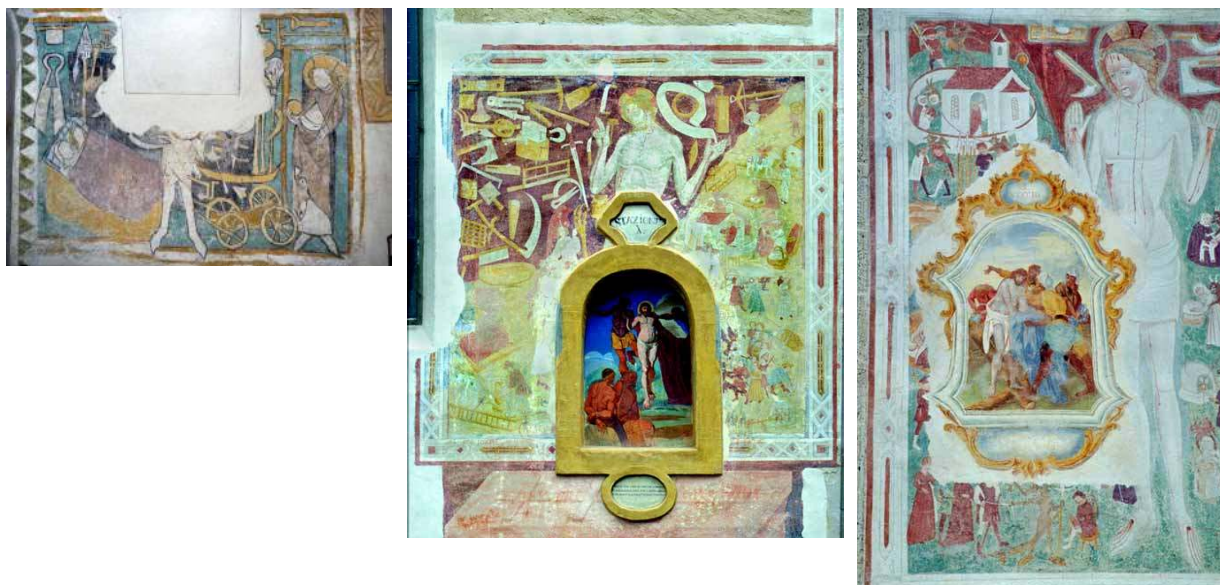


Obr. 48 Detail letáku s druhým a třetím přikázáním z konce 15. stol.

Vidíme zde výjevy příbuzné s Mahnbildy „Varování blasfemikům“, které se zachovaly ve Velké Británii a „Sváteční Kristus“. (kolorovaný dřevoryt, Staatliche grafische Sammlung, Mnichov)

Od 16. století převažuje zvláště v reformačním prostředí motiv kamenování (Num. 15.32 ), který byl jako ilustrace starozákonní spravedlnosti vhodnější, než ahistorické vyobrazení ďábla svádějícího k práci. V katolickém prostředí se ustálil jako výchovný obraz vzorného životního stylu - žánr Svaté rodiny. Vyobrazovala se vzorná Josefova dílna, která byla v letáčích k desateru představena se svatou rodinou ve zbožném rozjímání. V katolickém prostředí byly letáky s desaterem doplňovány pěti církevními přikázáními, kde bylo také obsaženo pobožné slyšení mše svaté. K propagaci pracovního úsilí a trestu činil katolicismus mnohem méně a soustředil se spíše na propagaci opravdové lítosti a odpuštění. V hospodářství skončil katolicismus poražen, což je již popsáno v řadě ekonomických studií o úspěchu protestantské morálky jako předpokladu kapitalismu. Katolická propagace Svaté rodiny snad nebyla špatným modelem v evoluční perspektivě, v tomto ohledu ale má silnou konkurenci v islámském konceptu rodinného štěstí.

## 19. Zákaz Svátečního Krista po Tridentuském koncilu a jeho rušení v protestantských zemích.



Obr. 49 Rušení kultu.

Zatímco v protestantských zemích byl Sváteční Kristus pouze zabílen, v katolických oblastech byl velmi často nahrazen novým pašijovým kultem. 1. Oberzeirig-Korutany před 1364, 2. Campitello di Fassa-Trentino 1450-1460, 3. Ortisei-Jižní Tyrolsko 1450-1460). Obrazy na vnějších stěnách byly zakryty správným pašijovým obrazem nebo křížovou cestou.

Zlomem v rozvoji lidové zbožnosti byla usnesení Tridentuského koncilu (1546-1563), především jeho dekret ze závěrečného zasedání v roce 1563: „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus.“<sup>263</sup> Důsledky pro ikonografii i filosofické pojetí obrazu byly dalekosáhlé a jsou zpracovány v rozsáhlém objemu literatury z oblasti dějin umění, dogmatiky a dějin kultury. Trident na jedné straně vystoupil proti kalvínskému a hugenotskému ikonoklasmu, na druhé straně také usměrnil lidovou zbožnost. Svoji roli v tomto postoji asi sehrál reformační posměch různým projevům lidové zbožnosti ale také nebezpečí pověr a bludů, vyrůstajících z takovýchto praktik. Není proto překvapivé, že se tento lidový a na hranici bludu se pohybující obraz dostal na index zakázaných vyobrazení. Vývoj obrazové úcty po tridentuském koncilu je již

---

<sup>263</sup> Základní práci o uměleckých důsledcích Tridentu zůstává: Emile Male, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie apres le concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandern.* Paříž 1951. Viz též *Theologische Realenzyklopedie*, díl 16, Berlin-New York 1987. str. 550-553

Dále též Hubert Jedin: *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets uber die Bildverehrung.* In: *Theologische quartalschrift*, 116. Rottenburg am Neckar, 1935, s. 143-188 a 404-429

Recentní literatura a vývoj jsou shrnuty v práci J. Royta, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století.* Karolinum 1999



dostatečně shrnut v úvodní kapitole „Obrazu a kultu“ J. Royta<sup>264</sup>. Řada obrazů i frašek bojovala proti uctívání ostatků, odpustkům a různým obecným pověrám. Protestantská kritika pověry se stala také důležitým žánrem v malířství, a tato vizuální reflexe je dnes důležitým pramenem ke studiu lidové polohy víry. To, co Belting nazývá krizí posvátného obrazu, byla také jeho rostoucí obliba mezi obecným lidem, která již nebyla pro humanistické elity přijatelná. V Evropě se začala po náboženských krizích vytvářet zdola kultura osobní víry a pověr – cosi na způsob Indie. Tento rozklad věrouky si nepřál ani jeden tábor, je proto dobré uvažovat kromě krize také o násilné konfesionalisaci a vymýcení této živelné víry. Jak byla tato rostoucí obecná zbožnost přehodnocena v katolickém a protestantském táboře je již popsáno. Nelze však tuto pověrečnou zbožnost oddělovat např. od čarodějnických procesů, které nesly v obou konfesních okruzích určité genocidní rysy. Radikálnější zákaz v protestantských zemích soustředil společenský zájem na práci a tvorbu bohatství, související se vznikem novověkého kapitalismu. Toto usměrnění lidového živlu a různých pověr Tridentským koncilem Sváteční Kristus bohužel nepřežil. Je otázkou pro další úvahy, do jaké míry je dobré i v dnešní době tuto lidovou zbožnost potlačovat<sup>265</sup>.

K zákazu Svátečního Krista v katolických zemích máme poměrně jasnou evidenci, která dokládá rušení maleb a oltářů tohoto tématu. Sváteční Kristus byl jako typický polooficiální kult systematicky mýcen. Vady tohoto kultu jsou zjevné: Je to ahistorické vyobrazení Krista, které personifikuje Svatou Neděli jako figurální reprezentaci a není zde znázorněna církev jako prostředník. Úcta k přítomnému Kristu se stávala konkurencí k Eucharistii. V katolickém táboře docházelo k rušení tohoto kultu jiným způsobem, než v reformovaných oblastech. Docházelo většinou k nahrazení kultu za jiný, a proto jsou nástěnné malby často narušeny štukovým rámcem jiného oltáře. V protestantských zemích docházelo k jejich prostému zabílení nebo zničení. Deskové oltáře či sochy jako obraz Svátečního Krista se téměř nezachovaly, protože docházelo k jejich ničení ve všech oblastech. Jediná deska „Svaté neděle“ s alegorickou ženskou postavou se zachovala v Sieně, kde byla v depozitářích uváděna jako svatá Kateřina. Kromě Svátečního Krista docházelo i k méně radikálnímu omezování dalších pašijových témat a jejich pevné ideologické kodifikaci. Trident nepřežila Mše sv. Řehoře, omezen byl i kult Bolestného Krista.

---

<sup>264</sup> Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Karolinum 1999

<sup>265</sup> Podobnou vlnu katolické reformace můžeme pozorovat i dnes, kdy modernizační snaha kněží často vnímá lidovou představivost jako neblahý jev. Bohužel nemizí jen lurdské jeskyně s rafinovanou iluminací, ale také řada místních zvláštností a paraliturgických jevů. Mizí i úcta k ostatkům a svatým místům, poutě k zázračným studánkám apod. Již dnes však opatření II. vatikánského koncilu slábnou. Věřím proto, že se opět otvírá prostor k rozvoji kreativní estetické víry, která je důležitým katolickým specifikem a poskytuje katolickému věřícímu velkou míru imaginativní svobody.

K hlavnímu koncilnímu dokumentu se jako důležité prameny počítají také „sententia“, vypracované pařížskými theology před těsně před Tridentem a spis „De imaginibus“ (vyd. 1547) švábského právníka Konrada Brauna (1475-1531)<sup>266</sup>. Braun sleduje jednotlivá témata, jako například vyobrazování Trojice, christologická vyobrazení, obrazy anděla a ďábla. Braun vysvětluje trojiční „trimorphos“ jako typus, figuru, či index<sup>267</sup> a zároveň upřesňuje termín obrazové úcty „adoratio“, používaný církevními otci. Ten nemá být vnímán jako latreia, ale jako salutatio a invocatio. Takovéto vnímání úcty je podle Brauna vhodné jak k panovníkovi, tak náboženské rovině. Toto pojmové „zrovnoprávnění“ náboženské a sekulární obrazové úcty vedlo ke specifické ikonografii katolického absolutismu, kde je složka sakrální a panovnická často propojena v jednotný celek<sup>268</sup>. Tyto teoretické úvahy jsou v určitém rozporu se zákazem sakrálního kryptoportrétu, i když víme že tento zákaz příliš dodržován nebyl.<sup>269</sup>

Z katolického tábora máme několik zpráv o rušení Svátečního Krista. Nejdůležitějším dokladem je aktivní rušení lidových kultů svatým Karlem Boromejským, který byl milánským arcibiskupem. Z roku 1570 se zachoval v archivu Milánské arcidiecéze<sup>270</sup> seznam nežádoucích děl. V seznamu děl také najdeme: „In Santa Iustina di zarmagné vi é pinta una imagine qual si dimanda la Santa Dominica con quasi Tutti li Istrumenti de Arte Mechanica.“ Tato malba byla zničena beze zbytku. Jiný zrušený obraz „Svaté neděle“ byl v kostele San Miniato al Monte ve Florencii. Zachovaly se dokumenty pastoračních vizit z 20. března 1571, biskupa z Vecelli, který žádá zničení malby Sta Domenica podle nařízení tridentského koncilu<sup>271</sup>. Tyto malby byly pouze zabíleny a dnes patří malba v Svátečního Krista ve Florencii k nejlépe dochovaným příkladům.

Zajímavým pramenem je také vizitace Agostina Valiera v Koperské škofiji, kde nařizuje zničit „imago S. Dominicae“. Z vizitační zprávy je možné pochopit, že se jednalo o deskový oltář<sup>272</sup>. Původní latinský název Sancta Dominica byl dokonce udržen i v moderní slovinštině jako v jediném evropském jazyce (Sveta nedelja). Ostatní kulturní okruhy užívají novotvary. Spolu s obrazem Svátečního Krista byly omezovány či zakazovány různé nekánonické texty, které se ovšem udržovaly v lidovém prostředí ještě dlouho. Byly to především již zmiňované listy

---

<sup>266</sup> Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung. In: Theologische quartalschrift, 116. Rottenburg am Neckar, 1935, s. 154-155

<sup>267</sup> Zakazovaný Trimorphos Nejsvětější Trojice se objevuje ještě na konci 17. století, jak mě upozornila jedna kolegyně z FU. Berlin. je tedy nutno brát v potaz určitou setrvačnost a nedůsledné prosazování.

<sup>268</sup> Viz doktorská práce Štěpána Váchy

<sup>269</sup> Podrobněji s literaturou viz: Royt J., Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Karolinum 1999

<sup>270</sup> Sez. Spirituale, XIV, 67/5

<sup>271</sup> Ibid. – vizitační protokoly, Cartiglia

<sup>272</sup> Ana Lavric, Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koperski škofiji iz leta 1579, Ljubljana 1986, str.177

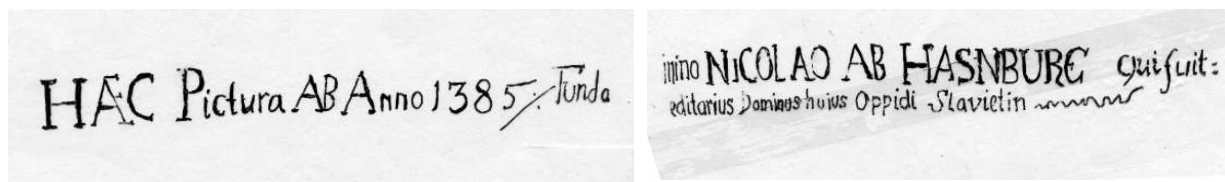
z nebe<sup>273</sup>, jehož text je na jednom letáku přímo se svátečním Kristem spojen a také vidění sv. Pavla a další nekánonické texty, které byly různou mírou tolerovány.

Rušení nesprávných kultů v Čechách shrnul v Jan Royt v úvodní kapitole studie „Obraz a kult“. Zde jsou v citacích z pražské synody z roku 1605 části, které se mohly týkat také obrazu „Svaté Neděle“: „At' nejsou malovány žádné svaté obrazy, které by u nevzdělaných lidí budily zdání, že mohou obsahovat nějaké mylné dogma, nebo poskytovat příležitost k nebezpečnému bludu. Ani ty, které by se neshodovaly s písmem svatým či s církevním ritem či s církevními tradicemi. Rovněž ne ty, které by zpodobovaly apokryfní příběhy nebo by obsahovaly něco mylného či pověřčivého, nebo by mohly nějak urážet oči zbožných lidí.“

Nebo:

„...at' nejsou zároveň s obrazy svatých na posvátném místě malována dobytčata, psi a jiná tupá zvířata, leda ta, která byla stvrzena historickou pravdou nebo církevním zvykem.“<sup>274</sup>

Oba citáty mohou být vztaženy i na obraz Svátečního Krista. Například Ve švýcarském Alvascheinu Kristus stojí na kose a zleva do něj kope nějaký volek. Pokud přijmeme určení kutnohorských maleb jako „Svatou neděli“ nebo jiný nevhodný kult, byl také zrušen v této době, protože při bourání okna se objevila nástěnná malba Madony Ochránitelky s rodinou Ferdinanda II. Habsburského pod pláštěm. Sváteční Kristus ve Slavětíně byl v sedmnáctém století také upravován. Ze sedmnáctého století pochází nápis:



Těžko říci, proč byl obraz v 17. století doplněn. Možná se připsáním katolickému rodu dosáhlo uchování obrazu – kostel byl vybičen až v 18. století. Nad donátorem Svátečního Krista byl původní nápis, který se asi vztahoval ke skutečnému donátoru malby Krista s jiným než Házmburským erbem. Slavětínské zboží také bylo původně částečně církevní a bylo neprávem odcizeno během husitských válek. Třeba poznámka, že Mikuláš byl dědičným pánem Slavětína, měla dokazovat majetkové právo.

---

<sup>273</sup> R. Stube, Himmelsbrief, Tübingen 1918

<sup>274</sup> Jan Royt, Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Karolinum 1999. str. 17

## 20. Ideologie národního těla a jeho pašijová a pracovní symbolika

Jednotná identifikace v Corpus Christianum a její rozvoj po lateránském koncilu bývá dáván do souvislosti z islámským „Ummah“, který měl rovněž posílit myšlenku boje proti vnějšímu i vnitřnímu nepříteli. Domnívám se však, že tato antropomorfní sebeidentifikace se skupinou je přirozeným jevem, který se vyskytuje v mnoha kulturách. Je přirozenou součástí lidského myšlení a struktury jazyka. Pro daný způsob myšlení jsou v oblasti jazyka směrodatné především *korporativní antropomorfismy* jako např.: „republika vyrábí, planeta trpí, lid se hněvá, naše malá zemička kráčí do nejistoty, imperialismus vysává“. Tyto korporativní antropomorfizmy představují skupinu či celek, se kterým se můžeme identifikovat, či jej odsuzovat a zaujímáme k němu určitý emoční vzorec. Proto jsou také antropomorfismy tak oblíbené mezi politiky. Můžeme bojovat, soucítit, zachraňovat a to vše s pojmy, které žádnou lidskou vlastnost nemají. Člověk ale této řeči rozumí, protože za chvíli mu v této neviditelné mythologii vyvstávají přátelé a nepřátelé, těla která nás obsahují a těla nepřátelská, která je nutno potří<sup>275</sup>. Politik může v této řeči emočně pracovat s voličem a není tolik svazován konkrétními závazky, jako kdyby mluvil o jasných problémech.

Augsburský mír v roce 1555 formálně skončil i antropomorfní koncept jednotného křesťanstva. Bolestný Kristus se jako symbol křesťanské jednoty přestal používat. Katolická církev užívala raději Immaculatu a reformace vesměs odmítaly ahistorická kultovní vyobrazení. Corpus Christianum jako koncept hlavní sebeidentifikace zanikl a začal převažovat jiný typ kolektivní identity. Utrechtská smlouva z r. 1713 potom založila myšlenku národního státu, který do jisté míry myšlenku Corpus Christianum nahradil. Tímto způsobem se dnes vysvětluje zrod sekulárního státu a jeho oddělení od církve. Sekulární státy přinesly velký rozvoj národních alegorií, které se objevovaly především tehdy, pokud nebyl žádoucím symbolem konzervativní symbol panovníka. Rozkvět zažily tyto alegorie například v revoluční Francii. Nejznámějším obrazem je asi Delacroixova „Svoboda vede lid na barikády“. Po druhé světové válce však koncept národního státu prošel určitou revizí a v dnešní době se opět oživuje myšlenka kulturní sebeidentifikace v širším měřítku. Tato širší identifikace nalézá ohlas v nadnárodních integracích i v určitém oživování náboženské sebeidentifikace. Je zajímavé, jak například dalajláma či papež se

---

<sup>275</sup> Pokud sledujeme vnitrodruhovou agresivitu u živočichů vytvářejících společenství, nalezneme pacifista velkou naději v procesu domestikace a v zakrnění jakýchkoliv agresivních pudů. Tento proces můžeme sledovat u živočichů, kteří nejsou vystavováni nebezpečí a žijí v blahobytu. Věřím, že člověka toto štěstí v daleké budoucnosti také potká.



stávají důležitým mediálním symbolem světové politiky. Naopak tradiční protestantismus se svým důrazem na slovo mediálně zaniká<sup>276</sup>.

V oblastech mezikulturních styků s tradiční muslimskou menšinou je stále zřetelnější rozdíl mezi sekulárním zákonem a společenskou normou, která je mnohem více svázána s kulturní a náboženskou tradicí. Novodobým přehodnocením křesťanských myšlenkových schémat je věnována soustředěná pozornost především v literatuře sledující dějiny holocaustu<sup>277</sup>.

Obrozenecká interpretace českých dějin a národa získala velmi silné christologické atributy, a to především svou smrtí na Bílé Hoře a očekávaným Vzkříšením po třisetleté době temna, nebo obětí mistra Jana Husa. Christologickou interpretaci Českého národa, kterou započal již Palacký, dovršil ve velmi důmyslné exegesi Jan Neruda ve Zpěvech pátečních<sup>278</sup>. Jednotlivé zpěvy přirovnávají utrpení Krista k utrpení Českého národa. Báseň „Matka sedmibolestná“ přirovnává vlast k Panně Marii a národ ke Kristu. Posmíváný Kristus ve zpěvu „Ecce Homo“, představuje český lid, na který padla persekuce. Trpké ochutnání houby a sklonění hlavy představuje zpěv „V zemi Kalichu“. Vytrysknutí krve a vody z boku připomíná báseň k národní vlajce: „...*Viz - viz! ted ve vyši se vzdmula krev - a po ní varem tryskla bílá pěna!*“ Anděl strážný znamená svatou lásku k Vlasti. Báseň „Za srdcem“ rozvíjí motivy z křížových výprav a vyzývá k větší bojovnosti národa. Stejně tak báseň „Ku vzkříšení“ vyzývá k národnímu boji. Jan Neruda tuto lásku k národu podloženou křesťanskou ikonografií užívá i v názorech politických, Národ představuje tělo, umění představuje ducha a k obojímu má být vlastenec poután vroucí láskou. Ke christologické interpretaci národa patřila také diskuse o úloze Židů, která neztrácela křesťanskou symboliku. Žid v této soustavě bodá do národního masa, a nemiluje jeho umění. Neruda dokonce spojuje Žida s kostnickým utrpením Jana Husa: „Koncil kostnický měl nanejvýš proto snad pro něho význam, že knížata, světská i duchovní, potřebovala ke koncilu peníze - jakž mohlo ho bolet upálení Husovo, jakž může se zastavit u "Husa" Lessingova?“ Jeho argumentace a christologická stylizace umění a národa cituje neomylně to nejhorší z německého nacionalismu včetně Wagnera: „Výtečný jeden pozorovatel německý praví: „Němec může se státi spíše Židem než Žid Němcem.“

---

<sup>276</sup> Personifikace se stávají v médiích stěžejní podmínkou úspěšné politiky

<sup>277</sup> Ikonografie moderního trpitele byla velmi aktuálním tématem pražského intelektuálního prostředí. Na ikonografii moderního Trpitele měl také významný vliv Dostojevského román Zločin a trest, na nějž bezprostředně reagoval Kafka románem Proces. Na Dostojevského román reagovala také česká malířská avantgarda obrazy Dostojevského čtenáře (Filla Urban) Portréty Razkolnikova (Urban). Christologický symbolismus viny a oběti je pro Rakousko-Uherskou avantgardu zvláště typický, všudypřítomným náboženským myšlením a jeho kritickým přehodnocením. Z tohoto vídeňského prostředí vyrůstá i Masarykův politický humanismus, jehož dílo příznačně začíná studií o sebevraždě.

<sup>278</sup> Zpěvy páteční měly být lidovými básněmi pro posílení národního vědomí a dosud jsou jeho nejoblíbenější sbírkou. Verše „koho bych miloval v tom širém na světě...atd“ anebo „jak lvové bijem o mříže...“ jsou automaticky recitovány každým českým školákem. Byly vydávány časopisecky v letech 1881 až 1887a posmrtně sestaveny Ignátem Herrmannem a Jaroslavem Vrchlickým.

Jsou a zůstanou bodákem vraženým do našeho masa.“ “ Využívá také srovnání s Jidášovým polibkem: „Ústa, na kteráž jsme tiskli políbení nejsvětějšího bratrství, zkrivila se v nejprotivnější úšklebek.“ Neruda však přidává ještě nepřátelství jazykové a poukazuje na příklon k němčině. Žid také představuje peníze které stojí v protikladu k českému pracujícímu člověku. Jan Neruda oceňoval symboliku národního utrpení i jako umělecký kritik. S nadšením psal o první Smetanově operě „Braniboři v Čechách“, která rozvíjela motiv národní poroby. Sbory s loučemi „My nejsme luza, my jsme lid“ a „udeřila naše hodina“ patří k nejradiálnějším obrazům národního a sociálního povstání<sup>279</sup>. V libretu figuruje pražský měšťan, zrádce Tausendmark, který se spolčí s Branibory a snaží se zmocnit slovanské Ludiše. Operě byla udělena cena hraběte Harracha o vlasteneckou zpěvohru, ale Smetanovi byl vytýkán nedostatek národního rázu. Smetana v dalších operách ještě více dbal na „národnost“. Česky zpočátku příliš nerozuměl a komponoval často na německá libreta, ale to neubíralo na národní bojovnosti zvolených sujetů. Národ symbolizoval Dalibor<sup>280</sup> i velká „korunovační“ Libuše, obě složené na německá Wenigova libreta. Slavnostní Libuši uzavírá proroctví kněžny uprostřed národa. Skvělé obrazy národní minulosti vrcholí husitstvím a vládou Jiřího z Poděbrad. Poté se Libuši zatemňuje zrak, ale v závěru se jí zjeví vzkříšení národa. Sbor opakuje více než stokrát slova „Český národ neskoná“, intonující začátek husitského chorálu.

Boj práce člověka a zlé moci kapitálu se stala ideologickou strukturou zakořeněnou v řadě politických teorií, jen zlo kapitálu získávalo v abstraktnějších podobách globálního moralismu podobu světového kapitálu, ve hnutích národních zůstávalo vysávající zlo personifikováno, povětšinou židovstvem či jiným nepřítelem národa – např. církví či šlechtou. Často však nenávist obsahovala celé spektrum nepřátel. Ikonografie trpícího národa si našla vyjádření i ve výtvarném umění. Například Husovy pomníky se objevují snad v každém českém maloměstě a stávaly se taktéž symboly revolučního boje. Vzpomeňme například na Husův pomník na Staroměstském náměstí. U tohoto pomníku vznikla po vyhlášení Československé republiky demonstrace, která nejprve zničila Mariánský sloup a poté šla svrhnout sochy z Karlova mostu, kde je našťástí zadržela Zdenka Braunerová. Můžeme tedy sledovat, jakým způsobem zápalná oběť protikatolického vzdoru vyvolala typově podobnou reakci, jakým byly protižidovské vášně v místech pašijové úcty ve středověku. Struktura pomníku je rozčleněna do tří skupin, reprezentující národ bojující, národ umírající a národ vzkříšený. (Jan Hus a husité, Bílá hora, kojící matka)

---

<sup>279</sup> Sbor „Udeřila naše hodina“ byl navrhován radikálními vlastenci jako státní hymna. Slova sborů také nabádají k zabírání majetku.

<sup>280</sup> Opera Dalibor opět cituje motiv husitského chorálu a motiv české písně. Dalibor miluje píseň-mrtvého Zdeňka a Miladu- Vlast. Pomstí se za smrt Zdeňka a je spojen v nebesích se Zdeňkem a Miladou.

Mezi zajímavé projekty patří také Suchardův návrh „Mrtvé Vlasti“ na Bílé Hoře. Návrh Tumby vlasti s patníky připomíná velikonoční výstavy Božího Těla obklopeného květináči. Roli posvátného exekutora v tomto kontextu našťestí převzali především Habsburkové, klérus, germanizace, což mělo společensky mnohem přijatelnější následky než nacionalismus německý. Celá problematika náboženského schematismu v moderních ideologiích patří spíše do studií kulturní antropologie než do náplně uměnovědné práce, často překvapující podobnost vizuálních schémat však znovu vybízí k úvahám jakou roli v těchto procesech hraje vizuální symbol. Tato síla média a jeho vztah k ideologické optice je oblastí, kde se umělecké chtění stává prvořadým zájmem klasické historie. Velice zajímavé je také programové navázání socialistického realismu na ideologickou služebnost umění devatenáctého století, a to především v interpretaci Z. Nejedlého. Programní charakter děl jako Smetanova Má Vlast, Brožíkův Hus, Alšovy dekorativní pásy s husitskými boji a prací lidu, či Jirákův historický román se staly vzorem také v určité revoluční agresivitě, kterou Z. Nejedlý dobře vycítil a chtěl na ni navázat. Tento původní vzor byl ještě posílen nárůstem kultovnosti a bezcitovosti. Bolestné a sentimentální tóny přehlušilo mužné rozpažení.

Typickým výrokem vyrůstajícím z christologických schémat komunistické propagandy je právě tématika pracovních nástrojů jako symbol společné identity. Éra stalinismu hojně využívala neosakrálních invokací a samozřejmě pracovní ideologie. Stalin, bývalý pravoslavný theolog, dokonce v r. 1945 prohlásil Rusko za „národ milující Krista“ a ustanovil radu pro záležitosti pravoslavné církve.<sup>281</sup> Stalinův pomník se stal nejviditelnějším symbolem nového kultu v Československu.<sup>282</sup> Pomník byl v dobové perspektivě popsán jako „portrét krásné a silné osobnosti J.V. Stalina, v níž jsou shrnuty nejvznešenější vlastnosti lidu, jehož je rodným synem a moudrým rádcem.“ Nejvznešenější vlastnosti lidu představovaly dvě řady pracujících symbolizující československý a sovětský lid – voják, dělník, rolník, rolnice, vědec. Syn člověka byl představen symbol tohoto vítězného boje. Symbolika „Arma Christi“ pronikala především do státních symbolů, obrazů Říjnové revoluce či Vítězného února. Práce získala charakter absolutního principu světa – stala se novou formou náboženské komunikace směřující k Božímu království. Stává se také absolutním principem i v časovém smyslu, například novým vyplněním olomouckého orloje pracovní symbolikou (K. Svolinský)<sup>283</sup>, obrazovými cykly R. Wiesnera

---

<sup>281</sup> Ferdinand Peroutka: Byl dr. Beneš vinen? Paříž: Masarykův Demokratický svaz, 1949

<sup>282</sup> Informace k této kapitole jsou čerpány ze stati: T. Petišková, Oficiální umění padesátých let in: DČVU V.

<sup>283</sup> Roter Neonstern als Heiliger Geist. Olomouc, Mährische Hauptstadt des Sozialistischen Realismus in: Jan Tabor, Kunst und Diktatur.

(Československý lid v životě, v práci a ve výstavbě socialismu), nebo cyklus „Píseň míru“ od Václava Rabase.

Středověkou představu o vhodnosti textilních prací pro ženy a jejich pozitivní morální dopad je vyjádřen velmi dobře v antitezi prokurátorky Polednové během procesu s M. Horákovou v r. 1950: "Zatímco textilačka Herainová z Kotony Beroun zvyšovala svůj výkon na automatických stavech, aby co nejvíce pomohla budovat naši republiku, obžalovaná Horáková v podzemí dávala dohromady nepřátelské bandy ke zničení naší republiky." Republika zde opět představuje společnou posvátnou jednotu, která je ničena nebo budována, právě tak jako společná komunita řemeslníků na obrazech Svátečního Krista, kde se v koutě vyskytuje žena spolčující se s ďáblem.

Tyto úvahy ale jsou snad již příliš vzdáleny středověkým nástěnným malbám, společná jim je snad jen vidina spravedlivého řádu. Takovéto představy stály u zrodu obrazů Svátečního Krista a i dnes mají prognózy o vývoji společnosti důležitý virtuální dopad.

Uzavírám proto „prognózou“, která dnes termín vidění tak trochu nahrazuje. Moje „vidění“ mě napadlo při poslouchání kohouta v ulici na pražském předměstí, kde bydlím. Velmi si drůbeže vážím, protože volně se pohybujících slepic radikálně ubývá. Jejich kolegyně v halách s umělým osvětlením totiž snáší mnohem více a levněji. Stejně jako se slepicemi to dopadá i s evropským dělníkem – čínské výrobní haly, kde se zdraví povinně „práci čest“ i v neděli, vyrábějí levněji a více, než dělník v dobrých podmínkách. Východní diktatury jako Čína a Vietnam ukazují ekonomický potenciál předkřesťanského modelu využití otrocké práce. Tento model byl v Evropě opuštěn především z ideologických důvodů po přijetí křesťanství, nikoli proto, že se nevyplácí. Tato naivní představa o nevýhodnosti využívání otrocké práce byla založena především dílem liberálního ekonoma Karla Poppera „Open society and his enemies“. Zde je argumentováno teorií tzv. „kapes nesvobody“, které nevyužívají efektivně lidské zdroje a tyto kapsy proto dříve či později ve volném trhu mizí. Tím se snaží z morálně neutrálního pojmu „volný trh“<sup>284</sup> vytvořit kategorii morálně pozitivní, která si vynucuje lidskou svobodu. Dostatečně izolované kapsy nesvobody však mohou být pro volný trh výhodné, protože kreativní potenciál je jen jednou z obchodovatelných komodit. Není principem a předpokladem volného trhu. Omezování osobní svobody jako výhodný model například objevuje řada soukromých firem, které rozpoznaly důležitost kategorií poslušnosti a spolehlivosti a naopak destruktivní účinky kreativních jedinců<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> Volný trh je v angličtině nazýván „free market“ který znamená též „svobodný trh“. „Free marketer“ je potom také kategorií politického přesvědčení, že svobodný trh znamená svobodnou společnost.

<sup>285</sup> Pracovník například běžně podepisuje kontrolu korespondence, je nucen chodit ve vhodném oděvu i mimo pracoviště, musí sledovat své spolupracovníky, zúčastňovat se ideologického vymývání na firemních školeních apod.

Většina států dosud drží neděli, omezuje otvírací hodiny obchodů, ale všechna tato omezení pomalu skončí tlakem volného trhu, který těmto regulacím nepřeje. Je otázkou zda, je pro budoucnost aktuální alespoň úcta k práci, která je vedle víry cestou ke spáse. Ne, ani tato víra nemá budoucnost, protože příliš velká prestiž práce brzdí člověka v zaměstnávání a organizování druhých a kazí plynulou distribuci pracovních sil. Pro dnešní dobu dostatku pracovní síly je asi bohužel vhodnější antická představa o méněcennosti fyzického úsilí. Inu, Sváteční Kristus se asi zatím sestoupit nechystá. Ale Bůh ví, třeba ještě budeme překvapeni!

## 21. Závěr

Počátky vyobrazení Svátečního Krista je nutno hledat v představě kontinuální Kristovy oběti, který trpí za naše hříchy. Příklad sv. Františka a jeho tělesného imitatio Christi vedl k vytvoření řady mystických námětů a projevů zbožnosti vytvářející tělesný vztah mezi člověkem a Kristem. Námět pravděpodobně vznikl v klášterním prostředí někdy v průběhu první poloviny 14. století, jako obraz Bolestného Krista zraňovaného hříchy člověka. Z této fáze se dochovala pouze tzv. Arma Christi poukazující na hřích člověka a mystické obrazy zraňování Krista. Tím mám na mysli například probodávání Sponsou, mystického přibíjení, Arma Christi a další z prostředí ženských klášterů, které byly často pod pastorační péčí kazatelských řádů. Ty také mohly upravit obraz pro potřeby laické zbožnosti. Za určitý ohlas této kontemplativní fáze lze považovat rukopis Casatanense či Jenštejnovo vidění, na základě kterého vznikly v Praze nástěnné malby. Znázorňovaly eklesiologickou vizi obsahující Krista zraňovaného hříšníky.

Obraz Krista se řemeslnými nástroji byl pravděpodobně kazatelskými řády přenesen do laického prostředí nejpozději v šedesátých letech 14. století, kam můžeme vrocit nejstarší příklad z Oberzeirringu ve Štýrsku (před 1364, kat.č.1). Zhruba do stejné doby nebo o málo později můžeme klást příklad z Ormalingen (kat. č.3), který přináší motiv Božího utrpení a přimluvu Panny Marie před trestem. Podobný motiv sestupujícího Krista a ochrany Panny Marie byl i na zničených malbách ve Stedhamu (kat. č.39). Jinou tradici přináší nejstarší italské příklady, které nalézáme v Prabi d'Arco (kat.č.2), San Pietro di Feletto (kat.č.5), a Porderone (kat.č.6). Vidíme zde silnou tradici františkánské mystiky, jednak v hnědém úboru Krista a také zavedením krvavých čar, spojujících předměty se stigmaty Krista. Přinášejí také nápis Sancta Dominica a typ ženské alegorie. Dle označení lze v laickém prostředí již od počátků předpokládat spojení s tzv. Nedělními dopisy (Dopisy z nebe) (Himmelsbrief, epistola della Domenica), který je s obrazem spojen na italském tištěném letáku z poč. 16. stol., který byl vytištěn Johanem Besickenem v Římě (kat.č.26.6). V Anglii se nejstarší příklady dochovaly v hrabství Wiltshire (Ampney, Purton, Oaksey, kat. č. 4, 7, 10), které jsou fragmentárně dochovány a představují doklad rozvoje Mahnbildu po selských bouřích v Anglii v závěru 14. stol. Slavětín v Čechách (kat.č.10) se od ostatních příkladů odlišuje zářícími paprsky a rámem s postavami řemeslníků, které jej kladou do určitého kontextu s Devotio moderna a s asketickým prostředím (se skladbou Petr Oráč či se spisy Jana van Ruysbroeck). Zde je lidská práce představena jako Kristův dar a zdůrazňuje se individuální cesta ke spáse. Výjimečný je motiv kajícíka pod Kristovým nohama, který souvisí s důrazem na pozemské pokání.

Polooficiální kult „dopisů z nebe“ a nekánonických vidění rozšířil obrazy o řadu motivů. Do obrazů pronikají také motivy z různých exempel. Stěžejními díly Svátečního Krista jsou obrazy

vzniklé kolem poloviny 15. století. Z ikonografického a kulturněhistorického hlediska jsou díly zcela jedinečnými. Mezi ne řadím Waltensburg – Vuorz (Graubünden, kat.č.47), Ortisei (Jižní Tyrolsko (kat.č.48), Campitello di Fassa (Tyrolsko, kat.č.49), Crngrob u Skofja Loka (Slovinsko, kat.č.50) a (Biella, Itálie, kat.č.51). Tato díla jsou obohacena o množství d'ábelských postav a vyobrazují řadu výjevů inspirovaných moralizující literaturou. Otevřený leviathan a d'áblové mezi lidmi jsou pravděpodobně založeny tradicí nedělního volna pro pekelné mocnosti. Ve vidění sv. Pavla je popsáno volno od mučení, takže d'áblové mají čas svádět lid, který sváteční čas nevyužívá k péči o duši. Nalézáme zde svádění mužů v hospodě k hazardu a vraždám, d'ábla Tutivilla (čes. Vrbata), zapisujícího hříchy na zvířecí kůži. Jiní d'áblové svádějí ženy pomocí zrcadla. V Crnogrobu je ještě vzácný motiv dojení trdlice na lámání lnu d'áblem a čarodějnicí. Motiv modlitby bohatého a chudého se zachoval v Ortisei, kde je také motiv výroby bot a jejich obutí d'áblem. Pozoruhodným motivem spjatým se svátečním Kristem je nedělní soulož. Ojedinelým motivem je také čertův kámen na příkladu z Pohlova Gradce (1490, Slovinsko, (kat.č.71). V druhé polovině 16. století s objevuje zvláštní androgynní typ ideálního člověka, který má sice rány po mučení, ale není Kristem. Tento typ je reprezentován především postavou Briegels (Graubünden, kat.č.76) a Pregassoně (Tessin kat.č.80). Dynamický vývoj vyobrazení Svátečního Krista po polovině 15. století reflektuje obecný rozvoj lidové zbožnosti. Vznikaly lokální kultury, které byly přijímány obecným lidem a jejich úcta rostla spíše navzdory různým omezením.

Reformace zavrhl obraz Svátečního Krista, který se stal terčem posměchu. Tento obrazový typus byl do jisté míry nahrazen biblickým kamenováním hříšníka a nebo alegorií Niemanda pobízející k větší pílí. Některé moralizující motivy však rozvíjely v žánrové malbě (hazardní hráči karet, milostné scény). V katolickém táboře přežívalo téma až do šedesátých let 16. století, kdy bylo systematicky mýceno nařízením Tridentského koncilu. V několika případech byl obraz nahrazen Křížovou cestou nebo jiným kultem. Překrytí motivem Panny Marie Vítězné s rodinou Ferdinanda II. Habsburského bylo pravděpodobně zvoleno v Kutné Hoře. To může naznačovat zvláštní nedůvěru k tématu Svátečního Krista v pobělohorských Čechách.

Spornými otázkami dnešního stavu bádání zůstává především, zda téma Svátečního Krista vzniklo na kontinentu či v Británii. Vzhledem k velké tradici Mahnbildu v Anglii nemůžeme ani tuto variantu vyloučit, je ovšem méně pravděpodobná. Považujeme-li hypotézu o vzniku tématu v řádovém prostředí za správnou, můžeme předpokládat velmi rychlou odezvu ve více oblastech. Sváteční Kristus také láká k sociologickému zpracování a k určitému sociálnímu vymezení tématu. Toto sepětí s útvarem křesťanské komuny je asi nejzajímavějším problémem, ale také nejvíce sporným. Osobně se domnívám, že sepětí se selským prostředím a s prostředím



náboženských bratrstev zde existuje. Sváteční Kristus je pozoruhodný obrazový typ, ve kterém figuruje pouze společenství věřících a Kristus. Je tedy typem představy, která v sobě nese koncept individuální víry a Božího zákona. Bezprostřední kontakt s Kristem poskytovaly i dopisy poslané z nebe. Proto také vidím vyobrazení jako znak určité náboženské decentralizace a neoficiálního kultu.

Práce není první monografickou studií na toto téma, i když jsem to ohlašoval v ve výzkumném plánu doktorského studia. V průběhu posledních let vyšly dvě monografie na toto téma. Práce však sestavila dosud nejúplnější soupis lokalit a snažila se podat v obrysech jeho chronologický vývoj. Jako literární pramen byl ke Svátečnímu Kristu poprvé přiřazen spis „Vidění sv. Pavla“. Snažil jsem se také spojit téma více s představami obecné eschatologie a s obecnějším pojetím ideologie sedmého dne. Ve skladbě Petr Oráč, kterou uvedl Tristram jako obecný vzor poukazují na konkrétní místo v básni – vidění příchodu Krista při mši a založení církve jako komunity věřících.

V Souvislosti s představou Krista jako symbolu korporativní identifikace se okrajově dotýkám konkurenčního boje obrazů Bolestného Krista s obrazy císaře Zikmunda. Spornou otázkou, kterou jsem otevřel, je reflexe tématu Svátečního Krista v Nizozemském malířství. Jako pozdní ohlas tohoto typu lze vnímat ještě obraz Hieronyma Bosche „Vůz sena“, který je stejně jako anglické příklady spojen především se symbolikou sedmi smrtelných hříchů. Útočení na Krista však probíhá zprostředkovaně mučením chudáka pod koly vozu. Práce také reinterpretuje motiv nástěnné malby nůžek stříhajících do oka na Breughlově slavném obraze „Příslovní“ (Modrý kabát), který vnímám jako satiru na katolické lidové kultury.

Toto je obsah jednotlivých kapitol:

## ***Úvod***

Krátce představuji ikonografii Svátečního Krista a představuji metodologii, kterou volím pro studium tohoto tématu. V práci kombinuji kulturně historický přístup s ikonografickým. Nepřistupuji k obrazu jako k Mahnbildu, protože obraz byl také uctíván.

## ***Metodologie studia pašijového obrazu***

V metodologické kapitole představuji obraz Bolestného Krista jako obraz nejvyšší morální autority, který byl velice citlivým tématem i v historickém smyslu. V decentralizovaném prostoru německých oblastí a Českých zemí mělo toto téma zvláštní postavení. Bolestný Kristus si získal soustředěnou pozornost v německé historii umění. Nejprve odkazuji k syntetickým pracem, které zpracovávají celý korpus pašijové literatury (Zimmerman, lexikální hesla Passionsrommlichkeit). . Z předválečné doby se soustřeďují na dvě zakládající studie, které určily diskurs pašijových studií

až do dnešní doby. Jednou je Panofského Imago Pietatis, která sleduje proces intimizace a zlidšťování Krista. Zároveň ilustruje jeho vytržení z narrace. Tato myšlenka převzatá od Pindera je představena v řadě výtvarných děl s figurou Trpitele.

Zcela jiný přístup volí Bauerreis, který se jako církevní historik soustřeďuje na historický a theologický kontext pašijového obrazu a zakládá pojmem „Eucharistische Gnadenbild“ - funkční definici andachtsbildu. Tuto definici používá především sociologický přístup reprezentovaný badateli jako Berliner, Suckale, nebo Belting. Bauerreis se také dotýká problému židovské viny a souvislostem pašijových kultů s pogomy. Tomuto problému se naopak Panofsky vyhýbá a sleduje vývoj spíše ve vztahu narrace-andachtsbild-žánr.

Po válce připomínám dva zajímavé jevy související snad s obdobnými zájmy v umění. Berliner a Suckale sledují Arma Christi jako esenci a znak pašijového obrazu. Dále připomínám velice zajímavý proud „studií středověkého Body Artu“, který je aktuální zejména v americké uměnovědě. Pašijový obraz získává novou pozornost především Beltingovým souborem studií „Bildantropologie“ a jeho snahou nově definovat obor jako „mediální věda“. Tento odpor k formálnímu přístupu našel svou rezonanci i v české uměnovědě. Věnuji se také literatuře související se Svátečním Kristem, která je také založena dvěma základními úhly pohledu. První syntézou je Tristramova představa středověkých komun a cechů, které malují korporativní obrazy „Christ of the Trades“. Druhou studií, zakládající dnešní pojem „Feiertagschristus“, je studie od Breitenbacha a Hilmannové. Ta definuje obraz jako výchovný prostředek k dodržování pracovního klidu. Připomínám také recentní příspěvky Dušana Komana a Leopolda Kretzenbachera. Dále připomínám první monografická díla na téma „Sváteční Kristus“ od Athény Reissové a Dominique Rigaux.

### ***Přítomnost Krista v Eucharistii a rozvoj pašijové zbožnosti ve vrcholném středověku***

Vzhledem k těsné souvislosti pašijového obrazu s rozvojem eucharistického učení jsem zařadil i stručný přehled vývoje církevního učení ve třináctém století. Shrnul jsem důležité změny v eucharistické úctě a shrnul hlavní body a předchozímu bádání jsem zařadil stručnou kapitulu o rozvoji a povaze eucharistického kultu a s tím spojené šíření pašijové úcty ve středověku. Připojuji také živelné šíření eucharistických vášní na konci středověku. Snažím se nastínit vztah mezi pašijovou zbožností ústící v násilné akce na židovských menšinách. Pokračuji rozvojem obecného pojetí Kristovy oběti a přenosem viny na hříšníka. Cituji Spaeculum humanae Salvationis(1324) a spis Gerharda z Kolína Kolína zvaným „Saxo“: „Tractatus de sacratissimo sanguine domini“, který byl složen roku 1280. Tyto spisy vysvětlují Kristovo utrpení ve spojení

s hříchy člověka. Tento obecný výklad utrpení získával v kontemplativní víře stále pevnější postavení a tuto tendenci považují za jeden z předpokladů vzniku Svátečního Krista.

### ***Bolestný Kristus***

Kapitola k Bolestnému Kristu shrnuje rozvoj typologie Bolestného Krista ve 13. a 14. století. Zmiňují také zavedení kultu Arma Christi papežem Inocentem VI, užití nástrojů Arma Christi a Krista a zvláštní postavení obrazu Živého-mrtvého Boha v západním křesťanství. Ikonografie Bolestného Krista nezaniká tak radikálně jako Sváteční Kristus, ale v 16. století rovněž výrazně ustupuje.

### ***Počátky Svátečního Krista***

Vznik Svátečního Krista hledám ve vyobrazeních Krista s Arma Christi. Významově také spojuji toto vyobrazení s přibíjením na kříž, kde se vedle Židů podílejí na mučení také řemeslníci. Starší obrazy zraňování Krista hříšníkem byly spojovány s různými texty spojené s představou Kristova neustálého utrpení. Pravděpodobně ale již od začátku zde hrála důležitou roli neděle jako den pracovního klidu a symbol konce. Připomínám texty svázané s Arma Christi. Některé se váží k individuální kontemplaci a soucitu, některé odkazují k odpustkům vážícím se k významným pašijovým relikviím. Tato souvislost Arma Christi s odpouštěním hříchu byla asi hlavním motorem proměn tohoto kultu. Změna Arma Christi v pracovní nástroje vnímám jako jeden z projevů citovosti víry a decentralizace kultu.

### ***Sváteční Kristus do roku 1420***

Počátky vyobrazení jsou uvedeny mapou s výskytem nejstarších příkladů Svátečního Krista. K počátkům sleduji především texty, které se dochovaly v souvislosti s obrazem. Nejdůležitějším pramenem je iluminace z knihovny Casanatense, Cod lat 1404, fol 40r, kde je vyobrazení spojeno s různými typy textů spojujících utrpení Krista s hříchem, a s významem neděle v dějinách spásy. Obraz lze také spojit s útvarem nazývaným „nedělní dopis“ a nebo „list s nebe poslaný“ (epistola della dominica) a „Visio Pauli“. Motiv vidění spojeného s hříchem obsahuje také vidění Karla Velikého při mši sv. Jiljí. Admonitio Karla Velikého zakládá výčet pracovních úkonů zakázaných ve svátek. Tento moralizující kontext Svátečního Krista byl spojen s prostředím, kde měla fyzická práce důležité postavení. Pracovní nástroje byly určitým odrazem Arma Christi. Představa fyzické práce jako Božího řádu byla již ve starším umění znázorňována cykly měsíčních prací, nebo pracujícího Adama a Evy. Předobrazy a kontext nástěnných maleb sleduji na nejstarších příkladech zachovaných ve Štýrsku.

### ***Vazby k textovým pramenům***

Ve vazbách k textovým pramenům sleduji především dva texty: Nedělní dopis, připomenutý již A Reissovou a Vidění Sv. Pavla. V exemplech a naučné literatuře středověku často přecházely motivy do jiných útvarů, takže můžeme najít jak ve vidění Sv. Pavla tak v Nedělním dopisu motivy z druhého textu. Oba textové útvary byly v rubrikách někdy označeny jako Dies Dominica, což je také středověký název Svátečního Krista. Tyto texty se často měnily a lze u nich předpokládat také ústní podání. Obraz Svátečního Krista obsahuje také řadu motivů z jiných typů Mahnbildu. Opakuje se tak situace, která je v literárních pramenech a tím je vkládání motivů z jiných textů. Sváteční Kristus se druzí k motivům Sedmi smrtelných hříchů, žen s ďáblu a se zrcadlem, ďábla Tutivilla, peklem s otevřeným Leviathanem, hříšnou souloží, dobré a špatné modlitby, Mše sv. Řehoře. Některé obrazy také obsahují motiv ochrany Panny Marie před Božím trestem.

### ***Rozmístění a sociální předpoklady***

Sociální aspekty vyobrazení Svátečního Krista jsou kapitolou, která patří k neproblematičtějším částem této studie. Rozvíjím zde teorii vlivu společenských změn po morových ranách a vliv na utvoření tohoto nového kultu, spojeného převážně s prostředím venkovské fary. V Británii spojuji vyobrazení Svátečního Krista s oblastmi vypuknutí selských bouří, protože součástí Statut dělnických je také nařízení, aby byl lid poučován o pracovní morálce. Zabývám se zvláštním rozšířením obrazu, které také může také podporovat určitou sociální podmíněnost. Této teorii poněkud odporuje úplná absence motivu v sociálně vyspělých oblastech Nizozemí, kde je ovšem dochovalost nástěnných maleb zcela mizivá.

### ***Moralismy anglické výzdobě farních kostelů 14. století***

Kapitola o nástěnných malbách v Anglii se snaží zachytit specifika Mahnbildu a významné postavení těchto obrazů v Anglii. Důležitým momentem pro rozvoj Mahnbildu je používání národního jazyka v kontextu výzdoby určené laikům. Jádrem Mahnbildu na britských ostrovech bylo vyobrazení sedmi skutků milosrdenství a sedmi smrtelných hříchů. Smrtelné Hříchy se objevují také v kombinaci s figurou Svátečního Krista či s Posledním soudem.

### ***Sváteční Kristus a čarodějnice***

Tato kapitola rozvíjí velice pozoruhodný motiv ďáblu a žen, ve kterých se vyskytuje zrcadlo. Autor se domnívá, že tyto motivy jsou starší, než Sváteční Kristus a přecházejí do vyobrazení Svátečního Krista až později. Za nejstarší nástěnnou malbu s motivem čarodějnice a zrcadla považuji nástěnnou malbu z Melbourne (Derbyshire), kterou lze klást do 13. století. Tento motiv

lze snad vnímat jako symbol svedení ženy a propadení peklu. Úcta k ďáblově řiti byla vnímána jako antitéze k pravé víře. Symbol zrcadla odvozuji z antické tradice alegorických postav Venuše a Luxurie ve francouzské katedrální tradici a tradici iluminací milostných námětů.

Pozoruhodný motiv na výjevu z Crngrobu určuji jako čarodějnicí která dojí trdlici na lámání lnu. Tento motiv se také objevuje v české středověké hře o Kristově Zmrtvýchvstání.

### ***Tutivillus (Vrbata) a motivy hostince***

V kapitole o ďáblu Tutivillovi připomínám další motiv vyskytující se na malbách Svátečního Krista. Je to skupina dvou žen, za kterou naslouchá ďábel. Někdy si také zapisuje pomluby, které si ženy vyprávějí. Tento motiv ďábla zapisujícího hříchy se vyskytuje v Tyrolsku a v Severní Itálii na vyobrazeních Svátečního Krista. Připomínám také české prameny. Motivy hostince se vyskytují především v obrazovém typu „varování blasfemikům“, ale pronikají též do Svátečního Krista.

### ***Postní Kristus, Kristus jako obr a jako androgynní typus***

Kretzenbacherův článek, představuje dosavadní stav bádání o zvláštním Typu „Fastenchristus“, který je stylizován jako obr. Dále připomínám, že i Sváteční Kristus svým měřítkem a typy vybočuje z tradiční christologické typologie. Spíše obří, či spíše ženský typ je jednak možný abstraktním označením obrazu ve středověku „Sancta. Dominica“ a jednak vlivem vidění, ve kterých mohl Kristus vystupovat v různých rolích. Navrhuji, že podivný androgynní typ člověka s christologickými rysy znejasňuje hranici mezi Kristem a člověkem a může směřovat k heretickým názorům.

### ***Železné tyče na svíčkové oběti, odkazy Svátečnímu Kristu***

Athéna Reissová shromáždila odkazy Svátečnímu Kristu, které se zachovaly v Anglii. Ty dokládají odkazy světél a stojanů na svíce obrazu Svátečního Krista, ze kterých vyplývá, že obrazy byly samostatným právním subjektem s vlastním majetkem. Dary obrazu slouží výhradně tomuto obrazu a nebyly využívány jinak. Železné tyče na svíce srovnávám se situací na Karlštejně a navrhuji symbolické chápání voskové daně ze statku Mořina.

### ***Užití Krista jako morální autority v Čechách***

Tato kapitola rozvíjí užití Krista jako morální autority na radnicích a v městských soudních síních. Symbol Krista jako Božího zákona se však stával v husitské době určitým pro císaře Zikmunda, který se snažil tuto představu nahradit reformou říšského zákoníku, kterou pojal jako své vlastní svaté vidění. V tomto vidění se stylizuje jako prorok a předchůdce. Ve své autostylizaci portrétní i

literární zdůrazňuje Zikmund jednak atributy spravedlivého soudu a jednak rysy stáří, které bývaly tradičně spojeny s typem proroka. Portréty Zikmunda jako spravedlivého soudce a proroka sloužily na radnicích jako určitý symbol loajality a říšského zákona v katolických městech. Význam Bolestného Krista jako přítomné spravedlnosti lze naopak vnímat v určitém vztahu ke Svátečnímu Kristu, objevujícího se v prostředí malých komun.

### ***Reflexe a rozklad vyobrazení Svátečního Krista v novověku***

Obraz Svátečního Krista byl v novověku radikálně ukončen. Připomínám zde stěžejní díla nizozemských primitivů která určitým způsobem reflektují myšlenku Kristova kontinuálního utrpení. Vybranými díly z tohoto období je Boschův Vůz sena a „Modrý kabát“ od Pietera Breughla. Dále připomínám Alegorii Niemandu a vyobrazení motivů práce ve změněném, novověkém smyslu.

### ***Zákaz Svátečního Krista po Tridentském koncili a jeho rušení v protestantských zemích.***

Malby a řezby Svátečního Krista a Svaté Neděle neunikly důslednému ničení až na výjimku tabule v Sieně, která přežila pod označením Svatá Kateřina. Nástěnné malby Svátečního Krista v katolických zemích utrpěly větší škody překrytím kultu jiným obrazem, a tím jeho znehodnocením. Připomínám shrnutí potridentské obrazové úcty u J. Royta, a shrnuji ojedinělé zmínky o rušení obrazu v Itálii a ve Slovinsku. Katolický barok se zajímal především o obrazy zázračných madon a podezřelé kultury Svaté neděle rušil.

### ***Ideologie národního těla a jeho pašijová a pracovní symbolika***

Poslední kapitola již není součástí monografické studie. Je spíše úvahou nad opuštěním konceptu jednotného křesťanstva. Všimám si vzniku národních alegorií a na konceptu Českého národa naznačuji christologická schémata moderního nacionalismu a ideologie práce v současném světě.

### ***Katalog***

Součástí práce je katalog nástěnných maleb Svátečního Krista a mapa Evropy s vyznačením lokalit:

## 22. Summary

The work is a monograph on the late medieval devotional image of Sunday Christ (Feiertagschristus, Christo della Domenica, Svjeta Nedelja, Christ du dimanche, Sváteční Kristus). The main aim of this research was to create a complete catalogue of all examples of the “Sunday Christ” image and explain its origins and development.

Origins of this image are found in the various conceptions of the continual Christ’s suffering for our sins. The author is using the recent bibliography on this image (Koman, Reiss, and Rigaux) but the concept of the development is based more on the definition by Gertrud Schiller. The origins are seen in the mystical images from the cloister environment.- Sponsus pierced by Sponsa, Mystical nailing, nailing with various tools, Arma Christi, fabrication of Arma Christi, and other motifs found especially in the art of female convents. The pastoral care of nuns was usually practiced by Dominicans and other preaching orders, which probably modified some of the images of perpetual passion for the use of laity. As a certain reflection of this contemplative phase we may consider the Casatanense Manuscript (Rome, MS 1404) and mystical visions of Archbishop John of Jenstein, (1379) which included an ecclesiastical image of Christ attacked by Christians. The mural paintings had been painted in the archbishop’s chapel in Prague and they were understood as a prophecy of Hussite wars.

The image was probably brought to parish church in the middle of 14<sup>th</sup> century. The oldest image preserved is Oberzeirring in Steiermark (before 1364, kat. No 1). To the same decade we may place the example in Ormalingen (kat. No3.), including a motif of the protection of Virgin Mary against the descending punishing Christ. A similar motif of protecting Virgin Mary (Sutzmantelmadonna) protecting people against descending God can be seen in Stedham (cat.fig.39). Another tradition is found in North Italy. In Prabi d’Arco (cat.fig.2), San Pietro di Feletto (cat.fig.5), and Porderone (cat.fig.6) we see a strong influence of Franciscan mystics especially in the type of Christ with the brown Franciscan frock and mystical blood lines leading from the tools to the Christ’s wounds and the stigmata. The Italian examples bring also evidence of the name already in the fourteenth c. (Sancta Dominica) and the tradition of female allegory. Because of its name, we may put together the image with so called Sunday letter (Himmelsbrief, epistola della Domenica) already in the 14<sup>th</sup> century. Text of the Sunday letter has been printed out together with the image of Sunday Christ round 1500 as a popular print by Johann Besicken in Rome. The core of the English examples is the Wiltshire County (Ampney, Purton, Oaksey, cat.fig.4, 7, and 10) dated to the end of 14<sup>th</sup> century. Slavětín in Bohemia (cat.fig.10) differs from other examples by rays of light coming to the workers (symbol of the gifts of Holy Spirit) and architectural frame (allegory of the ecclesia built by the various crafts) These motifs may be seen



as the influence of *Devotio Moderna* (writings of Jan van Ruysbroeck) and the nineteenth chapter of the *Piers the Ploughman*. Exceptional is also the depiction of a penitent person making a cross under the Feet of Christ. It may be seen also as symbol questioning the purgatory, later refused by the Hussites. Unique pieces from the cultural history point of view are the wall paintings of Sunday Christ created round 1450. We should name Waltensburg - Vuorz (Graubünden, cat.fig.47), Ortisei (South Tyrol (cat.fig.48), Campitello di Fassa (Tyrol, cat.fig.49), Crngrob u Skofja Loka (Slovenia, cat.fig.50) and (Biella, Italy, cat.fig.51). These examples are enriched by a multitude of various seducing devils and motifs from moral educative literature. Open mouth of Leviathan and devils having fun on the earth has been founded by the Vision of St. Paul, where Jesus Christ grants to the devils free Sunday from the tiring torture. We may see devils induce the men to play hazardous games and murder themselves. Devils seduce women by using mirror and the reflection of their bottom, devil Tutivillus (Czech Vrbata) is writing down the gossips of women. In Crngrob we may see an exceptional motif - the witch-milking of the flax trashing machine. Motif of the prayer of the rich and poor is in the Ortisei Sunday Christ, where we see in the left corner the devil, which puts on sinful shoes. In Pohlov Gradec (1490, Slovenia, cat.fig.71) we may recognize a special motif of the "devils stone" with a face. Sunday intercourse with encouraging devil and Christ stepping on the bed is rather common part of the depiction. Androgyn type of an ideal human is found for example in Briegels (Graubünden, cat.fig.76) and Pregassona (Tessin cat.fig.80). This half man and half woman has wounds in Christological sense but it is not Jesus Christ any more. Dynamic evolution of motifs reflects the development of popular piety in the late middle Ages, Local cults were worshiped by the laity and its popularity grew in spite of various regulations. Reformation forbade strongly the Sunday Christ. Making fun of this cult became a kind of typical mockery on folk superstitions. Some motifs appeared later in the genre painting. In the catholic camp, the theme has survived a bit longer. The latest image of this type is Pfannsdorf from 1667. The image was forbidden by the Trident council and it has been included in several evidences of undesirable paintings. Catholic examples were very often covered by another cult; therefore they are very often ruined by a baroque painting of a different image.

Generally the author was trying to create broader meaning of the image. The definition and meaning of Sunday Christ is taken more from Gertrud Schiller. The explanation was very often limited by the modern name itself and the research was very often focused in two directions – „Sunday“ and „Christ“. I was trying to give to the image a broader meaning similar to the recent research on the Mass of St. Gregory (*Visio Gregorii*) which is no more considered to be exclusively „transsubstantion propaganda“. Important thing to note is that Sunday Christ very

often included motifs from other exempla, but he sometimes became a part of a broader composition. Also not all pictures were connected exclusively to the Sunday Christ Ideology. There are also images that had more eschatological than Sunday rest meaning. I concentrate especially on the ideology of the second coming Christ and the ideology of the Seventh day. I believe the concept of the image is lying in the written culture and there was not any central cult or an approved indulgence to it, as we may see in the case of various *Arma Christi* or *The mass of Saint Gregory*.

The image can be considered as a concept that has parallels in the written culture. I believe the literary parallels for this depiction lie in the written culture gathered around *Vision of St. Paul*, *Sunday letter* and other exempla. This religious-educative literature has been translated to various common languages, and its extreme variability shows, that it was probably even more extensive in the spoken culture. The so called *Himmelsbrief* and *Vision of St. Paul* as well begin very often with words „*Dies dominicae*“ and it was named in the books very often by this name. It is highly interesting that some of the written texts do not deal with Sunday, but with Friday. In the Alp regions there is another type of Christ called *Fastenchristus*, and it is probably the counterpart to Friday texts. This mixture of motifs can be also very well seen in the *Piers the Ploughman*, where the nineteenth chapter “*The founding of the holy church*” may be seen as one of the literary sources. This literature was half official and especially *Sunday letter* has been for centuries undesirable, because it was creating the direct contact between Christ and man. In a way we may see it as a concurrence to indulgences tied to important passion relics. This decentralisation and social clarity of this image gives a good opportunity to explore Tristram’s idea to study the art of the medieval worker.

## 23. Literatura

- [1] Algermissen, Konrad (Hrsg.): Lexikon der Marienkunde, Regensburg 1967
- [2] Anderson, M.D., History and Imagery in British churches. Edinburgh 1971
- [3] Anderson, M.D., The Imagery of British Churches. London 1955.
- [4] André J.L., Mural Paintings in Sussex Churches in: Sussex Archaeological collections 38, 1892, str. 1-20
- [5] Anonym, Oaksey Church Wall Painting of „Christ of the Trades“, Wiltshire Gazette 2 srpen 1934
- [6] Anonym, Ancient Burse and Veil preserved at Hasset Church, Suffolk“ The Ecclesiologist 29, číslo 26, str. 86-89
- [7] Appuhn H., Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland, str. 69-71. Darmstadt 1980
- [8] Archaeological Association 2/20 1914. Str.1-14 a 81-90
- [9] Aronberg Lavin, Marylin: The Mystic Winepress in the Merode Altarpiece, in: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss, hrsg. von Lavin, 1/ Plummer, P., Bd.I, New York 1977, 297ff.
- [10] Audeay, John: Poems. Ed. E.K. Whithing. Early English Text soc. č.184, 1931
- [11] Austen, F.W., Saint Sunday. Essex Review 53, 1944. pp. 22-6
- [12] Austin, D.: The Deserted Medieval Village of Thrislingston County Durham in: Excavations 1973-1974. Society for Medieval Archeology monograph. 12, 1989
- [13] Bähr, Ingeborg: Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XLV, 1984, 41—57
- [14] Baker, Donald C., Murphy, J. L. (Ed.): Late Medieval Religious plays of Bodleian MSS Digby133 and E Museo 160. Early English Text Society 283, 1982
- [15] Baker, Eric P. A Medieval Sermon. The Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 67, příloha pro 1946-8, str. 365-373 1949.
- [16] Baker, Erik P.: The Sacraments and the Passion in Medieval Art, in: The Burlington Magazine, LXXXIX, 1947, 8 1—89
- [17] Bakere J. A. The Cornish Odinalia: A Critical Study. Cardiff 1980
- [18] Baron, W.R.N.: The Story of the Church of St. Michael the Archangel at Kirgby in Malhamdale, Gloucester 1926
- [19] Bartlová M., Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004,
- [20] Bartlová, M.: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. Umění XLIV, 1996. dále viz.
- [21] Bartlová M., The divine law incarnated in the man of sorrows: specific iconography of the Hussite Bohemia in: Iconographica, 4.2005, p. 100-109
- [22] Bartoš, F.M.: Čechy v době Husově, str. 446 ad., Praha 1947.
- [23] Bauerreiß, R.: Fons sacer, München 1949, (Abhandlungen der bayerischen Benediktiner-Akademie)

- [24] Bauerreiss, Romauld: *Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frommigkeit* (Munich: Widmann, 1931).
- [25] Bauerreiss, Romauld: *Der 'gregorianische' Schmerzensmann und das 'Sacramentum S. Gregorii' in Andechs*, " *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 44 (1926): 57-78; viz též "Basileus tes doxes: Ein fruhes eucharistisches Bild und seine Auswirkung," in: *Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960*.
- [26] Bauerreiss, Romauld: *Kirchengeschichte Bayerns*, 7 dílů. (Arciopatství sv. Otýlie 1958-70).
- [27] Beadle, R. (Ed.): *York Plays*, Lodon 1982
- [28] Beebe, A; Notestein, W.: eds. *Source Problems in English History*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1915.
- [29] Belting Hans:, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* / Hans Belting ; translated by Edmund Jephcott. IMPRINT Chicago: University of Chicago Press, c1994.
- [30] Belting, Hans, Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, München 1994
- [31] Belting, Hans: *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1990. – 700 S.
- [32] Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink, 2001
- [33] Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- [34] Belting, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image in the Era before Art*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 313, 337-41.
- [35] Benton G. M. *The Church of St. Ouen, Finringhoe, Essex* in: *Journal of The British Archaeological Association* 3/2, 1937, str 155-191, II edice samostatně Oxford 1938
- [36] Bergdolt, K. *Černá smrt v Evropě. Velký mor a konec středověku*. Praha, 2002.
- [37] Berliner R., *Arma Christi; Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 6/ 1955 str. 35-152
- [38] Bertelli C., „The image of Pity in Sta. Croce in Gerusalemme“ in: *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*. London, Phaidon 1967), 40-55
- [39] Bertelli, Carlo: "The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme," in *Essays in the History of Art Presented to Rudolph Wittkower*, ed. Douglas Fraser, Howard Hibbard, and Milton J. Lewine (London: Phaidon, 1967), 40-55
- [40] Bickel, G.: *Synodi Brixinenscs saeculi XV*. Innsbruck 1880, S. 33, 36; a dále *Nikolaus Grass, Cusanus und das Volkstum der Berge*. Innsbruck 1972 (*Studien zur Rechts-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte* 111) S. 43, 49
- [41] Baum W., *Nikolaus Cusanus in Tirol. Das Wirken des Philosophen und Reformators als Fürstbischof von Brixen*. Bozen 1983 (*Schriften des Südtiroler Kulnir-institutes*, Band 10).
- [42] Bird, W. Hobart. *The Ancient Mural Paintings in the Churches of Gloucestershire*. Gloucester 1927

- [43] Birch, Debora: *Pilgrimage to Rome in the Middle Ages: Continuity and Change* (Rochester: Boydell Press, 1998), 114-116.
- [44] Birch, *Pilgrimage to Rome*, 114-116; *Belting, Likeness and Presence*, 541-5442.
- [45] Blair J., Nigel R., *English Medieval industries: Craftsmen, Techniques Products*. London 1991.
- [46] Blatti A., *Kirche Oberwil im Simmental, Reformierte Kirchgemeinde Oberwil*, 1985.
- [47] Bobková L; Holá, M. (ed.), *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitém 85. narozeninám*, Praha 2005, s. 233-241.
- [48] Bonsey, H.L. *A Pilgrim's guide to Breage Church*. Heltson cca. 1960
- [49] Borenius T a Tristram E.W., *English Medieval Wall Painting*. Paris 1927
- [50] Bossy John., *Christianity and community in the West 1400 – 1700*. Oxford 1985. ed. by Simon Ditchfield. Ashgate, 2001
- [51] Braunfels, W., Kirschbaum, E.: *Freiburg i.Br. u.a Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1968—1976
- [52] Bredekamp, H.: *Kunst als Medium Sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt am Main, 1975.
- [53] Breitenbach E., Hillmann Th., *Das gebot der feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste Volkstumlimlicher Pfarrpraxis. Sonderabdruck aus dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Helft I, 1937č 39. str. 23-36*
- [54] Brindgen, R. *Agricultural Hand Tools*. Shire Album 100, 1983.
- [55] Brindley, H.H. *Notes on the Mural Paintings of St. Christopher in English Churches.*“ *Antiquaries Journal* 4, 1924, pp 227-41.
- [56] Browe P., *Die Eucharistischen Wunder des Mittelalters in: Breslauer Studien zur historischen Theologie, n.s., Vol. 4., Vratilav* 1938
- [57] Browe S.J., *Die verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, Munich 1933
- [58] Browe S.J., *Peter: Die Kommunionandacht im Altertum und im Mittelalter*, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, XIII, 1933, 45ff.
- [59] Browe S.J., *Peter: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, München 1967
- [60] Buchberger, V.; Freiburg, M.: *Lexikon für Theologie und Kirche*. 1957— 1967
- [61] Burger, W.: *Die Malerei in den Niederlanden, 1400—1550*, München 1925
- [62] Butcher Basil, *St. Michael Church: Michaelchurch Escley, Herefordshire*. 1995
- [63] Butler, J.E.: *The Antiquities of Stendham Church*. *Sussex Archaeological Collections* 4., 1851, str. 19-21
- [64] Büttner, EO.: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikongraphie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983
- [65] Bynum, C.W. *Blood of Christ in later Middle Ages* 2002
- [66] Bynum, C.W.: *Violent imagery in late Medieval Piety. Fifteenth Annual Lecture of the GHI*, November 8, 2001. viz. <http://www.ghi dc.org/publications/ghipubs/bu/030/3.pdf>
- [67] Bynum, Caroline Walker: *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*. *Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 399-439

- [68] Bynum, Caroline Walker: *The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages*, in: Feher, M./Naddaff, R./Tari, N. (Hrsg.): *Fragments for a History of the Human Body*, Teil 1, New York 1983
- [69] Caiger –Smith A., *English Medieval Mural Paintings*. Oxford 1963
- [70] Caldecott A., *Notes about West Chillington a Ancient Sussex Parish*. Chichester
- [71] Cambrian Archaeological association. Pembroke meeting report in: *Archaeologica Cambrensis* 4.th ser. 11, 1880, str. 335
- [72] Cambrian Archaeological association. Pembroke meeting report in: *Archaeologica Cambrensis* 4.th ser. 11, 1880, str. 335
- [73] Camille, Michael, *Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social order in the Luttrell Psalter*. *Art History* 10, 1987, 1987
- [74] Camille, Michael.: *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989
- [75] Camporesi, Piero: *The Consecrated Host: A Wondrous Excess*, in: *Fragments for a History of the Human Body*, Teil 1, hrsg. von Feher, M./Naddaff, R./Tazi, N., New York 1983
- [76] Capbell Dogson, *Woodcuts of the 15th cent. In the department of Prints and drawings. British Museum. díl 2. (1935), tab. 99*
- [77] Carus-Wilson E., *The significance of the Secular sculpture in the Lane Chapel, Cullompton. Medieval Archaeology* 1. 1957 str. 104-17
- [78] Cate J.L., *The Church and Market Reform in England during the Reign of Henry III. In Medieval and Historiographical Essays in honor of James Westfaal-Thompson. Chicago, 1938. pp 27-65*
- [79] Cautley, H. Munro. *Suffolk churches and their treasures*. London 1937.
- [80] Cigman G., Griffiths J., Smith J., *Lollard Sermons, Early English text society, 1989, Sermon for the Dead, ř.207, a zejména 227 a dále.*
- [81] *Collection of Wills of persons resident in Surrey between 1497-1522.ed. J.R. Bocket, Surrey*
- [82] Couch.T.Q. *Parochalia Lanivet in: Journal of The Royal Institution of Cornwall* ¼. 1865. str. 71-81
- [83] Cox J. Ch., *The Parish Churches of England*. London 1935
- [84] D'Evelyn Charlotte. *Piers Plowman in Art. Modern language notes* 34, 1919 str. 247-249
- [85] Davies E. T. *Llalingby: Parish Church*. 1998
- [86] De Baets, J.: *De gewijde teksten van »Het Lam Gods«, in: Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1961, 53 1—614*
- [87] de Chapeaurouge, D.: *Die Geigerlegende des Volto Santo in: Schrade Festschrift* 126-133
- [88] de Tolnay, Charles: *Hieronymus Bosch, Salzburg* 1989
- [89] de Voragine J., *Legenda Aurea, Vyšehrad* 1984.
- [90] Decker, E.: *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers, Bamberg* 1985
- [91] *Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs - Kärnten. Wien 1981, S 69-70 stol.*

- [92] Deutschland, Religiöse Allegorie auf die menschlichen Laster, 1551/1600, Mahnblatt & Spottblatt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 2032
- [93] Devlin, D. S. *Corpus Christi: A Study in Medieval Eucharistic Theory, Devotion, and Practice*. (Disert. práce). Chicago: University of Chicago, 1975.
- [94] Die Messe Gregors des Grossen. Vision. Kunst. Realität. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln. Köln, 1982.
- [95] Dinzelbacher, P., *Poslední věci člověka*. Praha, Vyšehrad, 2004
- [96] *Documents of English Reformation*, ed. Gerald Bray. Cambridge, 1994
- [97] Driscoll, *Inkpen and its Church* (leták, Cardiff 1945, přetištěno 1982) str. 8.
- [98] Duffy E., *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580*. New Heaven 1992
- [99] Dvořák J., *Pohusitské nástěnné malířství – Kutná hora s. 6, s. 171*
- [100] Edwards J., „New light on Christ of the trades and other Medieval Wall Paintings at St. Marry Putton“ *Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine* 83, 1990, str.105-17
- [101] Edwards J., Comments on „New light on Christ of the trades and other Medieval Wall Paintings at St. Marry Putton“ *Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine* 1992, str 153
- [102] Edwards J., *The interpretation of English Medieval Wall Paintings in: Archaeological Journal* 151/ 1994, 420-4
- [103] Edwards J., *The Wall paintings in St Lawrences Church, Broughton. Records of Buckinghamshire* 26, 1984, str. 44-55
- [104] Edwards J.: *New light on Christ of the Trades Wiltshire Archeological and Nat hist magazine* XCI 1998, str 105-109
- [105] Enys, J.D., *Mural paintings in Cornish Churches. Journal of the Royal institution of Cornwall*. 1902, str. 136-60
- [106] Florenz, S. *Miniato al Monte, nástěnné malby v kostele. K malbám se také vztahuje pojmenování Sta Domenica doložené z potridentského zabílení obrazu*.
- [107] Fowler Ch. B. *Discoveries at LLambentian Church. Archaeologia Cambrensis*. 15/ 1898, str. 121-31
- [108] Fowler J., *Wall paintings at Fingringhoe. Essex Notebook and Suffolk Gleaner* 10/1986, str. 115-16
- [109] Fraydenegg-Monzello, *Der Feiertagschristus: Ein volksmystisches Mahnbild des Spaetmittelalters als Quelle zur Rechtlichen Volkskunde*. In: *Forschungen zur Rechtsarchaeologie und rechtlichen Volkskunde*, Zurich 1999, bd 18, 61-96.
- [110] Freedman P., *Images of the medieval Peasant*, str 59. ad. – *Equality and freedom at the creation*. California 1999
- [111] Freitinger P, *První česká bible, Křesťanská revue* 54, 1987, s 83 ad.
- [112] Frey D., *Gotik und Renaissance, Augsburg 1929.*, s 127 a d., *Grundlegung zu einer vergleichender Kunstwissenschaft*, Innsbruck – Wien 1949
- [113] Frings, Jutta: *Krone und Schleier, Kunst aus Mittelalterlichen Frauenklostern*. Výst. kat Essen 2005



- [114] Giddings, F.A.: *Mutual Aid among Animals*, 1890; *Mutual Aid among Savages*, 1891; *Mutual Aid among the Barbarians*, 1892; *Mutual Aid in the Medieval City*, 1894; *Mutual Aid amongst Modern Men*, 1896
- [115] Goddard E.H., *Wall paintings in Oaksney church*. *Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine* 47/1937 str. 632-6
- [116] Grabner, Elfriede: *Bildquellen zur Volksfrömmigkeit. Teil I: Der „Fastenchristus“*. Zur Ikonographie und Kulturgeschichte eines seltenen spätmittelalterlichen Malmbildes. (*österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, díl 93- (nebo XLIV). Wien 1990, S. 311-320, obr. 1-4);
- [117] Gribi M., «Weg durch Lyss», *Ein heimatkundlicher Bummel durch unser Dorf*, *Einwohnergemeinde Lyss/Präsidiabteilung*, 1. Auflage 1993, 2. Auflage 1996, 3. und 4. Auflage 1999.
- [118] Grimm: Jakob a Wilhelm: *Anderl von Rinn*. In: *Deutsche sagen*, 1. díl, 1816
- [119] Halliday, W. R.: *A Note upon the Sunday Epistle and the Letter of Pope Leo*. In: *Speculum* > Vol. 2, No. 1 (Jan., 1927), pp. 73-78
- [120] Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. (New York: Zone Books, 1998.
- [121] Hamburger, Jeffrey F. *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- [122] Hamburger, Jeffrey F., *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*" (University of California Press, 1996)
- [123] Hamburger, Jeffrey F.: *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 1 (Mar., 1989), pp. 20-46
- [124] Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.
- [125] Harwey B., *Work and Festa Ferianda in Medieval England*. *Journal for Ecclesiastical History* 23/1972. 289-308
- [126] Hecht, C. *Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus*. *Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* v. 36 (2005) p. 9-44
- [127] Henning, Uta: "Der Feiertagschristus in Kaernten als musikalisches Bildzeugnis," in *musica instrumentalis*, 3 (2001);
- [128] *Heresy Trials in the Diocese of Norwich*, ed. N. P. Tranner. *Camden society* 4/20, 1977
- [129] Heřmanský, F. (ED.) *Vavřinec z Březové, Husitská kronika*. Praha, 1954.
- [130] Heuser J., „Heilig Blut“ *In Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes: Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde*, PhD. Bonn 1948
- [131] Hlaváčková H. J., *Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti*. *Umění* 1982, str. 516 – 524.
- [132] Hobhouse, Bishop (Ed.) *Church-Wardens Accounts of Crosscombe, Pilton Yatton, Tintinhuy, Morebath and St Michael's Bath, raging from 1349-1560*. *Somerset Record Society* 4, 1890
- [133] Hodge H.R., *St. Just in Penwith Parish Church, The Wall Paintings*. 1988

- [134] Holmstedt, G. (Ed.): *Speculum Christiani*, Early English text society os 182 1933
- [135] Homolka J., *Studie k poč. umění krásného slohu* Praha 1976
- [136] Homolka J., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Homolka in: *Praha středověká, sochařství* str. 466.
- [137] Homolka, J.; Krása, J.; Mecl, V.; Pešina, J.; Petráň, J. *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha, 1984.
- [138] Housley, Norman: *Regenerating the Crusade: the Catholic Church and the Turkish Threat, 1453-1505*
- [139] Jedin, Hubert: *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung*. In: *Theologische quartalschrift*, 116. Rottenburg am Neckar, 1935, s. 154-155
- [140] Jedin, Hubert: *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung*. In: *Theologische quartalschrift*, 116. Rottenburg am Neckar, 1935, s. 143-188 a 404-429
- [141] Chandler, Alice: *A dream of ordre, The Medieval ideal in Nineteenth-century English Literature*. London 1971
- [142] Chastel, A.: *La Véronique*, in: *Revue de l'Art*, XL, 1978, 71—82
- [143] Chaucer, G., *The Cantenbury Tales*, 2. díly ed. N.F.Blake. London 1980
- [144] Cheney C.R. *Rules for the Observance of Feast-Days in Medieval England: Bulletin of the Institute of Historical research* 34, 1961. 117-24
- [145] Chlíbač, J. *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo*. Husitský Tábor 8, 1985.
- [146] Jacobs, Lynn Frances: *The inverted T-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LIV, 1991, 33f.
- [147] Janson, D.Ji *Omega in Alpha; the Christ Child's Foreknowledge of his Fate*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XVIII, 1973, 32—42
- [148] Jaritz. G., *Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrommigkeit*. ed P. Dinzelsbacher a D.R. Bauer in: *Volksreligion in hohen und späten Mittelalter*. Paderborn 1990 str. 195-242
- [149] Jenkinson A.V., *High Wycombe*, ed. William Page, *Victoria History of the County Buckingham*, Vol. III. London 1925, str. 112-134, str. 132
- [150] Jenni U.: *Das Porträt Kaiser Sigismunds in Wien und seine Unterzeichnung: Bildnisse Kaiser Sigismunds als Aufträge der Reichsstädte / 2006*
- [151] Jirásko L., *Církevní řády a kongregace v českých zemích*. Praha 1991
- [152] Jiroušková: L.: *Proroctví a apokalypsy*. In: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy* (s. 253nn.)
- [153] Jiroušková: L.: *Proroctví a apokalypsy*. In: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy* (s. 253nn.).
- [154] Jones M., *Folklore Motifs in Late Medieval Art II., Sexist Satire and Popular punishment*. 1990. Jstor
- [155] Weingartner, Josef: *Die frühgotische Wandmalerei Deutschtirols*, in: *Jb. kunsthist. Inst. K.K.Zkomm. Denkmalpflege* 10,1-78 (Wien 1916).
- [156] Jurkowlanec, G. A: *Typological Confrontation of the Man of Sorrows and David at the Turn of the Thirteenth Century*. *Konsthistorisk Tidskrift* v. 73 no. 2 (2004) p. 87-97

- [157] Justice A. D.: Trade Symbolism in the York cycle., *Theatre Journal* 31 1979, str. 47-58
- [158] Stejskal K., *Bodobizna císaře Zikmunda*. AUC, Praha 1424 Příspěvek k ikonografii Karla IV. a Zikmunda, *Umění* 37, 1989, s. 221-226.
- [159] Kadlec J., Polc J.V., Zelený R. Councils and Synods of Prague and their Statutes. díl 1. 1343 - 1361, *Apollinaris* 49 (1972). díl 2. 1362 - 1395, *Apollinaris* 52 (1979). díl 3. 1396 - 1414. *Apollinaris* 64 (1991) - publikace pramenů v latině.
- [160] Kalivoda R.: *Husitské myšlení*, Praha 1997
- [161] Katalog der Ausstellung »Die Messe Gregors des Großen. Vision — Kunst — Realität«, hrsg. von Uwe Westfeling, Köln 1982
- [162] Kelberg, Karsten: *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, Diss. Münster
- [163] Kempenský, Tomáš: *Čtyři knihy o následování Krista*. Brno 2001
- [164] Kempenský, Tomáš: *Růžová zahrádka*. Brno 1940
- [165] Keysser CH. E., *A list of buildings in Great Britain and Ireland having Mural and Other Painted Decoration of dates prior to the Latter Part of the Sixteenth Century*. 1883. London 1883
- [166] Keysser CH. E., *On recently Discovered Mural paintings at Willingham Church, Cambridge, and Elsewhere in South of England*. *Archeological Journal* 53, 1896. Str. 160-91.
- [167] King, Arebdale A.: *Eucharistic Reservation in the Western Church*, London 1965
- [168] Kirschbaum E., *Lexikon der Christlichen Ikonografie*, heslo *Feiertagschristus napsal R.Wildhaber*. 1970
- [169] Knipping, Detlef: *Eucharistie- und Blutreliquienverehrung. Das Eucharistiefenster der Jakobskirche in Rothcnburg o. Tauber*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVI, 1993, 79—101
- [170] Koman Dušan, *Engleški prispevok ku poznavaniu www.zrc-sazusi, umzg@alpha.zrc-sazu.si*
- [171] Koman, Dušan: "Sveta nedelja - nedeljski Kristus in nedeljska cerkev," in Alenka Klemenc (ed.), "Hodil po zemlji sem nasi...": Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, *Festschrift Marijan Zadnikar*(Ljubljana, 2001), 233-242.
- [172] Korb, K.: *Vom Heiligen Blut*. Wurzburg 1980
- [173] Kostowki, J. "Contra hereticos hussitas". O niektórych aspektach stylu pieknego na Ślasku i w krajach sasiednich. *Biuletyn Historii Sztuki* LX, 1998.
- [174] Krása J., *Iluminované rukopisy*. Praha 1985
- [175] Krása, J. *Studie o rukopisech husitské doby*. *Umění* 22, 1974.
- [176] Krása J., Merhautová A., Stejskal K., *Gothic mural painting in Bohemia 1300-1370*. Oxford university press
- [177] Kretzenbacher, L., *Der «Feiertagschristus»*. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring, in: «*Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer*», Beilage Nr. 173 zur «*Südost-Tagespost*» Graz. 28. Juli 1956.
- [178] Kretzenbacher, L.: *Zwei nur ostalpin bezeugte Mahnbild-Fresken eines keulenschwingenden „Fasten-Christus“* in: *Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der 'Volksfroemmigkeit' in den Suedost-Alpenlaendern*. *Sitzungsberichte*

der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1 (Munich, 1995)

- [179] Kretzenbacher, Leopold, "Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der 'Volksfroemmigkeit' in den Suedost-Alpenlaendern," in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1 (Munich, 1995), 34-73
- [180] Kropáček, P. Malířství doby husitské. Praha, 1946.
- [181] Kyas V., Česká Bible v dějinách národního písemnictví. Praha 1997
- [182] Kyas V., Staročeská bible drážďanská a olomoucká. Praha 1981
- [183] Kyas V., Význam staročeského Evangelia sv. Matouše s homiliemi, Strahovská knihovna 5-6, 1970- 71, str. 155-168.
- [184] Lambert, M. Středověká hereze. Praha, 2000
- [185] Lanc E. Die Mittelalterlichen wandmalereien in der Steinmark. 2003 str 335-336
- [186] Lanc E.: in: Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Osterreichs II. 2000 str. 335,
- [187] Lane, Barbara G.: »Requiem eterna dona eis«:the Beaune Last Judgement and the Mass of the Dead, in: Simiolus, XIX, 1989, 166ff.
- [188] Langland W, Piers the Ploughman Penguin books 1959. ed a úvod J. F. Goodridge
- [189] Lášek, J. B. (ED.) Jan Hus mezi epochami národy a konfesemi. Sborník z mezinárodního symposia, konaného 22.-26.9.1993 v Bayreuthu. Praha, 1995.
- [190] Lavric, Ana: Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koprski škofiji iz leta 1579,Ljubljana 1986, str.177
- [191] Leopold Kretzenbacher, "Neufunde spaetmittelalterlicher Fresken vom 'Mahnbild'-Typus 'Feiertags-Christus' in Kaernten," in Oesterreichische Zeitschrift fuer Volkskunde, 100 (1997), 157-183.
- [192] Lerner, R.E.: Popular Justice: Rupescissa in Hussite Bohemia“ in: Eschatologie und Husitismus, HU Praha 1996, tamtéž odkaz na F. Menčík, Česká prorocství. Prorocství Jana de Rupescissa str. 17-19. Vídeň 1879.
- [193] Lexikon des Mittelalters. Zürich - München, 1987.
- [194] Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau, 1995.
- [195] Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau, 1995. Heslo Passionsfrommlichkeit je zpracováno v dodatcích na konci dílu 26
- [196] Long E. T., Mural Paintings in Berkshire Churches. Berkshire Arch. Journal45/1941 str. 94-105
- [197] Love P., Llangybi Parish Church „Christ of the Trades“ Llangybi 1980
- [198] Lumliansky R.M; Mils. David(ed.): Chester Mystery cycle, 2 díly, Early English text Soc. 3 a 9, 1974 a 1986
- [199] Lůžek B., Fresky v kostele ve Slavětíně nad Ohří, Český lid 1962, str. 24 a dále.
- [200] Macek, J. Víra a zbožnost jagellonského věku. Praha, 2001.
- [201] Maissen, Alfons: "Die bildlichen Darstellungen des Feiertagschristus in der Surselva," in Terra Grischuna, December 1980, 382-385;
- [202] Male, É.: L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris 1922

- [203] Male, Emile: *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandern.* Paříž 1951.
- [204] Manser M.F. *St. Just in Penwith: Church Guide.* 1987
- [205] Marijnissen R. H., *Bruegel, Das Vollständige Werk.* Köln 2003, str 147-148
- [206] Marijnissen, R.H.: *Hieronymus Bosch - Das vollständige Werk,* Weinheim 1988
- [207] Marrow, James: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative,* Kortrijk 1979
- [208] Marrow, James: *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance,* in: *Simiolus*, XVI, 1986 150—169
- [209] Martínková, D. (ED.) *Kolda, bratr z řádu dominikánů: O statečném rytíři. O nebeských příbytcích.* Praha, 1997
- [210] Matoušek J., *Gnose.* Praha 1994
- [211] Meiss, Millard: *Light as Form and Symbol in some fifteenth Century Paintings,* in: *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, 175—181
- [212] Merback, M. B. *Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulkau Passion Altarpiece.* *The Art Bulletin* v. 87 no. 4 (December 2005) p. 589-642
- [213] Merback: Mitchell B.: *Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany.* In: *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, ed. Sarah Blick and Rita Tekippe. Leiden 2005. str 587-646.
- [214] Mignel L. *Patrologia Latina. Cursus Completus,* hrsg. von Migne, J. P., Paris 1860—1899
- [215] Miodońska. *Opatovický brevír* in: *Umění* 1968, str. 213 a dále
- [216] Moeri R., *Funde im alten Johanneskirchlein Lyss,* in «Der kleine Bund», 28. März 1971.
- [217] Montag, Ulrich: *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung. Texte und Untersuchungen,* München 1969 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Band 18), S. 270-273.
- [218] Moran J.A.H., *The Growth of English Schooling 1340- 1548. Learning, literacy, Laicisation and Pre-Reformation.* York Diocese. Princeton, 1985
- [219] Morris W, *Collected work of W. Morris.* London 1910-15
- [220] Morris, W.: *the Revival of Architecture: The Collected essays of William Morris.* 24 Vols. Londýn XXII, str 323
- [221] Moser, O.: *Der Feiertagschristus als Mahnbild.* In: *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde* 1990, v 93, No 3. 331- 371,
- [222] Moser, Oskar: *"Der 'Feiertagschristus' als Mahnbild und Quelle der Sachforschung: Zu zwei neuen Funden mittelalterlicher Fresken in Kaernten,"* in *Oesterreichische Zeitschrift fuer Volkskunde*, 93 (1990), 331-371;
- [223] Motlock D.P., *A Popular Guide to Suffolk Churches, West Suffolk.* Cambridge 1988
- [224] Myslivec, J. *Dvě studie z dějin byzantského umění.* Praha, 1948.
- [225] Neff, A., *Byzantium westernized, Byzantium marginalized: two icons in the Supplicationes variae.* *Gesta* v. 38 no. 1 (1999) p. 81-102

- [226] Nechutová, J. K charakteru eucharistie v české reformaci. SPFFBU, řada filozofická B, 1971.
- [227] Nejedlý, Z. Dějiny husitského zpěvu, sv. I - VI. Praha, 1956.
- [228] Neunheuser, Burkhard: Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit, Freiburg i.Br./Wien 1963 (Handbuch der Dogmengeschichte IV)
- [229] Nichols, L. W. Man of Sorrows with a chalice by Hendrick Goltzius. Record of the Art Museum (Princeton University) v. 49 no. 2 (1990) p. 30-8
- [230] Nilgen, Ursula: The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of the Eucharist Motif s in Medieval Epiphany Scenes, in: The Art Bulletin, XLIX, 1967, 311—316
- [231] Ocherbauer U., Der Freskenzyklus in der Knappenkirche zu Oberzeiring, in Österreichische Zeitschrift für
- [232] Owst G. R., Literature and pulpit in Medieval England. Cambridge 1933
- [233] Panofsky, Erwin: " 'Imago Pietatis': Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix,'" in Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag (Leipzig: E. A. Seemann, 1927), 261-308
- [234] Panofsky, Erwin: "'Imago Pietatis': Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix,'" in Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag (Leipzig: E. A. Seemann, 1927), 261-308
- [235] Parker Kenneth, The English Sabbath: A Study of doctrine and Discipline from the reformation to the Civil War. Cambridge 1988
- [236] Peacock E. St Sunday: Notes and Queries. 10/11,1909, str. 275
- [237] Peroutka: Ferdinand: Byl dr. Beneš vinen? Paříž: Masarykův Demokratický svaz, 1949
- [238] Pešina J., Česká malba pozdní gotiky a renesance, str. 17, 91 ad. 131ad.. Praha 1950
- [239] Petišková, T.: Oficiální umění padesátých let in: Dějiny Českého Výtvarného Umění V.
- [240] Philippot, Paul: Les grisailles et les »degries de réalité de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, XV, 1966, 225ff.
- [241] Platt C., King Death: Bleack Death in Late-Medieval England. London 1996
- [242] Platt C., The Parish Church in Late Medieval England. London 1981
- [243] Podlaha, Slovník Bohovědný heslo eucharistie,
- [244] Polc J.V., Kapitoly z církevního života podle předhusitského zákonodárství; in: Pražské Arcibiskupství (sborník prací). Praha 1994.
- [245] Putnam, Berta Haven: the enforcement of the Statutes of Labourers during the first decade of the Black Death 1349-1359 (Studies in history, Economics and Public Law 32. 1908, pp. 80-81
- [246] Raimann, Alfons: Gotische Wandmalereien in Graubünden, 1985 Desertina Verlag, CH-7180 Disentis/Muster, S. 382
- [247] Rattazzi Papka, Claudia: Limits of Apocalypse: Eschatology Epistemology and Textuality in Commedia and Piers the Plowman: In: Last things, death and the apocalypse in the Middle Ages. Pensylvania 2000.str.233
- [248] Reeves J. L., The Church of Saint Mary, West Chilington. West Chillington 1986

- [249] Reinle, Adolf: Die Ausstattung der Kirchen im Mittelalter, Darmstadt 1988
- [250] Reiss A. The Sunday Christ: The sabbatarianism in English Medieval Wall Painting, Archaeopress 2000
- [251] Riccardi S., Iconografia del Cristo della Domenica in: *Arti Figurative in Biella*, 2005, str. 57-58
- [252] Rigaux Dominique, Usages apotropaiques de la fresque dans L'Italie du Nord au XVme siecle. Nicée II, 787-1987 douze siecles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II, tenu au Colège de France, 1986. Paris 1987 str. 317-31
- [253] Rigaux, Dominique: *Le christ du dimanche. Le histoire d'une image médiévale.* L'harmattan 2005
- [254] Rigaux, Dominique: Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Age: approche iconographique. [In:](#) *Economia e arte secc. XIII - XVIII: atti della "Trentatreesima Settimana di Studi"*. Firenze: Le Monnier, 2002. str. 489-514
- [255] Ringbom: *Sixten: Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, Doornspijk, 1984
- [256] Rouse E., *Medieval Wall Paintngs.* Ayelsbury, Buckinghamshire, 1991
- [257] Rouse E. Clive. Breage Parish Church. *Archaeological Journal* 130, 1974. str. 265
- [258] Royt J. Husité a obrazy, in: *Jan Hus. Mezi epochami, národy a konfesemi* (ed. J. B. Lášek). Praha 1995, s. 295-299
- [259] Royt J., Die Hussiten und ihr Verhältnis zur Kunst, in: *Jan Hus. Zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen* (hrsg. F. Seibt). München 1997, s. 313-318, ISBN 3-486-56149-9
- [260] Royt J., *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Univerzita Karlova v Praze. Nakladatelství Karolinum 1999, 362 s.
- [261] Royt J., Fajt J., *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha 1998
- [262] Rubin, M. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture.* Cambridge, 1991.
- [263] Ruskin, J.: *The stones of Venice.* In: *Works of John Ruskin*, vol X, Londýn 1904. str. 196
- [264] Růžek B., *Česká znaková galerie na hradě Lauf u Norimberka* in: *Sborník archivních prací za r. 1988*, č.1-2
- [265] Rychterová, Pavlína: *Die Vita des Prager Erzbischofs Johann Jenstein und Ihr gelebter und geschriebener Kontext. Příspěvek na konferenci Karel IV.* Praha 2006.
- [266] Řehák, J.J.: *Kdy byly malovány fresky v kostele sv. Barbory v Kutné hoře a kdo na ně nakládal*, in: *Kutnohorské příspěvky k dějepisu vzdělanosti české*, Praha 1881 str. 48
- [267] Sawyer, R. *St Andrew Church, Nether Wallop, Hampshire.* Wallop, 1985
- [268] Saxl, Fritz, *A spiritual encyclopaedia of the later middle ages: The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5.1942, p. 82-142
- [269] Saxl, Fritz, *Aller Tugenden und laster Abbildung.* Ed. Arpad Wixligartner a L. Plainscig in: *Festschrift fur Julius Schlosser.* Vídeň 1927.str. 104-21
- [270] Sb. *Česká bible v dějinách evropské kultury*, Brno 1994
- [271] Sb. *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter.* Dietrich Reimer Verlag 2007



- [272] Sb. Z tradic české slovanské kultury v Čechách. Praha 1975, s. 155-161
- [273] Sb. Mind's eye, (Mass of Saint Gregory) Princeton 2004
- [274] Seebohm Almut, The Crucified Monk. The Journal of the Warburg and Courtauld institutes 59, 1996 str 61- 102
- [275] Sennhauser H.R., Erläuterungen zum Abschluss der Ausgrabungen in der alten Johanneskirche, Information der Öffentlichkeit, Lyss 1969.
- [276] Sennhauser H.R., Zum Abschluss der Ausgrabung in der ehemaligen Johanniskirche von Lyss, in «Dorf- Post», Lysser Dorffest (LYDO) 1969.
- [277] Schiller, G. Ikonographie der christlichen Kunst, Band 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh, 1968.
- [278] Schiller, Gertrud Iconography of Christian Art, vol. 2, The Passion of Jesus Christ, trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972), 197. dále Sontagchristus str. 204-205
- [279] Schlie, Heike: Sakramentaler realismus von Jan van Eyck, Diss. 2002
- [280] Silvana Sibille-Sizia, "Il Cristo della domenica," in Sot la Nape, 44/3 (1992), 5-20;
- [281] Sox, David: Relics and Shrines. London.: 1985, str. 44.
- [282] Spěvák J., Devotio moderna, Čechy a roudnická reforma, Medievalia Historica Bohemica, 1995, str. 171 -197
- [283] Spunar P., První staročeský překlad v kulturním kontextu 14. století, Religio 1, 1993, s.39-45
- [284] Stähli-Lüthi V., Die Kirche Reutigen, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel 1976, 2. veränderte Auflage, Bern 1997.
- [285] Steinberg, Leo: The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern oblivion. London, 1984. – 2. ed., rev. and expanded. University of Chicago Press, 1996.
- [286] Stejskal, K.; Voit, P. Iluminované rukopisy doby husitské. Praha, 1990.
- [287] Stele, France, Ikonografski kompleks slike "Svete Nedelje" v Crngrobu, Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda SAZUII, Ljubljana 1944, str. 401-438
- [288] Stelle, France, Monumenta Artis Slovenicae, Snopič sredneveško slikarstvo Vol: II. La Peinture murale au Moyene Age, Ljubljana 1935
- [289] Suckale R.: Arma Christi. Überlegungen zur zeichenhaftigkeit mittelalterliche Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch 6, München 1977, 177-208
- [290] Sutherland, A.: The Origin and Growth of the Moral Instinct, London, 1898
- [291] Šmahel, F. Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje. Praha, 2001.
- [292] Šmahel, F. Mezi středověkem a renesancí. Praha, 2002.
- [293] Šmahel, F.: husitská revoluce 1. str. 129-158
- [294] Šmahel, Silnější než víra (Magie, pověry a kouzla husitského věku) in: Sborník vlastivědných prací z Podblanicka. 30/II, r.1990, str. 31-51
- [295] Šmahel, Vacková J., Modi legendi et vivendi - Od středověku k novověku in: Umění 32/1984, č.4, s tr 318-330
- [296] Tanner, N.P. The Church in Late Medieval Norwich 1370-1532. Pontifical Institute Studies and Texts 66, 1984

- [297] Täube, Dagmar: Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik, Essen 1991 (Diss. Bonn 1991)
- [298] Theologische Realenzyklopedie, Band IX, S.41, Entwicklung der kirchlichen Fastengebote
- [299] Thomas Alois: „Schmerzesmann“, Herder 1970
- [300] Thomas, Alois: "Das Urbild der Gregoriusmesse," *Rivista di Archeologia Cristiana* 10 (1933):
- [301] Thomas Ch., St. Just Church. *Archaeological Journal* 130, 1973, str. 244-5
- [302] Thurston, Herbert: The Mass of St. Gregory, in: *The Month, a Catholic Magazine*, CXII, 1908, 303ff.
- [303] Timmermann, Achim: The Sunday Christ: Sabbatarianism in English medieval wall painting / Athene Reiss. – Oxford: Archaeopress, 2000. – (British archaeological reports: British series ; 292)
- [304] Tremel F., Das ende der Silberbergbaues in Oberzeiring, in: *Blat f. Hkde díl XXVII*, 1953, s 1 ad.
- [305] Tristram E. W. *English Medieval Wall Painting I. The twelfth cetury, II The thirteenth cent., III The fourteenth Century*. London 1944, 1950 a 1955
- [306] Tristram E.W., Piers The Ploughman in English Medieval Wall Paintings. *Burlington Magazine*. 31, 1917 str 135-40
- [307] Urbanová – Hlaváčková J., Pojetí prostoru na českých středověkých obrazech. *Dipl.p. č 208*, UK FF knihovna ÚDU
- [308] Vacková J., Ikonoklasmus evropské reformace in: *Husitský Tábor 1985/8*
- [309] Van Os, H. *The art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. katalog Amsterdam 1965.
- [310] Van Os, H. *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300 - 1500*. Amsterdam, 1994.
- [311] Vandenbroeck, P.: *Catalogus schilderijen 14e en 15e ceuw*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1985
- [312] Vašica J., *Staročeské evangeliáře*, Praha 1931
- [313] Verdon, Timothy: Faith and Perception, in: *Arte Cristiana*, LXXXVI, 1998, 89—94
- [314] Verey D., *Costwold Churches*. London 1976
- [315] Vlček P., Sommer P, Foltýn L., *Encyklopedie českých klášterů*. Praha 1997, heslo Postoloprty a Slavětín
- [316] Vloberg, Maurice: *L'Eucharistie dans l'art*, Paris 1946
- [317] Von Osten, Gertrud: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin 1935
- [318] Wagner G., *Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen*. Schriften der Volkskundichen komm. 11. Mníchov 1960
- [319] Wall, J. Ch. *Medieval Wall Paintings*. London 1914
- [320] Warren, F. (Ed.): *Dance of death*, Early English Text Society č. 181, 1931
- [321] Weatherly, E. H. (Ed.): *Speculum Sacerdotale*, Early English text society os 200,1936

- [322] Weber, R. K., "The Search for Identity and Community in the Fourteenth Century", in *The Thomist* 42, 1978. str.182–196.
- [323] Weltsch, Archbishop John of Jenstein (1348-1400). *Papalism Humanism and Reform in pre-hussite Prague*. Mouton 1968, 83-85
- [324] Welzel, Barbara: *Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken*, in: Bock, Nicolas u.a.: *Kunst und Liturgie im Mittelalter (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28—30.9.1997)*, München 2000, 177—189
- [325] Welzel, Barbara: *Tilman Riemenschneider und das Bildprogramm des Heiligblut-Altars in Rothenburg o.T.*, in: Krohm, Hartmut! Oellermann, Eike (Hrsg.): *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Berlin 1992, 199—209
- [326] Wendel, Saskia: *Affektiv und inkarniert. Ansätze deutscher Mystik als subjekttheoretische Herausforderung*, 15 Bde., Regensburg 2002
- [327] Wenzel, Siegfried, *The Sin of the Sloth: Academia in Medieval Thought and Literature* Chapel Hill 1967
- [328] White; Beebe; Albert; Notestein, Wallace: eds. *Source Problems in English History*. New York: Harper and Brother Publishers, 1915
- [329] Whithing, R. *The Blind Devotion of the People: Popular Religion and the English Reformation*. Cambridge, 1989
- [330] Wiegand, Wilfried: *Versteckter Modernismus. Aus Anlaß einer Diskussion über Hans Beltings Thesen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1995, NE66
- [331] Wilde, J.: *Ein Zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, Neue folge 1930
- [332] Wildhaber, Robert: *Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung*. In: *Zs. f. schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, Bern 1956, S. 1—34.
- [333] Crooke, William Morris: *Vicious Circles. Mysticism and the narration of Nationalism*, Diss. Berkeley 2004 [Dissertations Abstracts International, Section A, 65 (2), S. 531]
- [334] Wilson, Edward (Ed.). *Rewiew of English studies* 38, 1987 str. 445-70
- [335] Witte, E., „*Bilder an den Grenzen der Philosophie:Selbstthematizierung*“ – in Diss. 2003. <http://www.ccel.org/ccel/schaff/hcc6.ii.v.viii.html>
- [336] Woodcock B., *Medieval Ecclestsiaistical Courts in the Diocese of Canterbury*. London 1952
- [337] Woolf R. *The English Religious Lyric in the Middle Ages* Oxford 1968
- [338] Wright T.; Wulcker. P: (ed.): *Anglo-Saxon and Old English Vocabularies*, 2dily, London 1884
- [339] Wunderli R.M. *London Church Courts and Society on the eve of the Reformation*. Cambridge MA, 1981
- [340] Zimmermann, Andrea: *Jesus Christus als „Schmerzensmann“in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngehalts.*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg – <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=960722440>