

Obsah

<u>Úvod</u>	4
1. Postup práce	5
2. Vymezení tématu	8
2.1 Věcné vymezení	8
2.1.1 Představa Posledního soudu	8
2.1.2 Zdroje představ o Posledním soudu	9
2.1.3 Zobrazení Posledního soudu	9
2.2 Pojmové vymezení	10
2.2.1 Středověký člověk	10
2.2.2 Středověké umění	11
2.2.3 Umělec, objednavatel	12
3. Eschatologická mentalita	13
3.1 Čas a dějiny jako eschatologický proces	13
3.2 Postoj středověkého člověka k smrti	15
4. Zobrazení Posledního soudu	18
4.1 Poslední soud v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích	18
4.2 Poslední soud v v kostele Všech Svátých v Kozohlodech	22
4.3 Poslední soud v kostele sv. Vavřince v Černovičkách	25
4.4 Poslední soud na Zlaté bráně katedrály sv. Víta	29
4.5 Srovnání zobrazení Posledního soudu	36
5. Obraz Posledního soudu a eschatologické mentality v zahraniční odborné literatuře	43
<u>Závěr</u>	47
<u>Ediční poznámka</u>	49
<u>Seznam zkratk</u>	50
<u>Seznam literatury</u>	51
<u>Obrazová příloha</u>	54

Úvod

Jak napovídá samotný název této práce, budeme se zabývat zobrazováním Posledního soudu ve výtvarném umění v období, které pokrývá jedno století. Křesťanská představa Posledního soudu, tj. představa o posledním dni světa, v němž se Ježíš Kristus vrátí na zemi, aby vynesl rozsudek nad všemi živými i mrtvými lidmi a rozhodl o tom, zda budou na věčnost odsouzeni k pobytu v pekle či naopak vyvoleni, aby spolu s ním pobývali v nebeském Ráji, je však mnohem staršího původu. S jejím zobrazováním se proto setkáváme nejenom v předkřesťanském umění, ale také v Evropě vzdáleným kulturám.¹

Vzhledem k rozsáhlosti námětu Posledního soudu bylo nutné, abychom téma této bakalářské práce vymezili ještě konkrétněji, proto se soustředíme na nástěnné obrazy ze 14. století, které se v oblasti středních Čech dochovaly. Cílem této práce je přispět k poznání, jaký význam mohli přikládat lidé žijící ve 14. století zobrazením Posledního soudu, tedy v jakých souvislostech a proč bylo téma Posledního soudu zobrazováno a jaké představy si s ním tehdejší lidé spojovali, přičemž se budeme soustředit zvláště na osobnosti objednavatelů maleb, z jejichž popudu malby vznikaly.

V první části této práce nastíníme teoreticko-metodologická stanoviska, z nichž budeme vycházet, v druhé stanovíme diskurz, ve kterém se budeme pohybovat a ve třetí se seznámíme s dobovými eschatologickými představami, které se zobrazeními Posledního soudu bezprostředně souvisí a umožní nám lépe je pochopit. Ve čtvrté části naší práce se seznámíme s konkrétními příklady těchto zobrazení, aplikujeme na ně poznatky, které jsme v průběhu práce nashromáždili, provedeme jejich interpretaci pomocí “zhuštěného popisu” a konečně nashromážděné poznatky porovnáme a vyvodíme příslušné závěry. V poslední, páté části zhodnotíme literaturu, o níž jsme se při psaní této práce opírali. V závěru pak posoudíme, k jakým poznatkům jsme došli a zda se nám podařilo naplnit cíl práce. Konečně uvedeme obrazovou přílohu sestávající z fotografického materiálu, který zachycuje obrazy Posledního soudu v jejich současném stavu a přirozeném prostředí. Vzhledem k velikosti a množství obrazové přílohy odkazujeme k jednotlivým obrázkům v textu.

Co se týče současného stavu dané problematiky, v českém prostředí neexistují práce, které by se věnovaly výhradně problematice zobrazení Posledního soudu a jejímu podrobnému výkladu. Případný zájemce o tuto problematiku je tak odkázán na práce z oblasti dějin umění, které jednotlivé obrazy pouze popisují a dále na výkladové či ikonografické slovníky, které se věnují výtvarnému umění a čtenáři poskytnou výklad jednotlivých motivů, ze kterých se tato zobrazení skládají. Proto, chceme-li se dopátrat, jaký význam měla zobrazení Posledního soudu, jsme odkázáni na zahraniční publikace, které si, jak již bylo řečeno, představíme v poslední části této práce.

¹ P. Dinzelbacher, *Poslední věci člověka. Nebe peklo, očištec ve středověku*, Praha 2004, s. 13-24; M. Zlatohlávek, *Le Jugement dernier*, Lausanne 2001, s. 9-32.

1. Postup práce

Chceme-li odhalit význam uměleckého díla, které vznikalo v odlišné epoše a kultuře jako je ta středověká, pak musíme vycházet z povahy námi zkoumaného předmětu a faktu, že k němu nemáme bezprostřední přístup a jeho smysl tak můžeme nahlédnout pouze nepřímou.

Protože výtvarné umění je prostředek, kterým lidé vyjadřují svou zkušenost se světem a představy, které o něm a jeho fungování mají, je nutné jej považovat za určitý druh komunikace. A protože lidská komunikace probíhá ve znacích,² rozhodli jsme se inspirovat teoretickými a metodologickými stanovisky symbolické antropologie, která chápe kulturu a její projevy jako systém znaků. Konkrétně jsme zvolili přístup jednoho z jejích čelních představitelů amerického antropologa Clifforda Geertze a jeho “zhuštěný popis”, neboť věříme, že právě tento přístup nám umožní odhalit význam, který středověcí lidé zobrazením Posledního soudu přikládali.

Americký antropolog Clifford Geertz (1926-2006)³ je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů symbolické antropologie, která se začala konstituovat v 60. letech 20. století ve Spojených státech amerických.⁴ Symbolická antropologie vychází ze sémiotického pojetí kultury,⁵ tzn. že zkoumá kulturní symboliku a její sociální sdílení.

Geertzovo pojetí symbolické antropologie je založeno na premise, že antropolog nemá přímý přístup k předmětu svého zkoumání, kterým jsou zkušenosti a prožitky lidí, a že tento předmět musí být dešifrován nepřímou, a sice prostřednictvím symbolické analýzy kulturních projevů.⁶

Geertz definuje kulturu jako: “historicky předávaný vzorec významů obsažených v symbolech, systém zděděných pojetí vyjádřených v symbolické formě prostředky, kterými lidé komunikují, zachovávají a rozvíjejí svou znalost života a postoj k němu”.⁷ Tzn. že chápe kulturu jako systém významuplných symbolů, tedy jako jakýsi program, soubor instrukcí a pravidel pro lidské chování, který umožňuje člověku orientovat se ve světě, který by pro něj jinak zůstal nesrozumitelný.⁸

Geertz tedy chápe kulturu jako systém symbolů, který člověku umožňuje orientaci ve světě. Samotný symbol chápe široce, definuje jej jako: “jakýkoli objekt, čin, událost, vlastnost

² C. Geertz, *Interpretace kultur*, Praha 2000, s. 60.

³ Clifford James Geertz, studoval na Antioch College v Yellow Spring, v roce 1956 obhájil doktorát na Harvardské univerzitě, kde studoval sociální antropologii, posléze vyučoval na univerzitách v Berkeley, Chicagu a nakonec na univerzitě v Princetonu. Mezi jeho nejslavnější práce patří *Religion of Java* (1961) a *Interpretace kultur* (1978). V. Soukup, *Přehled antropologických teorií kultury*, Praha 2004, s. 178-180.

⁴ *Ibidem*, s. 164-166.

⁵ Sémiologie (z řec. “sémeion” – znak, znamení) věda o znacích a jejich systémech. Viz *Malý encyklopedický slovník A – Ž*, Praha 1972, s. 1070; J. Sokol, *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 1998, s. 355.

⁶ V. Soukup, *Přehled ...*, c.d. v pozn. 3, s. 181.

⁷ C. Geertz, *Interpretace ...*, c.d. v pozn.2, s. 105.

⁸ *Ibidem*, s. 58-59.

nebo vztah, který slouží jako nositel pojmu – tento pojem je významem symbolu”.⁹ Tzn. že podle Geertze může být symbolem v podstatě cokoli, co má nějaký význam.

Symbody mají podle Geertze dvojitý charakter, jednak podle něj vytvářejí modely reality, tzn. že umožňují člověku výklad světa, poskytují mu vodítko k tomu, jak má své vlastní zážitky interpretovat, jednak model pro realitu, tzn. že mu poskytují návod k tomu, jak má v tomto světě žít.¹⁰ Symbody tedy syntetizují světový názor lidí a vytvářejí tak obraz světa, tzn. že člověku poskytují nejenom představy o tom, jak je svět, ve kterém žije, uspořádán, ale také, jak v něm žít.

Geertz, inspirován německým sociologem Maxem Weberem,¹¹ založil své pojetí antropologie na kategoriích porozumění a interpretace, jak dokládá následující citace: “Domníváje se, společně s Maxem Weberem, že člověk je zvíře zavěšené do pavučiny významů, kterou si samo upředlo, považují kulturu za tyto pavučiny a její analýzu tudíž nikoliv za experimentální vědu pátrající po zákonu, nýbrž za vědu interpretativní, pátrající po významu”.¹² Tzn., že zavrhl jakékoli metodologické postupy a místo nich prosadil tzv. zhuštěný popis¹³.

Geertz tedy považuje kulturu za systém významových symbolů, které přesahují záměry a jednání jednotlivce a tak vytvářejí text, který teprve umožňuje přístup k významům odlišné kultury. Úkolem antropologa pak je tyto kulturní texty přečíst, tzn. přeložit tak, aby nám byly srozumitelné.¹⁴

Zhuštěný popis sice prosazuje bezprostřední přístup ke zkoumanému předmětu, tzn. že je založený na přímé konfrontaci se symbolickými projevy cizí kultury, která má umožnit přímo nahlédnout její význam, spočívá ale ve vysvětlování.¹⁵ Tzn., že antropolog by se měl velmi důkladně seznámit s cizí kulturní realitou, nashromáždit dostatečné množství dat a provést jejich interpretaci. Zhuštěný popis se pak nazývá zhuštěným proto, že nepodáváme popis daného kulturního jevu, ale interpretujeme jej, tj. vysvětlujeme nezúčastněnému čtenáři, jaký je jeho význam.

Zobrazení Pohledného soudu budeme tedy chápat jako zdroj, který středověkému člověku poskytoval výklad o smyslu jeho života a ponaučení, jaké je jeho místo a role ve světě. Tzn. že, k obrazům Posledního soudu můžeme přistupovat jako k textu, tj. jako ke knize, v níž je možno si číst.

Zde je třeba zdůraznit, že v této práci nebudeme zkoumat “pouze” obraz Posledního soudu, ale vše co patří k jeho sémantickému inventáři, tzn. vše, co s jeho zobrazením souvisí a nese nějaký symbolický význam, např. umístění malby, její stranová a prostorová orientace,

⁹ Ibidem, s. 107.

¹⁰ Ibidem, s. 109-110; V. Soukup, *Přehled ...*, c.d. v pozn. 3, s. 181.

¹¹ Max Weber (1864-1920) byl významný německý sociolog a ekonom, který je považován za jednoho ze zakladatelů sociologie, tj. vědě o společnosti. *Malý encyklopedický slovník A – Ž*, Praha 1972, s. 1371. O jeho významu a díle viz G. G. Iggers, *Dějepisectví ve 20. století*, Praha 2002, s. 42-47, 66-71, 115, 117.

¹² C. Geertz, *Interpretace ...*, c.d. v pozn. 2, s. 15.

¹³ Myšlenku zhuštěného popisu převzal Geertz, od Gilberta Ryla. Ibidem, s. 15.

¹⁴ Ibidem, s. 19.

¹⁵ Ibidem, s. 15-20; V. Soukup, *Přehled ...*, c.d. v pozn. 3, s. 182, 185.

skladba kompozice, její rytmus, barevnost apod. Seznámíme se i s ikonografií¹⁶ Posledního soudu, ale analýzou jednotlivých ikonografických prvků se budeme zabývat pouze do té míry, pokud nám to pomůže odhalit smysl díla, protože ikonografie je deskriptivní věda a cílem této práce není daná díla popsat či slohově zařadit, ale s pomocí ikonologie vysvětlit.

Geertz považuje kulturu za veřejný systém sdílených symbolů a významů¹⁷, tzn. že naše představy o světě, způsob, jakým se k němu vztahujeme a pojmy, kterými jej uchopujeme, jsou kulturně podmíněným, a tudíž veřejným výtvořem. Pro nás to bude znamenat, že smysl, který mělo zobrazení Posledního soudu pro středověkého člověka, nebudeme odhalovat tím, že bychom se do něj pokoušeli vcítit, ale tím, že se na základě četby odborné literatury seznámíme s představami, které jeho svět utvářely a umožňovaly mu toto zobrazení pochopit. Jak již bylo v úvodu řečeno, literaturu s níž jsme pracovali zhodnotíme v závěru této práce.

¹⁶ Ikonografie (z řec. “eikon” – obraz, “grafein” – psát, popsat) je jednou z metod používaných v současných dějinách umění k popisu a klasifikaci výtvarných děl, která se zabývá určováním jejich témat, motivů, atributů, symbolů atd. J. Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997, s. 141.

¹⁷ C. Geertz, *Interpretace ...*, c.d. v pozn. 2, s. 108.

2. Vymezení tématu

Chceme-li pochopit, co zobrazení Posledního soudu znamenala, musíme již na začátku této práce pevně stanovit a definovat nejenom její předmět, ale také pojmy, se kterými budeme operovat.

Usilujeme-li o zhuštěný popis zobrazení Posledního soudu, znamená to, že chceme popsat umělecké projevy středověké kultury z hlediska významů, které jim přiřkládá středověký člověk. Obraz světa je ale historicky podmíněný,¹⁸ tzn. že středověká kultura měla své vlastní představy a pojmy, které člověku umožňovaly, aby porozuměl jejím projevům. Nechceme-li, aby tyto představy a pojmy, které budeme v této práci používat, zůstaly prázdné, musíme je proto zasadit a definovat v kontextu jejich vlastní kultury.

Proto se ptáme: “Co obnášela představa Posledního soudu pro středověkého člověka? Odkud se tato představa brala? A kde se s ní středověký člověk setkával? Co vůbec máme rozumět pod pojmy jako je středověké umění či středověký člověk? Jaké bylo postavení umělce ve středověku a jaký byl jeho vztah k objednavateli?”

2.1 Věcné vymezení

2.1.1 Představa Posledního soudu

Podle křesťanských představ má Poslední soud nastat po druhém příchodu Krista, tzn. poté, co se Kristus opět, ve stejné slávě, v jaké byl po svém zmrtvýchvstání přijat na nebesa, zjeví na zemi, aby při konečném soudu vynesl rozsudek nad všemi lidmi a s konečnou platností tak rozhodl o tom, zda jejich duše přijdou do pekla či do nebe. Je to tedy představa o posledním dni lidstva, o konci světa, spolu s kterým skončí jeho historie.¹⁹

Zatímco dnes se představa Posledního soudu pohybuje na okraji zájmu společnosti, ve středověku tvořila, jak ještě uvidíme, jednu z klíčových představ. Tento fakt je dán reálným rozporem mezi naší současnou kulturou a kulturou středověkou, který spočívá v odlišném kosmologickém²⁰ přístupu. Tedy, zatímco dnes chápeme svět stejně tak jako Vesmír jako nekonečný a představit si konec světa je pro nás proto velmi obtížné, pro středověkého člověka, který věřil, že svět byl stvořen²¹, tzn. že má svůj počátek, je zcela evidentní, že musí mít i konec.

¹⁸ A. J. Gurevič, *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, s. 9.

¹⁹ J. Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 239; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn.1, s. 203-204.

²⁰ Kosmologie (z řec. “kosmos” – vesmír, svět a “logos” – slovo, nauka) je nauka, která shrnuje představy o světě sdílené určitou společností, zabývá se vesmírem, jeho vznikem, vývojem a budoucností. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 183.

²¹ Viz s. 11.

2.1.2 Zdroje představ o Posledním soudu

Hlavním zdrojem představ o Posledním soudu byla samozřejmě Bible²² a její výklady od církevních otců a jiných teologů. Pro středověkou mentalitu je stěžejní popis událostí Posledního soudu, který nalezneme v Evangeliu podle Matouše v Kristově promluvě k žákům na hoře Olivetské:

“Hned po soužení těch dnů se zatmí slunce, měsíc ztratí svou zář, hvězdy budou padat s nebe a mocnosti nebeské se zachvějí. Tehdy se ukáže znamení Syna člověka na nebi; a tu budou lomit rukama všechny čeledi země a uzří syna člověka přicházet na oblacích nebeských s velikou mocí a slávou. On vyšle své anděly s mohutným zvukem polnice a ti shromáždí jeho vyvolené od čtyř úhlů světa, od jedněch konců nebe ke druhým.”

(Mt, 24, 29-31)

Řadu fantastických líčení posledního dne poskytovala také středověká literatura, zejména ta vizionářská, jako např. vidění Hildegardy z Bingenu a Brigity Švédské, stejně tak jako církví neuznávané apokryfní apokalypsy.²³

Do lidových představ se téma Posledního soudu dostávalo pozvolna, i proto, že středověký člověk byl negramotný²⁴, a své představy o světě a jeho konci tak mohl čerpat pouze z nepřímých pramenů jako je ústní lidová tradice, kázání, náboženské divadlo či kostelní výzdoba.²⁵ Ve 14. století ale tato představa tvořila již nedílnou součást středověké kultury.²⁶

2.1.3 Zobrazení Posledního soudu

Se zobrazováním představy Posledního soudu se setkáváme od počátku křesťanského umění. Zpočátku bylo toto téma zobrazováno pouze náznakově a symbolicky, např. pomocí obrazu Krista oddělujícího ovce od kozlů, biblického podobenství událostí Posledního soudu²⁷ či pomocí ztvárňování apokalyptických představ jako je Kristus na trůně obklopený čtyřmi

²² Z novozákonních textů popisují Poslední soud všechna čtyři evangelia zjm. Markovo (12;13) a Lukášovo (12; 16,19), některé z Listů apoštola Pavla zjm. 1. a 2. List Korintským (1 K 15, 52; 2 K 5, 10) a 1. List Timoteovi (1 Tm, 4,8) a samozřejmě Apokalypsa, nebo-li Zjevení Janovo (1, 7-8; 20, 11-15). Ze starozákonních textů pak knihy proroků jako např. Izajáš (24-27), Ezechiel (1,8,21,37) a Daniel (2, 7, 10-12) a konečně některé žalmy z knihy Žalmů (zjm. Ž 50, 7, 9, 33, 97). P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 9-10, 24; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 87-90.

²³ Zjm. Petrova apokalypsa, syrská a řecká Baruchova Apokalypsa, 4. kniha Ezdrášova, Sibyliny knihy, 1. a 2. kniha Hennochova a Nanebevzetí Mojžíšovo. Literatura viz pozn. 22.

²⁴ Viz s. 11.

²⁵ J. Le Goff: Středověký člověk, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 34, P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 17.

²⁶ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 24; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 87-90.

²⁷ Též pomocí obrazu O šesti pannách moudrých a šesti pannách pošetilých. J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 243; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 35-59, 46-60.

apokalyptickými zvířaty.²⁸ Se skutečnými monumentálními zobrazeními Posledního soudu se setkáváme až v umění doby Karla Velikého a Otónů.²⁹ Konečně v období vrcholného středověku již téma Posledního soudu plně ovládlo sochařskou i malířskou tvorbu a stalo se takřka všudypřítomné.³⁰

Téma Posledního soudu je velmi rozsáhlé a podrobněji se mu budeme věnovat až ve čtvrté kapitole této práce.³¹ Jeho ústřední postavou je Kristus Soudce, kterého zpravidla obklopují andělé a doprovází tribunál apoštolů a světců spolu s přímluvci, kteří se u něj přimlouvají za hříšné duše. Zatímco po Kristově pravé ruce bývají zobrazeni vyvolení, po jeho levé ruce jsou hříšníci, pod Kristem je často zobrazován archanděl Michael, kterak váží duše. Součástí kompozice Posledního soudu mohou být i obrazy nebe a pekla.³²

S tématem Posledního soudu se nejčastěji setkáme na vstupním průčelí katolických chrámů. Uvnitř kostela můžeme nástěnné malby s tímto námětem spatřit na vstupní stěně či podél vítězného oblouku před vstupem do kněžiště. Obdobně se tento námět může objevit i ve výzdobě světských budov, zjm. soudních síní atp.³³

2.2 Pojmové vymezení

2.2.1. Středověký člověk

Středověká společnost byla sociálně rozvrstvená a lidé se v jejím rámci ke skutečnosti vztahovali různě. Každý člověk měl z hlediska dějin spásy Bohem daný jiný úděl a s ním i odpovědnost za sebe a za ostatní. Středověká společnost se dělila na ty, kteří se nejen za sebe, ale za všechny, měli modlit, nebo pracovat či bojovat. Rozdílně téma Posledního soudu vnímali četbou a rozjímáním poučení mniši a duchovní, jinak nezasvěcení laici (ti, co neuměli číst). V průběhu laicizace středověké společnosti rostl význam vzdělání i mezi nezasvěcenými, tím i jejich sebevědomí a snaha prosadit svou zkušenost i ve výtvarném zobrazení tak závažného tématu. Kompozice Posledního soudu se rozšiřuje o tribunál, řady přímluvců, portréty donátorů, motivy z jejich každodennosti. S vědomím tohoto vývoje budeme také přihlížet ke společenské příslušnosti zjm. objednavatelů maleb a pak i jejich předpokládaných uživatelů. Avšak tam, kde nám půjde o seznámení se s určitými jevy a tendencemi, které byly obecně rozšířené a pro danou dobu charakteristické, budeme pojem

²⁸ M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn.1, s. 108-110.

²⁹ Ibidem, s. 110-122.

³⁰ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 118.

³¹ Viz s. 18-40.

³² J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 241-244; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 203-206.

³³ M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 122-128.

“středověký člověk” používat s vědomím, že jde o abstraktní pojmovou konstrukci, která neodpovídá realitě středověké společnosti.³⁴

Přesto v jistém smyslu středověký člověk existoval, a sice jako protiklad člověka dnešního. Ideologický a kulturní systém, jehož byl středověký člověk součástí, totiž způsoboval, že lidé v jeho rámci přemýšleli stejným způsobem a věřili stejným věcem.³⁵ A právě jejich představy, touhy a názory jsou tím, co je odlišuje od lidí žijících v současnosti. Jaký tedy tento středověký člověk byl?

Předně, středověký člověk žil v rámci společnosti založené na několika ústředních hodnotách. Středověká společnost byla hierarchizovaná, tzn. že v jejím rámci měl každý přesně určené místo, které nesměl opustit, tzn. že společenské postavení středověkého člověka a s ním spojený status, byly předem dané a neměnné. Z toho vyplývá, že další ústřední hodnotou středověké společnosti byl princip autority. Každý musel někoho poslouchat, dokonce i král, protože tou nejvyšší autoritou, jíž podléhali všichni lidé středověku byl Bůh a víra v něj.³⁶

Středověký člověk byl většinou negramotný, tzn. že byl odkázán na mluvené slovo, na svou paměť a na obrazy a jako takový byl nadán obrovskou představivostí. Pro středověkého člověka neexistovala hranice mezi viditelným a neviditelným světem, tj. mezi přirozeným a nadpřirozeným, protože věřil, že svět stvořil Bůh, považoval viditelný svět za pouhý odraz nebeského světa. Středověký člověk tedy žil ve světě plném symbolů, ve kterém mělo vše svůj skrytý význam, symboly ovládaly umění, architekturu, ale také náboženství a politiku.³⁷

2.2.2 Středověké umění

Středověké umění má své vlastní hodnoty a kritéria³⁸ a obraz světa, který nám předkládá, je tudíž od toho našeho odlišný. Středověká kultura je totální,³⁹ tzn. že středověké umění nemá vlastní jazyk tak jako je tomu dnes, ale používá univerzální jazyk středověké kultury, kterým je jazyk křesťanství, vládnoucí ideologie středověku.⁴⁰

Středověké umění je tedy vysoce sakrální, tzn. že jeho hlavní funkce byla náboženská, umění mělo znázorňovat křesťanské učení a formovat tak vědomí středověkého člověka.⁴¹ Výtvarné umění mělo lidem nahrazovat četbu Bible a poskytovat jim tak představu o vlastním

³⁴ K pojmu “středověký člověk” viz J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 18; J. Le Goff: Středověký člověk, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 9-36; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 23.

³⁵ J. Le Goff: Středověký člověk, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 30.

³⁶ Ibidem, s. 34-35.

³⁷ Ibidem, s. 31-33; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn.18, s. 71, 101.

³⁸ A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn.18, s. 9-11.

³⁹ J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 25; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 53.

⁴⁰ J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 24; H.-W. Goetz, *Život ve středověku*, Praha 2005, s. 37.

⁴¹ G. Duby, *Věk katedrál. Umění a společnost 980 – 1420*, Praha 2002, s. 208.

postavení ve vesmíru a dějinách spásy⁴² a pomáhat tak církvi spasit lidstvo. Obrazy byly tedy chápány jako “bible chudých”, tj. kniha pro laiky, kteří neumějí číst.⁴³

Z toho vyplývají i další charakteristické vlastnosti středověkého umění. Předně je symbolické, tzn. že jeho úkolem není zobrazovat realitu, tj. viditelný svět, ale naopak skrze smyslový, tj. fyzicky vnímatelný svět, uvést diváka do světa nadpozemského. A má-li se v jednom obraze představit zároveň pozemský i nadzemský svět, musí být jednotlivé scény řazeny v jednom plánu tak, jak jdou za sebou, tj. simultánně, tzn. že neklade důraz na prostor, ale na plochu a konečně je pro něj charakteristická typizace.⁴⁴

2.2.3 Umělec, objednavatel

Umělec byl ve středověku chápán jako řemeslník, pouhý vykonavatel práce, jejíž hodnota byla málo oceňovaná a proto většinou zůstávala jeho postava v anonymitě. Tzn., že umělec tvořil nikoli pro sebe, ale na objednávku zákazníka, jemuž byl zcela podřízen, zákazník si volil téma, kompozici dokonce i barvy či vzhled a rozmístění postav daného uměleckého díla.⁴⁵

Význam uměleckého díla tedy podléhal objednavateli, kterým mohl být jednotlivec, instituce nebo korporace. Objednavatel ovlivňoval a finančně zajišťoval vznik uměleckého díla. Nejčastějším objednavatelem byla ve středověku církev, také panovník, příslušníci jeho dvora a v průběhu času i jednotliví příslušníci šlechty a později i bohatého městského patriciátu. Objednané umělecké dílo mělo především zprostředkovávat náboženské představy a dogmata a zároveň mělo sloužit společenské reprezentaci.⁴⁶ Objednavatelé představovali obvykle kulturní většinu, která prostřednictvím uměleckých děl mohla ovládat nebo alespoň ovlivňovat ostatní příslušníky společnosti, podle toho, komu a k jakému účelu bylo jimi objednané dílo určeno. Sdělení ostatní společnosti nebylo obsaženo jenom v námětu a umístění díla, ale také záviselo na výběru materiálu, ze kterého bylo vytvořeno, na volbě technologie a v neposlední řadě i umělce. To vše ve středověku dotvářelo obsah díla a bylo součástí reprezentace objednavatele.

⁴² Viz s. 13-14.

⁴³ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 226-241; N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 472-476; E. Ullmann, *Svět gotické katedrály*, Praha 1987, s. 65.

⁴⁴ J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 19; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 70-71.

⁴⁵ E. Castelnovo: Umělec, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 189; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 198.

⁴⁶ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 245; G. Duby, *Věk ...*, v pozn. 41, s. 206-226.

3. Eschatologická mentalita

Již na začátku této práce jsme řekli, že chceme-li pochopit zobrazení Posledního soudu, musíme se seznámit s představami, které s tématem Posledního soudu souvisejí a středověkému člověku umožňovaly jeho zobrazení pochopit. Univerzálním znakovým systémem středověkého světa byla teologie, tzn. že členové středověké společnosti chápali sami sebe a svůj svět prostřednictvím náboženských představ a pojmů.

Protože předmětem našeho zkoumání je Poslední soud, představa která se pojí jak s koncem světa a jeho historie, tak s koncem individuálním, tj. se smrtí, musíme se seznámit s eschatologickou mentalitou středověkého člověka, tzn. s představami a myšlenkami, kterými se zabývala eschatologie,⁴⁷ křesťanská teologická disciplína, jejímž předmětem jsou poslední věci člověka, ale také světa, tedy zjm. lidská smrt, události Posledního soudu, a to co následuje.

3.1 Čas a dějiny jako eschatologický proces

Křesťanské pojetí dějin je lineární,⁴⁸ to znamená, že čas křesťanů neplyne odnikud nikam, ale od narození k smrti v měřítku jednotlivce a od stvoření k Poslednímu soudu v měřítku celého světa. Představa smrti a Posledního soudu tak z pohledu středověkého člověka tvořila významný milník jak v jeho vlastním životě, tak v dějinách světa.

Středověcí lidé pohlíželi na dějiny jako na morální a fyzický úpadek. Věřili, že stárnoucímu lidstvu ubývá sil, aby vzdorovalo ďáblovým nástrahám a že se proto celý svět propadá neřestem. Ať už pohlíželi na dějiny jakkoli, byl pro ně svět “mundus senescit”, to znamená stárnoucí svět, jehož konec se nevyhnutelně blíží.⁴⁹

Vztah mezi znaky stárnutí lidstva⁵⁰ a znameními konce světa⁵¹ byl pro středověkého člověka očividný. Konec světa předpovídala nejenom Bible, ale také apokalyptická a

⁴⁷ Eschatologie (z řec. “eschaton” – poslední) je část křesťanské věrouky, která se zabývá posledními věcmi člověka a jeho posmrtným životem, tj. Posledním soudem, nebem, peklem a očistcem. Ph. Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000, s. 127-129; J. Sokol, *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 1998, s. 290.

⁴⁸ Způsob, jímž lze chápat čas a dějiny se liší v závislosti na dané době a kultuře. Nejčastěji se rozlišuje mezi cyklickým mýtopoetickým pojetím času přisuzovaném archaickým a antickým společenstvem a společenstvem na nižších stupních civilizace a lineárním pojetím času, které je přisuzováno křesťanské Evropě. V prvním pojetí je čas chápán jako donekonečna se opakující cyklus, v druhém je chápán lineárně, tzn. jako jediný čas, který má začátek a konec a ve kterém se tudíž mohou odehrávat dějiny, protože každá událost tak získává jedinečný smysl. J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 173-199; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 28-31, 74-118; J. Sokol, *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 1998, s. 223-232.

⁴⁹ Oblíbené bylo zjm. Augustinovo dělení dějin na šest epoch, které odpovídaly šesti obdobím lidského života, přičemž lidstvo se samozřejmě nacházelo v poslední šesté epoše stáří (“senectus”). S novým pohledem na dějiny přišel na počátku 13. století Jáchym z Fiore, který je dělil na tři epochy, věk Otce, Syna a Ducha svatého. Viz J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 174-199; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 95-100; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn.1, s. 122-123.

⁵⁰ Např. přesvědčení, že spolu s lidskými těly se zmenšuje i Země a ubývá přírodních zdrojů. J. Delumeau, *Strach na Západě ve 14. – 18. století II.*, Praha 1997, s. 43-45; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 175-177; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 93-98.

vizionářská literatura, teologové a kazatelé.⁵² A při pohledu na zkaženou církev, náboženské války, morové epidemie⁵³ a hladomory nemohl o konci světa pochybovat přeci nikdo.

Pro nás dost pesimistická představa, ne tak pro středověkého člověka, pro kterého měly dějiny jasný význam. Podle křesťanských představ se totiž v centru dějin nachází Kristův příchod a smrt, posvátný akt, který dějiny dělí na dvě hlavní epochy, dává historii smysl a určuje její vývoj. Křesťané totiž věří, že tím, že se Adam a Eva zpronevěřili Bohu, zatížili celé lidstvo dědičným smrtelným hříchem a způsobili tak, že každý člověk propadá nejvyššímu trestu, a to věčné smrti. Tuto situaci zvrátila až Kristova smrt, neboť tím, že Syn Boha zemřel na kříži, očistil celé lidstvo od hříchu a dal mu možnost vstoupit do Ráje.⁵⁴ Kristovo utrpení tak zvrátilo běh dějin, když jejich konečným smyslem učinilo spásu lidské duše, duše všech křesťanů. Dějiny křesťanského Západu jsou tedy dějinami spásy.⁵⁵

Křesťanství tedy prožívalo čas a dějiny jako eschatologický proces, na jehož počátku bylo Stvoření a který ukončí události Posledního soudu.⁵⁶ Ale představa Posledního soudu nebyla jedinou eschatologickou představou, jíž si lidé s myšlenkou konce světa spojovali. Mezi dalšími to byly především chiliastické představy⁵⁷ spojené s očekáváním tisícileté říše Kristovy, mýtus o poslední bitvě dobra a zla u Armagedonu⁵⁸ či o příchodu Antikrista⁵⁹. Tyto představy se v myslích středověkých lidí doplňovaly, navzájem se prolínaly a atmosféru nastávajícího konce světa jen umocňovaly. To, že představa Posledního soudu nakonec nad ostatními převážila, tvrdí J. Delumeau s odkazem na kazatele Vincenta Ferrerského (1350-1417), když poukazuje, že z deseti jeho kázání se jich sedm věnovalo událostem Posledního soudu, přičemž takových kazatelů byla ve 14. století plná Evropa.⁶⁰

⁵¹ Znamení, která měla předcházet konci světa, měla podobu válek, hladomorů, epidemií, nejrůznějších přírodních jevů a katastrof. Znamení je většinou udáváno patnáct a jejich kánon se vyvinul na základě některých míst v Bibli (zjm. Mt, 24, 3-13; Mk, 13; L, 21). P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn.1, s. 110-111; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 194-197; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 215.

⁵² P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 111-112.

⁵³ Epidemie moru, tzv. "černé smrti" se do Evropy dostala v roce 1348 z oblasti Střední Asie a od tohoto roku se v pravidelných vlnách vracela. Doprovázela ji řada psychologických jevů jako byly pogromy na židy a flagelantská procesí. Obrátila pozornost lidí k Poslednímu soudu a smrti. Viz J. Delumeau, *Strach ...*, c.d. v pozn. 50, s. 122-127; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 300-317.

⁵⁴ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 244; J. Sokol, *Člověk a náboženství*, Praha 2004, s. 122-130; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 97-98, 210-215.

⁵⁵ Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 127-128; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 174-199.

⁵⁶ A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 86-87; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 122.

⁵⁷ Chiliastické představy (z řec. "chilioi" – tisíc) se opírají se o židovské apokalyptické texty a do křesťanství se v podobě ideologicky zabarvené víry v tisícileté království Kristovo, která slibuje období klidu a míru, přenesla prostřednictvím Janova Zjevení. Jsou protidogmatické. J. Delumeau, *Strach ...*, c.d. v pozn. 50, s. 14-24; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 193-197; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 113-114.

⁵⁸ P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 110.

⁵⁹ Antikrist symbolizuje v křesťanské víře zlo, Antikrist má přijít na zem před koncem věků, aby ovládl lidstvo a strhl jej do věčného zatracení. Mýtus o Antikristu byl ve středověku tak rozšířený, že se stal často využívaným prostředkem diskreditace a propagandy, zjm. od sporu o investituru (1075-1122) a v době papežského schizmatu (1378-1417). J. Delumeau, *Strach ...*, c.d. v pozn. 50, s. 24; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 194-195.

⁶⁰ J. Delumeau, *Strach ...*, c.d. v pozn. 50, s. 29.

Strach z konce světa a Posledního soudu provázel člověka i dříve, ale ve 14. století vzrostl počet prostředků, jimiž se mohly eschatologické představy a strach z nich hromadně šířit, tzn. že zatímco dříve zůstávaly katastrofy a obavy, které vzbuzovaly, vzhledem k roztržitosti a nevzdělanosti obyvatelstva vždy lokální, nyní se obrovskou rychlostí šířily po celé Evropě a zachvacovaly celá města a vsi.⁶¹

Vzrůst počtu informačních prostředků souvisí s laicizací středověké kultury, k níž došlo ve 14. století. Tzn., že zatímco dříve byli nositeli kultury šlechta a duchovní, nyní se kultura a spolu s ní i náboženství staly záležitostmi širokých lidových vrstev. Z křesťanství se tak stala víra lidu, jejíž masový charakter podporoval atmosféru šíření strachu z konce světa a s ním spojených událostí Posledního soudu.⁶²

A tak měl středověký člověk díky různým kázáním, nástěnným malbám, eschatologickým dramatům, církevním zpěvům a lidovým písním svůj úděl neustále na paměti. V každém větším městě se dokonce odehrávala až po několik dní trvající představení soudného dne, kterého se mnohdy účastnili všichni jeho obyvatelé. V celé Evropě tak nebylo kostela, který by postrádal ať už sochařsky či výtvarně zpracovaný výjev s tématem Posledního soudu.⁶³

3.2 Postoj středověkého člověka k smrti

V křesťanském učení o smrti se prolínaly dvě představy o Posledním soudu, představa individuálního soudu, který se odehraje v okamžiku smrti jednotlivce a rozhodne o osudu jeho duše do doby než se uskuteční Poslední soud,⁶⁴ při kterém budou souzeni všichni lidé, tj. živí i mrtví, kteří budou na konci věku vzkříšeni⁶⁵. Tato podvojnost je zcela v souladu s tím, jak byl ve středověku pojímán čas, středověký člověk totiž žil ve dvou časových plánech, v biblickém čase, ve kterém se uskutečňovaly události rozhodující pro osud světa jako bylo Stvoření či Utrpení Ježíše Krista a v čase vlastního pomíjivého života.⁶⁶

Smrt byla pro středověkého člověka významným milníkem, nebyla totiž chápána jako konec života, ale jako životní krok – “interitus”, tj. přechod mezi pozemskou a zásvětní existencí.⁶⁷ Smrt ve středověku navíc poskytovala člověku čas, aby se na ni a na Poslední

⁶¹ Ibidem, s. 25-28; P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 29.

⁶² G. DUBY, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 197-202.

⁶³ P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 29, 112.

⁶⁴ Církev oficiálně uznávala pouze univerzální (též generální, tj. všeobecný) soud, přesto byla představa dvojího soudu rozšířena na celém Západě. Koncily se touto protikladnou představou zabývaly již od 13. století, ale až v polovině 14. jej papež Benedikt XII. vyřešil tím, že vyhlásil učení o “iudicium duplex”, tzn. že existují oba dva soudy zároveň, tedy i individuální (též partikulární). Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 138-139; P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 36-39.

⁶⁵ Víra ve vzkříšení, která byla formulována apoštolem Pavlem, je jádrem křesťanské víry. Pramení zjm. z židovského prostředí, ale souvisí i s východními a řecko-římskými koncepty o nesmrtnosti duše. Viz N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 211; J. Sokol, *Člověk a náboženství*, Praha 2004, s. 114-135; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 97-99, 210-212.

⁶⁶ A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 109.

⁶⁷ Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 37; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 36, 95; P. Dinzlacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 25-26.

soud mohl připravit. Nepřicházela totiž náhle tak jako je tomu dnes, ale byla “ohlášená”,⁶⁸ tzn. že o svém příchodu dávala lidem vědět např. ve snech, vizích či vzezřením toho, kdo měl zemřít.⁶⁹

Lidé se tedy neobávali smrti, ale toho, že zemřou špatně. Středověk totiž rozlišoval mezi dobrou smrtí – “bona mors” a špatnou smrtí – “mala mors”, tj. mezi smrtí ve znamení spásy a smrtí ve znamení zavržení.⁷⁰ Báli se toho, že zemřou náhlou smrtí – “mors improvisa”, “repentina”⁷¹, nestihnou se připravit na Poslední soud a propadnou se kvůli tomu peklu.

Ve středověku se totiž lidé považovali za velké hříšníky, věřili, že jsou “massa damnationis”.⁷² A protože byli ze všech stran nabádáni k tomu, aby závčas mysleli na svou duši, usilovali o to, aby se na smrt dobře připravili a zajistili si tak spásu. Aby jim byly odpuštěny hříchy, modlili se k Bohu, hledali přímluvu u světců, konali dobré skutky a sahalo k nejrůznějším prostředkům milosti⁷³ jako byli odpustky⁷⁴ a almužny, postili se, zakládali a vstupovali do modlitebních bratrstev.⁷⁵ To vše bylo považováno za účinné prostředky proti špatné smrti.

Účelem modlitebních společenstev, církevních i laických bylo modlit se za zemřelé a pomáhat jim tak v jejich pokání. Lidé se totiž báli, že zemřou osamoceni, že se za ně nebude nikdo modlit až budou čekat v očistci na Poslední soud. Smrt by přeci byla strašlivá, kdyby člověka uvrhla před Poslední soud bez možnosti, aby se v očistci mohl napravit. A ten, kdo do takového bratrstva vstoupil, měl jistotu, že se mu dostane nejenom důstojného pohřbu, a že se za něj budou jeho spolubratři modlit, ale také že se postarají o jeho pozůstalé.⁷⁶

V základu všech těchto prostředků milosti stojí učení o očistci⁷⁷, které dalo průchod lidovému přesvědčení o spjatosti světa živých se světem mrtvých, o kterém již dlouho

⁶⁸ Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 21.

⁶⁹ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 26; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 60.

⁷⁰ H.-W. Goetz, *Život ve středověku*, Praha 2005, s. 243-244; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 221-40.

⁷¹ Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 23-25, 140.

⁷² Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 194-195; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 96-97, 123; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 48; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 68.

⁷³ Středověká katolická církev považovala prostředky milosti (svátosti jako manželství či svaté přijímání, dále náboženské pouti, dávání almužen a kupování odpustků), tj. finanční pomoc chudým a církvi, za efektivní prostředek dosažení spásy. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 194; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 65; H.-W. Goetz, *Život ve středověku*, Praha 2005, s. 246.

⁷⁴ Odpustek udělovala člověku církev, aby mu byly odpuštěny hříchy a nemusel za ně již pykat v očistci. Zpočátku je bylo možné získat motlitbou či návštěvou kostela, ale záhy se s nimi začalo obchodovat a ostatní prostředky očištění se od hříchů (motlitby, půsty) se dostaly do pozadí. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 195; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 29, 122.

⁷⁵ N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 35.

⁷⁶ Podle Arièse plnila bratrstva trojí funkci: 1) poskytovala záruku pro zászvětí; 2) pomáhala chudým; 3) zajišťovala pohřební obřady. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 226-233. Dále viz P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 35-37; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 233-234, 226-227; J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 279-280, N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2005, s. 37-38.

⁷⁷ Přestože podle křesťanské dogmatiky měli mrtví pouze dvě možnosti, a sice nebe či peklo, lidé věřili v existenci jakéhosi třetího místa, očistce, kde by se mohli za pomoci modliteb svých bližních očistit ze svých hříchů. Doktrína o očistci byla dogmatizována roku 1274 na lyonském koncilu, přesto bude mít očistec vždy své odpůrce, protože na rozdíl od nebe či pekla se jeho existence neopírá o Bibli. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 187-189, 194; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 27, 30 a 63-83; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 199-203; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 123.

svědčila praxe zádušních mší⁷⁸ či kult dušiček⁷⁹. Učení o očistci konečně odpovědělo na otázku, co se děje mezi individuálním a Posledním soudem a co se stane s duší po její smrti, která lidi tolik trápila a navíc jim dodávalo naději, že mohou své hříchy napravit ještě po smrti.⁸⁰

Viděli jsme, jak moc se zájem středověkých lidí obracel k otázkám konce světa spojených s událostmi Posledního soudu a vlastní smrti. V důsledku neustálého očekávání druhého příchodu Krista tak vznikala atmosféra plná eschatologického napětí, která vzbuzovala v lidech strach z vlastní existence spojený s řadou otázek. A právě obrazy Posledního soudu měly lidem na tyto otázky poskytovat odpovědi.⁸¹

⁷⁸ Mše za spásu duše a za zemřelé, se sloužily od 9. století, kdy byly zavedeny papežem Řehořem I. Velikým. Dary, které lidé klášterům přinášeli, aby za ně tyto mše sloužily a přispěly tak k jejich spáse, tvořily jeden z jejich hlavních příjmů. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 200, 202-203; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 63, 123.

⁷⁹ Svátek "Dušiček", tj. Vzpomínka na všechny věrné zemřelé, stanovil opat Odilo roku 998 na 2. listopadu. Svátek odpovídal na přání věřících připomínat si své mrtvé a na celý křesťanský Západ se rozšířil až ve 13.st. Ph. Ariès, *Dějiny ...*, c.d. v pozn. 47, s. 201; P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 29; N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2005, s. 36.

⁸⁰ N. Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001, s. 54-56.

⁸¹ *Ibidem*, s. 322.

4. Zobrazení Posledního soudu

4.1. Zobrazení Posledního soudu v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích

První obraz Posledního soudu, který si představíme, se nalézá v malém jednolodním kostelíku Narození Panny Marie v Průhonicích, obci nacházející se nedaleko Prahy. Malby vznikly ve 30. letech 14. století po skončení gotických stavebních úprav⁸² a jsou provedeny technikou fresco-secco⁸³ obr.1

Za objednavatele maleb jsou považováni páni z Říčán, kterým průhonická tvrz s kostelem, v době, kdy malby vznikly, patřila. Kostelík Narození Panny Marie přiléhá ke šlechtické tvrzi a sloužil potřebám rodiny, která jej vlastnila.⁸⁴ Malby tedy měly působnost v okruhu rodiny, která pocházela z řad nižší šlechty a již pojila s Pražským hradem a jeho dvorem služba.⁸⁵

Obraz Posledního soudu je nad vítězným obloukem. Ve vrcholu kompozice je zobrazen Kristus ve Slávě (“Maiestas Domini”). Po levé i pravé straně jej obklopují andělé a apoštolové. V závěru oblouku jsou zobrazeni po Kristově levici sv. Václav a po jeho pravici sv. Jiří. Celý výjev je rámován rostlinným ornamentem - úponkem, který zdobí i ostění oblouku.^{obr.2}

Vítězný oblouk odděluje hlavní loď, kde se shromažďují laičtí věřící, od chóru, posvátného místa, kam směřjí pouze osoby, které přijaly zvláštní svěcení, protože se zde odehrává mše⁸⁶, nejdůležitější křesťanská bohoslužba. Lidé ve středověku totiž věřili, že se Kristus během tohoto obřadu v chlebu a víně zpřítomňuje, že přichází nebe na zemi a oni mají alespoň na okamžik možnost přiblížit se věčnosti.⁸⁷ Oblouk tak tvoří symbolický předěl mezi časem a věčností, tzn. mezi pozemským životem a rájem, neboť čas byl ve středověku chápán jako pouhý pomíjivý přívěsek věčnosti, atributu Boha, který přebývá v jiném, nadpozemském

⁸² Ke kostelu narození Panny Marie viz A. Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého*, XV., Praha 1927, s. 238-239; Z. Všeteczková: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: *Průzkumy památek*, 1999, č. 3, s. 140; A. Merhautová: Průhonice, in: *Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300 – 1350*, Praha 1958, s. 182.

⁸³ Technika fresco-secco (z it. čerstvý, svěží – vlhký, suchý) je malba, která byla barvami rozmíchanými ve vápnem nasycené vodě namalována na již zaschlou, ale před malbou opět navlhčenou omítku, aby se barvy s omítkou dobře spojily. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 108.

⁸⁴ A. Merhautová: Průhonice ..., c.d. v pozn. 82, s. 186.

⁸⁵ Literatura viz pozn. 82.

⁸⁶ Mše (z lat. “missa”) nebo-li Večeře páně je název obecně užívaný od 6. stol. n. l. k označení nejdůležitějšího obřadu římskokatolické církve, během něhož se oslavuje eucharistie (z řec. “eucharistein” – děkovat) a slovo Boží. G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 230; J. Sokol, *Člověk a náboženství*, Praha 2004, s. 38.

⁸⁷ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 231-232.

světě, do kterého může smrtelný člověk vstoupit pouze vlastní smrtí.⁸⁸ Vítězný oblouk byl tedy chápán jako “porta coeli”, tj. brána do nebes.⁸⁹

Tuto funkci vítězného oblouku podporuje i rostlinný ornament, který obraz rámuje a odděluje tak obraz s posvátnou tematikou od světského prostoru. Ornament, který má podobu vinné révy s hrozny, která ve středověku symbolizovala Krista a víru v něj, měl eucharistický význam, tzn. že opět odkazoval diváka ke mši.⁹⁰ obr.3

Význam měla pro středověkého člověka i prostorová orientace, a to jak celé stavby, tak jednotlivých maleb. Malba Posledního soudu pokrývá východní stěnu oblouku a směřuje na západ, který byl ve středověké symbolice světových stran dáván do spojitosti se smrtí a Posledním soudem, zatímco kněžiště, které se nachází v průhledu za obloukem, je orientováno na východ, stranu světla a naděje. Tím je kostel orientován i časově, protože v kněžišti se odehrává mše, která symbolizuje posvátnou minulost, tj. život a smrt Ježíše Krista a západ, který, jak jsme již řekli, odkazuje k budoucnosti, tj. ke konci světa.⁹¹

Každý detail středověkého kostela měl totiž člověku zprostředkovávat představu o uspořádání vesmíru a postavení člověka a Boha v něm a názorně jej tak uvádět do dějin spásy.⁹² A skutečně člověk, který sem přišel, aby se účastnil mše, byl dějinami spásy doslova fyzicky obklopen, neboť zatímco obraz Posledního soudu mu ukazoval jeho budoucnost, před ním se odehrávala mše, která mu připomínala minulost. Musíme si uvědomit, že středověký člověk nemohl dějiny vnímat jako velký dějinný proces, který by se ho netýkal, protože dějiny spásy mají, stejně tak jako jeho život svůj počátek, vrchol a konec a tak se přirozeně spájí s lidským osudem. Tím, že Bůh nechal zemřít svého syna, dal lidem na srozuměnou, že mu jejich osud není lhostejný a to je pro středověkého člověka zcela jasné poselství, že ani on nesmí být lhostejný nejenom ke svému životu, ale především ke své smrti.⁹³

Ježíš Kristus, který celé scéně dominuje jak svou velikostí, tak svým umístěním, se zde středověkému člověku představuje jako svrchovaný panovník a soudce, který se v den Posledního soudu zjeví, aby vynesl svůj rozsudek nad lidmi. Je zde zobrazený jako *Maiestas Domini*⁹⁴, tj. Kristus ve Slávě, symbolizované mandorlou⁹⁵, trůní na dvojité duze⁹⁶ a obě dvě paže má zdvižené v gestu požehnání.^{obr.4}

⁸⁸ J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1997, s. 173; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d.v pozn. 18, s. 86-87.

⁸⁹ Franco Cardini: Válečník a rytíř, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 97; H. Fuhrman, *Středověk je kolem nás*, Praha 2006, s. 166.

⁹⁰ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 256-257, 381.

⁹¹ A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 58-59; N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 39-40, 535-536.

⁹² G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 286-287; A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 58-59; N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 473; E. Ullmann, *Svět ...*, c.d. v pozn. 43, s. 57.

⁹³ K dějinám spásy a jejich významu Viz s. 14.

⁹⁴ *Maiestas domini* (lat. vznešenost Páně) je v křesťanské ikonografii zobrazení Krista jako vládce světa, Kristus sedí na trůně či na oblouku duhy a v ruce obvykle třímá svítek či knihu. Toto zobrazení navazuje na antickou tradici zobrazování zbožštělého panovníka, který zasedal mj. proto, aby soudil a zjednával spravedlnost. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 208; J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 241; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 90-92; 213-214.

⁹⁵ Mandorla (it. mandle) je svatozár elipsoidního tvaru ve tvaru mandle, která v křesťanské ikonografii obepíná celou postavu Krista či Panny Marie. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 211; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 92; 213.

Strach středověkého člověka z Krista Soudce má zmírnit zobrazení ran na jeho rukou, stejně tak jako nástrojů Kristova umučení (“arma christi”),⁹⁷ nesených anděly, jenž poukazují ke Kristovu utrpení a jeho vykupitelské roli⁹⁸ a dodávají mu tak naději, že Kristus, který sám ví, co jsou to strasti lidského života, k němu bude v den Posledního soudu milostivý.

Po obou stranách Krista je v malovaných arkádách zobrazeno 12 apoštolů tvořících soudcovský tribunál, který bude Kristu pomáhat při vynášení rozsudků. Iluzivní arkády představují nebeský Jeruzalém⁹⁹, symbol ráje¹⁰⁰, neboť Kristus přidělil apoštolům za to, že jej podporovali v těch nejtěžších hodinách, místa v království nebeském.¹⁰¹ Pro větší přesnost je každý z nich označen nápisovou páskou se svým jménem.^{obr.5}

Malbu Posledního soudu doplňují postavy dvou světců, a sice sv. Václava a sv. Jiří, které zde byly pravděpodobně zobrazeny na zvláštní přání objednavatele, neboť sv. Václav i sv. Jiří jsou zde představeni jako jeho současníci, zatímco sv. Václav má vévodskou čapku a v ruce třímá štít s orlicí, sv. Jiří^{obr.6} drží v jedné ruce kopí a v druhé štít, oba jsou tedy zobrazeni jako středověcí rytíři a jsou tak symbolem rytířského stavu.

Sv. Jiří¹⁰² jakožto patron rytířského stavu spolu se sv. Václavem symbolizují také nebeské vojsko, jehož úkolem je chránit nejenom Krista, ale také samotnou křesťanskou víru a církev.¹⁰³ 14. století se totiž neslo ve znamení rytířství. A rytíři, po nichž světská rytířská etika vyžadovala, aby ochraňovali církev a chudé, se sami považovali a byli považováni za vojáky Kristovi.¹⁰⁴ Znamená to tedy, že se objednavatel malby chtěl k těmto sv. rytířům, kteří již nad smrtí zvítězili a nyní pobývají po boku Krista v nebeském ráji, připodobnit.

⁹⁶ Duha odkazuje ke Smlouvě, jíž Hospodin uzavřel se svým lidem a je proto symbolem Boží milosti. Obvykle obsahuje červenou a modrou barvu, zatímco první odkazuje k celosvětovému požáru, druhá k potopě, pokud je přítomna i zelená barva, symbolizuje nově stvořený svět. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 89; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 96, 213.

⁹⁷ Mezi nástroje Kristova utrpení (“arma christi”) řadíme např. kopí, kříž, hřeby, trnovou korunu, houbu s holí atp. Počet těchto nástrojů není přesně stanoven, ale pohybuje se kolem třiceti a její popis nalezneme v Bibli (J 19, 37; Zj 1,7). J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 237; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 97, 214.

⁹⁸ Viz s. 14.

⁹⁹ Představa o nebeském Jeruzaléme je jednou ze středověkých představ o nebi. Nebeský Jeruzalém je popisován v Novém zákoně jako dokonalá společnost žijící v Božím městě zalitém Božím světlem a rajskou hudbou (Zj 21). Z historického hlediska představuje místo Božího hrobu a Kristova Utrpení, v přeneseném ideální křesťanskou obec, v alegorickém církvech a v analogickém ráj jakožto místo nebes. P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 43-46; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 224-226.

¹⁰⁰ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 24; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 127.

¹⁰¹ Apoštolové (z řec. “apostolos” – vyslanec) jsou lidé, které Ježíš vybral, aby šířili křesťanskou víru. Ve středověkém umění jsou nejčastěji zobrazováni jako muži odění do tuniky, jejichž obecným atributem je svitek, kniha, kříž a věnec, ale mají také osobní atributy. Západní umění zobrazuje lat. řádu apoštolů, která je odvozena z Nového zákona (Mt 19, 27-28; Lk 22, 28-30) a skládá se z 12 apoštolů: Petra a jeho bratra Ondřeje, Pavla, Jakuba Staršího a jeho bratra Jana Evangelisty, Filipa, Bartoloměje, Tomáše, Matouše, Jakuba mladšího, Šimona, Matěje a Jidáše Iškariotského. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 24-25; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 216-217.

¹⁰² Sv. Jiří je patronem vojáků a svatojiřského kláštera, jeho atributem je drak. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 160.

¹⁰³ J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 241; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 218.

¹⁰⁴ Franco Cardini: Válečník a rytíř, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 72-73; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 210-212.

Zobrazení sv. Václava,¹⁰⁵ tohoto zemského patrona, považujeme za vědomí výraz objednavatelova patriotismu i za možný odkaz na vazbu k panovnické dynastii. Víme, že začátek 14. století se v Čechách nesl ve znamení smutku, protože vymřela první česká knížecí a královská dynastie Přemyslovců a Čechy dostaly po krátkém období zmatků nového krále v osobě Jana Lucemburského (1296-1346), který většinu svého života strávil v zahraničí, částečně proto, že nedokázal opanovat tradičně odbojnou českou šlechtu.¹⁰⁶ Ve 14. století se totiž začalo probouzet národní povědomí Čechů, kteří se začali považovat za přednostní obyvatele českého království.¹⁰⁷

Zdejší zobrazení Posledního soudu je poměrně skromné, neboť ukazuje pouze poslední okamžiky historie světa, tj. návrat Krista jako nejvyššího soudce, zjevení nebeského Jeruzaléma a nebeského vojska. Tato skromnost může být sice dána skromnými rozměry vítězného oblouku, které neskýtají mnoho prostoru, ale samotná volba postavit do role přímluvců, namísto tradičně zobrazovaných přímluvců Panny Marie a Jana Křtitele¹⁰⁸, sv. Jiří a sv. Václava, napovídá spíše tomu, že za tím bude objednavatelův záměr, neboť zobrazení tak odráží uspořádání společnosti, ve které se objednavatel pohyboval.

Zatímco apoštolové a světcí symbolizují dvě vládnoucí vrstvy, a sice duchovní a válečníky, Ježíš Kristus symbolizuje krále, který stojí na vrcholu středověké společnosti.¹⁰⁹ Uspořádání pozemské společnosti tak odpovídá uspořádání společnosti nebeské.¹¹⁰ Stejně tak jako se těší apoštolové a světcí z přítomnosti v blízkosti Boží, pohybuje se i náš objednavatel v okolí krále a doufá, že stejně tak tomu bude i po jeho smrti s tím, že namísto společnosti krále pozemského se bude těšit z přítomnosti Ježíše Krista.

Zmiňovali jsme, že středověký člověk se ničeho nebál tolik jako náhlé smrti,¹¹¹ která by jej zastihla nepřipraveného předstoupit před Poslední soud. Nesmíme zapomínat, že obrazy světeckých hrdinů sv. Jiří a sv. Václava předvádějí také ideál příkladného křesťanského života a svědčí tak o tom, jak důležité bylo pro objednavatele maleb dobře se na smrt připravit a jak moc mu tudíž musela na srdci ležet otázka jeho spásy. O čemž svědčí také měřítko, ve kterém jsou tito světcí zobrazeni a které značně převyšuje všechny ostatní postavy stejně tak jako zobrazení dalšího světce, které sice není tématem naší práce, ale úzce s ním souvisí a navíc k výjevu Posledního soudu těsně přiléhá, a to obraz sv. Kryštofa^{112obr.7}, o kterém se tradovalo, že jediný pohled na něj při odchodu z kostela dokáže člověka alespoň pro jeden den před náhlou smrtí ochránit.

¹⁰⁵ Sv. Václav se většinou zobrazuje ve zbroji, oděný do pláště a vévodské čapky, jeho atributy jsou praporec či štít se znakem orlice, kopí a vinná réva. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 353.

¹⁰⁶ J. Čechura, *České země v letech 1310 – 1378, Lucemburkové na českém trůně I.*, Praha 1999, s. 29-35, 49-54.

¹⁰⁷ M. Nodl, F. Šmahel, *Člověk českého středověku*, Praha 2002, s. 14.

¹⁰⁸ Viz s. 26.

¹⁰⁹ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 301.

¹¹⁰ Franco Cardini: *Válečník a rytíř*, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 70-71.

¹¹¹ Viz s. 16.

¹¹² J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 237; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 240-241; H. Fuhrman, *Středověk ...*, c.d. v pozn. 89, s. 247-268; N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 479-480.

Zatímco v raném středověku bylo vlastnění kostela výsadou králů, ve 14. století si přál svou vlastní svatyni každý, a to jednak proto, aby zvýšil své šance na spásu, jednak proto, aby dal najevo své společenské postavení. Kostelík tak plnil funkci panského kostela, kde mohl objednavatel maleb se svoji rodinou v klidu rozjímat nad svým životem a připravovat se tak na svou smrt.¹¹³

Nevíme, zda měl zdejší kostel sloužit i jako pohřební, ale přesto, že o tom, neexistují žádné doklady, je to vysoce pravděpodobné, jak lze usuzovat nejenom z mladších náhrobků, které se zde dochovaly, ale také z gotického nápisu, který se částečně zachoval v presbytáři, a ze kterého se dozvídáme o relikviích sv. Hedviky a sv. Walburky, které jsou v kostele uloženy.¹¹⁴ Přitom víme, že středověcí lidé toužili být pohřbeni v posvěcené půdě a co nejbližší oltáře s ostatky, neboť věřili v jejich spásnou moc a v to, že světcí přítomní v těchto ostatkách se za ně při Posledním soudu nejenom přimluví, ale budou při Posledním soudu stát vedle nich a celou dobu je provázet, takže člověk nebude v onen osudný okamžik sám.¹¹⁵ Objednavatelé navíc počítali ve středověku s tím, že si je alespoň ve výroční den jejich smrti lidé při zádušní mši připomenou a přimluví se za ně ve svých motlitbách.

Protože průhonický obraz Posledního soudu zobrazuje pouze nebeskou hierarchii v čele s Ježíšem Kristem, můžeme se domnívat, že měl zmírňovat objednavatelovy obavy z jeho posmrtného osudu tím, že potvrzuje jeho vysoké společenské postavení a nepřímou mu přisuzuje úlohu obránce křesťanské víry, který má své místo na nebi již jisté. Malby tedy neměly pouze náboženský význam, ale měly také reprezentovat společenské ambice objednavatele. Plně tak odpovídaly požadavkům, které byly na šlechtu kladeny ve 14. století, a sice řídit se ve svém životě dvojím příkladem rytířského hrdiny a Ježíše Krista.¹¹⁶

4.2 Poslední soud v kostele Všech Svatých Kozohlodech

Druhý obraz Posledního soudu nalezneme v kostele Všech Svatých v obci Kozohlody, která se nalézá na okraji středočeského regionu v okrese Kutná Hora. Kostel Všech Svatých je jednoduchý raně gotický kostelík, jehož stěny zdobí dobově oblíbený mariánsko-christologický cyklus provedený technikou fresco-secco¹¹⁷, který pochází ze 30. let 14. století.¹¹⁸

Patronem kostela a objednavatelem maleb byl pravděpodobně Mikuláš Ratmír, který byl v letech,¹¹⁹ kdy malby vznikly, komturem nepřímých významných komendy¹²⁰ řádu německých

¹¹³ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 232-235.

¹¹⁴ Z. Všečeková: *Středověká ...*, c.d. v pozn. 82, s. 140-144; A. Merhautová: *Průhonice...*, c.d. v pozn. 82, s. 184.

¹¹⁵ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 235.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 255.

¹¹⁷ Viz pozn. 83.

¹¹⁸ Ke kostelu Všech Svatých viz Z. Všečeková: *Středověká ...*, c.d. v pozn. 82, s. 71.

¹¹⁹ P. Adam, *Řád německých rytířů a jeho působení v Čechách, ve Slezsku a na Moravě*, Praha 2005, s. 96.

rytířů¹²¹, která sídlila v nedalekých Drobovicích¹²². Kozohlody byly poddanskou vsí řádu německých rytířů, kostel Všech Svatých byl v jejich správě a sloužil jako farní, tzn. že byl určen všem obyvatelům poddanské vsi.

Malby jsou bohužel velmi poškozené a tak se nám do dnešních dnů z výjevu Posledního soudu, který zdobí vítězný oblouk, dochovalo pouze zobrazení pekla na jedné straně a zbytky světlých drapérií na straně druhé^{obr.9}. I tak ale můžeme soudit, že rozvržení zdejší malby odpovídalo dobově rozšířené a oblíbené kompozici Posledního soudu, kdy výjevu pekla se zatracenými a Satanem zobrazenému na levé straně, odpovídá obraz Ráje se spasenými a Kristem Soudcem na straně pravé. Malbu rámuje ornament v podobě zalamované vlnovky a ostění oblouku zdobí deset starozákonních proroků v medailonech.^{obr.10}

Jaký byl pro středověkého člověka význam umístění a orientace obrazu Posledního soudu jsme již poznali¹²³, přejdeme tedy k novým prvkům. Proroci, označení dnes již nečitelnými nápisovými páskami, tvoří součást tribunálu dvaceti čtyř apokalyptických starců, který má Kristovi pomáhat v den Posledního soudu s vynášením rozsudků. Jejich hlavy jsou ozdobeny svatozářemi, což sice není u proroků obvyklé, ale zde je tak pravděpodobně zdůrazněna jejich svatost¹²⁴ ve spojitosti s tím, že vítězný oblouk měl být chápán jako “porta coeli”.^{125obr.11}

Výjev pekla nalezneme po Kristově levici, straně která je tradičně vyhrazena zlu.¹²⁶ Ve střední části výjevu je ve velkém měřítku, které svědčí o jeho významu, zobrazen Satan, vládce pekla. Barva jeho těla je výrazně červená, je to barva, jíž si lidé spojovali s krví a pekelnými plameny a symbolizuje tudíž tresty, které Satan hříšníkům v pekle za jejich přečiny udělí.¹²⁷ Jeho rysy jsou napůl lidské a napůl zvířecí. Pokud můžeme soudit, má ocas kozla a hmyzí hlavu, přičemž těmto zvířatům byly ve středověku připisovány negativní vlastnosti.¹²⁸ Především kozel měl divákovi připomínat biblické podobenství o Kristu oddělujícím ovce od

¹²⁰ Komenda (z lat. “commendare” – svěřit, předat) je základní jednotka rytířských řádů, jíž v Evropě obvykle tvořilo několik far a kostelů spolu se špitály. V německém řádu velí komendě komtur, na rozdíl od jiných řádů je komturství pouze funkce nikoli hodnost, komtur je tedy člověk, který komendě po dobu výkonu úřadu vede. P. Adam, *Řád ...*, c.d. v pozn. 119, s. 109-110.

¹²¹ Řád špitálníků Panny Marie, zvaný řád “německých rytířů” byl založen ve Svaté zemi ve 12. století. Cílem tohoto nábožensko-rytířského řádu bylo přijímat a chránit poutníky a pomáhat nemocným. Na české území přichází ve 13. století, kdy také zakládá první komendy v Praze a Opavě. Tento řád má ve znaku černý břevnový kříž ve stříbrném poli. P. Adam, *Řád ...*, c.d. v pozn. 119, s. 15-17, 211-212; Franco Cardini: Válečník a rytíř, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 78-80.

¹²² J. Vítovský, Gotické nástěnné malby v Kozohlodech, in: *Památky a příroda*, 1976, č. 1, s. 460; Z. Všetěčková: Středověká ..., c.d. v pozn. 82, s. 74.

¹²³ Viz s. 18-19.

¹²⁴ Dvacet čtyři starců obvykle tvoří dvanáct proroků ze Starého zákona a dvanáct apoštolů z Nového zákona, symbolizují tak Starý a Nový zákon a jsou běžnou součástí zobrazení Posledního soudu. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 24; J. Royt, *Slovník biblické ...*, c.d. v pozn. 19, s. 241; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 216-218.

¹²⁵ Viz s. 18-19.

¹²⁶ N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 536; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 47-50, 220.

¹²⁷ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 64. M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 92, 96.

¹²⁸ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 72-73; J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 63-65.

koz, metaforu událostí Posledního soudu, při kterých budou spravedliví odděleni od hříšníků a varovat je tak před jeho možným osudem.¹²⁹ obr.12

Peklo je zde znázorněno do široka rozevřenou rybí hlavou s řadou velkých, ostrých zubů, která patří bájně mořské obludě Leviathanovi. Leviathanova hlava tvořila ve středověku velmi populární divadelní kulisy, s nimiž se lidé setkávali při divadelních produkcích ve městech a na trzích či při předvádění liturgických her v kostelech¹³⁰ a svědčí tak nejenom o lidovosti zdejšího zobrazení, ale také o jeho dobové aktuálnosti.^{obr.13}

V Leviathanově tlamě se těsnají zatracení, které je obluda připravena rozsápat a pohltit. Pád do pekelného chřtánu a rozdrčení těla symbolizoval pro středověkého člověka zatracení, tj. odsouzení k věčné smrti. Pohlcení, tj. fakt, že člověk zmizí v zapomnění, v něm vyvolávalo hrůzu, protože to, že bude zapomenut, znamenalo skutečnou smrt, tj. konec nadějí, že se za něj někdo přimluví a on bude přeci jenom na konci věků vzkříšen a dostane se do ráje.¹³¹

Další velkou skupinu zatracených spatřujeme na začátku pekelného výjevu. Jsou svázáni silným provazem, mačkají se jeden na druhého a Satan je táhne do pekelné říše. Rozeznáme mezi nimi muže i ženy a zdá se, že mají i odznaky svého světského postavení, neboť jedna z postav má také vévodskou čapku.^{obr.14}

Zobrazení pekla zde mělo dvojí účel jednak moralizující a jednak kompenzační. Jak jsme již poznamenali, středověcí lidé se pokládali za velké hříšníky¹³² a nebáli se ani tolik smrti, jako pekla, tedy toho, že budou na věčnost zatraceni a odsouzeni k pekelným mukám. Obraz pekla měl tedy středověkého člověka varovat, nabádat je k tomu, aby vedl příkladný křesťanský život, protože právě způsob života dával ve středověku smrti význam, aneb chtěli-li člověk zemřít v Bohu a po smrti se těšit z pobytu v jeho přítomnosti, musel na onen svět odejít neobtěžkán hříchy.¹³³ Že je zdejší obraz namířen na návštěvníky kostela dokazuje zejména postava rytíře, která zcela jistě souvisí s působením řádu německých rytířů. Rytíř je zobrazen na prvním místě mezi hříšníky, které odvádí do pekla Satan a poznáme jej podle toho, že drží v jedné ruce kopí a v druhé štít.

Štít, který drží rytíř v ruce je apotropaický,¹³⁴ tzn. že je na něm zobrazeno zlo, které má odvracet další zlo. Takovému štítu byl přikládán magický účinek a měl svého nositele ochránit před nebezpečím.¹³⁵ Řád německých rytířů byl velmi asketický, jeho členové museli skládat slib cudnosti, poslušnosti a osobní chudoby a měli se tedy vyvarovat i světských pokušení.¹³⁶ Je proto pravděpodobné, že i toto zobrazení mělo moralizující podtext, neboť věřící varuje, že je před peklem neochrání magie, ale pouze víra a církev.

¹²⁹ M. Zlatohlávek, *Le Jugement* ..., c.d. v pozn. 1, s. 46-53.

¹³⁰ Leviathan je mýtická mořská příšera, jíž popisuje Starý zákon (Iz 27,1; Jb 3,8; 40,25). Ve středověku je nejčastěji zobrazován jako mořský had s otevřenou tlamou, jež pohlcuje duše hříšníků a symbolizuje tak vchod do pekla. J. Royt, *Slovník* ..., c.d. v pozn. 19, s. 242-243; M. Zlatohlávek, *Le Jugement* ..., c.d. v pozn. 1, s. 126.

¹³¹ M. Zlatohlávek, *Le Jugement* ..., c.d. v pozn. 1, s. 220-224.

¹³² Viz s. 16.

¹³³ H.-W. Goetz, *Život* ..., c.d. v pozn. 41, s. 247.

¹³⁴ Apotropaický (z řec. "apotropaios" – odvracející) je takový předmět, o kterém lidé věří, že má magickou moc, která dokáže od svého nositele odvrátit zlo. J. Baleka, *Výtvarné* ..., c.d. v pozn. 16, s. 25.

¹³⁵ Z. Všetěčková: Středověká ..., c.d. v pozn. 82, s. 74

¹³⁶ Franco Cardini: Válečník a rytíř, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, Praha 1999, s. 80-81; H. Fuhrman, *Středověk* ..., c.d. v pozn. 89, s. 218-219.

Kompenzační účinek vznikal tím, že lidé ve středověku na základě podobenství o Lazarovi věřili, že na sebe zatracení s vyvolenými navzájem uvidí, a tak zatímco se budou moci vyvolení z utrpení zatracených těšit, bude stejný pohled utrpení zatracených ještě zvyšovat. Víme, že výkon spravedlnosti byl ve středověku v rukou vládnoucích vrstev obyvatelstva, nevzdělaným a nemajetným venkovanům tak mohl pohled na vévody a duchovní v pekelných plamenech skýtat kompenzací za nespravedlnost, jíž museli snášet za svého života a poskytovat jim naději, že po smrti se všichni dočkají spravedlnosti, která bude stejná pro všechny, jak ukazuje již zmiňovaná postava šlechtice.¹³⁷

Peklo samozřejmě tvoří protiklad ke světu vyvolených, na jedné straně je Satan jako zosobnění zla, na druhé Ježíš Kristus jako personifikace dobra. Vyvstává tak před námi obraz středověkého světa, rozděleného mezi věčný boj dobra a zla.¹³⁸ Neexistuje nic mezi tím, po vynesení rozsudku při Posledním soudu stane člověk buď na pravé nebo na levé straně.

Zdejší zobrazení Posledního soudu odpovídá povaze venkovského farního kostela, který má pečovat o spásu duší svých farníků, kterými jsou chudí, negramotní venkované. Jednoduché, ale přitom výpravné pojetí ukazuje lidem události, které nastanou v den Posledního soudu, pomocí pekelných výjevů je varuje před hříchy, nabádá je k tomu, aby dodržovali křesťanské zásady a zároveň jim dodává naději tím, že jim ukazuje vyvolené a Boží spravedlnost. Ve stejném duchu apeluje zobrazení i na dobrodince zdejší farnosti, na členy řádu německých rytířů.

4.3 Poslední soud v kostele sv. Vavřince v Černovičkách

Třetí nástěnnou malbu s tématem Posledního soudu nalezneme v kostele sv. Vavřince v malé vsi Černovičky, která se nalézá blízko Prahy. Tento původně románský jednolodní kostel byl kolem poloviny 14. století přestavěn a rozšířen o gotický presbytář, kde se také nachází gotické nástěnné malby.¹³⁹obr.15

Objednavatelem gotických maleb se stal tehdejší vlastník vsi, Budek z Černomic (tj. původní název vsi), jehož erb se spolu s jeho náhrobkem objevuje v presbytáři. Budek byl velmi bohatý pražský měšťan, který zbohatl jako obchodník se sukrem a zakoupil několik vsí v okolí Slaného, mezi nimi právě i dnešní Černovičky.¹⁴⁰

¹³⁷ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 121; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 220-224.

¹³⁸ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 244; E. Ullmann, *Svět ...*, c.d. v pozn. 43, s. 64.

¹³⁹ Ke kostelu sv. Vavřince viz A. Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého*, VIII., Praha 1891, s. 240-241, Z. Wirth, *Umělecké památky Čech*, Praha 1957, s. 86; E. Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, III., Praha 1980, s. 448-449.

¹⁴⁰ A. Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého*, VIII., Praha 1891, s. 240-241; Z. Všetečková: *Středověká ...*, c.d. v pozn. 82, s. 21.

Zdejší obraz Posledního soudu je také nad triumfálním obloukem. Malby jsou velmi poškozené, vybledlé a místy téměř nečitelné. Kompozice je členěna do třech pásů. V nejvyšším pásu je uprostřed Kristus Soudce, ke kterému přicházejí přímluvci: z levé strany Panna Maria a z pravé Jan Křtitel. V rozích se vedle nich vznášejí dva andělé, kteří k poslednímu soudu svolávají vzkříšené. Ti jsou zobrazeni ve dvou nižších pásech. Pod kompozicí Posledního soudu je namalován stylizovaný rostlinný ornament.^{obr.16}

Význam Kristova zobrazení již známe.¹⁴¹ Kristus, zobrazený jako *Maiestas Domini* sedící na dvojité duze, zdvihá obě dvě paže tak, že jsou patrné jeho rány na rukou a v boku a z úst mu po obou dvou stranách ční dva velké ostré meče. Zatímco rány poukazují k jeho vykupitelské roli, meče zas k jeho roli přísného soudce.¹⁴²

Po obou stranách Krista jsou zobrazení přímluvci Panna Marie¹⁴³ a Jan Křtitel¹⁴⁴. Tento typ zobrazení se nazývá Přímluva (“*deesis*”) a je obvyklým prvkem zobrazení Posledního soudu.¹⁴⁵ Stejně tak jako dnes se i středověcí lidé obávali obracet se se svými prosbami přímo na někoho významného a raději svěřovali svá přání prostředníkům. Proto se hříšníci modlili ke světcům a světicím, prosili je totiž, aby se za ně u Krista přimluvili a zvýšili tak naději na jejich spásu. Stejně vlastnosti přisuzovali lidé i andělům zobrazeným, jak svolávají lidstvo k Poslednímu soudu troubením na pozouny.^{146obr. 17}

Zobrazení *deesis* poskytuje také středověkému člověku návod, jak se má k Bohu modlit a jaký vztah by k němu měl mít. Přímluvci jsou zobrazení jako klečící a modlící se lidé, kteří k Bohu vzhlížejí, ale neopovažují se na něj pohlédnout, protože k němu chovají hlubokou úctu a podávají tak příklad velmi intimní a hluboké zbožnosti.

To byl svrchní pás. Ve dvou zbývajících spodních pásech jsou zobrazení mrtví vstávající z hrobů. Zatímco na pravé straně jsou zobrazení spravedliví jako vzkříšení, neboť lidé ve shodě s křesťanskou věroukou věřili, že k Poslednímu soudu vstanou i těla¹⁴⁷, na levé straně spatřujeme zavržené, kteří jsou představeni jako kostlivci v různých pozicích, jeden se modlí, druhý lomí rukama a třetí se dokonce chytá za hlavu.^{obr.18}

A tak, i když zdejší obraz Posledního soudu obvyklé výjevy nebe a pekla postrádá, jejich představa je obsažena v pozadí. Peklo zde totiž představují postavy kostlivců, kteří se vynořují ze svých hrobů, protože lidé si představu pekla odpradáva spojovali s podzemním

¹⁴¹ Viz s. 19-20.

¹⁴² J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 241; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 154-155.

¹⁴³ Panna Marie je považována za matku Ježíše Krista. Bývá zobrazována s Ježíškem, sama či ve skupině v mariánských cyklech, nejčastěji je zobrazována jako žena s dlouhými vlasy v modrém plášti, jejími hlavními atributy jsou závoj, hvězdy či lilie a řada dalších tzv. mariánských symbolů. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 213-214; J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 189-220.

¹⁴⁴ Jan Křtitel tvoří spojovací článek Starého a Nového zákona, protože byl poslední starozákonní prorok a zároveň první novozákonní světec. Je pokládán za Kristova předchůdce, podle tradice pokřtil Ježíše. Protože je pokládán za jednoho ze zakladatelů poustevnictví, bývá zobrazován jako hubený a rozčuchaný muž v šatech ze zvířecí srsti s koženým pásem kolem boku. Jeho atributy jsou pláštve medu, beránek a nejčastěji dlouhý rákosový kříž. J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 153; J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 92-94.

¹⁴⁵ *Deesis* (řec. – molitba, prosba, přímluva) je původně byzantský typ zobrazení Krista jako vládce světa obklopeného přímluvci Pannou Marií a Janem Evangelistou či Janem Křtitelem, který tvoří v západním křesťanském umění součást výjevu Posledního soudu. J. Royt, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s.194; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 20-23, 96.

¹⁴⁶ N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 101.

¹⁴⁷ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 115-116.

světem, tzn. s místem, kam musí po své smrti každý a které je považováno za místo bez života, místo stínů a zániku, kde si hříšníci odpykávají své zasloužené tresty.¹⁴⁸ Peklo je tedy symbolizováno levou stranou, hnilobou, rozpadem tělesné schránky a upadnutím do nicoty, tj. do zapomnění.¹⁴⁹ Jaké obavy ve středověkém člověku tyto představy vzbuzovaly, ukazují právě lomící se ruce kostlivců.

Zobrazení kostlivců, kteří byli chápáni jako zosobnění smrti, mělo lidem připomínat pomíjivost lidského těla, přimět je, aby se osvobodili od pout tohoto světa a vydali se na cestu spásy.¹⁵⁰ Zobrazení vzkříšených však mělo člověku zároveň dodávat naději a zmenšovat jeho strach z vlastní smrti, ukazuje totiž, že s pozemskou zkázu vše nekončí, protože na konci světa budou všichni lidé vzkříšeni. Zobrazení vzkříšených tak opět odkazuje k Vykoupení jako k vítězství nad smrtí, která je zde symbolizována rozpadem tělesné schránky a představa nebe obsahuje narážku na Zlatý věk lidstva¹⁵¹, ve kterém byl člověk nesmrtelný.

Nebe je zde tedy představeno jako pravý opak pekla, a sice jako místo, kde se rodí nové a dobré věci, tj. nově stvořená lidská těla, která tudíž nezatěžuje dědičný lidský hřích a která byla ve středověku vnímána jako ideál krásy.¹⁵² Je zde představeno jako Království nebeské, kterému kraluje Ježíš Kristus a které budou spolu se svatými a anděly obývat také vyvolení.

Pozadí obrazu Posledního soudu je podél středové osy barevně rozlišeno na levou zelenou a pravou červenou část. Vystává tak před námi představa světa stvořeného okolo osy světa ("axis mundi"), tj. vesmírného středu, který spojuje nebe se zemí, ale také s podzemním světem a rozděluje svět mezi dobro, které je zde symbolizováno pravou stranou, červenou barvou a vyvolenými a zlo, které je zastoupeno levou stranou, zelenou barvou a postavami zatracených.¹⁵³ Červená barva byla totiž ve středověku pokládána za barvu par excellence a symbolizuje zde Království nebeské, zatímco zelená byla vnímána jako barva potupy a trestu a představuje tudíž peklo.¹⁵⁴ I zde se tedy opět setkáváme s nám již známou středověkou představou světa rozděleného mezi dobro a zlo.¹⁵⁵

Podobně jako v Kozohlodech je v Černovičkách Poslední soud na stěně vítězného oblouku a orámován rostlinným ornamentem.¹⁵⁶ Avšak je umístěn na straně pozorovatelné pouze z kněžiště. Toto neobvyklé umístění napovídá, že obraz Posledního soudu byl určen pouze pohledu kněze, případně donátora a jeho blízkých.

¹⁴⁸ M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 220-222.

¹⁴⁹ Viz s. 24.

¹⁵⁰ J. Baleka, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 183; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 245.

¹⁵¹ Zlatý věk je starobylá představa o prvním věku lidstva, ve kterém ještě neexistovalo zlo a smrt a člověk žil v míru. Jde o pesimistickou představu založenou na myšlence, že se lidstvo s přibývajícím věky (postupně přichází věk stříbrný, bronzový a železný) mravně kazí. Ve středověku pak tato představa splynula s dalšími představami o Ráji. J. Sokol, *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 1998, s. 380.

¹⁵² M. Zlatohlávek, *Le ...*, c.d. v pozn. 1, s. 210-213, 224-226.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 207.

¹⁵⁴ Hodnotit význam barev je vždy velmi obtížné, neboť jejich použití je vždy ovlivněno řadou jiných faktorů jako je individuální záliba, móda atp. Např. zelená barva přírody, která byla ve středověku spojována s mládím a rytířskou kulturou, byla hodnocena kladně. Pro nás je ale důležité, že význam barvy byl ve středověku odvozován z protikladů a zde je nesporné, že zelená tvoří protiklad k červené. M. Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, s. 47; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 50.

¹⁵⁵ Viz s. 25.

¹⁵⁶ Viz s. 18-19.

I další zvolené náměty¹⁵⁷, které zdobí stěny presbytáře, vyzdvihují téma smrti spolu s Vykoupením a nadějí na vzkříšení a reprezentují tak dobovou představu o spáse, která je zde podmíněna Kristovým zmrtvýchvstáním, protože právě Kristus, zvítězil nad smrtí a umožnil tak všem lidem vstoupit do ráje.¹⁵⁸

Je zcela jisté, že na výběru a rozvržení maleb se podílel donátor kostela Budek, který nechal v blízkosti Posledního soudu několikrát zvěčnit svůj erb,^{159obr.19} a to nejenom proto, aby reprezentoval svoji rodinu, ale především proto, aby sám sebe zpřítomnil ve víře a očekávání Posledního soudu a své spásy. Neboť právě naděje, že bude člověk ve svém jménu či erbu v kostele přítomen až do Posledního soudu a bude tak odevzdán do milosrdenství Božího, vedla lidi k tomu, že zakládali kostely, oltáře atp.¹⁶⁰ Jednou je dokonce Budkův erb vytesán na svorníku klenby, který je ve středověké symbolice tradičně vyhrazen Kristu.¹⁶¹ My si tak můžeme zcela reálně představit, že se Budek při pozorování zdejších maleb chtěl s postavou Krista ztotožnit, aby stejně tak jako on, zvítězil nad smrtí.

Motivy vzkříšení a spásy vyzdvihuje ostatně i Budkův náhrobek, který se dochoval ve stěně presbytáře. Na náhrobku je v nízkém reliéfu spodobněn Budek jako středověký rytíř, v jedné ruce drží meč a v druhé erb. Budek stojí pod arkádou, která, jak jsem již viděli, představuje nebeský Jeruzalém a symbolizuje fakt, že Budek bude vzkříšen a dojde spásy.¹⁶²

Přítomnost Budkova náhrobku svědčí dále o tom, že kostel byl používán a zamýšlen jako pohřební. Ostatně ve středověku bylo zvykem zařizovat místo svého posledního odpočinku dlouho předem a dohlížet na jeho výstavbu a výzdobu.¹⁶³ Právě snaha být pohřben uvnitř kostela co nejbližší oltáři, kde se odehrává posvátný obřad mše,¹⁶⁴ patřila mezi dobově oblíbené prostředky, jak si pojistit svoji naději na spásu a pobyt v království nebeském, protože středověcí lidé byli přesvědčeni o tom, že lidé pohřbení na posvátném místě budou mít u Posledního soudu lepší vyhlídky.¹⁶⁵

V tomto smyslu je kostel sv. Vavřince nejenom pohřební, ale také památný, protože odkazy na Budkovo donátorství v podobě jeho erbu a náhrobku, mají uchovávat vzpomínku na zemřelého a vyjadřují tak touhu každého středověkého člověka nebyť zapomenut.¹⁶⁶ Budek tedy prosí návštěvníky kostela, aby se za něj až do konce věků modlili a pomohli mu tak překonat nástrahy smrti a vstoupit do Ráje.

¹⁵⁷ První pole severní stěny presbytáře zdobí scéna Smrti Panny Marie, druhé Kristova Zmrtvýchvstání. Oba dva tyto obrazy mají člověku dodávat naději v jeho usilování o spásu, protože zaručují zmrtvýchvstání, neboť Kristus a Panna Marie smrt již překonali, vstali z mrtvých a nyní pobývají v Ráji. Z. Všetěčková: *Středověká ...*, c.d. v pozn. 82, s. 21; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 50.

¹⁵⁸ Viz s. 14.

¹⁵⁹ Budkův erb, který má ve znamení dvě spojené paže na šedomodré pozadí, je v presbytáři přítomen třikrát, dvakrát v reliéfu na svornících klenby, potřetí v malbě na jižní stěně vpravo.

¹⁶⁰ N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 241.

¹⁶¹ Svorník je kamenný architektonický prvek, který uzavírá žebra klenby a jehož lícová plocha je obvykle zdobená. N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 741; E. Ullmann, *Svět ...*, c.d. v pozn. 43, s. 132.

¹⁶² Viz s. 20, pozn. 99.

¹⁶³ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 249.

¹⁶⁴ Viz s. pozn. 86.

¹⁶⁵ N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 117, 459.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 240.

Presbytář plnil tedy funkci veřejnosti uzavřené soukromé kaple, která měla Budka reprezentovat, neboť fakt, že si mohl dovolit postavit a vyzdobit kostel, dokazoval jeho společenský úspěch a byl tak symbolem jeho společenského statutu, ale také místem pohřební liturgie a meditace, místem kde se mohl člověk zamyslet nad sebou a svým údělem na tomto světě.

Účelem zdejšího zobrazení Posledního soudu nebylo moralizovat a poučovat jeho prostřednictvím široké masy, ale sloužit osobním potřebám objednavatele maleb a jeho rodině. Pravděpodobně proto postrádá obvyklé výjevy nebe a pekla a vyzdvihuje symboliku vzkříšení a spásy, nezastrašuje, ale dává naději. Poskytuje také svému objednavateli představu o uspořádání světa, ve kterém žije, ukazuje mu, že jeho svět je rozdělen mezi dobro a zlo a člověku tak skýtá pouze dvě možnosti, jak se svým životem naložit, zvolit dobro a být na konci věků znovu vzkříšen a vstoupit do nebe, nebo zvolit zlo a být odsouzen k věčné smrti, tj. pobytu v pekle. Poskytuje také donátorovi návod, jak v takovém světě žít, aby došel spásy, tedy že se má pokorně modlit k Bohu, obávat se jej jakožto přísného soudce, ale zároveň spoléhat na jeho milosrdenství, protože to byl právě Kristus, Syn Boha, který člověka vykoupil a dal mu možnost dojít spásy.¹⁶⁷

4.4 Poslední soud na Zlaté bráně katedrály sv. Víta v Praze

Závěrečný obraz s námětem Posledního soudu, který si představíme, zdobí hlavní jižní vstup do katedrály¹⁶⁸ sv. Víta známý jako Zlatá brána. Katedrála byla založena v roce 1344 českým králem Janem Lucemburským a jeho synem Karlem. Její stavbu započal francouzský architekt Matyáš z Arrasu¹⁶⁹ a dokončil Petr Parlér^{170 171 obr.20}.

Objednavatelem tohoto rozsáhlého mozaikového obrazu je jeden ze zakladatelů katedrály, nejvýznamnější český král Karel IV. (1316-1378), který se v roce 1355 stal také císařem římské říše¹⁷². V této době tvořily římskou říši do velké míry nezávislé územní státy, které se řídily vlastními zájmy, tzn. že říše byla rozdrobená a postrádala nejenom jednotnou

¹⁶⁷ Viz s. 14.

¹⁶⁸ Katedrála (z řec. "kathedra" – sedadlo, stolice) je z církevně právního hlediska biskupský kostel, z architektonického typ gotického chrámu, pro který je charakteristický opěrný systém, ochoz, věnec kaplí vinoucí se okolo presbytáře a transept. N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 26.

¹⁶⁹ Matyáš z Arrasu byl francouzský architekt, který vedl na přání Karla IV. stavbu katedrály od roku 1344 až do roku 1352, kdy zemřel. Založil chór, vystavěl závěrovou část s osmi pilíři, ochozem a kaplemi do výše arkád, téměř dokončil kapli sv. Anny a započal stavbu kaple sv. Kříže. K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 166-167.

¹⁷⁰ Petr Parlér (1330-1399) byl architekt a sochař, která pokračoval po Matyášovi z Arrasu ve stavbě pražské katedrály. Dostavěl chór, postavil kapli sv. Václava a jižní předsíň, jeho dílem jsou také královské náhrobky a busty v triforiu. K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 167.

¹⁷¹ Ke katedrále sv. Víta viz K. Stejskal: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 334-338; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 166-170; E. Ullmann, *Svět ...*, c.d. v pozn. 43, s. 110-113

¹⁷² J. Čechura, *Karel IV. na dvořím trůně*, Praha 1998, s. 93.

politiku, ale také hlavní město. Pro středověké lidi přitom měla existence římské říše fatální význam, neboť ji v souladu s eschatologickým učením o čtyřech posledních říších, považovali za poslední stadium lidských dějin a císaře za jejich spasitele. Očekávání posledního soudu tedy neovlivňovalo pouze obyčejné lidi, ale mělo bezprostřední politický smysl.¹⁷³

I Karel IV. věřil, že žije v době Posledního soudu¹⁷⁴ a proto usiloval o to, aby navrátil císařství ztracený lesk a jednotu. Aby říši upevnil, rozhodl se, že z ní vytvoří jednotný celek a z Prahy učiní jeho centrum,¹⁷⁵ které bude tak dokonalé, aby bylo důstojným sídlem poslední římské říše.

Aby z Prahy učinil faktické centrum říše, začal ji programově přebudovávat do podoby druhého Říma a zároveň i druhého Jeruzaléma. Velké úsilí věnoval přestavbě Pražského hradu, zvelebení pražských měst a zejména stavbě Nového Města Pražského, jehož výstavbou se z Prahy stalo třetí největší město tehdejší Evropy.¹⁷⁶ Přestavba Prahy měla ospravedlnovat Karlovy nároky na císařský trůn a zajistit nástupnictví jeho potomkům. Císařský titul není dědičný a pouze přestavba Prahy do podoby dokonale institucionálně vybaveného¹⁷⁷ a stavebně provedeného sídelního města, mohla zaručit, že i budoucí císař bude volen z Prahy.¹⁷⁸

Karel IV. tedy záměrně používal umění k šíření svojí císařské ideje a jako oporu své královské a císařské moci¹⁷⁹. V souladu s tím tedy musíme Zlatou bránu považovat především za vědomí výraz Karlovy císařské propagandy. Protože ve středověku nebylo oceňováno to, co je nové, ale to co je staré, protože teprve dlouhá tradice byla pokládána za dostatečný důkaz kvality, zvolil Karel pro výstavbu a výzdobu Zlaté Brány takové výrazové prostředky, které odkazovaly na minulost a potvrzovaly tak legitimitu jeho imperiálních nároků. Proto se Karel rozhodl postavit v Praze katedrálu klasického typu¹⁸⁰, která byla již v jeho době přežitkem. Teprve katedrála je totiž dostatečně mohutným, zdaleka patrným znamením moci, které Praze dodává status skutečného velkoměsta a ospravedlňuje tak její nároky na to být hlavním centrem říše.¹⁸¹

¹⁷³ A. J. Gurevič, *Kategorie ...*, c.d. v pozn. 18, s. 98; N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 91.

¹⁷⁴ Karel IV. se k tématu Posledního soudu několikrát vyjadřuje ve svém životopise, kde se také zamýšlí nad rozdělením lidstva na spasené a zatracené. J. Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000, s. 167-169.

¹⁷⁵ Praha byla hlavním městem českého království, tradičním sídelním městem českých králů, nacházela se v centru Evropy a byla tak vhodným místem pro uskutečnění Karlových záměrů, neboť byla dostatečně blízko západním metropolím a zároveň dostatečně vzdálená z mocenskému vlivu. Karel IV. chtěl v Čechách, které byly nezkonsolidovanějším státním útvarem na území říše, vybudovat mocenské centrum Lucemburské dynastie, která se měla stát nositelkou císařské centrální moci. J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 135; J. Čechura, *České země v letech 1310 – 1378, Lucemburkové na českém trůně I.*, Praha 1999, s. 70.

¹⁷⁶ J. Čechura, *Karel IV. na dvořím trůně*, Praha 1998, s. 102; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, s. 138.

¹⁷⁷ Karel IV. založil v Praze v roce 1344 arcibiskupství a v roce 1348 první univerzitu ve střední Evropě. J. Čechura, *Karel IV. na dvořím trůně*, Praha 1998, s. 100; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, s. 137.

¹⁷⁸ J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. s. 135.

¹⁷⁹ J. Čechura, *České země v letech 1310 – 1378, Lucemburkové na českém trůně I.*, Praha 1999, s. 206-207; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, s. 13, 27.

¹⁸⁰ Katedrála sv. Víta navazuje na klasické katedrály, které se stavěly ve Francii v letech 1210-1220, a to např. v Amiens, Chartres či v Remeši. Další katedrálu nalezeneme ve střední Evropě již pouze v Kolíně. J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 136-138.

¹⁸¹ J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 138; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 166.

Proto také při její stavbě používá antickou císařskou symboliku, která má nejenom učinit z Prahy nový Řím, tradiční sídlo antických císařů, ale především potvrdit její pozici jakožto centra říše tím, že zdůrazňuje kontinuitu středověké římské říše s antickou římskou říší, která je založena na tezi o *translatio imperii*.¹⁸² K antice odkazuje zejména původně antická technika mozaiky¹⁸³ a trojdílné členění katedrálního průčelí, které má připomínat triumfální oblouk, tradiční atribut římských císařů.¹⁸⁴

A protože se z Prahy měl stát druhý Řím nejenom ve smyslu tradičního říšského sídla, ale také ideového centra římské říše jakožto nositelky křesťanství, navazuje stavba katedrály sv. Víta na italské vzory, které ji měly spojovat s raněkřesťanskými stavbami. Zlatá brána s mozaikou Posledního soudu, která byla v letech 1370-1371 osazena podle návrhu italského umělce Nicoletta Semitecola¹⁸⁵, tedy vznikla z Karlova popudu a podle jeho koncepce.¹⁸⁶

Kompozice mozaiky Posledního soudu vychází z trojdílného členění Zlaté brány, tzn. že je rozdělena do třech svislých polí, která jsou zřetelně oddělena pilastry¹⁸⁷ a ornamenty¹⁸⁸. Nejvyšší místo ve středu kompozice zaujímá Kristus ve Slávě, který trůní na dvojité duze a obklopuje jej mandorla nesená anděly. Andělé troubí na pozouny a nesou nástroje Kristova umučení (“*arma christi*”). Pod Kristem jsou v roli přímluvců zobrazeni čeští zemští patroni, následuje portrét donátorů mozaiky – panovnického páru tvořeného Karlem IV. a jeho manželkou Alžbětou Pomořanskou (1346-1393). V levém poli kompozice je zobrazen archanděl Michael a čerti odvádějící zatracené do pekelného jícnu, kde trůní Satan, nad nimi jsou jako soudní tribunál zobrazeni Jan Křtitel a šest apoštolů. V pravém poli kompozice jsou zobrazeni vzkříšení vstávající z hrobů a další postavy tribunálu, Panna Maria a šest apoštolů. Celý výjev je orámován rostlinným a obloučkovým ornamentem – připomínkou ráje, ve vrcholu rámu je pravý obraz Krista (“*veraikon*”)¹⁸⁹ obr.21

¹⁸² *Translatio imperii* je idea o přenášení císařské moci, která se v Evropě objevuje od 13. století v souvislosti s přenesením titulu římských císařů na Franky a později na Němce. J. Bažant, *Umění...*, c.d. v pozn. 174, s. 153; A. J. Gurevič, *Kategorie...*, c.d. v pozn. 18, s. 103.

¹⁸³ O tom, že tento odkaz k antice byl vědomí a že tak byl i ve své době pochopen svědčí např. slova Karlova kronikáře Beneše z Krabice, který mozaiku označil jako práci “po řeckém způsobu”. J. Bažant, *Umění...*, c.d. v pozn. 174, s. 141; K. Stejskal: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 334; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 193.

¹⁸⁴ N. Ohler, *Katedrála*, Praha 2006, s. 440.

¹⁸⁵ Nicoletto Semitecolo byl benátský umělec, žák italského umělce Guarienta d’Arpa (1310-1377). J. Bažant, *Umění českého středověku*, Praha 2000, s. 140; K. Stejskal, Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 335; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 194.

¹⁸⁶ Ke katedrále sv. Víta viz K. Stejskal: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 334-338; K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 166-170; E. Ullmann, *Svět...*, c.d. v pozn. 43, s. 110-113

¹⁸⁷ Pilastr je plochý dekorativní, nosný a členící architektonický článek v podobě sloupu zapuštěného do zdi, může být též členěn na patku, dík a hlavici. J. Baleka, *Výtvarné...*, c.d. v pozn. 16, s. 274.

¹⁸⁸ K významu ornamentu viz s. 19.

¹⁸⁹ *Veraikon* (lat. – pravý obraz) je podle křesťanského mýtu otisk Kristovy tváře, který vznikl buď tak, že si Kristus otřel tvář do roušky na Olivetské hoře či podle jiné verze do roušky, jíž mu podávala Veronika, když nesl na Golgotu Kříž. J. Baleka, *Výtvarné...*, c.d. v pozn. 16, s. 380.

Zatímco obvykle je téma Posledního soudu zobrazováno na západní stěnu katedrál, v Praze je nechal Karel IV. umístit na jižní průčelí. Stranová orientace mozaiky Posledního soudu tak sice postrádá nám již známý symbolický význam,¹⁹⁰ přesto má své opodstatnění. Středověká katedrála má plnit funkci hlavní svatyně města, jako taková by se měla otevírat na všechny světové strany¹⁹¹ a především městu, které se nachází právě na jihu.

Umístění mozaiky souvisí také s Karlovou vladařskou koncepcí, jíž přejal od sv. Augustina a podle které se má v osobě panovníka slučovat jak duchovní tak světská moc, neboť jeho úkolem je především dovést lidstvo ke spáse, tzn. že Karel IV. chápal svou vládu jako službu Bohu.¹⁹²

Spojení světské a církevní moci má v křesťanství dlouhou tradici. Obraz Posledního soudu se na portálech katedrál objevuje také proto, že se před nimi konaly soudy, při kterých panovník zasedal zády k obrazu Posledního soudu tak, aby měli všichni zúčastnění před očima, že je všechny jednoho dne čeká rozsudek, který na rozdíl od toho pozemského, rozhodne o jejich osudu s konečnou platností.¹⁹³ Nebylo tomu jinak ani u katedrály sv. Víta, jejíž hlavní vstup se nacházel naproti královskému paláci, před kterým zasedal k soudu Karel IV.¹⁹⁴ Takové uspořádání mělo připomínat Řím, kde papež, nejvyšší představitel církevní moci, vítal císaře v areálu svatopetrského chámu, kde spolu jednali a vykonávali soudní moc a potvrzovat tak postavení Prahy jako centra říše.¹⁹⁵

Katedrála sv. Víta je tedy postavena v areálu panovnického sídla, tzn. že je majetkem panovníka a nikoli církve. Je postavena na vyvýšeném místě nad městem tak, aby byla na první pohled patrná, k čemuž notně přispívala i zlatá barva mozaiky, která spolu se dvěma pozlacenými věžemi královského paláce¹⁹⁶ zářila do dalekého okolí a měla tak připomínat zlatý Řím a prokazovat výsadní postavení města Prahy. Tím, že katedrála tvoří jeden významový celek s městem a panovnickým sídlem, je potlačena její metropolitní funkce a namísto tradičně protěžované spásonosné úlohy církve, je tak vyzdvížena spásonosná úloha císaře Karla IV.

Zlatá barva, stejně tak jako technika mozaiky, byly ve středověku velmi ceněné a nákladné. Zlatá brána s mozaikou Posledního soudu je tedy nejenom tou největší poctou, jíž mohl středověký člověk složit Bohu¹⁹⁷, ale především odznakem Karlovy císařské moci, což je její hlavní funkce.¹⁹⁸

I zde je ústředním námětem obrazu Ježíš Kristus zobrazený jako *Maiestas Domini*. Kristus Soudce sedí na dvojité duze a obklopuje jej mandorla nesená anděly. Zatímco dolní

¹⁹⁰ Viz s. 19.

¹⁹¹ G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 296.

¹⁹² Z. Kalista, *Karel IV. jeho duchovní tvář*, Praha 1971, s. 53-54.

¹⁹³ P. Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 116; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 116-117.

¹⁹⁴ J. Čechura, *České země v letech 1310 – 1378, Lucemburkové na českém trůně I.*, Praha 1999, s. 242-243.

¹⁹⁵ J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 139-140.

¹⁹⁶ Karel IV. nechal pozlatit střechy dvou věží Pražského hradu v roce 1370. K. Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1971, s. 165.

¹⁹⁷ K významu zlaté barvy viz E. Castelnuevo: Umělec, in: J. Le Goff (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*, s. 189; M. Pastoureau, *Une Histoire ...*, c.d. v pozn. 154, s. 22.

¹⁹⁸ J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 139.

dva andělé svolávají lidstvo k Poslednímu soudu, zbývajících osm nese nástroje Kristova umučení (“arma christi”). Novým prvkem je gesto Kristových rukou, zatímco pravou rukou vítá vyvolené, levou zavrhuje zatracené. Bůh se tak opět představuje zároveň jako přísný soudce a milosrdný Vykupitel.^{199obr.22}

Po obou stranách Krista jsou zobrazeni apoštolové v roli soudcovského tribunálu, který má být Kristu nápomocen při vynášení rozsudků^{200obr.23} a níže deesis s Pannou Marií^{obr.24} a Janem Křtitelem^{obr.25}, kteří jsou zobrazeni ve středním poli pod Kristem. Oba dva přímluvci klečí, modlí se ke Kristu a přimlouvají se za zemřelé.²⁰¹

Pod Kristem spatřujeme modlící se zemské patrony, kteří jsou zobrazeni v roli přímluvců. Poznáme je podle atributů a latinsky napsaných jmen v nápisové pásce, která se nachází pod nimi, zprava doleva to jsou: sv. Prokop, sv. Zikmund, sv. Vít, sv. Václav, sv. Ludmila a sv. Vojtěch.^{obr.30}

Zobrazení zemských patronů na Posledním soudu navazuje na italské vzory v Luce a Římě²⁰², symbolicky tak spojuje Prahu s raněkřesťanskými chrámy a činí z ní druhý Řím. Zdůrazňuje také kontinuitu středověké římské říše s antickou římskou říší, neboť Karel IV. se považoval po matce, tj. po Přemyslovcích²⁰³, za potomka východořímských císařů. Mozaika tak potvrzuje Karlův “splendor generis”, tj. vznešný původ, definuje katedrálu jako přemyslovskou-lucemburskou a zdůrazňuje tak kontinuitu a dlouhou tradici královské moci v Čechách a tím ospravedlňuje jeho mocenské ambice.

Pod Kristem a zemskými patrony se nachází portrét donátorů Karla IV. a jeho manželky Alžběty Pomořanské.^{obr.30} Karel IV. s chotí jsou zobrazeni jako panovníci, tj. s atributy své královské moci. Karel IV. má na sobě plášť královské červené barvy, plášť jeho ženy zdobí hermelín a oba dva mají na hlavách korunu. Portrétní zobrazení Karla IV. a jeho ženy navazuje na antické vzory a tudíž má reprezentativní význam, neboť vyjadřuje návaznost Karlovy říše na antickou římskou říši.

Donátorský pár je zobrazen nad hlavním vstupem do katedrály, který je doširoka rozevřen a má fungovat jako jakási nálevka, jejímž účelem je přivádět lidstvo do chrámu a ke křesťanské víře. Karel IV. s manželkou, zobrazení v pokorném pokleku, kterak se s gestem modlitby obracejí na české zemské patrony, jsou tedy představeni jako panovníci, kteří vedou své poddané ke křesťanství, prostřednictvím českých světců se u Krista Soudce přimlouvají za jejich duše a pečují tak o jejich spásu.

Zobrazení císařského páru má Kristu v den Posledního soudu připomenout Karlovy panovnické zásluhy a všem lidem, kteří se na mozaiku podívají připomenout Karla a jeho ženu jako odpovědné panovníky, kteří dbali o spásu svých poddaných. V tomto smyslu je portrét donátorů památný, neboť má uchovat památku Karla IV. a jeho ženy Alžběty.

¹⁹⁹ Viz s. 19-20.

²⁰⁰ Viz s. 20.

²⁰¹ Viz s. 26.

²⁰² Obraz Krista Soudce zobrazeného spolu s českými patrony navazuje na starý vzor mozaiky, která zdobila fasádu kostela S. Maria in turris při vstupu do atria hlavního křesťanského chrámu, a sice baziliky sv. Petra v Římě. J. Bažant, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 139-141; K. Stejskal: Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 334.

²⁰³ K. Stejskal: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 328-329.

Portrét císařského páru souvisí s tím, že Karel IV. založil katedrálu také jako pohřební.²⁰⁴ Snaha pohřbívat své předky na jednom místě je jednoznačně reprezentativní, neboť čím více příslušníků jednoho rodu bylo pohřbeno na jednom místě, tím větší vážnosti rod ve středověku pobíral.²⁰⁵ Přesto se můžeme domnívat, že i Karel IV. chtěl být, tak jako ostatní středověcí lidé, pohřben spolu se svými předky v posvátné půdě, v blízkosti spásonosných ostatků a oltářů na místě, kde se budou až do konce věků sloužit mše a zvýšit tak svoji naději na spásu.

Portrét byl ve 14. století něčím novým, neboť zobrazení člověka pomocí jeho individuálních rysů bylo až do této chvíle vyhrazeno pouze Kristu a jeho okolí.²⁰⁶ Fakt, že se Karel IV. nechal zobrazit stejnými prostředky svědčí o tom, že své postavení považoval za natolik výsadní, že sám sebe stylizoval do role Kristova náměstka a zároveň za natolik křehké, že svou politiku potřeboval manifestovat prostřednictvím fyziognomického portrétu, který odkazoval přímo k jeho osobě a potvrzoval tak jeho nároky na moc.²⁰⁷ Souvisí také s jeho zájmem o autentické portréty Ježíše Krista, jak ukazuje veraiikon zobrazený v horní části obrazu.²⁰⁸

Z hlediska dějin spásy tkví hlavní význam portrétu v tom, že uchovává vzpomínku na individuální podobu člověka v paměti jiných lidí a pomocí jejich přímluv člověku pomáhá překonat nástrahy posmrtného života a zvyšuje tak jeho naděje na spásu. Proto, přestože hlavní význam portrétu císařského páru na mozaice Posledního soudu je reprezentativní, neměli bychom opomínat ani jeho památný význam.

V levé polovině, tradičně vyhrazené zlu²⁰⁹, se nachází archanděl Michael²¹⁰ a výjev pekla se zatracenými a Satanem. Michael je zobrazený jako gotický rytíř, který drží v pravé ruce meč a zahání jím zatracené, kteří by se snad pokoušeli utéci. Archanděl Michael byl ve středověku považován za vůdce nebeského vojska, jeho úkolem je ochraňovat vstup do ráje, tj. do katedrály.^{obr.27}

Peklo je zde zobrazeno jako ohnivá puklina v zemi, v níž trůní jeho vládce Satan.^{obr.26} Před peklem jsou zachyceni zatracení^{obr.27}, kteří mají odznaky svého světského postavení a jsou spoutáni silným provazem. Moralizující a kompenzační význam tohoto výjevu, který měl lidi varovat před tím, co je čeká, když budou hříšní a přimět je, aby mysleli na spásu své duše a zároveň jim měl poskytovat útěchu tím, že zdůrazňoval Boží spravedlnost, již známe.²¹¹

Čerti, kteří táhnou zatracené do pekla, mají opět zvířecí i lidské rysy, mají ocasy, bílé tesáky a rohy a jejich těla jsou zbarvena do modra. Jejich vládce Satan, který je spoután

²⁰⁴ G. DUBY, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 251-252; N. OHLER, *Katedrála*, Praha 2006, s. 241-242.

²⁰⁵ N. OHLER, *Katedrála*, Praha 2006, s. 242.

²⁰⁶ Portrét, způsob zobrazení člověka pomocí jeho individuálních rysů, se v Evropě objevuje až kolem poloviny 14. století, ale v Čechách má tradici již od 13. století. J. BAŽANT, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 151-152.

²⁰⁷ Karlovo mocenské postavení v římské říši ohrožovali Habsburkové a Wittelsbachové, kteří si též nárokovali korunu římského krále a císaře. J. BAŽANT, *Umění ...*, c.d. v pozn. 174, s. 160-161.

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 161-162.

²⁰⁹ Viz s. 23.

²¹⁰ Michael patří mezi archanděly, tj. okřídlené bytosti nadřazené obyčejným andělům, západní církve uznává čtyři archanděly Gabriela, Michaela, Uriela a Rafaela, kteří se liší svými atributy, Michael bývá zobrazován ve zbroji s mečem a kopím. J. BALEKA, *Výtvarné ...*, c.d. v pozn. 16, s. 27; J. ROYT, *Slovník ...*, c.d. v pozn. 19, s. 22-24;

²¹¹ Viz s. 24-25.

řetězem a trůní v pekelné jámě, představuje protiklad nebeského světa, jemuž vládne Bůh. Čerti, jak jsme již viděli, představují síly zla stejně tak jako pekelné plameny, které mají hříšníky varovat tím, že jim připomínají budoucí pekelná muka.²¹²

Zobrazení spoutaného Satana souvisí s Karlovým pojetím starého říšského proroctví, podle kterého, jak již bylo řečeno výše, chápal Karel IV. sám sebe jako posledního vládce, jehož úkolem je sjednotit celé lidstvo pod svou vládou a postavit se Antikristu²¹³, který se podle Janova Zjevení objeví na konci věků, aby rozpoutal události Posledního soudu a konečnou bitvu mezi silami dobra a zla, v níž bude nakonec poražen.²¹⁴

Vpravo od Krista je zobrazeno vzkříšení mrtvých, kteří se vynořují ze svých hrobů. S významem tohoto motivu jsme se již seznámili.²¹⁵ Vzkříšení, kterým gesto Kristovy pravé ruky naznačuje, že nad nimi již byl vynesena kladný rozsudek a Kristus je zve na nebesa, kam jim pomáhají andělé, symbolizují z pohledu středověku vyvolené.^{obr.28}

Vzkříšení je nejvyšším křesťanským dogmatem²¹⁶ a jeho zobrazení na katedrálním průčelí je nutno chápat jako příslib nesmrtelnosti, který je na mozaice Posledního soudu podmíněn přijetím křesťanské víry symbolizované zjm. Kristovými ranami, ale také nástroji Kristova utrpení, které poukazují ke Kristovu vykupitelskému činu a dějinám spásy.²¹⁷

Nebe je na mozaice Posledního soudu znázorněno nepřímě, což odpovídá středověkému vidění světa, které bylo ovládáno více strachem z pekla než nadějí na pobyt v nebi.²¹⁸ Symbolizuje jej jednak motiv se vzkříšenými, který odkazuje k nebi jako k místu, kde vznikají nové věci, zatímco peklo je představeno jako místo zániku, puklina v zemi, která vše pohltí, dále nebeská obec v čele s Kristem následovaným anděly a světci a zlatá barva mozaiky, která odkazuje k nebeskému Jeruzalému²¹⁹, který se podle Janovy Apokalypsy snese, poté co skončí Poslední soud, z nebe a bude celý ze zlata.

Tento způsob prezentace nebeského světa byl vybrán zcela záměrně, neboť názorným zobrazením nebeského Jeruzaléma, jakožto místa ráje, měl být interiér katedrály a především svatováclavská kaple, která byla jako nebeský Jeruzalém přímo koncipována.²²⁰ Zlatá brána, která pokrývá stěnu této kaple, tak opět plní funkci "porta coeli", tj. brány do nebes²²¹, jíž člověk vchází do prostoru chrámu, který symbolicky představuje nebeský svět.

Protože úkolem katedrálního průčelí je lidi poučovat a vést je ke křesťanskému způsobu života, uvádí je obraz Posledního soudu do dějin spásy a ukazuje jim, jak je svět, ve kterém

²¹² Viz s. 23-24.

²¹³ Viz. pozn. 59.

²¹⁴ J. Le Goff, *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991, s. 194; M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 218-219.

²¹⁵ Viz s. 26.

²¹⁶ Viz s. 15, pozn. 65.

²¹⁷ Viz s. 14.

²¹⁸ P, Dinzelbacher, *Poslední ...*, c.d. v pozn. 1, s. 96.

²¹⁹ Viz s 20, pozn. 99.

²²⁰ Kaple sv. Václava je vyzdobena reliéfy českých světců a příběhy jejich umučení. Její stěny jsou obloženy drahými kameny, které symbolizují příběh Kristova utrpení. Kaple, jejíž čtvercový půdorys je obrazem nebeského Jeruzaléma, je zároveň relikviářem, neboť se v ní nachází tumba sv. Václava. K. Stejskal: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 335-336.

²²¹ Viz s. 19, pozn. 89.

žijí, uspořádán. Opět se tak setkáváme se středověkou představou světa rozděleného mezi dobro a zlo, jehož nejvyšší autoritou je Bůh a která člověka staví před nutnost vybrat si ze dvou nabízených možností a zvolit si tak svůj posmrtný osud, tj. zatracení nebo spásu.²²²

Prostřednictvím obrazu modlících se světců a donátorů poskytuje také mozaika Posledního soudu svým divákům model chování, jak se v takovém světě chovat, kterým je hluboká osobní zbožnost. Tento fakt, může mít spojitost s tím, že Karel IV. choval sympatie k novému náboženskému hnutí známému jako “Devotio moderna”²²³, které prosazovalo právě tuto formu zbožnosti, jejímž hlavním cílem bylo připravit člověka na smrt.

Karel IV. nechal na mozaice Posledního soudu zobrazit poslední okamžiky historie světa, které vyvolá poslední bitva mezi Bohem a jeho věčným protivníkem Satanem, který bude nakonec pomocí nebeského vojska vedeného archandělem Michaellem poražen a nahnán do rozevřené pukliny, kde bude spoután a zničen.²²⁴ Sám sobě přisoudil Karel IV. roli mesiáše, jehož úkolem je pečovat o spásu svých poddaných, kteří mají právě pod jeho vedením přistoupit na konci věků k Poslednímu soudu.

Sám sebe Karel IV. na mozaice Posledního soudu prezentuje jako krále a císaře, tj. svrchovaného představitele světské moci, jako zakladatele a donátora katedrály a obrazu Posledního soudu a konečně jako mesiáše a posledního císaře, tj. spasitele dějin. Toto zobrazení je v souladu s jeho koncepcí panovnické moci, podle které je úkolem panovníka jak pečovat o materiální blaho říše a svých poddaných, tak o jejich duchovní blaho, tj. spásu.

Je nepopíratelné, že Karel IV. očekával konec světa a domníval se, že žije v době Posledního soudu, proto se také snažil udržet v říši mír a jednotu, neboť věřil, že dokud říše trvá, den Posledního soudu nepřijde. Protože věřil, že je spasitelem dějin, tj. posledním římským císařem, přebudovával Prahu do podoby nového Říma a především nového Jeruzaléma proto, aby byla důstojným centrem poslední římské říše.

Mozaika Posledního soudu v sobě tedy slučuje symboliku Posledního soudu s Karlovou imperiální symbolikou, jejímiž prostředky jsou především programový historismus a antická císařská symbolika, které mají prokázat kontinuitu středověké římské říše s antickou římskou říší, Prahu spojit se všemi důležitými křesťanskými chrámy, učinit z ní druhý Řím a Jeruzalém a potvrdit tak Karlovy nároky na císařský trůn a pozici Prahy jako faktického a ideového centra říše.

Obraz Posledního soudu Zlaté brány katedrály sv. Víta v sobě slučuje všechny významové roviny, s nimiž jsme se doposud seznámili. Protože zdobí vnější stěnu katedrály, která je určena všem obyvatelům města, shrnuje dobovou představu o spáse, životě a smrti, poučuje je o postavení člověka ve světě a dějinách spásy a v podobě osobní zbožnosti a křesťanské víry mu nabízí model chování, jak se v takovém světě chovat. Hlavním účelem obrazu Posledního soudu je ale prezentovat svého donátora Karla IV. jakožto právoplatného

²²² Viz s. 27.

²²³ Devotio moderna, tzv. nová zbožnost, je hnutí, které usilovalo o reformu církve a zvnitřnění náboženského života a bylo spjaté s měšťanským prostředím a augustiniány. J. Čechura, *Karel IV. Na dvojím trůně*, Praha 1998, s. 236-237; G. Duby, *Věk ...*, c.d. v pozn. 41, s. 236; J. Sokol, *Člověk a náboženství*, Praha 2004, s. 146.

²²⁴ M. Zlatohlávek, *Le Jugement ...*, c.d. v pozn. 1, s. 219.

císaře. Mozaika Posledního soudu je tedy především nástrojem propagandy Karla IV., který má šířit jeho imperiální ideologii, potvrzovat jeho císařské postavení a pozici Prahy jako centra říše.

4.5 Srovnání všech čtyř zobrazení Posledního soudu

Právě jsme se seznámili se čtyřmi nástěnnými obrazy s tématem Posledního soudu, zjistili z jakých symbolických prvků se tato zobrazení skládají a jaký je jejich význam. Nyní provedeme komparaci nashromážděných poznatků, na jejímž základě se pokusíme zjistit, které z těchto prvků jsou pro zobrazení Posledního soudu nepostradatelné a které nikoli a konečně dojít k závěru, který by shrnoval význam obrazu Posledního soudu v české nástěnné malbě 14. století.

Srovnáme-li všechna čtyři zobrazení Posledního soudu, zjistíme, že jejich nejnápadnějším shodným znakem je jejich umístění. Všechny čtyři zdobí vstup, ať už je to u prvních třech zobrazení vítězný oblouk²²⁵, skrze který se vstupuje z lodi do chóru či v posledním případě vchod do katedrály.²²⁶ Ve všech případech je tedy obraz Posledního soudu spojený s přechodem z profánního²²⁷ do posvátného prostoru.

Viděli jsme, že pro středověkého člověka neznamenal smrt definitivní konec, ale pouze přechod do jiné formy bytí. Smrt pro něj byla vstupenkou na onen svět.²²⁸ O tom, zda to bude svět nadzemský či podzemský, měl u Posledního soudu rozhodnout Bůh. Není proto náhodou, že obrazy Posledního soudu zdobí vstup do katedrály nebo do chóru, nejposvátnějšího místa v kostele.

Kostel je pro křesťany posvátné místo, přibýtek Boha a svatých, kam věřící přichází, aby se k nim, tj. ke společenství blažených, kteří již pobývají na onom světě, pomodlil. Protože ale člověka od onoho světa odděluje smrt a s ní spojené události Posledního soudu, tak má-li vstoupit na posvátné místo, musí alespoň symbolicky projít smrtí a Posledním soudem.

Tím, že člověk projde branou s obrazem Posledního soudu, která plní funkci “porta coeli”, tj. brány do nebes²²⁹, vykonává v podstatě přechodový rituál, který má zajistit symbolický přechod z jedné formy bytí do druhé a umožnit mu tak vstoupit do posvátného prostoru.

Co se týče jednotlivých ikonografických prvků samotného zobrazení, shodným znakem všech tří obrazů je přítomnost Krista ve slávě obklopeného anděly. V Kozohlodech se výjev

²²⁵ Viz s. 18, 23, 26.

²²⁶ Viz s. 29.

²²⁷ Posvátné a profánní (z lat. “pro-fanum” – to, co je před svatyní) je rozdělení světa na to, co je vyhrazeno lidem, tj. všední a co bohům, tj. sváteční. J. Sokol, *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 1998, s. 344.

²²⁸ Viz s. 15-16.

²²⁹ Viz s. 19, pozn. 89.

s *Maiestas Domini* nedochoval, ale je více než pravděpodobné, že i zde byl ústřední součástí zobrazení Posledního soudu.²³⁰ Kristus je vždy zobrazen v horní části obrazu a upínají se k němu všechny postavy stejně tak jako děj. Vyvstává tak před námi obraz středověkého světa, o kterém jsme mluvili v druhé části této práce, jehož ústřední hodnotou a nejvyšší autoritou je Bůh.²³¹

Také zobrazení Krista je všude stejné. Kristus je zobrazen jako *Maiestas Domini*, tzn. že sedí na dvojité duze, obklopuje jej mandorla a na jeho těle a dlaních jsou patrné rány. Dále jej doprovázejí andělé nesoucí nástroje Kristova umučení (“*arma christi*”). Takové zobrazení ukazuje Krista jako spravedlivého Soudce a milosrdného Vykupitele a odkazuje tak člověka k nutnosti přijmout křest, tj. křesťanskou víru, která teprve přináší člověku spásu.

Všechna zobrazení jsou také podobně rozvržena, na vrcholu v centrální části je zobrazen Kristus a obraz je rozdělen na pravou a levou část podél pomyslné středové osy, která odkazuje k “*axis mundi*”, tj. ose světa, která spájí nadzemský svět s pozemským.²³² Zatímco levá strana je vyhrazena zlu v čele s výjevem pekla, pravá strana je vyhrazena dobru a nebi. Každý obraz Posledního soudu tak poskytuje svému divákovi představu o tom, jak je svět, ve kterém žije uspořádán.

Všechna zobrazení dále zachycují nebe, vyjma Kozohlod, kde se pravá část obrazu, tradičně vyhrazená nebi, nedochovala²³³. A to proto, že z podstaty věci musí obraz Posledního soudu obsahovat dvě protikladné složky, pozemsky svět, který bude souzen a jeho prototyp – nebeský svět, který jej bude soudit. Všude je nebe ztvárněno spíše symbolicky, ať už pomocí zobrazení nebeského vojska v Průhonicích²³⁴, nebeské hierarchie v čele s Kristem a anděly v Černovičkách²³⁵ či navíc pomocí symboliky zlaté barvy v Praze²³⁶. Všude je také nebe spojeno s představou nebeského Jeruzaléma²³⁷.

V Průhonicích zastupují nebeský Jeruzalém arkády obklopující apoštoly²³⁸ stejně tak jako v Černovičkách, kde se arkáda objevuje na Budkově náhrobku²³⁹ a u Zlaté brány jej zastupuje rovnou celý chrám a svatováclavská kaple.²⁴⁰ Tato představa je pro středověk typická, je to ve své podstatě utopická představa spravedlivého uspořádání společnosti, která odráží touhu středověkého člověka po sociální rovnosti a také místo, které si ve středověku spojovali lidé s rájem.

Jsou-li zobrazeny další prvky zobrazení Posledního soudu jako je výjev s apoštolským tribunálem či přímluvci, je tak zobrazena nebeská hierarchie, která, jak již víme, měla potvrzovat uspořádání společnosti na zemi, o němž středověký člověk věřil, že je dáno od Boha a tudíž je neměnné.²⁴¹

²³⁰ Viz s. 19-20, 26, 32-33.

²³¹ Viz s. 11.

²³² Viz s. 25, 38.

²³³ Viz s. 23.

²³⁴ Viz s. 20.

²³⁵ Viz. s. 27.

²³⁶ Viz. s. 35

²³⁷ Viz. pozn. 91.

²³⁸ Viz s. 20.

²³⁹ Viz. 2. 28.

²⁴⁰ Viz s. 35.

²⁴¹ Viz pozn. 230.

Fakt, že na obraze Posledního soudu jsou zobrazení svatí, je u všech obrazů náležitě vyzdvížen. I když jsou postavy vyvedeny ve stejném měřítku, musí být vždy jasné, kdo je z jakého světa. Světci, byť jsou zobrazeni jako současní gotičtí rytíři, mají svatozáře stejně tak jako andělé a Kristova sláva je ještě navíc podtržena mandorlou. Celý obraz Posledního soudu navíc rámuje ornament, který jej nejenom zřetelně odděluje od ostatních výjevů, ale také od světského prostoru.²⁴²

To byly prvky, které se nalézají u všech námi studovaných zobrazení, nyní se podrobněji podíváme na ty, které nalezneme pouze u některých z nich. Předně je to stranová orientace obrazu směrem na západ, která odkazuje k smrti a událostem Posledního soudu²⁴³ a která by byla pravděpodobně dodržena i v Černovičkách²⁴⁴ a u Zlaté brány²⁴⁵, kde ovšem převážila jiná hlediska.

Dále peklo, které tvoří součást Posledního soudu v Kozohlodech a v Praze, což ostatně odpovídá povaze zdejších zobrazení. Zatímco obrazy Posledního soudu v Průhonicích a Černovičkách jsou totiž určeny pro soukromé účely, obrazy v Kozohlodech a Praze mají sloužit širší veřejnosti a proto mají lidovější a tudíž výpravnější charakter. Zajímavé je, že zatímco nebe je vždy od země zřetelně oddělené, ať už horizontem, linkou či barevným pozadím, peklo je zobrazeno jako by bylo součástí pozemského světa. Takové zobrazení pak odpovídá středověké představě světa, podle které se peklo nachází ve středu země či někde na jejím povrchu a zdůrazňuje fakt, že jako odraz nebského světa má být vnímán interiér chrámu.²⁴⁶

Moralizující význam zobrazení pekla je nám již známý²⁴⁷, stejně tak jako význam zobrazení čertů a jejich vládce Satana, kteří ztělesňují síly zla²⁴⁸. Zobrazení Posledního soudu tak ukazují středověkého člověka jako střed zápasu mezi anděly a ďábly, tj. mezi silami dobra a silami zla, kteří usilují o jejich duše.

Tuto tíživou lidskou situaci snižuje zobrazení deésis²⁴⁹, které spatřujeme na obrazech Posledního soudu v Černovičkách a v Praze, kde jsou zobrazeni Panna Marie a Jan Křtitel v roli přímluvců, tj. prostředníků mezi člověkem a Bohem, kteří se u Krista přimlouvají za jeho duše a doprovází jej v okamžik Posledního soudu, který má rozhodnout o jeho budoucnosti.²⁵⁰

Vzkříšení, které se objevuje v Černovičkách a na Zlaté bráně, je jedním z pilířů křesťanské víry a jeho zobrazení tudíž odkazuje ke Kristovu vykupitelskému činu a nutnosti přijmout křesťanskou víru jakožto podmínku spásy.²⁵¹

²⁴² Viz s. 20, 23, 27, 35.

²⁴³ Viz s. 19, 23.

²⁴⁴ Viz s. 27.

²⁴⁵ Viz s. 32.

²⁴⁶ P. Dinzelbacher, *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku*, Praha 2004, s. 92-94.

²⁴⁷ Viz s. 24.

²⁴⁸ Viz s. 24, 34.

²⁴⁹ Viz pozn. 145.

²⁵⁰ Viz s. 21, 31, 33.

²⁵¹ Viz s. 26-28, 35.

Zvláštní kapitolu tvoří zobrazení zemských patronů v Průhonicích a na Zlaté bráně, které je zcela jistě výrazem patriotismu objednavatelů maleb a zároveň slouží jako odznak jejich společenského postavení. Sv. Václav zobrazený jako gotický rytíř potvrzuje postavení svého objednavatele jako příslušníka české šlechty²⁵² a zemští patroni v Praze zas ospravedlňují císařské nároky Karla IV. tím, že potvrzují dlouhou tradici jeho rodu.²⁵³

Pokud je součástí Posledního soudu portrét donátora²⁵⁴ tak jako v Praze či erb v Černovičkách²⁵⁵, jde o způsob, jímž donátor nejenom potvrzuje své společenské postavení, neboť vynakládání peněz na umění patřilo vždy k prostředkům, jak ukázat či zvýšit svou společenskou prestiž, ale také a především mementem, tj. prostředkem, jak si pomocí motliteb ostatních pojistit spásu.

Jistou pečeť objednavatele, ale obsahují všechna námi studovaná zobrazení, ať už jsou to svatí zobrazení jako gotičtí rytíři v Průhonicích²⁵⁶ či rytíř zobrazený mezi zatracenými v Kozohlodech.²⁵⁷ Tato skutečnost potvrzuje fakt, o němž jsme mluvili ve druhé části této práce, a sice podřízenost středověkého umělce vůči záměrům objednavatele.²⁵⁸

Tato podřízenost je patrná na všech zobrazeních. Obrazy Posledního soudu v Průhonicích a Černovičkách, které mají sloužit čistě soukromým účelům, nemoralizují a nezastrašují, ba naopak akcentují symboliku spásy, zatímco obrazy Posledního soudu v Kozohlodech a v Praze, které byly určeny i širšímu publiku, jsou výpravnější a soustředí se na obrazy pekla s čerty a zatracenci, které mají lidi zastrašovat a poučovat.

Zobrazení zatracených v Kozohlodech a u Zlaté brány²⁵⁹, mezi kterými se objevují i boháči a duchovní, svědčí o faktu, že si středověký člověk uvědomoval svět a svoji situaci v něm. Tato zobrazení dokládají lidskou tendenci překračovat danou situaci tím, že promítá své naděje do budoucnosti. Tím ostatně vznikal kompenzační účinek, se kterým jsme se také již seznámili.²⁶⁰

Posledním prvkem, který se objevuje pouze u zobrazení Posledního soudu v Praze je postava archanděla Michaela, což je zajímavé, protože jeho postava je tradiční součástí zobrazení Posledního soudu. Archanděl Michael je většinou zobrazován s vahou, na níž váží duše, takové zobrazení akcentuje spásonosnou úlohu církve protože poukazuje na fakt, že hříchy lze vykoupit, tj. vyvážit, např. zakoupením odpustků.²⁶¹ Snad právě proto se neobjevuje ani v Průhonicích, ani v Černovičkách, neboť zdejší obrazy Posledního soudu měly soukromý účel, zda bylo jeho zobrazení součástí malby v Kozohlodech se již nikdy nedozvíme a koneckonců i v Praze je jeho úloha poukazující k církvi potlačena a archanděl

²⁵² Viz s. 20-21.

²⁵³ Viz s. 33.

²⁵⁴ Viz. s. 33-34.

²⁵⁵ Viz s. 28.

²⁵⁶ Viz. 21.

²⁵⁷ Viz. s 25.

²⁵⁸ Viz kap. 2.2.3, s. 12.

²⁵⁹ Viz. s. 24, 33.

²⁶⁰ Viz s. 25.

²⁶¹ M. Zlatohlávek, *Le Jugement dernier*, Lausanne 2001, s. 123-125.

Michael je zobrazen jako ochránce víry, který pomáhá lidem bojovat proti zlu a vůdce nebeského vojska.²⁶²

Ze srovnání námi studovaných zobrazení Posledního soudu vyplynulo, že ať jsou jednotlivé symbolické prvky, z nichž se zobrazení skládá, jakékoli, několik znaků zůstává vždy stejných. Nástěnnou malbu s námětem Posledního soudu poznáme podle jejího umístění, obrazy Posledního soudu zdobí vstup a souvisí s funkcí tohoto vstupu coby porty coeli, dále podle toho, že vždy zobrazují Krista a nebeský svět jakožto protipól pozemského světa, který bude v den Posledního soudu souzen a v poslední řadě, že alespoň symbolicky předvádějí obraz středověkého světa rozděleného mezi protiklady, mezi levou a pravou stranu, dobro a zlo, vyvolené a zatracené, anděly a čerty atp., jehož svrchovanou hodnotou je Bůh.

Fakt, že obrazy Posledního soudu ukazují člověku, jak je svět, ve kterém žije uspořádán, poukazuje na to, že i když se v průběhu křesťanských dějin prosazovala představa individuálního soudu, zůstal Poslední soud přeci jenom kolektivní a univerzální záležitostí. Obrazy Posledního soudu tak vypovídají o postavení člověka ve světě, člověk přeci nikdy není sám, je součástí společnosti a přírody a i proto jej nelze soudit jako na okolí nezávislé individuum.

Obrazy Posledního soudu poskytovaly středověkému člověku nejenom plastickou, ale také chronologickou představu o světě, neboť víra v příchod Posledního soudu se zakládá na názoru, že svět má svůj počátek, tj. Stvoření a konec, tj. Poslední soud. Zobrazení Posledního soudu v čele s obrazem Krista tak odkazuje člověka k ústřednímu bodu křesťanských dějin, kterým je Kristovo Vtělení. Fakt, že Bůh nechal zemřít svého syna, aby očistil lidstvo od dědičného hříchu a umožnil mu tak na konci věku vstát z mrtvých a případně vstoupit do Ráje, znamená, že Bohu není svět a osud lidstva lhostejný.²⁶³

Obraz Posledního soudu tak člověka přímo vtahoval do dějin spásy a tím, že mu ukazoval svět rozdělený mezi dobro a zlo, jej stavěl do situace, kdy se mezi nimi musí neustále rozhodovat s vědomím, že každé jeho rozhodnutí může v den Posledního soudu určit jeho budoucnost. Proto mu obrazy Posledního soudu zároveň poskytují návod, jak se v takovém světě chovat. Obraz v Průhonicích předvádí ideál rytíře, bojovníka a ochránce křesťanské víry²⁶⁴, obraz v Kozohlodech spíše nepřímou prostřednictvím varování před peklem a jeho tresty nabádá k příkladnému křesťanskému životu²⁶⁵ a obrazy v Černovičkách a Praze²⁶⁶ akcentují prostřednictvím zobrazení deésis či císařského páru cestu osobní zbožnosti.

Všechna zobrazení Posledního soudu, se kterými jsme se seznámili, beze zbytku plní svou náboženskou funkci tím, že člověka přivádějí ke křesťanství a nabádají jej k dodržování jeho zásad. Všechna také člověku ukazují, co s ním a s celým světem bude v budoucnosti a odpovídají tak na obecnou lidskou otázku, kdy se člověk ptá, co s ním jednou bude a zjm. co

²⁶² Viz s. 36.

²⁶³ Viz s. 14.

²⁶⁴ Viz s. 21.

²⁶⁵ Viz s. 25.

²⁶⁶ Viz s. 29, 36.

s ním bude po jeho smrti. Ve shodě s tím, co jsme řekli v úvodu této práce, plní obrazy Posledního soudu zároveň funkci modelu reality a modelu pro realitu, tzn. že ukazují člověku, jak je svět uspořádán a zároveň mu poskytují návod, jak se v takovém světě chovat. Z tohoto hlediska jsou obrazy Posledního soudu výrazem lidské starosti o své bytí a postavení ve světě. Viděli jsme, že se středověký člověk nebál ani tolik vlastní smrti, jako spíše toho, že skončí v pekle. V tomto smyslu jsou obrazy Posledního soudu skutečně branou do nebes, jež můžeme považovat za zhmotnění obecné lidské touhy překračovat danou situaci tím, že člověk projektuje své naděje do budoucnosti. Tzn. že pokaždé, když se středověký člověk na obraz Posledního soudu podíval či prošel skrze bránu s jeho motivem, pravděpodobně si představoval, že u Posledního soudu již uspěl a vstoupil do Ráje, tj. došel spásy a částečně tak naplnil konečný smysl křesťanských dějin.

5. *Obraz Posledního soudu a eschatologické mentality v zahraniční odborné literatuře*

Jak jsme naznačili již v úvodu, česká literatura, která by osvětlovala význam zobrazení Posledního soudu a s ním spojených představ, neexistuje. Případný zájemce o toto téma je tak odkázán pouze na výkladové a ikonografické slovníky či práce z oblasti dějin umění, které mu umožní získat první představu o tom, co to Poslední soud je a z jakých motivů se jeho zobrazení skládá. Souhrnným jmenovatelem všech těchto prací je, že jejich autory jsou historikové umění, cílem těchto prací je proto umělecká díla popsat a slohově zařadit, nikoli vysvětlit. Proto, chceme-li se dozvědět, proč byl Poslední soud ve středověku zobrazován, tj. jaký byl jeho význam, jsme nuceni sáhnout po zahraniční literatuře, která je v Čechách dostupná.

V této části práce si tedy představíme knihy a jejich autory, s jejichž pomocí jsme se seznamovali s eschatologickou mentalitou středověkého člověka, tj. s těmi představami a pojmy, které mu umožňovali uchopit smysl obrazů Posledního soudu. Ze všech knih, které jsme v průběhu této práce používali, jsme vybrali devět těch, které jsme používali nejvíce. Knihy probereme v chronologickém sledu, tj. tak jak byly v Čechách vydávány a zhodnotíme jejich přínos pro naši práci.

Nepostradatelná pro nás byla syntéza ruského historika A.J. Gureviče *Kategorie středověké kultury*, která vyšla v 70. letech minulého století. Tato kniha mapuje kategorie, jejichž pomocí se středověký člověk orientoval ve svém životě a ve světě. Gurevič se ve své práci soustředí následující kategorie: čas, prostor, práce, bohatství a právo. Pro nás byla nejprůběžnější úvodní kapitola, ve které Gurevič seznamuje čtenáře s obrazem středověkého světa, která nám pomohla definovat pojmy, které jsme v této práci používali a první kapitola, kde jsme se seznámili s tím, co pro středověkého člověka znamenali kategorie času a dějin. Tato kniha se stala takřka úvodem do studia dějin středověku, obsahuje jmenný rejstřík a obrazovou přílohu, na níž autor dokládá své názory a velmi účelně tak vykresluje svět středověkého člověka.

Další syntetickou prací, jíž jsme používali byla kniha francouzského historika J. Le Goffa nesoucí název *Kultura středověké Evropy*, která v Čechách vyšla v roce 1991. Tato práce se zabývá dějinami a kulturou středověké Evropy v období od 5.-15. století. Stejně jako Gurevičovy *Kategorie...* i tato kniha nám pomohla jak stanovit diskurz, který jsme používali, tak seznámit se s tím, jak středověký člověk vnímal čas a co pro něj znamenaly dějiny. Ocenili jsme i obrazovou přílohu a slovník pojmů, které jsou obsaženy v závěru práce. Zjm. slovník pojmů, který zároveň plní funkci věcného rejstříku, činí z této knihy velmi přehlednou příručku o středověkých dějinách a kultuře.

Kniha dalšího francouzského historika J. Delumeau, která se jmenuje *Strach na Západě ve 14. – 16. století II.* a v Čechách vyšla v roce 1997 (1978), nám pomohla seznámit se s eschatologickou mentalitou středověkého člověka. Tato kniha studuje fenomén strachu a jeho společenské projevy v období od pozdního středověku až do novověku. Z této rozsáhlé

práce pro nás byla užitečná ovšem pouze první část šesté kapitoly, ve které se J. Delumeau věnuje eschatologickému přemýšlení středověkého člověka, tomu, jak prožíval víru a náboženství, co pro něj představovala Posledního soudu znamenala a proč se tato představa rozšířila až ke konci středověku. Kniha, jíž doplňují tabulky a jmenný rejstřík, je zjm. díky podrobnému rozčlenění do malých kapitol velmi přehledná a měla velký vliv na poznání eschatologického smýšlení nejenom středověké společnosti.

Ve stejném roce vyšla i kniha *Středověký člověk a jeho svět*, která vznikala pod vedením nám již známého dějepisce J. Le Goffa, na níž se podílelo deset předních evropských medievalistů. Tato kniha nám pomohla seznámit se s pojmy jako je středověký člověk či středověké umění a s tím, co si pod nimi narozdíl od současnosti představovali lidé ve středověku, tedy vymezit a definovat diskurz, ve kterém jsme se v této práci pohybovali a seznámit se společenským prostředím objednavatelů maleb, které jsme studovali. Tato kniha se pokouší odpovědět na otázku, zda středověký člověk existoval či zda jde pouze o prázdný pojem. Prostřednictvím deseti portrétů lidských typů se pokouší seznámit čtenáře s tím, jak a čím středověký člověk žil. Kniha sleduje člověka z hlediska jeho funkcí, tj. z hlediska jeho společenského postavení a profese v období vrcholného (10.-13. století) a pozdního středověku (14.-16. století). Knihu doplňují ilustrace a výběrový jmenný rejstřík a každá kapitola je doplněna seznamem použité literatury.

O rok později, v roce 2000, vyšla kniha francouzského historika Ph. Arièse *Dějiny smrti I.*, která zachycuje proměny vztahu člověka k smrti a umírání v období od počátků křesťanství až do 19. století. Pomohla nám zorientovat se nejenom v tom, jak vnímal středověký člověk smrt, ale také svůj posmrtný život, jak si představoval Poslední soud, očistec, peklo a nebe, co pro něj znamenala spása a co všechno podnikal ještě za svého života, aby si pojistil své místo v Ráji. Přestože autor sám vyzdvihuje široké spektrum pramenů, na jehož základě knihu vypracoval, postrádali jsme v ní jakýkoli rejstřík, obrazovou přílohu či seznam literatury, které by obsah knihy přiblížili a učinili ji přehlednější a podložili také autorova tvrzení.

Touto Arièsovou prací se při psaní své knihy *Umírání a smrt ve středověku*, která vyšla v roce 2001, inspiroval přední německý historik N. Ohler. Jeho knihu pojí s Arièsovou prací stejně široké spektrum použitých pramenů, zatímco ale Ariès čerpá převážně z francouzských zdrojů, Ohler se opírá o prameny z celé Evropy a soustředí se pouze na období středověku. Máme-li ji porovnat s Arièsovými *Dějiny...*, byla pro nás Ohlerova práce rozhodně přínosnější, a to kvůli způsobu jejího zpracování, neboť Ohler předvádí vztah středověkého člověka k smrti na pozadí konkrétních rituálů a událostí, doplňuje svoji knihu obrazovým materiálem, seznamem literatury a jmenným rejstříkem, který ji činí mnohem přehlednější.

Celou prací nás provázela kniha francouzského historika G. Dubyho s názvem *Věk katedrál. Umění a společnost 980 – 1420*, která u nás vyšla v roce 2002. Dubyho *Věk katedrál...* je úvodem do studia dějin a umění středověké společnosti. Kniha popisuje vývoj křesťanské společnosti v období od raného do pozdního středověku, soustředí se zjm. na vylíčení změn v jejím myšlení a toho, jak se odrazily v umělecké tvorbě. Na pozadí těchto změn autor představuje vztah středověkého člověka k Bohu, smrti a posmrtnému životu. Velmi cenný pro nás byl především fakt, že se autor věnuje vztahu mezi uměleckou tvorbou a společností, v individuální rovině vztahu mezi umělcem a objednavatelem a nám tak umožnil

představit si, jak námi studované obrazy vznikaly a do jaké míry mohl jejich objednavatel jejich podobu ovlivnit. Ocenili jsme obrazovou přílohu a jmenný a místní rejstřík, protože je ale tato kniha co do obsahu více než srovnatelná s Le Goffovou *Kulturou...* bylo by podle našeho názoru vhodné doplnit ji věcným rejstříkem, který by usnadnil orientaci v knize.

Autorem předposlední knihy, kterou si zde představíme je rakouský historik P. Dinzelbacher, který se dlouhodobě věnuje dějinám mentalit. Jeho kniha *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku* u nás vyšla v roce 2004 a jak napovídá samotný její název je to doposud jediná publikace, která je přímo zaměřena na problematiku Posledního soudu. Na základě analýzy pramenů literární a výtvarné povahy z období středověku popisuje představy vztahující se k představě konce světa, Posledního soudu a vlastního odchodu z tohoto světa jako je cesta duše a soud nad duší, smrt, zmrtvýchvstání, vzkříšení, zavržení, očištění, strach a spása, vize ráje a podsvětí, nebe a pekla a jejich proměny v průběhu středověku. Tato kniha je výběrným, leč stručným úvodem do dějin nebe, pekla a očistce, umožnila nám seznámit se s představou Posledního soudu, s tím jak jej středověký člověk chápal, co pro něj tato představa znamenala a jaké naděje a obavy si s ní spojoval. Autor se v této knize snaží širšímu publiku v krátkosti představit středověký pohled na poslední věci člověka a nastítnit jejich vývoj a neusiluje o hlubší rozbor zobrazování těchto představ. Kniha je doplněna obrazovou složkou a citacemi z dobových pramenů, které vhodně ilustrují a dokládají autorova tvrzení, obsahuje bohatý seznam literatury s rozsáhlou bibliografií v několika světových jazycích a přestože postrádá jakýkoli rejstřík, vzhledem k její krátkosti a zaměření na širší publikum jí to nemůžeme vyčítat.

Poslední knihu, jíž si představíme, napsal nám již známý německý medievalista N. Ohler, jmenuje se *Katedrála* a vyšla teprve nedávno, v roce 2006. Ohlerova *Katedrála* je rozsáhlou a zároveň velmi přehlednou studií o historii středověkých církevních staveb v čele s katedrálou a jejich rolí v životě středověké společnosti. Tato kniha je především výběrnou příručkou, která nám umožnila seznámit se se symbolikou, významem a funkcemi jednotlivých architektonických prvků církevních staveb, jejich prostoru a výzdoby a učinit si tak ucelenou představu o kostele jakožto prostoru, kde se nástěnné malby s výjevem Posledního soud nejčastěji nacházejí. Sám autor označuje tuto knihu za populárně-naučnou, doprovází ji obrazová dokumentace, slovník pojmů, seznam literatury a jmenný a místní rejstřík, případný zájemce o studium dílčích témat souvisejících se středověkými církevními stavbami ale opět nemá k dispozici věcný rejstřík, který by mu orientaci v knize ulehčil a takto obsáhlá kniha se pro něj stává velmi nepřehledná.

Podíváme li se na to, v jakém sledu jednotlivé tituly vycházely, zjistíme, že zájem odborné veřejnosti o eschatologickou tematiku s postupem času vzrůstal. Zatímco zpočátku se autoři soustředili na syntetické práce, které by představily středověkou kulturu a mentalitu středověkého člověka, postupně přešli k monotematictějším pracím, které se zaměřovaly na dílčí témata jako je např. právě smrt a s ní spojené představy o Posledním soudu a onom světě.

Shodným rysem všech uvedených knih je, že se jejich autoři hlásí k dějinám mentalit a postupům francouzské historické školy Annales, která svým důrazem na otevřenost k novým metodám a interdisciplinárnost výrazně zasáhla do dějin dějepisectví 20. století.²⁶⁷

Všechny tyto autory pak spojuje, že pracují na základě širokého spektra pramenů převážně kulturní povahy²⁶⁸ a vyhovují tak předmětu naší práce, kterým je odhalování významu historického uměleckého díla z pohledu středověku. Dále je spojuje antropologické pojetí kultury jako souboru znaků a jejich významů, ze kterého jsme v této práci vycházeli. A konečně holistický přístup ke kultuře²⁶⁹, který nám umožnil zasadit námi zkoumanou problematiku do širšího společenského, historického a náboženského kontextu a vyvarovat se tak příliš zjednodušujícího pohledu na námi studovanou problematiku, k němuž by interpretace jednotlivých symbolických prvků zobrazení Posledního soudu pomocí zhuštěného popisu mohla vést.

²⁶⁷ G. G. Iggers, *Dějepisectví ve 20. století*, Praha 2002, s. 58-63.

²⁶⁸ Ibidem, s. 60.

²⁶⁹ Holistický přístup ke kultuře znamená, že kultura není brána jako autonomní, ale jako všeobjímající celek, to jest způsob, jakým společnost vnímá a prožívá svůj . G. G. Iggers, *Dějepisectví ...*, c.d. v pozn. 11, s. 51-58.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo poodhalit prostřednictvím zhuštěného popisu čtyř konkrétních uměleckých děl význam zobrazení Posledního soudu, která vznikla na území středních Čech ve 14. století.

Naší interpretaci jsme založili na několika premisách. Předně jsme se rozhodli považovat umění za formu komunikace. Komunikace vždy probíhá ve znacích a proto i umění lze ve shodě s Geertzovou terminologií považovat za systém významuplných symbolů, které jsou veřejné, tzn. kulturně podmíněné. Právě tato veřejnost, fakt, že symboly překračují hranice individua, vytváří text, který umožňuje význam symbolů interpretovat. Rozhodli jsme se tedy odhalit význam zobrazení Posledního soudu pomocí zhuštěného popisu jeho jednotlivých symbolických prvků, které vytvářejí obraz světa a zároveň ukazují člověku, jak v takovém světě žít.

Druhým východiskem byl fakt, že obraz světa, je historicky podmíněný, tzn. že pojmy a představy, jejichž pomocí chceme význam posledního soudu uchopit, si musíme představit a definovat v kontextu jejich vlastní, tj. středověké kultury. Protože, kdybychom na obrazy Posledního soudu nahlíželi z našeho úhlu pohledu na svět, jejich význam by se vyprázdnil. Tak jsme získali dva klíče, které nám měli smysl obrazu Posledního soudu otevřít, prvním zdrojem informací byla samotná zobrazení a druhým jejich divák či objednavatel a jeho myšlenkový svět, který se týkal představy Posledního soudu a umožňoval mu její zobrazení pochopit, tj. eschatologická mentalita středověkého člověka.

Vyvstanul tak před námi obraz zcela jiného člověka než jaký je typický člověk současnosti. Člověk, jehož obavy a naděje se upínaly zcela odlišným směrem a který se v životě řídil a orientoval podle odlišných hodnot a kritérií. Největším rozdílem se ukázala být skutečnost, že středověkému člověku záleželo na jeho smrti a posmrtném osudu, že jej zajímalo, jak onen svět vypadá a zda bude po smrti a Posledním soudu, žít v pekle či v nebi, přičemž právě tímto směrem upínal většinu svých obav a přání.

Zhuštěným popisem a následným srovnáním čtyř vybraných zobrazení jsme zjistili, že obrazy posledního soudu odpovídají právě na tyto jeho obavy, neboť ukazují středověkému člověku, jak je pozemský svět uspořádán a jak se v něm má chovat, aby po své smrti došel spásy a nikoli zatracení, tedy aby se vyhnul peklu a stanul v nebi. Obrazy posledního soudu jsou tedy symbolickou opovědí na obecnou lidskou otázku po budoucnosti, kdy se člověk táže, co s ním bude.

Fakt, že těmito obrazům, které odpovídají na otázku, která je obecně lidská a zajímá každého z nás, nerozumíme, je dán jiným přístupem ke světu a tím i k životu. Obrazy posledního soudu jsou bytostně spjaty s náboženstvím, koncem světa a smrtí, a to jsou všechno představy, které jsou na okraji zájmu dnešní společnosti.

Rozbor literatury, s níž jsme pracovali, ale zároveň ukázal, že zájem odborné veřejnosti o tato dlouho opomíjená témata vzrůstá a s ním i počet publikací, které se eschatologické

tématice a jejímu zobrazování věnují. Snad je tedy možné, že vzrůstá i zájem celé společnosti o tuto tematiku, neboť i když je nám dnes náboženství či víra v poslední soud většinou cizí a vzdálená, základní lidská situace, jíž zobrazují, zůstává stejná.

I dnešní člověk se musí rozhodovat mezi dobrem a zlem, ale na rozdíl od toho středověkého má mnohem méně vodítek, které by mu pomohly se mezi nimi rozhodnout, i dnes se lidé obávají smrti, ale příliš často se nad ní zamýšlejí až, když už je příliš blízko. Proto, přestože patří představa Posledního soudu a její zobrazení minulosti, je dobré se s ní seznámit a pokusit se jí porozumět. Koneckonců současnost, ve které žijeme je dovršující se minulostí a obrazy Posledního soudu by nám proto mohly být vhodnou inspirací k tomu, nad čím bychom se mohli zamyslet a jak se zachovat, abychom změnili svou vlastní budoucnost.

Jak jsme uvedli již v úvodu této práce, téma Posledního soudu je tak široké, že pro účely této práce bylo nutné omezit jej jak z chronologického, tak z geografického hlediska. Takto obsáhlé téma by si samozřejmě zaloužilo mnohem rozsáhlejší zpracování, které by vysvětlilo význam zobrazování Posledního soudu v širším časovém úseku a ve všech jeho náboženských, politických aj. souvislostech, do kterých jsme nemohli vzhledem k povaze bakalářské práce zajít.

Vzhledem k povaze středověkého chápání světa, které je vysoce symbolické, představuje každý obraz Posledního soudu obsáhlý zdroj symbolů, přičemž každá interpretace jeho významu se může lišit nejenom v závislosti na době, v níž obraz vznikl, prostředí, ve kterém se nachází a do kterého byl koncipován či osobnosti, záměrům a společenskému postavení jeho objednavatele, ale také osobnosti a znalostem toho, kdo interpretaci provádí. Neboť kultura, která nám umožňuje chápat výtvarné projevy, jako například právě výtvarná zobrazení představy Posledního soudu, je dána pouze tím, jak ji definuje její nositel, tj. člověk. Slovy Clifforda Geertze – člověk je: “zvíře zavěšené do pavučiny významů, kterou si samo upředlo.”²⁷⁰

²⁷⁰ C. Geertz, *Interpretace ...*, c.d. v pozn.2, s. 105.

Ediční poznámka

Po dohodě s vedoucí práce PhDr. Blankou Altovou, zvolila autorka kurzívu pro psaní názvů jak uměleckých, tak literárních děl a citace či cizojazyčné výrazy, které jsou běžně psány kurzívou, ohraničuje uvozovkami.

Vzhledem k tématu této bakalářské je Poslední soud vždy uváděn s velkým počátečním písmenem, zatímco jeho jednotlivé prvky jako je např. nebe či peklo jsou psány s malým počátečním písmenem.

Při psaní této práce autorka používala český ekumenický překlad z roku 1979.

Seznam zkratek

apod. – a podobně

aj. – a jiné

atp. – a tak podobně

atd. – a tak dále

KLP – Koniasch Latin Press

lat. – latinský

mj. – mimo jiné

např. – například

řec. – řecký

s. – strana

tj. – to je

tzn. – to znamená, že

zjm. – zejména

Seznam Literatury

Prameny

Pastoureau, M.: *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris : Seuil, 2004.

Zlatohlávek, M.: *Le Jugement dernier*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2001.

Použitá literatura

Literatura antropologická

Geertz, C.: *Interpretace kultur*, Praha : Sociologické nakladatelství, 2000.

Sokol, J.: *Člověk a náboženství*, Praha : Portál, 2004.

Soukup, V.: *Přehled antropologických teorií kultury*, Praha : Portál, 2004.

Literatura historická

Adam, P.: *Řád německých rytířů a jeho působení v Čechách, ve Slezsku a na Moravě*, Praha : Libri, 2005.

Ariès, Ph.: *Dějiny smrti I.*, Praha : Argo, 2000.

Čechura, J.: *České země v letech 1310 – 1378, Lucemburkové na českém trůně I.*, Praha : Libri, 1999.

Čechura, J.: *Karel IV. Na dvojím trůně*, Praha : Tok, 1998.

Dinzelbacher, P.: *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku*, Praha : Vyšehrad, 2003.

Delumeau, J.: *Strach na západě ve 14.-18. století I., II.*, Praha : Argo, 1999.

Duby, G.: *Věk katedrál. Umění a společnost 980 – 1420*, Praha : Argo, 2002.

Fuhrman, H.: *Středověk je kolem nás*, Praha : H & H, 2006.

Goetz, H.-W.: *Život ve středověku*, Praha : H & H, 2005.

Le Goff, J.: *Kultura středověké Evropy*, Praha : Odeon, 1991.

Le Goff, J. (ed.): *Středověký člověk a jeho svět*, Praha : Vyšehrad, 1999.

Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*, Praha : Mladá fronta, 1978.

Iggers, G. G.: *Dějepisectví ve 20. století*, Praha : Nakladatelství Lidové Noviny, 2002.

Nodl, M., Šmahel, F.: *Člověk českého středověku*, Praha : Argo, 2002.

Ohler, N.: *Umírání a smrt ve středověku*, Praha : H & H, 2001.

Ohler, N.: *Katedrála*, Praha : H & H, 2006.

Literatura uměnovědná

Bažant, J.: *Umění českého středověku a antika*, Praha : KLP, 2000.

Stejskal, K.: Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha : Academia, 1984.

Pešina, J. (ed.) : *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300 – 1350*, Praha : ČSAV, 1958.

Stejskal, K.: *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha : Artia, 1978.

Ullmann, E.: *Svět gotické katedrály*, Praha : Vyšehrad, 1978.

Vítovský, J.: Gotické nástěnné malby v Kozohlodech, in: *Památky a příroda*, č. 1, 1976.

Zlatohlávek, M.: *Le Jugement dernier*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2001.

Všetečková, Z.: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: *Průzkumy památek*, č. 3., Praha : Pražský památkový ústav, 1999.

Literatura přehledová

Baleka, J.: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha : Academia, 1997.

Poche, E. (ed.): *Umělecké památky Čech III.*, Praha : Academia, 1980.

Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha : Karolinum, 2006.

Sedláček, A.: *Hrady, zámky a tvrze království českého VIII.*, Praha : Tiskem a nákladem knihtiskárny Františka Šimáčka, 1891.

Sedláček, A.: *Hrady, zámky a tvrze království českého XV.*, Praha : Šolc a Šimáček, 1927.

Slovník: *Malý encyklopedický slovník A – Ž*, Praha : Academia, 1972.

Sokol, J.: *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha : Vyšehrad, 1998.

Wirth, Z.: *Umělecké památky Čech*, Praha : ČSAV 1957.

Obrazová příloha

Obrazovou přílohu tvoří fotografický materiál, který dokumentuje pozůstatky nástěnných maleb s námětem Posledního soudu pocházející ze 14. století, které se dochovaly v oblasti středních Čech. Všechny uvedené fotografie pořídila autorka této práce Monika Brenišínová.

- Obr. 1** Kostel Narození Panny Marie, konec 12. století
Průhonice
- Obr. 2** Poslední soud, kolem 1340
Průhonice, Kostel Narození Panny Marie
- Obr. 3** Rostlinný ornament, kolem 1340
Průhonice, Kostel Narození Panny Marie
- Obr. 4** Poslední soud. Maiestas Domini, kolem 1340
Průhonice, Kostel Narození Panny Marie
- Obr. 5** Poslední soud. Apoštolové, kolem 1340
Průhonice, kostel Narození Panny Marie

- Obr. 6** Poslední soud. Sv. Jiří, kolem 1340
Průhonice, kostel Narození Panny Marie
- Obr. 7** Sv. Kryštof, kolem 1340
Průhonice, kostel Narození Panny Marie
- Obr. 8** Kostel Všech Svatých, 1. polovina 14. století
Kozohlody
- Obr. 9** Poslední soud. Vyvolení, kolem 1340
Kozohlody, kostel Všech svatých
- Obr. 10** Poslední soud, kolem 1340
Kozohlody, kostel Všech svatých
- Obr. 11** Poslední soud. Proroci v medailonech, kolem 1340
Kozohlody, kostel Všech svatých
- Obr. 12** Poslední soud. Satan, kolem 1340
Kozohlody, kostel Všech svatých
- Obr. 13** Poslední soud. Leviathan, kolem 1340
Kozohlody, Kostel Všech Svatých
- Obr. 14** Poslední soud. Zatracení, kolem 1340
Kozohlody, kostel Všech Svatých
- Obr. 15** Kostel sv. Vavřince, druhá polovina 12. století
Černovičky
- Obr. 16** Poslední soud, po 1350
Černovičky, kostel sv. Vavřince
- Obr. 17** Poslední soud. Deésis, po 1350
Černovičky, kostel sv. Vavřince
- Obr. 18** Poslední soud. Kostlivci, po 1350
Černovičky, kostel sv. Vavřince
- Obr. 19** Budkův erb, po 1350
Černovičky, kostel sv. Vavřince

- Obr. 20** Katedrála sv. Víta, pohled od jihu, po 1344
Praha
- Obr. 21** Poslední soud, 1370-1371
Praha
- Obr. 22** Poslední soud. Maiestas Domini a Andělé s nástroji Kristova utrpení,
1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 23** Poslední soud. Apoštolové, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 24** Poslední soud. Panna Marie, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 25** Poslední soud. Jan Křtitel, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 26** Poslední soud. Peklo, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 27** Poslední soud. Ztracení, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 28** Poslední soud. Vzkříšení, 1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 29** Poslední soud. Archanděl Michael, 1371-1370
Praha, katedrála sv. Víta
- Obr. 30** Poslední soud. Zemští patroni. Karel IV. a Alžběta Pomořanská,
1370-1371
Praha, katedrála sv. Víta