

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
Dějiny umění

Martina Šindelářová

**Ikonografie nejstarších obrazů s tématem
Kristova narození**

Hana J. Hlaváčková, PhDr.

Diplomová práce
2009

P r o h l a š u j i ,

že tuto předloženou diplomovou práci jsem vypracovala zcela samostatně a uvádím v ní všechny použité prameny a literaturu.

31.8.2009

Na prvním místě bych ráda poděkovala PhDr. Haně Hlaváčkové, pod jejímž vedením je radost pracovat. Velký dík patří také Sylvě Šimsově za rozhovory plné inspirace. Ovšem nejvíce díky patří mým neuvěřitelně trpělivým rodičům, bez jejichž podpory by veškeré mé studium bylo zcela nemyslitelné.

OBSAH

I. Úvod.....	5
II. Kapitola I.....	7
III. Kapitola II.....	13
IV. Kapitola III.....	30
V. Kapitola IV.....	50
VI. Kapitola V.....	64
VII. Závěr.....	68
VIII. Résumé.....	71
IX. Obrazová příloha.....	75
X. Seznam vyobrazení.....	110
XI. Seznam použitých pramenů a literatury.....	114

ÚVOD

Narození Páně je v očích křesťanského světa jedním z klíčových okamžiků dějin spásy – momentem, kterým se fyzicky započíná Kristovo pozemské putování. Není tedy divu, že se velmi záhy projevila potřeba jeho vizualizace, která přiřadila Narození k nejstarším výtvarně zpracovávaným tématům, čerpajícím z Kristova života.

Tato dlouhá historie obrazové podoby Narození upoutala pozornost odborníků již na konci devatenáctého století. V roce 1890 vyšla ve Stuttgartu studie Maxe Schmida, nesoucí název *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*. Kniha, monografického charakteru, se věnuje obrazům nejstarším, tedy raně křesťanským s mírným přesahem do doby nejranějšího středověku. Význam tohoto díla tkví zejména ve zpracování katalogu, který doprovází Schmidem vlastnoručně kreslená obrazová část. Jen o čtyři roky později je publikována další kniha zabývající se tématem Narození Páně. Ovšem tentokráte, jak již plyne z jejího názvu *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance* se autor, kterým je Friedrich Noack, věnuje obrazům až do období renesance. V první polovině dvacátého století vychází monografické studie *Die Geburt des Herrn* Reinharda Frauenfeldera a o něco později, roku 1953, Güntera Ausata. *Die Geburt Christi*, dílo autora posledně uvedeného, postihuje vývoj vizuální podoby Kristova narození až do doby baroka. Stejně jako předtím Max Schmid sestavil Aust katalog, ilustrující základní vývojové tendence obrazu. Svou studií k tématu přispěl také Günter Ristow, soustředící svou pozornost zejména na díla východní provenience. Jeho práce vyšla samostatně v roce 1963 a o něco později v mírně rozšířené verzi v roce 1971, kdy se stala součástí druhého dílu *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Počínem zásadního charakteru je práce Gertrude Schiller. Její *Ikonomie der christlichen Kunst* je dílem mapujícím veškerá křesťanská témata, která se objevila ve výtvarné podobě do konce středověku. Práce, obsažená v několika svazcích, vycházela od roku 1966 a v roce 1971 byla přeložena také do angličtiny jako *Iconography of Christian Art*. Posledním, kdo tématu Narození věnoval samostatnou studii, byl Rainer Stichel. Jeho dílo, nesoucí název *Die Geburt Christi in der russischen Ikonmalerei*, vyšlo v roce 1990 ve Stuttgartu.

Vedle těchto snah o postižení vývoje obrazu Kristova narození komplexně, vzniklo i několik prací, které přinášejí shrnutí spíše základních informací. Vesměs se jedná o obsahově různě rozsáhlé texty, které jsou součástí lexikonů. K jejich autorům patří například Karl Küntsle, Hubert Schrade, Pia Wilhelm nebo Jan Royt. Za zmínku stojí i článek Pavla Černého, který se v rámci své studie *Obraz a narození Krista v kodexu vyšehradském a v dalších příbuzných rukopisech* poměrně obsáhle zabývá i jeho ikonografií.

Přestože na první pohled existuje dostatek knih a článků, zabývajících se problematikou vizualizace Narození Páně, v posledních letech, kdy byly naše vědomosti obohaceny o celou řadu nových poznatků a zásadně se změnila také metodika jejich zpracování, nevzniklo jediné dílo, které by se alespoň z části pokusilo na obraz Narození podívat „novýma očima“. Jedinou komplexnější novodobou studií je výše zmíněná práce Rainera Stichla, v jejímž centru ale leží díla východní. Proto jsem se ve své práci pokusila udělat „první krok“ k vyplnění této mezery. Tímto „prvním krokem“ se stalo zmapování nejstarších zachovaných výtvarných počínů s tematikou Kristova narození, a to s důrazem na produkty západní provenience. V centru celého mého snažení přitom nestojí analýza stylové stránky věci, ale postižení její části významové. Míněn je tím podrobný rozbor obsahu vyobrazení a následná interpretace jak jednotlivých jeho motivů, tak jeho celkového významu i poslání.

Téma Narození Páně, i přes zdánlivou jednoduchost, je poměrně komplikované a velmi obsáhlé. Byla jsem proto nucena omezit svou pozornost pouze na díla vzniklá do desátého století, tedy do doby, kdy se obrazová podoba Narození zformulovala, dalo by se říci, do ustálené podoby. Výsledkem je nástin jak významové podstaty nejstarších obrazů Kristova příchodu na zem, tak i vnímání této radostné události jejich současníky.

I. KAPITOLA:

NATALIS SOLIS NOVI

S počátky křesťanské církve je neodmyslitelně spojeno i formování oslav každoročně připomínajících důležité okamžiky křesťanské historie, z nichž nejdůležitějšími jsou samozřejmě události spojené s Kristovým životem. Zřejmě nejstarším křesťanským svátkem se stala oslava klíčového okamžiku dějin spásy, Velikonoce.¹ Křesťanská obec nebyla zprvu v jejich oslavě jednotná a zejména ve 2. století po Kr. probíhaly na toto téma velké diskuze. K scelení došlo až na 1. nikajském koncilu roku 325.² Týž problém s datem oslavy měl i další významný svátek spojený s Kristovým životem. Vánoce,³ oslavující Kristovo narození a stojící tak na samém počátku jeho spásného díla, se začaly oslavovat jen o něco málo později než Velikonoce. Za první doklad týkající se Vánoc můžeme považovat zmínku dochovanou v nejstarším biblickém komentáři vzniklém pravděpodobně na přelomu 2. a 3. století. Hippolytus, s jehož jménem jsou tyto spisy spojené, se zde sice přímo nezmiňuje o vánoční oslavě, ale zaznamenáním přesného dne Kristova narození dokazuje snahu o jeho ukotvení v liturgickém kalendáři.⁴ Dle Hippolyta se Kristus narodil ve „středu 25. prosince“. Stejně datum nalezneme i ve spise *Chronografiai Sexta Julia Africana* z roku 221.⁵

První zachované zprávy o vánoční oslavě pocházejí z Egypta z doby kolem roku 200. Klement Alexandrijský zde píše o egyptských teozích, z nichž někteří slavili Narození Krista 20. května a jiní 19. nebo 20. dubna. Dle Basilidianů byl dnem Narození Páně 10. leden. Počátkem Kristovy cesty na zemi se zabýval také autor knihy *De pascha computus* z roku 243, který díky teologickému výpočtu došel k 28. březnu. Vycházel přitom z data jarní rovnodennosti, které považoval z pochopitelných důvodů za den Kristova umučení. Zároveň označil 25. březen za první den stvoření světa. Se vznikem

¹ Nejstarším svědectvím o oslavě Velikonoc je zmínka v listech apoštola sv. Pavla z doby kolem roku 51 po Kr. (1 Kor. 5, 7). Mircea ELIADE: *Dějiny náboženského myšlení II.*, Praha 1996, 311; Mimobiblickými doklady velikonoční oslavy jsou například velikonoční homilie Melitona ze Sard z 2. století a také spory o datum jejich slavení, také záležitosti 2. století. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Velikonoce>, vyhledáno 27. 9. 2008.

² Jaroslav KADLEC: *Dějiny katolické církve I.*, Olomouc 1993, 92–93.

³ Český název Vánoce zřejmě vychází ze staroněmeckého *Wihnahten* tedy spojení slov *wiha* a *nacht* znamenajících světít a noc, doslova posvěcená noc, tj. Svatá noc. Valburga VAVŘINOVÁ: *Malá encyklopedie Vánoc*, Praha 2000, 17.

⁴ David VOPŘADA: *Původ Vánoc coby oslavy narození Krista*, in: *Apologia*, <http://apologia.blogspot.com/2007/12/pvod-vnoc-coby-oslavy-narozeni-krista.html>, vyhledáno 23. 9. 2008.

⁵ *Ibidem*.

slunce, které bylo spolu s měsícem stvořeno čtvrtého dne, je dle autora spojeno Kristovo narození.⁶

Tuto jasnou neshodu mezi jednotlivými křesťanskými církvemi dokazuje i text jednoho z kázání na Narození Krista, připisovaný sv. Jeronýmovi: „Ať již Kristus Pán dnešního dne byl pokřtěn nebo se narodil, neboť jsou o tom ve světě různá mínění, a podle různých podání náhledy se rozcházejí...“⁷

Většina církví však ztotožnila slavnost Kristova narození se Zjevením Páně (Epifanie), slaveným 6. ledna. Tak tomu bylo v některých částech Egypta, v Salamině, v Jeruzalémě i v Mezopotámii.⁸ Zjevení Páně bylo chápáno jako zjevení božího člověku vtělením božího Slova, proto je jeho oslava zpočátku spjata i s Kristovým narozením a to zejména ve Východní církvi.⁹ K oddělení svátku Narození dochází až ke konci 4. století, kdy nabývá na důležitosti historické chápání novozákonních událostí. Z kázání biskupa sv. Řehoře Naziánského víme, že již roku 379 byly v Cařihradě Vánoce slaveny 25. prosince.¹⁰ Zajímavá je také zpráva z Antiochie z roku 388 od sv. Jana Zlatoústého, který oznamuje ve své homilii dne 20. prosince, že se bude konat první oslava Narození Páně, a to 25. prosince.¹¹ Také podotýká, že Východ byl se zvykem slavít Kristovo narození seznámen teprve nedávno, kdežto na Západě byly Vánoce slaveny odjakživa.¹²

Jednou z prvních zmínek o počátcích oslav Vánoc na Západě, konkrétně v Římě, je bohužel nepřilíš věrohodná zpráva z let 337 až 352. Biskup Jan z Nicey zde jednoduše uvádí, že papež Julius I. začal slavít Vánoce. Zásadním

⁶ „Jak obdivuhodná a božská je Pánova prozřetelnost, že v onen den, kdy bylo stvořeno Slunce, se také narodil Kristus, 5. den před dubnovými kalendami (= 28. března), 4. dne v týdnu (= středa), jak správně pověděl prorok Malachiáš...“ Ibidem.

⁷ Josef KUPKA: O církevním roce, Praha 1907, 75.

⁸ Dokladem oslav Narození Páně 6. ledna jsou například Cassianovy spisy z počátku 5. století. Zprávy o situaci v Salamině přináší tamější biskup Epiphanius a o Mezopotámii zase Efrém Syrský. V případě církve Jeruzalémské máme záznam z doby kolem roku 385. Ibidem 1907, 74.

⁹ Hana HLAVÁČKOVÁ / Václav KONZAL: Slovník pojmů a jmen, in: Viktor LAZAREV: Svět Andreje Rubleva, Praha 1981, 167.

¹⁰ Sv. Řehoř sloužil vánoční mši v soukromé kapli sv. Anastázie, kde zazněla jeho 38. homilie: „Kristus se narodil, velebte jeho vznešenost; Kristus je na zemi, lidé povznete se! Radujte se nebesa, chvěj se země radostí z Toho, jenž jest zároveň nebešťanem i pozemšťanem! Kristus jest oblečen naším tělem, třeste se bázní i radostí! Bázní pro hřích, radostí pro naději. Kristus narodil se z Panny; paní ctěte pannenství, abyste byly matkami Kristovými. Kdo by se neklaněl Tomu, jenž byl od počátku! Hle! Temnosti se rozptylují, stalo se světlo; staré pominulo, nové povstalo...“ KUPKA 1907 (pozn. 7) 76.

¹¹ Až roku 529, jak to uvádí kodex Justinianus, byl svátek vánoční prohlášen na východě za zasvěcený. Ibidem 1907, 74.

¹² Ibidem.

pramenem je až tzv. *Chronographus* datovaný k roku 354.¹³ Jde vlastně o ilustrovaný kalendář obsahující mimo jiné zápisy úmrtí římských biskupů / papežů a mučedníků (*Desposio episcoporum, Desposio martyrum*), který začíná slovy: „VIII kal. Ian. natus Christus in Betleem Iudee“ tedy „8. dne před lednovými kalendami (= 25. prosince) Kristus se narodil v Betlémě judském.“¹⁴ Vzhledem k časovému rozmezí záznamů úmrtí papeže Silvestra, zemřelého 31. prosince roku 335, a papežů Marka a Julia, zemřelých v letech 336 a 354, je pravděpodobné, že Vánoce byly slaveny již kolem roku 336, ne-li o něco dříve.¹⁵ Vánoční oslavy v Římě čtvrtého století dosvědčuje i text sv. Ambrože popisující vstup jeho sestry Marcelliny do kláštera v den slavnosti Natalis Salvatoris.¹⁶

Vzhledem k tomu, že nikdo v době počátků křesťanství nevěděl, kdy se Kristus přesně narodil, nebylo pro církev jednoduché svátek Narození Páně pevně zařadit do cyklu liturgického roku a sjednotit tak datum oslavy pro všechny křesťany od Západu po Východ. Oním datem, které bylo nakonec všeobecně přijato, se stal 25. prosinec. Důvodů, proč si křesťanská obec vybrala zrovna toto datum, může být několik, z nichž nejčastěji uváděným je polemika s pohanskými oslavami zimního slunovratu. Den, kdy slunce začíná opět stoupat, byl slaven například v Egyptě, Mezopotámii, ale také u národů Germánských a samozřejmě v Římě. Tyto oslavy se vesměs nesly v duch radostných hostin a průvodů, jak tomu bylo při římských Saturaliích nebo v případě oslav božstva „Sol invictus“.¹⁷ Tento posledně jmenovaný svátek je velmi často pokládán za hlavní důvod volby zimního slunovratu za den oslavy Kristova narození.¹⁸

„Sol invictus“ tedy „nepřemožitelné Slunce“ bylo solární božstvo uctívané zejména v syrské Emese. Na sklonku doby císařské se kult „Sol invictus“ dostal do Říma, kam jej uvedla Julie Domna, když se stala druhou ženou zakladatele severovské dynastie (193–235), císaře Lucia Septima Severa.¹⁹ Roku 218 byl tento bůh slunce postaven císařem Marcem Aureliem Antoninem

¹³ *Chronographus*, tedy *Letopisec*, je znám pod různými názvy jako *Anonymus cuspiniani, Catalogus Bucherianus* nebo kalendář *Furia Philocala*. Ibidem.

¹⁴ VOPŘADA (pozn. 4) vyhledáno 23. 9. 2008.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ KUPKA 1907 (pozn. 7) 74–75.

¹⁷ VAVŘINOVÁ 2000 (pozn. 3) 185–187; Čestmír VRÁNEK: Saturalie, in: Slovník antické kultury, Praha 1974, 548.

¹⁸ Ibidem 2000, 16; Alfred ADAM: Liturgický rok, Praha 1998, 120–121; Růžena DOSTÁLOVÁ / Radislav HOŠEK: Antická mysteria, Praha 1997, 264 – 265.

¹⁹ Jan BURIAN: Římské impérium: vrchol a proměny antické civilizace, Praha 1997, 95.

(204–222), známým spíše pod jménem Elagabalus,²⁰ do čela římských státních bohů. Dalším vyznavačem solárního božstva se stal císař Aurelian, když roku 274 prohlásil boha „Sol invictus“ za krále bohů v naději, že mu pomůže upevnit jeho říši.²¹ V souladu s potřebou jednoty očistil kult od syrských prvků a zcela pozměnil jeho strukturu, která se stala v podstatě monoteistickou. Kult, jehož centrem se stal chrám na římském Campu Agripae, do sebe vtáhnul veškerou úctu svázanou se solárními božstvy, čímž získal univerzalistický ráz. „Natalis Solis invicti“, den „Narození nepřemožitelného Slunce“ slavený o zimním slunovratu, se tak stal oslavou spojující vyznavače veškerých solárních kultů počínaje řeckými a římskými přívrženci Helia a Apollóna přes mithraisty až k uctíváním syrských Baalů. V téměř nezměněné podobě se kult udržel poměrně dlouho. Za základ své říše jej považoval dokonce i císař Konstantin Veliký (306–337), jak dosvědčují tehdejší vyobrazení slunečního božstva na mincích či náhrobcích [1].²²

Chápat oslavu Kristova narození o zimním slunovratu pouze jako způsob, kterým církve odvracela pozornost od pohanských oslav ke Kristu, by bylo příliš jednoduché.²³ Z Lukášova evangelia víme, že Kristus byl počat o šest měsíců později než Jan Křtitel a logicky se tak narodil o šest měsíců později (L 1, 26).²⁴ Touto závažnou informací se křesťané zabývali už ve svých počátcích a během 3. století byl na jejím základě ustanoven jako den Kristova narození 25. prosinec.²⁵

Ještě závažnějším důvodem pro křesťanskou volbu zimního slunovratu je hluboko zakořeněná představa o božské podstatě slunce. Již v dobách prehistorických bylo slunce uctíváno buď přímo jako bůh, nebo jako jeho personifikace či symbol mající schopnost odrážet jeho božství. To se projevovalo životadárným světlem a teplem, tedy všeobecným dobrem. Tuto tradici můžeme

²⁰ Helena BUSINSKÁ / Pavel KUCHARSKÝ: Elagabalus, in: Slovník antické kultury, Praha 1974, 181.

²¹ Eric Robertson DODDS: Pohané a křesťané ve věku úzkosti, Praha 1997, 152.

²² Ale Konstantin na rozdíl od Aureliana nepovažoval slunce za svrchovaného boha, ale za nejdokonalejší symbol boha. ELIADE 1996 (pozn. 1) 361–362.

²³ Myšlenka, že zavedení oslavy narození Krista poblíž zimního slunovratu má souvislost s pohanskými oslavami Slunce pochází z 18. století. Jedná se především o studie P. E. Jablonského a J. Herdaima. VOPŘADA (pozn. 4) vyhledáno 23. 9. 2008.

²⁴ Dle evangelisty Lukáše bylo narození sv. Jana Křtitele Zachariášovi zvěstováno, když byl v chrámu (L 1, 8). Podle původem afrického spisu *De solistitiis et aequinoctiis* lze tuto jeho službu zařadit podle jednotlivých kněžských tříd ke svátku Tišri, který židé slaví v období podzimní rovnodennosti. Z tohoto údaje vyplývá, že se Jan Křtitel narodil v období letního slunovratu. Ibidem.

²⁵ Tuto hypotézu razil zejména Francouz Louis Marie Olivier Duchesne ve svém díle *Originés de culte chrétien*. ADAM 1998 (pozn. 18) 299.

v různých podobách sledovat od úplných počátků lidstva přes semitského Baala, egyptského boha Ra, íránského Ahura Mazda, po silně vyvinutý solární kult afrických kmenů, indické ctitele slunce nebo kultury v oblasti Indonesie a Austrálie.²⁶ Jako poznání a dobro jej vnímali i někteří filosofové, například Platón.²⁷ Bylo tedy naprosto logické, že křesťané navázali na tuto tradici, samozřejmě v náležitě přizpůsobené formě.

Dalším faktem, který musíme brát v úvahu, jsou již výše zmíněné spisy z přelomu 2. a 3. století. Jednoznačně z nich vyplývá, že Narození Páně bylo spojováno se zimním slunovratem o něco dříve, než byla zavedena oslava „Natalis Solis invicti“. Jako nepravděpodobným se jeví i názor, že křesťané se při výkladu Malachiášova „Ale vám, kdo se bojíte jména jeho, vzejde slunce spravedlnosti ...“ (Mal 4, 2) inspirovali právě oslavou narození „Sol invictus“. Malachiášův verš byl s Narozením Krista spojován již mnohem dříve.²⁸ Také označení „slunce spravedlnosti“ a „slunce nepřemožitelné“ toho mají jen velmi málo společného. Z toho plyne, že „Natalis Solis invicti“ nelze pokládat za hlavní důvod oslavy Kristova narození o zimním slunovratu, nýbrž jen za jeden z mnoha.

Nemalou roli ve formování Vánoc měly jistě také Velikonoce. Jak už napovídá výše zmíněný spis *De pascha computus*, bylo Kristovo početí pevně spjata s jeho smrtí. V tomto duchu se nese například velikonoční homilie z 2. století od Melitona ze Sard nebo spis *De solstitiis et aequinoctiis*: „Náš Pán byl tedy počat 8. dne před dubnovými kalendami v měsíci březnu (= 25. března), což je den utrpení našeho Pána a jeho početí. Neboť v tentýž den, kdy byl počat, byl také umučen.“²⁹

Formování vánoční oslavy bylo tedy ovlivněno několika faktory, z nichž všechny vycházejí v podstatě ze stejného zdroje. Jak pohanské slavnosti, tak teologický výpočet a symbolika spjatá s dějinami spásy, vše počítá s dávnou představou o božském slunci. Solární symbolika Boha se stala hlavním a logickým důvodem ovlivňujícím nejen Kristovo narození o zimním slunovratu, ale i celkové křesťanské vnímání slunce jako symbolu Krista. Tuto symboliku

²⁶ Mircea ELIADE: Pojednání o dějinách náboženství, Praha 2004, 137–164.

²⁷ PLATÓN: Ústava, Praha 2001, 213–244.

²⁸ VOPŘADA (pozn. 4) vyhledáno 23. 9. 2008.

²⁹ Ibidem.

hojně rozvíjejí ve svých spisech již raněkřesťanští teologové a samozřejmě se s ní setkáme i ve výtvarném umění.

Hlavním zdrojem pro teologické výklady byly jak jinak než biblické texty. Ve Starém zákoně to jsou kupříkladu verše žalmistovy (84, 12) nebo proroka Izaiáše (42, 4), ale zejména již zmíněný verš proroka Malachiáše, na nějž navazuje například Klemens Alexandrijský, když říká: „Slunce spravedlnosti,“ tedy zmrtvýchvstalý Kristus, „vrátilo západ na východ a smrt ukřižovalo k životu.“³⁰ Solární symbolikou Krista se zabýval i nejznámější představitel tzv. alexandrijské školy, Órigenés, který svou pozornost zaměřil zejména k části textu Janova evangelia, kde je Kristus nazýván „pravým světlem“ (1, 9). Órigenés tento pojem vykládá ve smyslu „pravého slunce“, které je v protikladu k slunci pozemskému. Jeho interpretace se stala inspirací pro řadu autorů 4. století, jakými byli například sv. Augustin nebo Firmicus Maternus. Velkou pozornost solární tematice věnoval ve svých vánočních kázáních sv. Zenon Veronský, když přirovnal západ a východ slunce ke Kristově smrti a následnému vzkříšení.³¹ Stejný výklad slunce jako symbolu Krista najdeme také u sv. Ambrože, který Krista označuje sluncem novým, u sv. Cypriana, sv. Řehoře Nazianského nebo sv. Řehoře Velikého kladoucího otázku „Kdo se označuje jménem Slunce, ne-li Kristus?“. Jako Lumen, oheň nebo plamen světla je Bůh označen v textech Pseudo-Dionysia Areopagity.³²

Zcela v duchu těchto interpretací se nesou i některá Kristova vyobrazení spojujících v sobě antickou tradici s novým křesťanským obsahem.³³ Tak je Kristus zachycen v podobě Helia / Apollóna brázdícího nebeskou klenbu na mozaikovém stropě mauzolea Juliů pod bazilikou sv. Petra v Římě [2]. Triumfující Kristus, nositel nového světla, je zde chápán jako „Sol novus“, k jehož narození, každoročně připomínaném o zimním slunovratu, upínali křesťané své naděje směřující do budoucna.³⁴

³⁰ Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999, 241.

³¹ Pavel ČERNÝ: Obraz a narození Krista v kodexu vyšehradsském a v dalších příbuzných rukopisech, in: Historia Artium III., Olomouc 2000, 18–19.

³² Sv. Dionýsius AREOPAGITA: O božích jménech, Praha 2003, 89 a 95–96.

³³ Existuje nesčetně příkladů toho, jak si křesťané přizpůsobovali antická témata. Krista tak můžeme potkat nejen v podobě slunečního boha přinášejícího lidem nové světlo, ale také jako Orfea nebo mladíka vyučujícího na způsob antických filosofů.

³⁴ Mircea ELIADE: Mýtus o věčném návratu, Praha 1993, 43.

II. KAPITOLA:

Spolu s formováním Vánoční oslavy se téma Narození Páně objevuje také ve výtvarném umění, kam proniklo během 4. století. Tedy v době, kdy se svátek Kristova narození ustaluje. Z této nejranější etapy se obrazy Narození zachovaly zejména prostřednictvím reliéfní výzdoby sarkofágů, většinou římské nebo galské provenience. V tomto kontextu je zcela výjimečnou nástěnná malba v římských katakombách San Sebastiano. Jednoduše pojatý obraz, sestávající se pouze z Krista v jeslích, vola a osla, vznikl stejně jako reliéfy sarkofágů, v průběhu 4. století. Díky těmto raně křesťanským památkám, se zobrazení Kristova narození zařadí k nejstarším epickým vyobrazením spojeným s jeho životem.

Biblické texty nám dávají jen velmi málo informací o noci, kdy se Kristus narodil. Evangelisté sv. Jan a sv. Marek se o událostech Kristova dětství nezmiňují vůbec. Sv. Matouš, zmiňujíc pouze Kristovo narození v Betlémě, se soustředil na příběh tří králů. Jediným z evangelistů podrobně zaznamenávajícím jak Kristovo vtělení, tak i jeho narození je sv. Lukáš, jehož text se stal hlavní oporou a zdrojem inspirace nejen pro umělce (L 2, 1–20).

Na začátku vyprávění stojí Mariina a Josefova cesta do Betléma, kam se vydali, aby byli spolu s mnoha dalšími zapsáni v rámci sčítání lidu, nařízeného císařem Augustem (Gaius Octavianus). Po příjezdu marně hledali nocleh, a protože byla Marie ve velmi pokročilém stavu těhotenství, uchýlili se nakonec do chléva. Zde Marie porodila svého prvorozeného. Té noci se zjevil pastýřům, bdícím na stráži, anděl, aby jim zvěstoval narození Spasitele. Andělem vybídnutí, vydali se pastýři do Betléma, kde našli nemluvně položené v jeslích. Chválíce Boha, klaněli se mu a radostnou zvěst o něm rozhlašovali dál.

Ač není Lukášovo vyprávění nijak zvlášť výpravné, dozvídáme se zde několik skutečností, které byly pro zobrazení Kristova narození velmi důležité. Ježíš Kristus se narodil ve městě Betlémě a na svět přišel ve chlévě, jak napovídá zpráva o tom, že jej Marie uložila do jeslí. Byl zavinut do plenek. Tím se pro zobrazení, zejména v jeho počátcích, stává závazným motiv dítěte zavinutého v plenkách a uloženého do jeslí.

Mnohem sdílnějším pramenem, a to nejen pro Kristovo dětství, ale také pro dětství Panny Marie, jsou texty apokryfní,³⁵ z nichž nejznámějšími jsou *Protoevangelium Jakubovo* a *Evangelium Pseudo-Matoušovo*. Autor prvně jmenovaného, pravděpodobně inspirován sv. Lukášem, příběh Narození rozvedl a obohatil o nové motivy. Místem Kristova narození se stala jeskyně, tehdy běžně sloužící jako chlév.³⁶ Sem Josef dovedl k právě rodící Marii porodní báby, z nichž jedna nevěřící v zázrak byla potrestána a následně omilostněna. Samotný okamžik Kristova narození je poměrně zajímavě popsán z pohledu Josefa hledajícího porodní bábu, jako okamžik bez času.³⁷ Když se vše „vrátilo zpět do svých kolejí“ a zvedl se mrak, zaplavilo jeskyni veliké světlo.³⁸ Opět se zde setkáváme s již zmiňovanou světelnou symbolikou. Zachycen je zde také osel, nesoucí Marii na cestě do Betléma, který je spolu s volem nedílnou součástí scény Narození již v prvních jejích příkladech. Důležitost tohoto nekanonického evangelia spočívá zejména v jeho poměrně brzkém vzniku, jenž spadá snad dokonce do 2. století, ne však později jak do 5. století.³⁹ Tím je otevřena možnost, že jeho text byl v době vzniku prvních vyobrazení znám a tudíž mohl sloužit k jejich inspiraci.

Dalším nekanonickým textem pojednávajícím o Kristově pozemské cestě je tzv. *Arabské evangelium dětství*, kompilující *Protoevangelium Jakubovo* a *Pseudo-Tomášovo*, nebo *Evangelium Pseudo-Matoušovo*.⁴⁰ Prvně jmenovaný text pochází nejdříve z 6. století, tudíž jeho vliv na raná zobrazení byl více než pravděpodobný. Případ textu Pseudo-Matoušova, který vychází z textu *Protoevangelia Jakubova*, obsahující jen nenápadné změny a doplňky,⁴¹ nebyl

³⁵ Apokryfní texty byly zpočátku jako inspirační pramen užívány v hojné míře, avšak později byly západními církevními autoritami zavrženy. Proto v podstatě až do vrcholného středověku byly motivy z těchto nekanonických textů zprostředkovávány východní uměleckou produkcí. Gertrud SCHILLER: *Iconography of Christian Art I.*, London 1971, 26; Petr POKORNÝ / Jan A. DUS (ed.): *Novozákonní apokryfy I. Neznámá evangelia*, Praha 2001, 256.

³⁶ Spojení chléva a jeskyně bylo a stále je v Izraeli obvyklé. Ibidem 1971, 62; LURKER 1999 (pozn. 30) 88.

³⁷ Rainer STICHEL: *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart 1990, 43.

³⁸ POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 35) 266.

³⁹ Ibidem 2001, 255.

⁴⁰ Text tohoto evangelia byl ve středověku velmi oblíben. V 10. století bylo dokonce přebásněno Horswithou z Gandersheimu jako *Historia nativitatis laudabilisque conversationis intactae Dei genitricis*. Díky Pseudo-Matoušově textu se na Západě stal známým i text *Protoevangelia Jakubova*, jehož některé části jsou v Matoušově apokryfu obsaženy. Ibidem 2001, 256.

⁴¹ Text se například přímo zmiňuje o klanících se dobytčatech, jmenuje druhou porodní bábu – Zelomi a podrobněji a zároveň mnohem věcněji popisuje celý průběh narození od pobytu v jeskyni, odkud Marie s novorozencem po dvou dnech odešli do chléva až po obřizku. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 298–300.

vzhledem k pozdějšímu vzniku (přelom 8. a 9. století) pro nejstarší obrazy Narození určujícím.⁴²

Příběh Narození byl hojně rozvíjen i v pozdějších dobách, zejména ve středověku. Za všechny jmenujme zejména velmi rozšířený text Voraginovi *Zlaté legendy* ze 13. století nebo *Meditationes de vitae Christi* od Giovanniho de Caulibus.⁴³ Inspirativním bylo také dílo Petra Comestora *Historia scholastica*, přinášející mimo jiné důležitou informaci spjatou s volem a oslem, totiž že ani jedno ze zvířat se nedotklo sena v jeslích. Předurčeno stát se relikvií, bylo seno doneseno do Říma sv. Helenou, odkud část získal i Karel IV.⁴⁴

V souladu se strohým biblickým textem Lukášova evangelia byl vánoční výjev zprvu pojednán jen velmi jednoduše. Jeho kompozice se omezovala pouze na velikostně nadsazené ležící dítě obklopené volem a oslem [3–5], kteří ve většině případů k němu přistupují ze strany nebo vykukují za jeslemi s hlavami nad nimi nakloněnými.⁴⁵ Velmi záhy se připojují i první lidské svědkové, jeden nebo dva pastýři [6–7]. Scéna je nejčastěji zasazena do zdánlivě nepřilíš konkrétního prostředí, kde je nad dítětem položeným do košíku nebo zděného koryta vystavěna stříška [8–11]. Občas se objevuje i náznak krajiny v podobě stromu nebo skály. Dle zachovaných raných příkladů, vesměs reliéfní výzdoby sarkofágů, lze říci, že obraz Narození – často ve spojení s výjevem Klanění králů – byl zpočátku do jejich rámce zasazen bez výrazné snahy o systematické uspořádání. Záhy se však situace mění a již na konci 4. století se běžně setkáváme s viditelnou tendencí o logickou, nejčastěji časovou, návaznost. V 5. století dochází k podstatnému rozšíření původně značně redukované scény, jejíž neodmyslitelnou součástí se stává Panna Marie a to na základě titulu Theotokos, kterým byla označena na ekumenickém

⁴² Ibidem 2001, 287–288.

⁴³ Když šel totiž Josef s těhotnou Marií do Betléma, vedl s sebou vola, aby ho prodal, zaplatil peněz soupisu za sebe a za Marii a ze zbytku aby žil, a jednoho osla, aby se na něm Marie vezla. Vůl a osel zázrakem poznali Pána, klekli si na kolena a vzdali mu úctu. Také několik dnů před narozením Krista (jak říká Eusebios ve své kronice) nějací volí při orání řekli oráčům: „Lidí budou klesat únavou, setba bude prospívat.“ Jakub de VORAGINE: *Legenda aurea*, Praha 1984, 83.

⁴⁴ V některých obrazech mají vůl a osel pootevřené tlamy, značící snahu zahřát nemluvně nebo požírat seno. Vesměs se však jedná o příklady mladší, například iluminace v Gumpoldově bibli z 3. čtvrtiny 12. století. Ibidem 1984, 80; Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, 165; Obecně je motiv žraní píce považován za symbolické přijímání „duchovní potraviny“. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 85.

⁴⁵ Přestože na prvních zachovaných příkladech Kristova narození jsou již zobrazení pastýři, je dost pravděpodobné, že původní scéna byla složena pouze z ležícího dítěte ze stran obklopeného volem a oslem. Ibidem 1971, 59; Günter RISTOW: *Geburt Christi*, in: WESSEL, Klaus (ed.): *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II.*, Stuttgart 1971, col. 641.

koncilu v Efezu. Posléze se vyobrazení Kristova narození objevuje i postava sv. Josefova.

Zobrazení Narození Páně bylo původně spjata – a to nejen v rovině obrazové, ale zvláště v té obsahové – zejména se scénou Klanění králů, která byla stejně jako Narození, Kristův křest a Svatba v Káni Galilejské chápána ve smyslu Epifanie – Zjevení Páně. Vzhledem k tomuto shodnému významu a také historickému faktu, že svátek Kristova narození se ustálil až během 4. století, měl výjev s Klaněním králů, dalo by se říci, zastupující funkci.⁴⁶ Nejstarší dochované příklady tohoto tématu najdeme již na nástěnných malbách katakomb, kde králové, následující hvězdu, přicházejí, aby se poklonili a předali své dary Ježíškovi, sedícímu na Mariině klíně. Stejně schéma samozřejmě nalezneme i na sarkofázích.

Pod vlivem šířících se apokryfních evangelií i nově vznikajících legend se scéna Narození více a více zaplňuje. Původní pouze symbolický význam jednoduchého obrazu je tak nahrazen vyprávěním, zachycujícím příběh v celé jeho pestrosti. Do scény vstupují andělské chóry, klanící se pastýři, porodní báby obstarávající Ježíškovu koupel. Zahrnuta je také cesta do Betléma, zvěstování pastýřům nebo v dálce se rýsující průvod tří králů.

OSEL A VŮL

Stálou součástí Narození jsou již od samého počátku vůl a osel a to i přes to, že v kanonických evangeliích o nich není psáno jediné slovo. O oslu je zmínka v Protoevangeliu Jakubově, ale jeho role je pouze účelová. Jediné přímé spojení vola a osla s Narozením Krista nalezneme až v Pseudo-Matoušově evangeliu, které, jak bylo vysvětleno výše, nemohlo vyobrazení nijak ovlivnit. Zdrojem, který stojí za přítomností obou zvířat v Narození, jsou verše starozákonních proroků Abakuka (3, 2) a Izaiáše (1, 3). Prvně uvedený předpověděl, že Bůh započne své dílo uprostřed dvou zvířat.⁴⁷ Tímto výrokem byla dozajista ovlivněna tak častá kompozice obrazu Narození, kde je ležící Ježíšek obklopen z jedné strany volem a z druhé oslem. Avšak zcela určujícím výrokem pro řadu interpretací ze stran církevních autorit se stal výrok Izaiášův, že vůl zná svého hospodáře a osel jesle

⁴⁶ Ibidem 1971, 59.

⁴⁷ Hebrejský text a Septuaginta říkají: „ve středu dvou zvířat tě poznají“ nebo „ve středu dvou zvířat oživeno bude tvé dílo.“ Jeroným tuto část přeložil jako „uprostřed let ...“ a schválená verze říká: „Ó pane, oživeno bude tvé dílo ve středu let, ve středu let budeš poznán...“ Ibidem 1971, 61; Pro porovnání uvádím i český překlad bible svaté podle ekumenického vydání z roku 1985: „Hospodine, slyšel jsem tvou zprávu; bojím se o tvé dílo, Hospodine, v tento čas je zachovej, v tento čas je uveď ve známost. ...“

svého pána. Pro sv. Řehoře Nasiánského byla tato pasáž ve spojení s Narozením popudem, aby stejně jako obě zvířata lidstvo poznalo v Kristu svého Pána. Dále dodává, že „Kristus zbaví vola jha zákona a osla břemene modloslužby“. Tím zachycuje všeobecné chápání vola a osla jakožto symboly židovstva a pohanstva, jejichž bedra musí být zproštěna tíhy hříchů. Táž interpretace se objevuje i u sv. Řehoře z Nisy, sv. Augustina nebo sv. Ambrože, který tím, že zdůraznil fakt ležícího Božího syna mezi hříchy obtíženými zvířaty, zachycuje jednu z hlavních myšlenek křesťanské představy spásy. Kristus vykupuje celé lidstvo, bez výjimek, tedy i pohany a židy, kteří se v symbolické podobě řadí společně s pastýři a králi k zástupcům celého světa, kořícího se „Králi králů“. S tímto výkladem souzní i jistý kontrast mezi oběma zvířaty. Vůl je zvířetem čistým, kdežto osel patří, i přes svou poněkud rozporuplnou symboliku, spíše k tvorům nečistým. V souvislosti se spásou jde opět o poukaz, že spasen bude každý bez rozdílu.

Symbolika vola a osla v sobě skrývá ještě další závažné téma, jehož kořeny sahají mnohem hlouběji, až do počátků prvních velkých civilizací. Vůl / býk spolu s krávou byli díky své síle a plodivosti odedávna výrazným symbolem života. Jejich podoba byla velmi často spojována s božskou dvojicí Nebe-Země, zosobňující životadárnou sílu přítomnou snad ve všech náboženských kultech.⁴⁸ Pro ilustraci uvedme příklad z indické mytologie, kde bůh Indra, nazývaný „býkem země“, jako padající déšť oplodňuje zemi v podobě krávy Přišni, z níž pak vzejde vše pozemské. Ve stejném smyslu nebe oplodňujícího zemi se nese také mytologie sumerská, kde nebem je bůh Enlil, nesoucí přízvisko „bůh rohu“, a zemí jeho manželka Ninlil, mající podobu „velké krávy“. Kraví podobu měla také manželka egyptského boha slunce Hora, bohyně Hathor. Byla zosobněním věčného života a jako taková byla zachycena v podobě božské krávy na podpěře s márami nebožtíka, symbolizujíc tak naději na život po životě.

Samozřejmou součástí veškerých, i těch nejprimitivnějších kultů byly rituály spojené s obětí. Za jeden z nejvyšších darů, jaký mohli lidé bohům nabídnout, bylo to, na čem velmi záleží a co je považováno za všeobecně životně důležité. Proto se obětovala zejména zvířata, z nichž nejoblíbenějšími byl býk nebo kráva. Asi nejznámější býčí oběť je spojena s kultem světelného boha Mithry,⁴⁹ který z příkazu nejvyššího boha Ahura Mazdy zabil posvátného býka. Z jeho těla

⁴⁸ ELIADE 2004 (pozn. 26) 244–246.

⁴⁹ DOSTALOVÁ / HOŠEK 1997 (pozn. 18) 232; ELIADE 1996 (pozn. 1) 288.

povstal nový život, s nímž člověk získal boží spásu. Jako obětní zvíře figuruje býk i ve Starém zákoně (Nu 19, 1–10; 29, 8).

Symbolika osla je charakterizována dvěma zcela protichůdnými náhledy. Na jedné straně byla ceněna jeho užitečnost, dobromyslnost a nenáročnost, zejména v Sýrii a Řecku. Na straně druhé byl pohrdán pro svou tvrdohlavost a hloupost. Jako negativní je prezentován v Egyptě, kde doprovázel boha temnot Setha. K démonickým zvířatům patřil i v Indii. Díky své poměrně divoké říji si vysloužil nejen symbol chtíče, ale i plodnosti. Byl jízdním zvířetem pijana Siléna, provázejícího boha Bakcha. Byl atributem maloasijského boha plodnosti Priápa, kterému svým „hloupým“ hýkáním zmařil pokus zneuctit bohyni Hestii.⁵⁰ Hojně byl uctíván v oblasti Středomoří zejména v době oslav plodnosti, při nichž, podobě jako býk, byl obětován.

Převažující pozitivní charakter osla najdeme ve Starém zákoně. Jako zvíře hloupé a přesto mnohem bližší Bohu než leckterý člověk se objevuje v příběhu o Bileamovi (Nu 22, 23–35). Jízdním zvířetem byl pro vážené, jak o tom zpívá ve své vítězné písni Debora (Sd 5, 10). Byl znamením bohatství a vznešenosti (Sd 12, 14). Jeho čelist odhozená na smetiště se stala zbraní, kterou Samson pobil Pelištejce (Sd 15, 15–17). Ve smyslu negativním je divoký osel zachycen například veršem Ezechielovým (23, 20). Zcela opačně je tomu v době středověké, kdy je právě osel divoký zosobněním zdrženlivosti. Jeho ochočený kolega pak symbolizuje lenost a rozmařilost.

Spojnicí mezi oslem i volem / býkem je oběť, za níž obě zvířata sloužila. Jejich přítomnost v Narození Krista tak dostává další význam. Vůl / býk, obětní zvíře par excellence již od pradávna, se stal předobrazem samotné Kristovy oběti (Žd 9, 13–14): „Jestliže již pokropení krví kozlů a býků a popel jalovice posvěcuje poskvrněné a zevně je očišťuje, čím více krev Kristova očistí naše svědomí od mrtvých skutků k službě živému Bohu! Vždyť on přinesl sebe sama jako neposkvrněnou oběť Bohu mocí Ducha, který nepomíjí.“ Stejně výmluvné je i přirovnání Kristova těla k obětované jalovici v textu Methodia Olympského.⁵¹ Tentýž význam je spjat i s býčími rohy, které symbolizují nejen boží sílu, ale i

⁵⁰ Vilém KREJČÍ: Priápos, in: Slovník antické kultury, Praha 1974, 505.

⁵¹ „Obětovanou pravou mladou jalovicí je tělo Kristovo, které on přijal k očistě světa od hříchu ... Skrze krev Kristovu byla církev posvěcena, skrze jeho smrt jsou všichni pohané ze smrti vykoupeni.“ Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, 140.

samotný Kristův kříž.⁵² Velmi důležitým pro tuto interpretaci se jeví verš třetí knihy Mojžíšovi popisující zákaz kastrace obětních býčků (Lv 22, 25). Pod vlivem latinského překladu bible došlo k tomu, že použité latinské *bos* (znamenající jak vůl, tak býk) bylo chápáno často jako vůl. V původním textu se však jedná o býka. Je tedy pravděpodobné, že vůl z Narození byl spíše býkem, a tudíž zcela v souladu se symbolikou Kristovi oběti.⁵³

Stejnou předzvěst utrpení a smrti Krista v sobě nese i osel, a to nejen díky úloze obětního zvířete, ale i díky mesiášské symbolice. Ta je obsažena například v Jakobově požehnání Judovi (Gn 49, 11), ale hlavně ve slovech proroka Zachariáše (9, 9), jež se naplnila v momentě Kristova vjezdu do Jeruzaléma na hřbetě oslátky. Osel je také ztělesněním pokory, v níž je sám ukřižovaný Kristus soumarem nesoucím břímě hříchu veškerého světa.⁵⁴

Obě zvířata, stojící u Ježíškových jeslí a v některých pozdějších příkladech klečící, symbolizují na základě Izaiášova verše a následných výkladů církevních autorit pohanstvo a židovstvo. Avšak v první řadě se zde osel a vůl / býk setkávají,⁵⁵ aby svou přítomností ztělesnili Kristovu budoucí oběť. Tato myšlenka v sobě nese starou mytologickou ideu oběti bohům, kterou křesťané posunuli dál ve smyslu konečného vykupitelského sebeobětování samotného Syna Boha. Její základ je tak mnohem starší než interpretace ve smyslu Izaiáše.

P A S T Ý Ř I

Stejně jako bylo Kristovo narození ukázáno volu a oslu, v jejichž podobě vzdali Spasiteli hold nejen bezbožní, ale všeobecně i zvířata, bylo zvěstováno i lidstvu. Jeho reprezentanty se stali pastýři, kterým byla ona radostná zpráva sdělena jako prvním.⁵⁶ Příběh o nich se objevuje jak v kanonickém evangeliu podle sv. Lukáše (2, 8–20), tak v textech apokryfních i legendických.⁵⁷ Všechna

⁵² Takový výklad najdeme například u sv. Augustina nebo Tertullia, který říká: „Tak byl Kristus označen, jako býk kvůli oběma vlastnostem, podle jedné tvrdý (*ferus* = divoký, nezkrotný) jako soudce, podle druhé mírný (*mansuetus* = krotký) jako zachránce. Jeho rohy jsou konce kříže ...“ Podobný výklad najdeme například i u Justina. Carl Gustav JUNG: Představy spásy v alchymii. Výbor z díla, sv. VI., Brno 2000, 240–241.

⁵³ LURKER 1996 (pozn. 30) 35–36.

⁵⁴ V této souvislosti se hodí zmínit rytinu zachovanou na stěně Pedagogia na římském Palatinu. Zachycen je zde ukřižovaný s oslí hlavou, uctíváný mužem jménem Alexamenos. Zda jde o výsměšnou karikaturu nebo o gnózi inspirované synkretické zobrazení Krista-Týfóna-Seta s jistotou nevíme. ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 51) 153; SCHILLER 1971 (pozn. 35) 61.

⁵⁵ Vůl / býk a osel se pospolu nevyskytují v žádném starobylém kultu. Ibidem 1971, 61.

⁵⁶ Srovnat: ROYT 2006 (pozn. 44) 166 a LURKER 1999 (pozn. 30) 184–186.

⁵⁷ VORAGINE 1984 (pozn. 43) 83; POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 299.

vyprávění, ať různě narativně rozvinutá nebo v jednoduché formě zprávy, se v zásadě shodují. Pastýřům se zjevil anděl, aby jim oznámil narození Spasitele. Vydali se proto do Betléma, kde našli, jak anděl řekl, nemluvnátko plenkami ovinuté v jeslích ležící. Ohromeni, šli mezi lidi a stali se šířiteli zprávy o narozené spáse. Snad právě pro toto jejich svědectví se objevují již na prvních vyobrazeních Kristova narození.

Pastýři, tím, že jsou vnímáni jako zástupci kořícího se křesťanstva vzešlého z řad Židů, a také svými skromnými dary i častým počtem tří, v podstatě tvoří kompoziční i významový protějšek ke třem králům.⁵⁸

Zpočátku jeden, popřípadě dva, opírající se o pastýřskou hůl, stojí u jeslí a pozvedá ruku v gestu pozdravu, radosti nebo pokory.⁵⁹ Pokud jsou pastýři dva a více (převážně v mladších příkladech), obvykle spolu živě konverzují. Oděni jsou v krátkou našasenou tuniku s rukávy. Hlavu mají převážně nepokrytou. Vybaveni jsou, pro ně typickými atributy, pastýřskou holí se zatočeným vrcholem a později také mošnou a pastýřským rohem nebo flétnou. Motiv hráče na flétnu nalezneme již ve scénách s bukolickou tematikou, odkud se téma dostalo do křesťanských obrazů [12].⁶⁰ Podobně tomu bylo i v případě pastýřského rohu, který, zhotoven z kovu, představoval pro své majitele insignii prestiže. Za pomoci pastýřského rohu byl totiž jeho vlastník schopen shromáždit svá stáda. Ozývá se zde staroorientální topos pastýře–krále zachycený již ve starověké Mezopotámii, ale také ve Starém zákoně (Iz 11, 1). Ve stejném duchu je chápán dokonce sám Kristus jakožto „Dobrý pastýř svých ovcí“ (J 10, 11). V nejstarších obrazech se pastýři vyskytují bez svého stáda, které se běžnou součástí scén západních Narození stává až od 9. století [13].⁶¹

Hudební nástroj není jediným pohanským motivem, který se v obraze Narození, konkrétně v pastýřské scéně, vyskytnul. Samotné spojení pastýřů

⁵⁸ V očích sv. Františka z Asissi byli právě chudí mužové lidu onou privilegovanou skupinou, která mohla poprvé vidět a klanět se narozenému Spasiteli. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 60 a 219; ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 12.

⁵⁹ Gesto pozdravu nebo radosti. Ibidem 1971, 59; Gesto pokory. Pia WILHELM: Geburt Christi, in: Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der Christlichen Ikonographie, Rom / Freiberg / Basel / Wien 1970, col. 94.

⁶⁰ Dle Güntera Ristowa nemá troubení na roh opodstatnění ve starých textech ani nesouhlasí s bukolickými topoi. Jeho původ hledá ve východní liturgii, kde se zachoval text popisující, kterak anděl zastihnul pastýře hrající na flétnu. Günter RISTOW: Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst, Recklinghausen 1963, 28 a 31; RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 654.

⁶¹ S tímto tématem je spjata vyobrazení černého / šedého kozla, v němž byli viděni zavržení při posledním soudu s odkazem na Matoušovi verše 25, 32 – 33. Stojí tak v opozici k „vyvoleným ovečkám“. Ovšem tento výklad není vždy platný. V některých případech je vyobrazení kozla / kozy bez hlubšího významu.

s momentem narození Boha nalezneme v kultu Mithrově. Jeho vyznavači věřili, že když se Mithra zrodil, byli to právě pastýři, kdo mu jako první vzdali úctu.⁶² Podobnost některých stránek raného křesťanství a mitraismu, jeho vážného konkurenta, je někdy až zarážející.⁶³

S vyřešením mariologických otázek se výjev Narození zásadně mění. Vstupuje do něj Kristova matka a o něco později i jeho pěstoun. Pastýřská scéna je buď zcela vypuštěna, nebo se mění v samostatný výjev Zvěstování pastýřům. Motiv, odehrávající se v rámci obrazu Narození,⁶⁴ ale i zcela nezávisle na něm, obvykle obsahuje dva až tři pastýře, které doprovází několik ovcí, a přicházejícího nebo z nebes snášejícího se anděla.⁶⁵ Zřejmě nejstarším zachovaným příkladem Narození Páně s motivem Zvěstování pastýřům je na původně syrském reliéfu z 5. století, který je dnes součástí výzdoby chrámu sv. Marka v italských Benátkách. Zobrazen je zde anděl poukazující do dnes zničené části reliéfu, kde se, jak potvrzuje torzo jeslí, nacházel ležící Kristus. Ve spodní části pak stojí trojice pastýřů, z nichž se jeden dívá vzhůru do míst, kde se zřejmě nacházela hvězda.⁶⁶ Jeden z raných příkladů Kristova narození, jehož součástí je Zvěstování pastýřům nalezneme také v reliéfní výzdobě desek Loršského diptychu vzniklého kolem roku 810 [14].⁶⁷ V centrální části obrazu je zachycen Kristus ležící v architektonicky bohatě ztvárněných jeslích, po jejichž levé straně je zobrazena odpočívající Marie a vedle ní sedící Josef. Po straně pravé, od Kristových jeslí oddělena mohutnou věží, je scéna pastýřská. K trojici pastýřů přichází zleva anděl, aby jim oznámil, jak je vidět z pohybu jeho ruky, radostnou zvěst. Dva z pastýřů gestem ruky zprávu přijímají, kdežto třetí svou ruku pozvedá k obličejům, aby si zakryl oči a vyjádřil tak úlek a strach před poslem božím. Tento moment posvátného strachu zcela odpovídá pocitům pastýřů, jak je popsal evangelista sv. Lukáš (2, 9). Jiný, jen o něco málo mladší příklad, obsahuje Raganaldův sakramentář [15]. Ve středu scény, zakomponované do kruhového rámce, můžeme vidět v jeslích ležícího Krista, nad nímž se sklání vůl s oslem. V horní části se vznáší hvězda. Po pravé straně sedí sv. Josef a po levé Panna Marie, k níž přistupuje jeden ze dvou andělů. Druhý anděl,

⁶² Vojtěch ZAMOROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1982, 298.

⁶³ ELIADE 1996 (pozn. 1) 290–293.

⁶⁴ V rámci západních obrazů Narození Krista se téma Zvěstování pastýřům běžně vyskytuje až od doby ototské. Starší příklady se zachovaly spíše výjimečně. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 46.

⁶⁵ Ibidem 1971, 86.

⁶⁶ Ibidem 1971, 84.

⁶⁷ V Byzantském umění se scéna Zvěstování pastýřům pravidelně objevuje již v 6. století. Lubomír Jan KONEČNÝ: Románská rotunda ve Znojmě, Praha 2005, 162.

držící hůl ve vrcholu zakončenou křížem, se právě snáší ke dvojici pastýřů, kteří stojí, obklopení svým stádem, pod Kristovými jeslemi v dolní partii obrazu. Oba se opírají o své hole a ruce pozvedají vzhůru, přijímajíc andělskou zvěst.

Zcela samostatně stojí vyobrazení této scény v sakramentáři biskupa Drogo nebo na slonovinovém reliéfu, oba z doby kolem roku 850 [16–17]. Druhý zmíněný obraz, umístěný po pravé straně plakety pod scénou Narození, znázorňuje trojici pastýřů, k nimž z pravé strany přistupuje velká postava anděla držícího hůl, odznak poslů. V horním levém rohu doprovází událost skupina z nebes vystupujících andělů. Jde zřejmě o jedno z nejranějších vyobrazení andělských chórů v rámci scény Zvěstování pastýřům.

Novou renesanci zažívá pastýřské téma až v průběhu 13. století, kdy se na scéně objevuje nový pastýřský motiv – Klanění pastýřů. V evangeliích ani apokryfních textech není pastýřské klanění zmiňováno. I přesto, zejména pod vlivem františkánské spirituality kladoucí důraz na chudobu, se stalo velmi oblíbeným.

VEDENÍ HVĚZDOU

K prvním, kdo vzdali úctu nově narozenému Spasiteli, neodmyslitelně patří tři králové. Jejich příběh, přestože se již od počátku znázorňoval v samostatné scéně, je s tématem Kristova narození i s jeho výtvarnou podobou úzce spjat. Nelze jej tedy nezmínit, i když jen v nastíněné podobě.⁶⁸

Poměrně podrobně se příchodem tří králů zabývá evangelista sv. Matouš (2, 1 – 12). Popisuje jak se králové – mudrci od východu – vedeni hvězdou, vydali do Judeje, aby se poklonili nově narozenému světovládcí. Když dorazili do Jeruzaléma, ptali se, kde se onen Židovský král narodil. V té době vládl Judské zemi král Herodes. Doslechnuv se o cizincích hledajících krále Židů, polekal se a povolal k sobě učence, aby mu řekli více. Ti mu potvrdili jak pravdivost příchodu nového krále, tak také prozradili místo jeho narození.⁶⁹ Popuzen strachem o svůj trůn, pozval si krále k sobě. Pečlivě se jich vyptával na hvězdu i nového vládce. A

⁶⁸ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 94–114; Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau 1928, 354–365; Eva M. A. SEBALD: Anbetung der Könige, in: Remigius BAÜMER / Leo SCHEFFCZYK (ed.): Marienlexikon I., Erzabtei St. Ottilien 1988, 136–137; Adolf WEIS: Drei Könige, in: Engelbert KIRSCHBAUM (ed.) Lexikon des Christlichen Ikonographie I., Rom / Freiberg / Basel / Wien 1968, 539–549.

⁶⁹ Jistě jej odkázali na slova proroka Micheáše 5, 2 „Ale ty Betléme Efrata, jakkoli jsi nejmenší mezi tisíci Judskými, z tebe vyjde ten, kterýž má býti Panovníkem v Izraeli, a jehož východové jsou od starodávna, ode všech dnů věčných.“

když odjížděli do Betléma, naléhal na ně, aby se pak k němu vrátili a vše mu vyprávěli. Prý by se také rád poklonil novému králi Židů. Králové pokračovali dále ve své cestě za hvězdou. Ta se náhle zastavila nad místem, kde v domě našli Marii s dítětem. Klaněli se mu a obdarovali jej zlatem, kadidlem a myrhou. Díky varovnému snu se zpět ke králi Herodovi nevrátili, ale do své krajiny šli jinou cestou. Vyvrcholením celého příběhu je akt klanění a následného předání darů, tedy moment božího zjevení, Epifanie.⁷⁰

Ve výtvarné podobě se setkáváme s celým Matoušovým příběhem, počínaje Jízdou tří králů a scénou Tři králové před Herodem, přes Klanění a Sen tří králů, až po Návrat králů do vlasti. Ovšem z počátku byl zachycován pouze centrální okamžik vyprávění, tedy jejich klanění. Jeho znázornění se objevuje již na nástěnných malbách katakomb a reliéfech sarkofágů [18–22], kde často následuje za scénou Narození nebo je s ní přímo propojeno. Samotné jeho vyobrazení je zpočátku jen velmi jednoduché. Zahrnuje Pannu Marii, nejčastěji trůnicí, s Ježíškem na klíně (Marie jako *Cathedra Christi*) a k nim jdoucí průvod z profilu viděných králů s dary.⁷¹ V této době jsou králové oděni do krátkého perského oděvu s frygickou čapkou na hlavě. Velmi tak připomínají vyobrazení boha Mithry, jehož kněžími s největší pravděpodobností původně byli. Tomu by napovídala i jejich původ. Evangelista uvádí, že přišli z východu, dle řeckého textu *Východů (apo anatolón)*. Nejde tak o pouhé určení světové strany, ale o konkrétní zemi, jíž byla parthská Anatólie, kde byl Mithrův kult velmi rozšířen.⁷²

Přestože je příběh králů v Matoušově evangeliu popsán poměrně podrobně, chybí zde celá řada detailů, tolik potřebných nejen pro jeho výtvarný záznam. Již velmi záhy se objevují otázky prahnoucí znát fakta, jako jména králů, jejich počet, jak dlouho jim trvala pouť do Betléma nebo kdo vlastně byli. Tyto neznámé se odrážejí již na prvních vyobrazeních, jimž vládne jasná neshoda v počtu králů. Setkáme se zde s číslem tři, ale také čtyři, šest nebo dvanáct. Čtyři je odkazem na žalmistovi verše jmenující kořící se krále čtyř původů (72, 10). Počet

⁷⁰ ADAM 1998 (pozn. 18) 141–144; HLAVÁČKOVÁ / KONZAL 1981 (pozn. 9) 166–168.

⁷¹ Původ motivu klanění králů, zmiňovaném například ve starozákonním žalmu 72, 11, lze spatřovat již v antické imperiální ikonografii, která se udržela až do středověku. Například v otonských iluminovaných rukopisech. Jde konkrétně o ceremonii, při níž vzdávali představitelé měst hold svému panovníkovi na důkaz přijetí jeho vlády. Podobnost je i v aktu předání darů, které byly panovníku (v podobě zlatých věnců) při této příležitosti předány. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 165.

⁷² ROYT 2006 (pozn. 44) 111.

dvanácti uvádí syrské legendy, kterým bude věnována větší pozornost níže.⁷³ Nakonec bylo přijato číslo tři, definitivně ustálené v 5. století. Důvody k tomu byly zcela logické. Sv. Matouš jmenuje tři mudrci dané dary. Jde tedy o velmi jednoduché počty.⁷⁴ Na tento fakt se odvolává již Órigenés a posléze se připojují i další, jako sv. Augustin nebo sv. Lev Veliký.

První zachované zprávy zaznamenávající jména králů pocházejí již z doby kolem roku 500,⁷⁵ ale jejich latinská podoba se objevuje až mnohem později, v 9. století. Z doby o něco pozdější pochází několik příkladů spojujících v sobě obraz a text se jmény králů.⁷⁶ Kupříkladu katalánská Apokalypsa v Geroně nebo kodex Egberti [23]. Podrobně se jejich jmény zabírají i text Zlaté legendy a Školské historie.⁷⁷

Nesoulad panuje i v názorech na dobu, po kterou šli králové do Betléma. V zásadě existují dvě varianty. Buď dorazili ke svému cíli dva roky po Kristově narození, nebo již po několika málo dnech. První údaj, uváděný například apokryfem Pseudo-Matoušovým, vychází ze záznamu evangelisty sv. Matouše, že Herodes nechal povraždit chlapce ve věku dvou a méně let. Druhý názor je postaven jednak na datu oslavy Zjevení Páně a také na předpokladu božího zásahu. Zastáncem této „krátké“ cesty byl například Jakub de Voragine, který odvolává se na Jeremiáše k tomu dodává ještě další argument. Byl přesvědčen, že dromedárové jsou velmi rychlá zvířata, pro něž nebyl problém zvládnout celou cestu za třináct dní.⁷⁸ Reálnějším se však jeví názor dalšího zastávce „krátké“ cesty, sv. Jana Zlatoústého. Ten tvrdí, že se hvězda králům zjevila již devět měsíců před Kristovým Narozením, tedy v den jeho vtělení.⁷⁹

⁷³ Ani text *Protoevangelia Jakubova*, ani *Evangelia Pseudo-Matoušova* počet mudrců / králů neuvádí.

POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 267–268 a 300.

⁷⁴ Mimo to je samotné číslo tři chápáno za zvláště významné, značící dokonalost a celistvost. LURKER 1999 (pozn. 30) 280–281.

⁷⁵ Arménské evangelium dětství, založené na syrské předloze, obsahuje zajímavé pojetí králů. Byli to prý tři bratři Melqon (vládnoucí v Persii), Balthesar (vládnoucí v Indii) a Gaspar (vládnoucí v Arábii). POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 252; Podobně tomu je i v apokryfním textu *Jeskyně pokladů*. E. A. Wallis BUDGE (ed.): *The Book of Cave of Treasures*, London 1927, 208–209.

⁷⁶ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 95.

⁷⁷ Jakub de Voragine dokonce uvádí jejich jména ve třech jazycích – hebrejsky (Appellius, Amerius a Damascus), řecky (Gagalat, Malgalat a Sarathin) a latinsky (Caspar, Balthasar a Melchior). VORAGINE 1984 (pozn. 43) 100.

⁷⁸ Již od 4. století se v průvodu tří králů vyskytují velbloudi jako odkaz na Iz 60, 6 „Přikryje tě záplava velbloudů, mladých velbloudů z Midjánu a Éfy; přijdou všichni ze Sábý, ponosou zlato a kadidlo a budou radostně zvěstovat Hospodinovu chválu.“ **Obr. 24.**

⁷⁹ Vzhledem k tomu, že byla hvězda znamením inkarnace, nepřekvapí její přítomnost, i když jen vzácná, ve scéně Zvěstování Panně Marii. Jeden z nejranějších příkladů nalezneme na slonovinovém diptychu pokladnice

Asi nejzajímavějšími jsou pokusy odhalit samotnou totožnost králů. Jak napovídá jejich původ (od Východů) a perský oděv, byli králové původně považováni za přívržence Mithrova kultu. Ztělesňovali tak Kristovo triumfální vítězství nad démonickými silami pohanských kultů.⁸⁰ Ovšem velmi záhy, již ve 3. století, byl na mudrce z východu, konkrétně na jejich klanění, vztažen výše zmíněný obsah žalmu 72, 10. Stejně tak i verš z Izaiáše (60, 3). Oba tyto úryvky označují ony kořící se jednoznačně za krále. Následkem toho byli mudrci ztotožněni s králi již Tertullianem.⁸¹ I přes tuto časnou interpretaci se ve výtvarné podobě s korunovanými králi poměrně dlouho neseťkáme – v západních dílech až v 10. století.⁸² S tímto vývojem je spjat i symbolický význam třech králů. Byly v nich viděny klanící se tehdy známé světadíly, ale také zosobňovali fáze lidského života.⁸³ V souvislosti se symbolikou světadílů nelze nezmínit vyobrazení jednoho z králů jako černocha, prezentujícího tak Afriku. S tímto detailem se ve velmi rané podobě setkáme například v nástěnné výzdobě pražského kláštera Na Slovanech.

Otázkou ovšem zůstává, kdo tito, teď už jednoznačně králové, byli. Zosobňující lidské rasy, mohli by být potomky Noemovými (Gn 10).⁸⁴ Podle sv. Řehoře z Nisy pocházeli z rodu Bileamova, s nímž je spojovala hvězda betlémská.⁸⁵ Zřejmě nejzajímavější řešení této otázky nalezneme v syrském díle známém pod názvy *Kronika Zuqnínova* nebo text Pseudo-Dionysia z Tell Mahru.⁸⁶ Na jeho stránkách je vyprávěn příběh Setha, syna Adama a Evy, kterému otec prozradil okolnosti o příchodu Mesiáše. Seth vše pečlivě zaznamenal a spolu s poklady danými Adamovi při vyhnání z ráje uschoval do tajné jeskyně. Tajemství uložené v jeskyni prozradil pouze svým synům, kteří jej pak po generaci udržovali. Každý měsíc vystupovali tito synové synů Setha na horu ukrývající jeskyni, kde se modlili a čekali na znamení. Pak se objevil zářivý světelný sloup a nad ním hvězda, která vlétla do jeskyně a rozzářila se v podobě malého chlapce, který dvanácti

milánského dómu. Z mladších příkladů uveďme nástěnnou malbu ve znojenské rotundě sv. Kateřiny. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 157.

⁸⁰ Takto byli mágové interpretováni již ve 2. století Justinem Mučedníkem. RISTOW 1963 (pozn. 60) 13 a 71.

⁸¹ Také text *Jeskyně pokladů* jednoznačně označuje muže klanící se narozenému Kristu za krále. BUDGE 1927 (pozn. 75) 210.

⁸² Do 10. století se s korunovanými králi setkáme pouze výjimečně a to v okrajových částech Byzance, jakými je například Egypt, Anantolie, Sýrie nebo Itálie. KONEČNÝ 2005 (pozn. 65) 166; SCHILLER 1971 (pozn. 35) 95.

⁸³ S věkovým odlišením jednotlivých králů se setkáváme na přelomu 5. a 6. století. ROYT 2006 (pozn. 44) 112.

⁸⁴ ROYT 2006 (pozn. 44) 112.

⁸⁵ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 96.

⁸⁶ *Kronika Zuqnín* končí lety 774 – 775, ale její vzor bude pravděpodobně starší, než je konec 6. století. MİRCEA ELIADE: Mefisto a androgyn, Praha 1997, 42.

Sethovým potomkům zvěstoval narození Spasitele. Následuje již tolik známý děj vrcholící klaněním králů novému vládcí. Text, jehož autora dnes neznáme, rozvíjí legendu zaznamenanou již v jiném syrském díle zvaném *Opus imperfectum in Matthaeum* nebo v tzv. *Arabském evangeliu dětství*. Tato díla, stavějící na *Protoevangeliu Jakubově*, jsou výborným příkladem toho, jak do křesťanské tradice vstupovaly syrské prvky, z nichž se všechny váží k představám o příchodu Kosmického vládce a vykupitele. Hora, na níž králové pravidelně vystupovali, nese jméno Vítězství. Je dost možné, že právě tato hora je obdobou íránské kosmické hory, tedy středu světa, spojením mezi nebem a zemí, kde zazáří hvězda na znamení narození vykupitele - saošjanta.⁸⁷ Tomu by nasvědčovalo v *Zuqnínově kronice* zaznamenané Shyr, jméno země, kde se hora Vítězství nachází. Pravděpodobně jde o zkomoleninu jména Shyz, země, kde se narodil Zarathuštra.⁸⁸ Podobnou analogii nalezneme také v umístění Narození do prostoru jeskyně nebo v samotném pojetí světla,⁸⁹ které bylo v obou případech chápáno jako zjevené božství.⁹⁰

„... objevil se světelný mrak, který jeskyni zastínil. ... A mrak se hned vzněsl a jeskyni zaplavilo veliké světlo, které oči nemohly snést. A zanedlouho se ztlumilo i to světlo, takže bylo vidět nemluvně, ...“ Tento úryvek z Jakubova protoevangelia, popisující okamžik Kristova narození, je výbornou ukázkou světelného pojetí Krista. Lze jej totiž vyložit nejen ve smyslu symbolickém, ale hlavně jako vysvětlení samotné Kristovy podstaty. Oním „velikým světlem, které oči nemohly snést“ je nově narozený Spasitel. Jak už bylo nastíněno na začátku, Kristovým symbolem bylo slunce. Ovšem v jeho případě bylo nemyslitelné vykládat jej jakkoli jinak než symbolicky. Světlo bylo sice také stvořeno, ale na rozdíl od hmotného slunce, na němž není závislé, není fyzicky zachytitelné. Dává tak mnohem větší možnost pro zachycení nezachytitelného božství. Tuto Kristovu světelnou charakteristiku obsahuje celá řada biblických a apokryfních textů. Hojně se jí věnovalo i nesčetně církevních autorů. Sv. Jan v prologu svého evangelia píše: „Bylo tu pravé světlo, které osvětluje každého člověka; a to přicházelo na svět.“ Stejně jako v předešlé citaci Jakubova textu je „světlem přicházejícím na svět“

⁸⁷ Podrobnější analýzu tohoto tématu (zejména kolem problematiky „středu“) nalezneme v díle Mircea Eliadeho. ELIADE 2004 (pozn. 26) 369.

⁸⁸ ELIADE 1997 (pozn. 86) 43.

⁸⁹ 6000 let bojoval Bůh s Duchem zla, a když už vypadalo, že zlo zvítězí, poslal Bůh na zemi boha světla Mithru. ELIADE 1996 (pozn. 1) 275.

⁹⁰ Více o světle. ELIADE 1997 (pozn. 86) 17–62.

chápán Kristus. Podobně tomu je také v Lukášově pasáži o Ježíšově obětování v chrámu, kdy světlem pro pohany i lid Izraele zve Ježíše stařec Simeon (2, 29–32).⁹¹ Tých význam nesou Ježíšem pronesená slova v Janově evangeliu (8, 12 a 11, 9–10) nebo text Janova zjevení (22, 5). Soupodstatnost Boha a světla je jasně zachycena v momentě Kristovy smrti. Když Kristus vydechl naposledy, svět pohltila tma. V ten okamžik světlo světa, Kristus, opustil svět a sestoupil do hlubin pekelných.⁹² Logicky je tak toto téma – světla, prozařujícího temnotu - podstatnou součástí Spasitelova narození. Ježíš Kristus vstoupil do světa plného temnoty a prozářil jej. Onen temný svět je fyzicky zastoupen jeskyní, místem, kam nikdy dříve světlo neproniklo.⁹³ Svět ponořený do temnoty a její rozptýlení Spasitelovým narozením vystihuje i ustanovení svátku Kristova narození na nejtemnější den roku. Na dobu nejdelší noci, jejímž koncem je východ spásného světla.⁹⁴ Tento význam přesně zachytil sv. Jeroným v jednom ze svých kázání: „Kosmos je svědkem pravdy našeho slova. Až do tohoto dne rostou temné dny, od tohoto dne temnoty ubývá. Roste světlo, noci ustupují. Dne přibývá, bludů ubývá, vychází pravda.“

Ještě zřejmější návaznost na íránskou tradici je v motivu hvězdy, která nad středem světa, horou, oznamuje narození Kosmického vládce a vykupitele ze sémě Zarathuštrova.⁹⁵ Pro křesťany se stala tato hvězda tou, která dovedla krále k narozenému Kristu (Mt 2, 2), tak jak předpověděl mudrc Bileam (Nu 24, 17). Ovšem nebyl to pouze íránský mýtus, který ovlivnil křesťanské chápání hvězdy. Idea o vzniku hvězdy v souvislosti s narozením vládce byla známá celému antickému světu. Na řadě děl nalezneme panovníka, nad jehož hlavou je hvězda, symbolizující jeho božství. V případě Krista tedy nemá pouze roli zvěstovatele, ale také jej označuje jako božského vladaře.

Podoba hvězdy se příběh od příběhu různí. Kanonické evangelium sv. Matouše píše jednoduše o hvězdě na východě, stejně tak Pseudo-Matouš.

⁹¹ Odkazuje přitom na verše proroka Izaiáše 42, 6 a 49, 6.

⁹² Kristův sestup do pekla: „O půlnoční hodině vyšlo v oné temnotě světlo sluneční a zazářilo, takže svítlo na nás všechny a viděli jsme se navzájem. A ihned náš otec Abrahám spolu s patriarchy a proroky plni radosti řekli: „Toto světlo pochází z velikého osvětlení.“ Prorok Izaiáš, který tam byl přítomen, řekl: „Toto světlo je od Boha a od Syna a od Ducha svatého, které jsem prorokoval za svého života - Iz 8, 28 a 9, 1. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 344.

⁹³ Ibidem 2001, 298.

⁹⁴ Obdobným příkladem světelného vyjádření Krista nalezneme ve středověkých katedrálách. Sluneční světlo pronikající do tmavého prostoru gotického chrámu se interpretovalo jako symbol Krista, okno symbolizovalo Pannu Marii, neboť se rozzářila, když přijala paprsek božského slunce. LURKER 1999 (pozn. 30) 258.

⁹⁵ ELIADE 1997 (pozn. 86) 43–44.

Apokryfní text Jakubův ji popisuje jako obrovskou hvězdu, jejíž zář zastínila ostatní. V *Arabském evangeliu dětství* se dočteme, že onou hvězdou byl anděl. Dle Voragineho měla hvězda podobu krásného chlapce s křížovým nimbem. Hvězda, jejíž obvyklých osm cípů odkazuje k dvakrát čtyřem ramenům kříže,⁹⁶ je součástí hlavně scén s králi. Zachycena je nad hlavou trůnicí Marie s Ježíškem na klíně a jeden z králů na ni ukazuje. Přítomen může být i na hvězdu ukazující mudrc Bileam nebo Izaiáš, jak tomu je v případě nástěnné malby v katakombách sv. Priscilly z 1. poloviny 3. století [25]. Hvězda se objevuje také na obrazech Kristova narození, i když její přítomnost není pravidlem. V nejranějších dílech je hvězda, obvykle vepsaná do kruhu, zobrazena jen pokud je Kristovo narození spojeno s Klaněním králů.⁹⁷ Teprve z 6. století se zachovaly první příklady, v nichž je hvězda součástí obrazů zachycujících pouze Narození [26–27]. Ztvárněna je nejčastěji ve formě připomínající různě tvarovaný květ. Na východě se hvězda objevuje občas v kombinaci se světelným sloupem nad jeskyní Narození. Jde o odkaz k apokryfním textům, které se na Západě vyskytují v menší míře.⁹⁸ Na některých obrazech se setkáme s trojicí světél nad Ježíškovou hlavou. Jedná se o tři slunce, která posléze splynula v jediné. Jak se dočteme ve *Zlaté legendě*, nebo *Školské historii* jsou symbolem boží trojjedinosti, která se spojila v jedno ve chvíli Spasitelova narození.

Pro úplnost je ještě třeba se zastavit darů, které králové Kristu přinesli. Jak už bylo zmíněno výše, když byl Adam vyhnán z ráje, dostal od Boha tři dary – zlato, kadidlo a myrhu. Legenda vypráví, že je ukryl v jeskyni pod horou. Když se objevila hvězda, králové odnesli tyto dary nově narozenému Spasiteli. Zmínku o královských darech se nalezneme samozřejmě i v textu biblickém (Ž 72, 10).

Samozřejmě ani v tomto případě nechybí symbolický význam. Všeobecně je zlato pokládáno za symbol Božího království,⁹⁹ odkazuje tak na Kristovu světovládu – na jeho hodnost královskou. Kadidlo, dar pro Boha (Ex 30, 34), upozorňuje na vládcovu stránku duchovní.¹⁰⁰ Myrha je pak poukazem na budoucí

⁹⁶ Osmicípá hvězda bývala atributem staroorientálního božstva, mateřské bohyně Ištar / Astarte, která byla uctívána mimo jiné jako panenská hvězda. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 157.

⁹⁷ Dle Maxe Schmidy je hvězda přítomna také na reliéfu sarkofágu ze 4. století, dnes v chrámu San Ambrigio v Miláně. Obr. 28. Max SCHMID: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 12.

⁹⁸ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 60 a 62.

⁹⁹ Sv. Řehoř Veliký ve svém komentáři Matoušova verše 2, 11 píše: „I my obětujeme nově narozenému Pánu zlato tím, že ho uznáme za krále všemohoucího.“ LURKER 1999 (pozn. 30) 320.

¹⁰⁰ Na zlato a kadidlo odkazuje také verš z Izaiáše 60, 6 citovaný výše v pozn. 78.

Kristovu vykupitelskou obětí, na jeho ochotu zemřít.¹⁰¹ Tento výklad nalezneme již u Bedy Ctihodného (kol 673–735), v textu syrské legendy *Jeskyně pokladů*, také ve *Zlaté legendě* nebo ve spisu *Liet von der Maget* od bavorského kněze Wernhera. Jiný výklad přináší Órigenés, Irenaus nebo Prudentius, kteří v darech vidí odkaz na boží trojjedinost.¹⁰²

S tématem tří králů je spojen ještě jiný, důležitý aspekt. Jak napovídá časté spojení scény Klanění králů s výjevem z Genesis, konkrétně s prarodičí, je zde také jasný odkaz k paralele mezi Adamem a Kristem, „druhým Adamem“. V narozeném Spasiteli je uctíván „nový Adam“, ve kterém se završuje dávné dílo, započaté stvořením Adama, ale přerušené jeho pádem. Dobrou ilustrací tohoto vztahu je koptská tradice, podle níž byli prarodiče z ráje vyhnáni navečer a o půlnoci přišli na zem. O stejné hodině přišel na zem i Kristus a navečer ji zase opustil. O půlnoci pak vstal z mrtvých.¹⁰³ Tím vykoupil hříchy prarodičů a s nimi i celého lidstva.

¹⁰¹ Směsi myrhy a aloe bylo užito při ukládání Krista do hrobu (J 19,39). Nicole LEMAITR / Marie-Thérèse QUINSON / Véronique SOTO: Slovník křesťanské kultury, Praha 2002, 244.

¹⁰² RISTOW 1963 (pozn. 60) 13 a 72.

¹⁰³ LURKER 1999 (pozn. 30) 163.

III. KAPITOLA:

Počátek 5. století je charakterizován ostrou mariologickou polemikou. Rozpoutal ji konstantinopolský patriarcha Nestorios svými výroky, že nazývat Marii Bohorodičkou nelze stejně, jako nelze věřit učení o Bohu zavinitém v plenkách. Proti této herezi důrazně vystoupili zejména alexandrijští teologové v čele s Cyrilem.¹⁰⁴ Spor, provázený oboustrannými exkomunikacemi, vyvrcholil roku 431 svoláním efeského koncilu, kde byly Nestoriovy výroky odsouzeny. Vyřešila se tím nejen otázka mariologická, ale zejména problém Kristova monofyzitismu.¹⁰⁵ Tím byla vyzdvížena Kristova božská podstata, do té doby poněkud zastíněná důrazem kladeným na jeho stránku lidskou. Tímto obratem se samozřejmě změnil i úhel pohledu na okamžik Kristova narození, původně připomínající spíše narození lidské než boží.

Tyto změny se nemohly neodrazit ve výtvarném pojetí Kristova narození. V první řadě do původně elementárně pojaté scény čtvrtého století proniká postava Kristovy matky, která se tak stává její stálou součástí. Ovšem zde je nutné podotknout, že s Pannou Marií se můžeme ve výjevu Narození setkat již v prvních zachovaných jeho příkladech. Na reliéfu sarkofágu zv. Adelfie je zachycen pod stříškou v jeslích ležící Ježíšek, u jehož nohou stojí vůl a osel. Z jedné strany k němu přistupuje pastýř s radostným či pozdravným gestem pozvednuté ruky. Zároveň se pastýř hlavou od ležícího nemluvněte odvrací směrem k sedící ženské postavě, jakoby s ní chtěl navázat rozhovor. Z opačné strany pak přistupují tři králové se svými dary. Vede je hvězda, na kterou první z nich ukazuje. Druzí dva, otočení hlavami k sobě, spolu zřejmě komunikují. V podstatě se tedy jedná o scénu Klanění tří králů, která do sebe vtáhla výjev Narození. Tudiž onou ženou, sedící vedle pastýře, je dozajista Panna Marie, která je v Klanění králů přítomna vždy [29]. Velmi podobný obraz nalezneme také na víku římského sarkofágu též z 1. třetiny 4. století [11]. Ovšem v tomto případě je žena sedící vedle pastýře oddělena stromem a navíc odvrací od ústředního děje tvář. I tak ji lze označit za Marii, jak ostatně potvrzují i další zachovaná díla [30–32].¹⁰⁶ Z těchto ukázek vyplývá, že

¹⁰⁴ Cyril Alexandrijský na základě těchto polemik a také na popud papeže Coelestiana I. sepsal 12 tezí dnes známých jako *Anathematismat*. KADLEC 1993 (pozn. 2) 125.

¹⁰⁵ Samozřejmě tato problematika byla předmětem sporů i v pozdějších dobách, ale již nebyla tak bytostně spjata s otázkou Mariiny legitimacy jako Bohorodičky. Ibidem 1993, 126.

¹⁰⁶ Tyto příklady kresebně zachytil ve své studii Max Schmid. SCHMID 1890 (pozn. 97) 9–11.

Kristova matka sice nebyla zobrazována přímo ve scéně Narození, ale následkem jeho propojení s Klaněním králů se u Ježíškových jeslí ocitla již ve 4. století, jak se můžeme přesvědčit na reliéfu dnes uloženém v muzeu v Arles [33].

V 5. století se v obrazech Narození začíná běžně objevovat také sv. Josef,¹⁰⁷ který s Marií, každý z jedné strany, flankují základní scénu s v jeslích ležícím Ježíškem obklopeným volem a oslem. Zpočátku Josef i Marie sedí s těly natočenými větší částí k divákovi, ale s pohledem upřeným na centrální výjev. Marie si jednou rukou podpírá hlavu a zároveň jí přidržuje cíp svého pláště. Druhou ruku má volně položenou na noze. Josef též sedí v uvolněné pozici s oběma rukama volně položenými na noze. Na slonovinovém reliéfu z 2. poloviny 5. století drží v ruce pilu, atribut charakterizující jej jako tesaře [34]. Scéna Narození si tak udržela svou výrazně souměrnou kompozici, která byla postavami Marie a Josefa navíc dokonale uzavřena.

Josef však v rámci těchto prvních vyobrazení nehrál pouze roli Mariina kompozičního protějšku. Jeho přítomnost byla v první řadě podmíněna tím, že uznal Mariino panenské početí z Ducha svatého. Již na efeském koncilu byl kladen velký důraz na Mariino neporušené panenství, i když dogma o něm bylo přijato až na ekumenickém koncilu v Konstantinopoli roku 553.¹⁰⁸ Mariino stálé panenství, spolu s přiznáním titulu Theotokos, bylo hlavním faktorem ovlivňujícím legitimitu jejího zobrazení a to nejen na Narození, ale zejména na „portrétních“ obrazech Matky Boží se synem v náručí. Velkými zastánci dogmatu neporušeného panenství Kristovi matky byli v jeho počátcích zejména církevní otcové – sv. Augustin, sv. Jeroným a sv. Ambrož. Na ně pak navázala celá plejáda nejen církevních autorit, ale i mariánských básníků.¹⁰⁹ K těm nejvýznamnějším patří Bernard z Clairvaux, který Marii věnoval své slavné dílo *Chvály panenské matky*. V rámci výkladu andělského zvěstování Panně Marii, jak je popsáno v evangeliu podle sv. Lukáše (1, 26–27), se rozsáhle rozepisuje i o Mariině panenství. Na pomoc si bere zejména starozákonní citáty, v předobrazech zachycující budoucí panenskou matku. Tak je vykládáno rouno Gedeonovo (Sd 6, 37), hůl Árónova (Nu 17) nebo keř

¹⁰⁷ Sv. Josef se, i když sporadicky, objevuje již ve 4. století, stejně jako Panna Marie, na scénách Klanění králů. Stojí v těsném závěsu za trůnem **Obr. 35**.

¹⁰⁸ Bylo ustanoveno, že Marie byla pannou vždy (deiparthenos). Jan ROYT: Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století, Kašperské Hory 2000, 13.

¹⁰⁹ Ibidem 2000, 14; Krásnou ukázkou je například text kázání na Boží hod vánoční od Jana Taulera. Johannes TAULER: Propast k propasti volá, Praha 2003, 87–88.

nespalitelný (Ex 31, 10).¹¹⁰ S těmito, ale i dalšími Mariinými symboly podobného významu se ve výtvarné podobě setkáme zejména ve scénách zobrazujících Zvěstování, tedy okamžik Kristovy inkarnace.¹¹¹ Příмым odkazem k Mariině panenskému mateřství je zejména Izaiášův prorocký verš (7, 14): „Hle, panna počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel.“ Týž výklad jako Bernard z Clairvaux přináší také text Voraginovi *Zlaté legendy*, který navíc přidává i apokryfní zázrak s uzdravením nevěřící Salomé.¹¹² Podstatu dogmatu o Mariině panenství výstižně zachycuje velikonoční chvalozpěv: „...Ó vpravdě blažená včela, tak podivuhodná! Její rod nezruje nic mužského, nevyrušuje ji rození a děti ji nezbavují neporušenosti! Tak i svatá Maria panenský počala, panensky porodila a pannou zůstala.“¹¹³ V souladu s tímto se v Mariiných vyobrazeních objevuje na jejím plášti trojice hvězd, značících její panenskost před porodem, během něj i po něm.¹¹⁴ Tento ve stručnosti nastíněný postoj k Marii jako panenské matce není ničím novým. Najdeme jej v různém rozsahu snad ve všech starověkých náboženských systémech, kde je téma panenské matky spjata s mýtem o narození boha. Takovým je například sumerský mýtus o narození boha Nanna, jehož matka bohyně Ninlil otěhotněla vstupem do vod Eufratu.¹¹⁵ Obdobným příběhem je i o mnoho mladší syrský mýtus o narození spasitele. Vypráví o panně koupající se v řece Kasaója, která počne díky Zarathuštrovo semenu zázračně uchovanému ve vlnách řeky.¹¹⁶ Z panenského lůna se zrodil i samotný Zarathuštra.¹¹⁷ Téma panenského početí obsahuje také mýtus o Attidovi. Jeho nejstarší verze vypráví o zplození dvojpohlavní bytosti Agdistis (= Kybelé), jejíž moci se bohové báli natolik, že jí zmrzačili. Z její krve pak vznikla mandloň. Požitím plodu z tohoto

¹¹⁰ Bernard z CLAIRVAUX: Chvály panenské matky, Praha 1938, 32–39.

¹¹¹ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 33–55; KÜNSTLE 1928 (pozn. 68) 332–341; Irmgard CORELL: Verkündigung an Maria, in: Remigius BAÜMER / Leo SCHEFFCZYK (ed.): Marienlexikon VI., Erzabtei St. Ottilien 1994, 605–610; Johannes EMMINGHAUS: Verkündigung an Maria, in: Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der Christlichen Ikonographie IV., Rom / Freiberg / Basel / Wien 1972, 422–437.

¹¹² VORAGINE 1984 (pozn. 43) 80–81.

¹¹³ Jedná se o nejranější podobu chvalozpěvu, dle počátečního slova zvaného „Exultet“. Jeho pozdější zkrácené znění hovoří o vosku, „který připravila matka včela k vytvoření toho vzácného světla.“ Oním vzácným světlem je Kristus, symbolizovaný velikonoční svící. LURKER 1999 (pozn. 30) 289.

¹¹⁴ Jsou to zejména obrazy východní provenience. V dílech západních to není tak častým jevem.

¹¹⁵ Ervín HRYCH: Velká kniha bohů a bájných hrdinů, Praha 1999, 32–33.

¹¹⁶ Mýtus pochází až ze 4. století po Kr., kdežto mýtus předešlý se v písemné formě zachoval již z 2 tisíciletí př. Kr. Ibidem 1999, 33; ELIADE 1996 (pozn. 1) 285.

¹¹⁷ Ibidem 1999, 151.

stromu otěhotněla Attidova matka, nymfa Nana.¹¹⁸ Asi nejvýraznější podobnost s Pannou Marií, zvláště po stránce ikonografické, nalezneme v egyptské bohyni Eset (Isis).¹¹⁹ Tato božská matka nebyla sice matkou panenskou, ale její vyobrazení jak kojí svého syna Hora, mělo zásadní vliv na mariánský obraz téhož námětu.¹²⁰ Kult panenské matky tak jistým způsobem přešel i do křesťanství a s ním i ženský element, podmiňující přežití každého náboženství.

Již během 5. století se začíná objevovat nový typ zobrazení Kristova narození. Ve své plnosti se však projeví až během století následujícího, kdy se zformovala jeho typická podoba, zachovaná v různé míře ještě v celé řadě středověkých obrazů. Zahrnuje zavinutého Ježíška položeného v jeslích, po jejichž stranách vykukují vůl a osel – již známý motiv objevující se v ne příliš změněné podobě po dlouhá staletí¹²¹ – Pannu Marii většinou odpočívající na lůžku (*kline*) a sedícího Josefa podpírajícího si rukou hlavu. V rané ještě v ne zcela nerozvinuté podobě se s tímto obsahem můžeme setkat na slonovinovém reliéfu pyxidy, dnes uložené v chrámovém pokladu opatského kostela v Essen-Werden [36]. Sv. Josef sedí s jednou rukou položenou na sedadle a druhou, opřenou o koleno, si podpírá hlavu. Následuje postava Marie v sedě odpočívající na sedadle oválného tvaru. Loktem jedné ruky se opírá o opěradlo. Druhou ruku pozvedá k obličejí a lehce si ukazováčkem podpírá bradu. Nohy má skrčené ve zkřížené poloze. Oproti zachmuřenému Josefovi působí klidným a uvolněným dojmem. U Mariiných nohou stojí zděné jesle s ležícím Ježíšem, nad nímž se naklání vůl a osel. Mezi Marií a jeslemi stojí z poloviny viděná blíže neidentifikovaná ženská postava. Osoba drží v ruce předmět podobající se sféře nebo pochodni.¹²² Řazením postav za sebou byla kompozice scény podřízena tvaru nádoby. Častější centrálně pojaté kompoziční schéma najdeme na palestinské poutnické ampuli, díle o něco mladším než předešlé. Na těle nádobky jsou do medailónků zakomponovány scény

¹¹⁸ Vojtěch HANAČÍK: Attis, in: Ottův slovník naučný, II. díl, Praha 1889, 1002; Mýtus má celou řadu obměn, dle jedné mandloň nevznikla z krve Agdistis, ale z Diova falického výstřiku. Luc BENOIST: Znaky, symboly a mýty, Praha 1995, 63; ZAMOROVSKÝ 1982 (pozn. 62) 83–84.

¹¹⁹ Rudolf DVOŘÁK: Isis, in: Ottův slovník, XII. díl, Praha 1897, 774; Jan HELLER: Starověká náboženství, Praha 1988, 90–93.

¹²⁰ Viktor LAZAREV: Studie k ikonografii Bohorodičky, in: Viktor Lazarev: Styl a kultura, Praha 1989, 87–88.

¹²¹ Radikálnější změny přicházejí zejména během 13. a 14. století. Velký vliv na vyobrazení měly například františkánská spiritualita, text Giovanniho de Caulibus popisující Kristův život nebo vidění sv. Brigity Švédské. Sv. Brigitta ŠVÉDSKÁ: Tajemná slova: Zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské, Praha 1938, 97–100.

¹²² SCHMID 1890 (pozn. 97) 38; Otázkou však zůstává, kdo tato osoba je. Mohlo by se jednat o jednu z porodních bab nebo o anděla.

z Kristova života, v jejichž středu je znázorněno Narození. V nízkém reliéfu zde v horní partii v jeslích leží Ježíšek, ze stran obklopený volem a oslem. Zcela nahoře září pěticípá hvězda. Ve spodní části pak na jedné straně na lůžku odpočívá Marie a na druhé sedí Josef. Tatáž centrální kompozice se opakuje i na vnitřní straně víka relikviáře původně uloženého v lateránské kapli Sancta Sanctorum [37]. Od předešlého vyobrazení jej odlišuje zvýšená snaha o celkové scelení a centralizaci. Tomu napomáhá zejména Mariino gesto směřující k centrální scéně. Tvarově pak lehátko, na němž Marie leží, a v horní části segmentem naznačená jeskyně korunovaná hvězdou.

Zcela s jiným příkladem se setkáváme v iluminaci Rabulova kodexu [38], syrské práce z roku 586. Obsah Narození je sice stejný, ale jeho kompozice a tím i role jednotlivých figur je odlišná. Hned na počátku si všimněme neobvyklé neúčasti vola a osla. Lze ji snad vysvětlit v pozadí načrtnutou klenbou odkazující pravděpodobně na chrám Narození Páně v Betlémě.¹²³ V popředí posunutá ke straně vzpřímeně sedí Marie. Jednou ruku má položenou na kolenou a druhou zvednutou k obličejí, kterého se ještě nedotýká. Připomíná tak sedící Marii známou již ze starších scén a vyskytující se i v řadě mladších příkladů. Marie se dívá směrem k dítěti v jeslích, nad nímž se sklání Josef s pozvednutou dlaní v gestu úžasu. Josefova jinak ustálená pozice – sedící a rukou si podpírající obličej – zde byla zcela změněna. S podobnou změnou se setkáme také na jednom ze slonovinových reliéfů Maximianova trůnu. Josef stojí vedle zděných jeslí a dívající se na dítě v nich rukou na ně poukazuje. Ve spodní části na lůžku odpočívá Marie. Ze strany k ní přistupuje žena držící si poraněnou ruku. Bezpečně v ní poznáváme nevěřící porodní bábu Salomé, jejíž přítomnost dosvědčuje inspiraci apokryfními texty. Tato nekanonická evangelia, v první řadě již zmiňované evangelium Jakubovo, měla jistě vliv i na přítomnost Josefovu, ale zejména na prostředí, v němž se Narození odehrálo. Proto je v těchto případech původní místo dějiště – přístřeškem naznačená chýše – nahrazeno jeskyní. Mimo apokryfů měly na vývoj scény Narození značný vliv obrazy byzantsko-východního typu. Tomu napovídají zejména raná díla z oblasti Palestiny, například výše uvedená poutní ampule. Pravděpodobně jejich zásluhou během 6. století proniká do výjevu jeho typická kompozice s Marií ležící na oválném lůžku (*kline*), hloubajícím Josefem a

¹²³ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 61–62.

neobvykle vysoké jesle připomínající oltář.¹²⁴ V nepatrných obměnách se s tímto typem setkáme po dobu celého středověku na Západě a zejména na Východě [39].

CO TRÁPÍ SV. JOSEFA ?

Se změnou kompozičního schématu obrazu Narození je spjat i vývoj jeho obsahové stránky. Účastníci scény dostávají širší význam zčásti inspirovaný biblickými a apokryfními texty a zčásti daný starou tradicí. Nejmarkantněji se tento proces odráží v postavě Kristova pěstouna. Již od 5. století se ve vánočním výjevu hojně setkáváme se sv. Josefem, sedícím a podpírajícím si hlavu. Tedy s pozicí, která se v následujících stoletích stala pro Josefa v podstatě závaznou.¹²⁵ Toto na první pohled ne zcela jasné gesto je řadou odborníků jednoduše vykládáno jako projev smutku nebo meditace.¹²⁶ Jeho obsah je však trochu složitější. Podrobnější rozbor této nejen pro Josefa charakteristické pozice provedl v rámci své studie Henry Maguire.¹²⁷ Genealogické počátky zobrazení sedící postavy, která si rukou podpírá hlavu, sahají do doby starověku. Tuto pozici zaujímali například héroové řecké mytologie, aby tak vyjádřili svou fyzickou vyčerpanost, jejíž bolest prostupuje i jejich nitro. Tato póza tak neznačí jen tělesnou únavu, ale zároveň zachycuje okamžik sebezpytné meditace nad minulostí. Například antický hrdina Tydeus zaujmutím této pozice vyjádřil lítost nad svým ohavným činem.¹²⁸ Podobným příkladem, obsahujícím jak bolest psychickou, tak fyzickou, je i Lysippovo ztvárnění Herkula.¹²⁹ Bohužel osud této sochařské památky ze 4. století př. Kr. nebyl zrovna nejšťastnější. Naštěstí se dochovalo dostatečné množství popisů, které nám poskytují celkem jasnou představu o jeho podobě.¹³⁰ Nejkompletnější popis Lysippovy sochy nám poskytuje záznam Nicetase Choniatese, který se k Herkulovi vyjádřil takto: „Pokrčenou levici, jejímž loktem

¹²⁴ Ibidem 1971, 62; KÜNSTLE 1928 (pozn. 68) 347; ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 12.

¹²⁵ V umění Byzantském zcela závaznou.

¹²⁶ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 62; Josef sedí lhostejně nebo je plný obav. KÜNSTLE 1928 (pozn. 68) 347; ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 12; Josef je ponořen do přemýšlení nad záhadou Mariina panenského početí. RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 647; Antické gesto smutku. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 162; Josef sedí nečinně a neúčastně pohroužen v rozjímání a jakoby zarmoucen tím, že nemohl pro Marii ani novorozeně sám nic učinit. Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu, Praha 1982, 19.

¹²⁷ Henry MAGUIRE: The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine, in: *Dumbarton Oaks Papers XXXI*, 1977, 123–174.

¹²⁸ Vilém KREJČÍ: Tydeus, in: *Slovník antické kultury*, Praha 1974, 635.

¹²⁹ Václav BAHNÍK: Lysippos, in: *Slovník antické kultury*, Praha 1974, 362–363.

¹³⁰ Socha, vytvořená ve 4. století př. Kr., byla roku 209 př. Kr. Fabiem Maximem převezena do Říma. Roku 325 po Kr. byla Konstantinem Velikým přemístěna do Konstantinopole, kde existovala až do doby, kdy do města vpadli křižáci. Do dnešní doby se zachovaly celkem tři popisy zachycující podobu této zničené sochy. MAGUIRE 1977 (pozn. 127) 135.

se opírá o koleno, drží kolmo. Dlaní si tak, pln sklíčenosti, zlehka podpírá svou hlavu, a takto hořekuje nad svým nešťastným osudem, ztrápen svým údělem.¹³¹ Stejně neradostné pocity pronásledují samozřejmě i hrdiny křesťanské. Sedící s hlavami opřenými o dlaně, vyjadřují svou bolest nad ztrátou ráje Adam s Evou. Ve stejné pozici bývá zachycen výčitkami svědomí sužovaný sv. Petr, poté co třikrát zapřel Krista, ale i nešťastný Job usazený na hnůj nebo u Kristova hrobu plačící Marie. Týž gestem je charakterizován smutkem naplněný spánek apoštolů doprovázejících Krista na horu Olivetskou.¹³² Výrazným způsobem se tato pozice projevila i v rané renesanci, kdy se stala určující pro zobrazení zmučeného Krista ve chvíli odpočinku.¹³³ Ať se tedy jednalo o jakoukoli osobu, všeobecný význam pozice „v sedě si opírající hlavu“ byl směsicí pasivně projevovaného zármutku a meditace nad čímsi blíže nespecifikovaným.¹³⁴

Pokud Josefovo gesto, které zaujímá ve valné většině obrazů Narození, značí smutek, či lépe řečeno utrpení, je jeho spojitost s radostnou událostí, jakou je narození Spasitele, více než zvláštní. Že jde opravdu i v tomto případě o výraz bolesti v první řadě dokládá byzantská tradice. Demonstruje to například zachovaný nápis na fresce Narození v Kokar Kilise v Jižní Cappadocii, kde je muž sedící a opírající si hlavu označen jako „Josef truchlící“.¹³⁵ Josefovo psychické rozpoložení krásně vystihnul ve své ekfrázi také Jan Mauropous, autor 11. století: „... starý muž se sklopenýma očima, se zdá, jakoby jej cosi trápilo a on se to snažil zakrýt. Ale trochu spánku a uleví se mu. Pak se k nám bude moci v radosti připojit.“¹³⁶ Ve stejném duchu se nese i výjev na mozaice v Hosios Lucas, kde Josef vyjadřuje své utrpení držením jedné ruky druhou za zápěstí. Jde o typické gesto smutku, jak se s ním můžeme ještě dnes běžně setkat v přirozené pozici pozůstalých při smutečním obřadu.

¹³¹ Jedná se pravděpodobně, jak napovídá koš, na kterém Herkules sedí, o úkol vyčistit stáje élidského krále Augeia. Ibidem; James HALL: Herkules, in: James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 154.

¹³² V některých případech mají apoštolé oči otevřené, zejména sv. Petr. Jakoby už věděl, že Krista již za pár hodin zradí. Příkladem toho je miniatura na foliu 66r. v lekcionáři z kláštera sv. Dionýsia na hoře Athos, vzniklá v 11. století. MAGUIRE 1977 (pozn. 127) 136–137.

¹³³ Nejproslulejší zobrazením Krista, odpočívajícího po bičování, vytvořil Albrecht Dürer, který jej převzal ze slezské pozdně gotické řezby. Obraz „Muže bolesti“ velmi rychle zlidověl zvláště v Polsku a Litvě. Podobný typ Dürer zpracoval i v postavě Joba sedícího na smetišti nebo v Melancholie. Totéž zamýšlení se nad životem potkáme i v Michelangelových otrocích, nebo také v Rodinově soše Myslitele. Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer, Praha 1964, 108–109.

¹³⁴ Jsou tak zobrazováni také spisovatelé (apoštolé) a básníci. V Byzanci jde o gesto zamyšlenosti, zádumčivosti nebo koncentrace na cosi nespecifického s náznakem zármutku. MAGUIRE 1977 (pozn. 127) 132–133.

¹³⁵ Ibidem 1977, 138.

¹³⁶ Ibidem 1977, 139.

Ale co je příčinou Josefova trápení? Prvním zcela očividným důvodem je tajemství Kristova zázračného početí, které zcela přesahuje normální lidské chápání. S tímto Josefovým přemítáním nad nepochopitelným je na některých obrazech Narození spjata vyobrazení starého pastýře. Pokud je stařec v Josefově bezprostřední blízkosti, jde pravděpodobně o d'ábla,¹³⁷ který, Josefovi našeptává, je příčinou jeho pochybností.¹³⁸ Druhý, mnohem závažnější, důvod je skryt v budoucnosti, chystající právě narozenému Spasiteli krutý a nevyhnutelný úděl. Tento aspekt je zdůrazněn zejména v momentě, kdy se Josefova sedící postava vztyčí, aby tak předznamenala gesta oplakávajících mrtvého Krista.

Postupným vývojem se v Josefově ruce, původně podpírající jeho unavenou hlavu, objevuje hůl, nejčastěji ve tvaru tau-berli. Jde o jeden z jeho hlavních atributů, dokazujících jeho vyvolenost a obecně jeho roli strážce a svědka Mariiny čistoty. Následkem toho se z jeho pozice vytrácí původně vyzdvihovaný útrpný obsah, jen občas připomenutý Josefovým mírným opřením o vršek hole.

Samostatnou kapitolu v problematice Josefových gest, ale nejen v té, tvoří obrazy rukopisů ze skriptoria v Reichenau [40].¹³⁹ Sv. Josef zde už nepřemítá o záhadné minulosti a kruté budoucnosti. Naopak vzpřímeně stojí po levé straně jeslí, aby pohybem rukou upozornil na božské dítě v nich. Stejně jako již zmiňovaný mnohem starší Josef na reliéfu Maximianova trůnu. Jakoby šlo právě o okamžik, jak jej popsal výše citovaný Jan Mauropous, kdy ztrápenému Josefovi bylo dopřáno úlevy a on se teď mohl radovat z narození Spasitele spolu s ostatními. Ovšem není to jen Josefova postava, která se v této skupině iluminací od předešlých, ale i následujících obrazů Kristova narození, liší. Změnou prošla kompletně celá kompozice. Centrem zůstává Kristus ležící v jeslích a kol něj stojící vůl a osel. Z levé strany k němu přistupuje již zmiňovaný stojící Josef a z pravé Kristova matka, jejíž pozice prochází obdobným vývojem, jako ta Josefova.¹⁴⁰

¹³⁷ HLAVÁČKOVÁ / KONZAL 1981 (pozn. 9) 157; Za pokašitele lze starého pastevece považovat pouze v momentu, kdy stojí přímo tváří v tvář Josefovi. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 66; Starým pastýřem byl kdysi míněn starozákonní prorok Izaiáš. Podle legendy, doložené již Justinem ve 2. století, prorokoval o Mesiáši, jenž vzejde z jeskyně. Toto prorocké poselství měl sdělit nejprve andělu a ten jej pak oznámil Josefovi ve snu jako tajemství božského těhotenství Marie. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 162.

¹³⁸ „Kam já tě zavedu? Kam mám schovat tu tvou hanbu? Vždyť je tu poušť.“ POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 37) 264 a 266; Totožné Josefovy obavy jsou popsány i v evangeliu sv. Matouše (1, 19–20).

¹³⁹ ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 13–14; Anežka MERHAUTOVÁ / SPUNAR Pavel: Kodex Vyšehradský. Korunovační evangeliář prvního českého krále, Praha 2006, 107.

¹⁴⁰ Vše co se nacházelo od kříže vpravo (Maria, kající se lotr, slunce) se stalo symbolem církve, zatímco v tom co bylo umístěno na straně protilehlé, se spatřovaly symboly Synagogy (Jan, zavržený lotr, měsíc). V tomto smyslu je i Josef, na jehož hlavu byla později ve středověku posazena čepice charakterizující jej jako žida,

Tím, že se původně diagonálně ležící nebo polosedící Marie napřimuje, je Josefovým kompozičním protějškem a to nejen svou vzpřímenou pozicí, ale i gestem poukazujícím na dítě v jeslích. Marie tak ztratila v rámci obrazu své výsadní postavení druhého ohniska kompozice, aby uvolnila architektonickým rámcem zdůrazněný prostor centrálního výjevu a stala se spolu s Josefem a diváky vně svědkem Kristova narození. Hlavním posláním takto symetricky pojaté kompozice se stalo vystavení narozeného Spasitele, což náležitě podtrhuje i nadměrně velká a dospěle vypadající postava Krista.

Poměrně zajímavým detailem charakteristickým pro obrazy Narození z dílny reichnauských umělců je samotná Josefova podoba. Pěstoun Páně, obvykle zobrazen jako vousatý stařec, je v těchto případech mladým bezvousým mužem, plným života. Představa Josefa jako starce je dána zejména apokryfy, kde je jeho vysoký věk zárukou neporušenosti Mariina panenství.¹⁴¹

MARIINA GESTA

Zpočátku je Marie ve scéně Narození zobrazena sedící vedle jeslí svého syna. V uvolněné pozici hledí na dítě a rukou si podpírá hlavu nebo se ukazovákem jen zlehka dotýká brady. Občas drží v ruce cíp své roušky, která jí zahaluje hlavu. Oděna je, stejně jako Josef, v antikizující volně splývající oděv.

V 6. století se začíná prosazovat jiný typ, v němž Matka Boží leží, pololeží nebo sedí na oválném, poduškou vystlaném, lůžku tzv. *kline*, umístěném většinou po pravé straně spodní části obrazu, tedy pod jeslemi. Touto zdánlivě pouze kompoziční změnou došlo k zásadní proměně celkové obsahové koncepce obrazu. Momentem Mariina přemístění na lůžko došlo k zdůraznění její potřeby odpočinku po porodu, přestože byl nenáročný a bezbolestný. Důvodem byla snaha ukázat Spasitele jako člověka, který se narodil, stejně jako každý jiný smrtelník, z ženy.¹⁴² Dalším výrazným znakem nového zobrazení je změna přístupu k samotné Marii, která, doposud tvořící spíše doplněk vyvažující kompozici, se stává druhým

symbolem Synagogy. Proto není divu, že jeho postava na Narozeních stojí nebo sedí na méně důležité levé straně. Samozřejmě to není pravidlem. LURKER 1999 (pozn. 30) 306.

¹⁴¹ „Mám syny,“ namítl mu na to Josef, „a jsem už starý, zatímco ona je ještě dítě – vždyť budu pro smích synům Izraele!“ Tato představa, že byla Marie svěřena Josefovi starci, je mladšího data. Pochází asi ze 4. století a snaží se čelit představě Josefa jako Mariina fyzického partnera. V důsledku této sekundární představy se Ježíšovi sourozenci chápou jako Josefovi děti z předchozího manželství. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 38) 262 a 295; V raných vyobrazeních nehraje Josefov věk až tak zásadní roli. Sv. Josef se vyskytuje jak s vousem, tak bez něj.

¹⁴² SCHILLER 1971 (pozn. 35) 62.

významovým ohniskem obrazu. Bez pochyby se jednalo o reakci na oficiální uznání jejího výsadního postavení v dějinách spásy.

Jak už bylo řečeno výše, tento nový typ vyobrazení pochází z oblasti Palestiny, odkud se v poměrně rychlé době dostal i do západních vyobrazení.¹⁴³ K raným příkladům tohoto typu patří již několikrát zmiňovaný reliéf Maximianova trůnu, poutní ampule dnes uložená v Monze nebo malba na relikviáři Sancta Sanctorum. V posledně uvedeném příkladu Marie pohledem a pozvednutou ruku se vztyčenými dvěma prsty navazuje kontakt s naproti sedícím Josefem.¹⁴⁴ Ovšem nejedná se ještě o plně rozvinutou komunikaci, která je doložena až v dílech mladších. Proto je tento uvedený raný příklad gestikulující Panny Marie ojedinělý.¹⁴⁵ V dílech o něco pozdějších se čím dál častěji setkáváme s Marií upozorňující diváka gestem ruky na Krista ležícího v jeslích. Tento motiv je znázorněn například na slonovinových deskách Loršského kodexu z doby kolem roku 810 nebo na tzv. Harrachovském diptychu, též z počátku 9. století [41]. Jindy na lůžku ležící Marie pozvedá svou dlaň vyjadřující úctu a pokorné přijetí svého mateřství [42]. Poměrně zajímavým se jeví moment Mariina naprostého odvrácení se od ústřední scény, od svého syna. V kombinaci s podepřením hlavy, tématem známým již z pozice typické pro Josefa, vyjadřuje Marie podobně jako on smutek nad nevyhnutelnou budoucností.¹⁴⁶ Odvracejíc se od všech a všeho, sužuje Marii neblahá předtucha kruté smrti jejího právě narozeného syna (Lk 2, 19). Nejstarší zachovaný obraz zaznamenávající Mariinu „duchovní nepřítomnost“ se nalézá na již tolikrát zmiňované poutnické ampuli z 6. století, ale také například na o něco mladším reliéfu stříbrného relikviáře, kde je její smutek zcela zřejmý [43]. Samozřejmě v některých případech není důvodem její podepřené hlavy smutek, ale pouhé bezobsažné opření se. Mariino gesto vyjadřující tichou bolest lze v podstatě počítat za jeden z prvních projevů jejího mateřského vztahu ke Kristu. Vztahu, který se v obraze Narození naplno objevuje sice až později,¹⁴⁷ ale již

¹⁴³ Vodorovný typ ležící nebo pololežící Panny Marie se sice začíná objevovat od 6. století, ale na Západě se běžně vyskytuje od doby karolínského. RISTOW 1967 (pozn. 60) 33.

¹⁴⁴ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 62.

¹⁴⁵ Gertrude Schiller datuje malbu na relikviáři Sancta Sanctorum do přelomu 7. a 8. století. Kdežto Pia Wilhelm datuje dílo do přelomu 6. a 7. století. Ibidem; WILHELM 1970 (pozn. 59) col. 95.

¹⁴⁶ PEŠINA 1982 (pozn. 126) 20.

¹⁴⁷ Příklady Mariina laskání se s dítětem jsou v raném umění jen velmi vzácné. Toto nové pojetí nalezneme až v 11. a 12. století, ale jejich obliba vzrůstá hlavně ve stoletích následujících, ve 13. a zejména pak ve 14. století. Ibidem.

v obrazech desátého století se můžeme setkat s prvními jeho náznaky [44].¹⁴⁸ Nejmarkantnější a zřejmě i zcela poprvé takto otevřeně je vztah matky a dítěte vykreslen v kodexu Egberti [45]. Dílo, objednané trevírským arcibiskupem Egbertem, podle nějž rukopis dostal své jméno, vzniklo v klášteře na ostrově Reichenau kolem roku 980. Iluminace vyprávějící vánoční příběh v horní partii zachycuje architektonicky ztvárněné místo Kristova narození, v jehož centru stojí jesle s ležícím dítětem. Vpravo od nich stojí sv. Josef, gestem ruky poukazující na zavinuté dítě, a vlevo Panna Marie. Již na první pohled překvapí, že Kristova matka neleží ani nesedí, jak je obvyklé, ale stojí. Přistupuje těsně k jeslím, aby svého syna láskyplně objala a přitiskla svou tvář k jeho pozvednuté hlavě. Tímto těsným fyzickým kontaktem matky a dítěte je na jedné straně jasně podtržena Kristova lidskost, ale navíc zde hraje významnou roli i aspekt teologický. Vztah Marie a Krista nebyl chápán pouze na úrovni mateřské (lidské), ale zejména ve světle Písně písni, jako milostný vztah Církve / Ecclesie, symbolizované Pannou Marií, a Krista – duše toužící po Bohu. Zcela v souladu s tímto nazíráním užíval svatební symboliky například již sv. Augustin.¹⁴⁹ O něco později na toto téma navázali například Rupert von Deutz nebo Honorius z Autun, podle nějž byla Marie jediným pozemským tvorem, který byl jak hoden nosit Krista v lůně, tak jej líbat. Podobně se vyjádřil v kázání o Písní písni také Bernard z Clairvaux, považujíc právě akt líbání za lidsky omezený způsob, jak zobrazit duchovní spojení se Spasitelem. Není tedy divu, že se v obrazech jakými je například ikona Glykofily, Bohorodičky sladce milující, běžně setkáme s gesty typickými spíše pro vyjádření vztahu lásky čistě profánního charakteru.¹⁵⁰ Přestože se tato milostná tematika v obrazech běžně vyskytuje až mnohem později, můžeme iluminaci

¹⁴⁸ Tento slonovinový reliéf je zřejmě nejstarším zachovaným příkladem zachycujícím Matku Boží vztahující ruce ke svému dítěti ve snaze obejmout je. Dítě se k matce také otáčí a rukama se jí snaží obejmout. S takto jasně vykresleným vztahem matky a dítěte se do počátku 13. století v západních obrazech Narození setkáme jen velmi vzácně. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 68.

¹⁴⁹ Leo STEIBERG: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago / London 1996, 5.

¹⁵⁰ Gesto, kdy dítě chytá matku za bradu nebo dalo by se říci „drbání na bradě“, je všeobecně vykládáno jako vyjádření mateřského vztahu a hra dítěte. Ovšem jeho geneze je trochu složitější. Známé bylo již ve starověkých rituálech, kde šlo o způsob přesvědčování s jednoznačně erotickým podtextem. Příkladem je egyptská destička s reliéfem zobrazujícím faraona Ramese III. s konkubínou nebo Theseus dvořící se Ariadně. **Obr. 46 a 47.** Ale v některých případech je tím znázorněna touha duše po božstvu. Obrazem, který je nejpravděpodobnějším předkem formy znázornění vztahu Panny Marie a Krista, je dvojice Cupid a Psyché. V křesťanském světě si toto gesto sice zachovalo erotický podtón jasně viditelný v dílech s profánní tematikou, ale v první řadě, ale v první řadě vyjadřovalo vztah čistě náboženského charakteru – vztah, inspirovaný textem Písně písni, nevěsty a jejího nebeského ženicha, duše a Boha a také Logu a lidstva. Za vystupňovanou formu vztahu Marie (nevěsty, Ecclesie, duše, ...) a Krista (Boha, ženicha, Spasitele, ...) lze považovat moment, kdy jsou tváře obou k sobě přitisknuty. *Ibidem* 1996, 11 a 110–118.

v kodexu Egberti považovat za jeden z prvních kroků směrem k přiblížení Boha člověku – zvláště pak ve smyslu mystické konzumace boží lásky.

Z tohoto nástinu vyplývá, že Mariina gesta a pozice nejsou tak pevně daná, jak tomu je v případě Josefově. Naopak vyznačují se rozmanitostí, jejíž obsah se pohybuje od náplně čistě funkční až po různé způsoby vyjádření vztahu matky a dítěte. Odhalena je tak Spasitelova křehká lidská podstata, již v 6. století zachycená v Mariině pozici „obyčejné ženy odpočívající po vyčerpávajícím porodu“. Stejný význam má též přítomnost porodních bab, jak bylo pro běžný porod člověka zvykem. Tentýž obsah nese například i motiv kojící Bohorodičky,¹⁵¹ který však do scény Narození vstupuje mnohem později.¹⁵²

K R I S T O V A K O U P E L

Téma Kristovy tělesnosti je podstatnou částí také scény Koupele novorozeného Spasitele, v níž je jeho obnažená fyzická schránka přímým důkazem jeho lidství, skutečnosti jeho inkarnace. Otázkou Kristova člověčenství se zabýval ve svém díle již Řehoř z Nisy nebo Cyril Alexandrijský,¹⁵³ avšak výtvarného vyjádření se jí dostává všeobecně až mnohem později, v případě Koupele až na počátku 7. století. Pravděpodobným důvodem tohoto poněkud váhavého nástupu byla jednak nepřítomnost motivu Koupele v textech biblických a v podstatné části textů apokryfních,¹⁵⁴ tak zejména ne zcela dořešené otázky kolem Kristovy božské podstaty. Další příčinou by mohla být dočasná větší obliba jiného teologicky mnohem jasnějšího obrazu zachycujícího Zázračné uzdravení nevěřící Salomé.¹⁵⁵ Ovšem ani po obecném přijetí se motiv Koupele nestává fixní součástí Narození, ale jen jednou z možností jak zobrazit události spjaté s příchodem Spasitele.¹⁵⁶

¹⁵¹ Ibidem 1996, 15.

¹⁵² Jedním z prvních zachovaných příkladů prolnutí Narození Páně a kojící Bohorodičky nalezneme na fresce chrámu v Omorfé (ostrov Aigina) datované do roku 1289. Tento příklad, ale i mnohé další (z literární tvorby například *Meditatione Vitae Christi*, 13. století), dobře ilustruje sílící tendenci (počatou na začátku 12. století) o zlidštění božského. LAZAREV 1989 (pozn. 120) 90 – 91.

¹⁵³ V sebesnizení Boha skrze přijetí lidské podstaty leží plný smysl procesu vysvobození : „On bere na sebe chudobu mého těla, se kterou přijímám bohatství jeho božství. Tak se vyjadřuje již ve 4. století jak Řehoř z Nisy, tak Cyril Alexandrijský. RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 649.

¹⁵⁴ Koupel je zmíněna jen v *Arabském evangeliu dětství*, vzniklém nejdříve v 6. století - tedy v době, která zcela souzní se vznikem prvních výtvarných podob Kristovy koupele. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 64; KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 159; STEINBERG 1996 (pozn. 149) 26.

¹⁵⁵ Postupem času se však situace obrací a motiv zázraku uvolňuje prostor scéně zobrazující Kristovu koupel. RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 648; RISTOW 1963 (pozn. 60) 31 a 74.

¹⁵⁶ Koupel Páně se v západních obrazech nestala trvalou součástí Narození, jak k tomu došlo na Východě, kde se stala závaznou. SPUNAR / MERHAUTOVÁ 2006 (pozn. 139) 106; SCHILLER 1971 (pozn. 35) 64.

Samotná scéna Koupele je téměř vždy zachycená v dolní partii obrazu Narození. Jejím středem je nádoba kalichovitého tvaru, v níž je ponořeno dítě. Nově narozený Kristus je zobrazen nahý, odhalujíc tak svou lidskou stránku, zároveň však v nereálné velikosti zcela odpovídající jeho výsostnému postavení Boha – vtěleného Logu. Kolem jeho hlavy bývá křížový nimbus, jako stálá připomínka jeho mučednické smrti. Po straně „vaničky“ stojí nebo sedí žena – porodní bába – přidržující nebo myjící novorozence. Často bývá přítomna i další žena, přistupující k „vaničce“ ze strany druhé, aby přilila vodu.¹⁵⁷ Někdy, převážně v příkladech mladších, při koupeli pomáhá i sv. Josef. Přítomnost obou porodních asistentek je dána apokryfními texty, které zmiňují dvě ženy „pomáhající“ Marii při porodu. Jako důkaz, že se jedná o tytéž ženy, nám může kupříkladu posloužit dodnes zachovaný nápis na fresce z 8. století v kostele San Valentino v Římě, označující jednu z žen koupajících novorozeného Krista jako Salomé [48].¹⁵⁸ Právě s tímto jménem je spojeno již zmíněné zázračné uzdravení zaznamenané jak v *Protoevangelii Jakubově*, tak *Evangelii Pseudo-Matoušově*.

Jak už bylo předesláno, nejstarší texty se motivem Koupele nijak zvlášť nezabývají. S touto skutečností vyvstává otázka, kde hledat pramen této scény. Svou úlohu v této problematice sehrál příběh sepsaný v *Arabském evangelii dětství* a objevení vody, o níž se věřilo, že pochází z Kristovy koupele.¹⁵⁹ Další významnou pomoc k vyřešení tohoto problému by nám mohl poskytnout kamenný relief, dnes uložený v Koptském muzeu v Káhiře [49]. Výjev z 2. poloviny 4. století zobrazuje dvě ženy, z nichž jedna, sedíc na nůžkové židli, koupe dítě v nádobě kalichovitého tvaru s přidaným držadlem v horní partii.¹⁶⁰ Druhá žena, stojící, drží ve vztyčené ruce věnec a v druhé předmět připomínající lampu.¹⁶¹ Mezi „vaničku“ a stojící ženou je ve spodní části zdobená truhlice a v horní na stojánku postavená nádobka. Nepoměrně velký prostor horní poloviny scény pak vyplňuje hřeben, v jehož středu jsou vyryty tři křížky. Stejný kříž je také na frygické čapce

¹⁵⁷ Pokud není druhá porodní bába přítomna, stojí džbán s vodou obvykle na zemi poblíž lázně. Například na iluminaci Menologia Basila II. nebo na slonovinovém triptychu uloženém v pařížském Louvru. Obě díla z 10. století. Džbán, tentokrát bez scény Koupele, nalezneme také na o čtyři století mladší iluminaci Arnošta z Pardubic.

¹⁵⁸ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 64–65.

¹⁵⁹ Tento objev, k němuž došlo v 7. století, a zejména jeho následné spojení s poutěmi měl na oblibu motivu první Kristovi koupele jistě nemalý vliv. RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 648–649.

¹⁶⁰ K dataci viz Gertrude Schiller a Günter Ristow. Ibidem 1971, col. 648; SCHILLER 1971 (pozn. 35) 64.

¹⁶¹ Není zcela jasné, o jaký jde konkrétně předmět. Může to být svítilna, ale také truhlice. Klaus WESSEL: *Coptic Art*, London 1965, 153.

sedící ženy a s největší pravděpodobností byl i na dnes zničené čapce ženy stojící. Zbývající místa byla dekorována motivem rozet, stejně jako orámování celé kompozice.

Dnes existují dvě zcela rozdílné interpretace obsahu scény této koptské památky. Na jedné straně by mohlo jít o scénu koupání malého Dionýsia, přičemž přítomnost křížů by byla pouhým pozdějším dodatkem.¹⁶² Na straně druhé zde samozřejmě existuje možnost původnosti tohoto jasně křesťanského symbolu.¹⁶³ Bohužel tento problém nebyl doposud uspokojivě vyřešen. Prozatím nám tedy musí postačit samotná existence tohoto reliéfu, jenž je odpovědí alespoň na otázku původu formální stránky scény Koupele, jejíž kompozice vychází právě z koupele novorozeného boha Dionýsia [50].¹⁶⁴

Po stránce významové je motiv Koupele v první řadě demonstrací Kristovy lidské stránky, zároveň však přímo odkazuje na jeho Křest, událost spjatou nejen s epifanií, ale v duchovním slova smyslu i s momentem nového narození.¹⁶⁵ Přičemž v kontextu prvotního stvoření jde především o akt znovuzrození celého lidství, jenž bylo Kristovým snížením se očištěno a povzneseno. V tomto bodě lze vody Jordánu chápat jako plodovou vodu matky, jenž je předpokladem pro vznik života.¹⁶⁶ S tím je samozřejmě spjata i jasně očištný charakter vody – jak duchovní, tak fyzický.¹⁶⁷ Proto nepřekvapí, že již v dobách nejstarších byl na první koupel novorozeného dítěte kladen nemalý důraz. Voda plnila na jedné straně zcela praktickou funkci hygienické očisty zabezpečující sílu a zdraví. Na straně druhé byla vodě přisuzována moc magická, ochraňující novorozence před útoky zla.¹⁶⁸ Motiv Kristovi Koupele tedy nestojí pouze na tradici křesťanské, ale jeho kořeny sahají mnohem hlouběji.

¹⁶² RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 648.

¹⁶³ Jedním z hlavních důvodů by mohl být fakt, že Koptové nebyli zrovna nadšenými příznivci Dionýsiova kultu. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 64; WESSEL 1965 (pozn. 161) 153–154.

¹⁶⁴ Kalichovitý tvar nádoby, v níž je Kristus ponořen pravděpodobně vychází také ze staré tradice. Ibidem 1971, 64; Ibidem 1965, 154.

¹⁶⁵ Zcela ve smyslu novozákonních veršů Jan 3, 5 nebo Pavlův list Římanům 6, 4.

¹⁶⁶ STEINBERG 1996 (pozn. 149) 139; Podobně lze spatřovat paralelu vody Jordánu, tedy vody křestní, k prvním vodám, nad nimiž se vznášel Duch svatý. Stejně se totiž nad vodami Jordánu vznášela holubice Ducha svatého při Kristově křtu. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 128.

¹⁶⁷ ELIADE Mircea: Posvátné a profánní, Praha 1994, 90 – 91; Upomínajíc omývání mrtvých – konané na Velký pátek – lze Kristovu první koupel chápat i ve smyslu odkazu na jeho smrt.

¹⁶⁸ Do vody se navíc přidávala také země, aby pohltila a neutralizovala síly zla. Silvia LETAVAJOVÁ: Kult země, in: Ludmila TARCALOVÁ (ed.): Kult a živly, Uherské Hradiště 1999, 86.

Z Á Z R A K A Z Á Z R A K Y

Chvilé Kristova narození způsobila po celém světě mnohé podivuhodné události – malé zázraky vyvolané tím největším.¹⁶⁹ Některé z těchto divů byly zaznamenány dávno před Vánoční nocí, aby se staly předzvěstmi slibujícími blízkost vykoupení. Zázraky tohoto charakteru i mnohé další dosáhly největší popularity zejména v době středověké, kdy byly šířeny díky takovým autorům jako Jakub de Voragine, Petr Comestor nebo Petr de Natalibus. Dlouhý výčet zázračných událostí (konkrétně sedmnácti), původně snad součást *Evangelia podle Hebrejců*, se zachoval v jednom rukopise, vzniklém také ve středověku.¹⁷⁰

Zřejmě jedním z nejznámějších zázraků, ke kterým došlo ještě před Kristovým narozením, je zjevení Panny chovající v náručí božské dítě. Příběh, podrobně zaznamenaný ve Zlaté legendě, vypráví, jak se císař Augustus zalíbil římskému senátu natolik, že jej chtěli uctívat jako boha. Císař se však zdráhal přijmout takovou poctu, proto požádal o radu věstkyni Sibylu. Na otázku zda se někdy na světě narodí někdo větší než on, se ukázal kolem slunce zlatý kruh, v jehož středu byla překrásná dívka s dítětem na klíně. A z nebe se ozval hlas: „Toto je ara coeli – oltář nebe.“ Význam těchto slov mu Sibyla vysvětlila následně: „Tento chlapec je větší než ty, proto se mu klaň.“ Podobnou předzvěst Mesiášova narození neslo objevení se třech sluncí, poukazujících svým následným spojením v jediné na trojjedinost boží jednoty. Stejně tak historie chrámu Věčného míru, jehož dny byly sečteny v hodině „kdy panna počne a porodí syna“.

V této hodině se také odehrála převážná většina všech zázračných událostí, vážících se ke Spasitelově příchodu. Zřítíl se nejen chrám Věčného míru, ale také sochy pohanských božstev. Uzdravení byli sužovaní nemocemi a sodomité usmrceni. Zvířata procitla a spolu s anděly chválila a klaněla se Stvořiteli. Nebo, se světelnou symbolikou Krista - vycházejícího nového slunce, související zázrak proměny noci v jasný den a objevení se oslňujícího světla ve všech chrámech světa. Mnoho zaznamenaných zázračných událostí v sobě nese předzvěst Kristova pozemského života a jeho působení vůbec. Například zázrak na vinici Engadu jasně odkazuje k Eucharistii. Podobně tomu je i v případě ohnivě rudých květů „plných medu a opojné vůně“, vykvetlých na všech judských polích. Taktéž

¹⁶⁹ Všeobecně a logicky tím hlavním a největším zázrakem bylo samo Spasitelovo narození. Jak zdůrazňoval již sv. Bernard. Henrik CORNELL: *The Iconography of the Nativity*, Uppsala 1924, 47.

¹⁷⁰ Rukopis vznikl v době před rokem 1372. Jde o jakési rozšíření původního výčtu popsaného již ve starších textech jako je *Protoevangelium Jakubovo*. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 35) 202 a 204–205.

karmínově rozkvetlé palmy. Tyto rudé květy, rovnající se krůpějím krve, jsou přímým poukazem na Kristovu mučednickou smrt, kdežto dvanáct na pláni nalezených obilných klasů bez vady zas dvanáct Kristových učedníků. A tak by se dalo pokračovat dále.

Přes poměrně vysoký počet zázraků kolem Kristova fyzického příchodu na svět, vizuální podoby se dočkaly jen některé z nich. Téma pádu symbolů pohanských kultů je ve výtvarné podobě nejčastěji znázorněno ruinami tyčícími se na pozadí scény Narození.¹⁷¹ Motiv pokleknutí osla a vola, zpopularizovaný *Zlatou legendou*, můžeme vidět například na fresce v Santa Maria Novella ve Florencii a zázrak s vinnými plody, v rámci svého obrazu Narození, zobrazil Giovanni di Paolo. Zcela ojediněle se vyskytuje zázrak s objevením se třech sluncí.¹⁷² Oproti tomu velmi častým námětem výtvarných děl je Vidění císaře Augusta, které mu ukázala Sibyla Tiburtinská. Scénu, jež se nestala součástí obrazu Narození, ale dostalo se jí zcela nezávislé vizuální podoby, nalezneme ve středověké produkci poměrně hojně. Za všechny jmenujme dva české příklady: nástěnné malby v pražském klášteře Na Slovanech a v kostele sv. Jakuba v Libiři. Ovšem všechny výše uvedené příklady jsou vesměs záležitostí až pozdější, zvláště pak jejich vizualizace. Přesto se již v nejstarších obrazech Narození s motivy zázraků setkáme. V první řadě to je objevení se hvězdy Betlémské. Tento motiv, ve spojení s Narozením znázorněný již na památkách 4. století, je pravděpodobně vůbec nejstarším vyobrazením jednoho z vánočních zázraků.

V 6. století vstupuje do obrazu Narození další zázračná událost. Na slonovinovém reliéfu Maximianova trůnu v dolní partii pod Kristovými jeslemi se nachází žena. Přistupuje zprava k odpočívající Marii, aby jí ukázala zraněnou ruku. Onou ženou je Salomé, jedna ze dvou porodních bab zmíněných v apokryfech. *Protoevangelium Jakubovo* a následně také text Pseudo-Matoušův vypráví, kterak se Josef vydal hledat porodní bábu, Židovku,¹⁷³ k právě rodící Marii. Ve chvíli, kdy Josef s bábou dorazili do jeskyně, zalilo prostor oslňující světlo, v jehož ustupující záři se objevilo nemluvně. Když to vše bába uviděla, bez zaváhání uvěřila v boží

¹⁷¹ V některých pozdějších příkladech se může jednat přímo o zborcenou synagogu, zejména v 15. století. ROYT 2006 (pozn. 44) 165.

¹⁷² Mnohem obvyklejšími jsou tři hvězdy, které mohou být také vysvětleny zázrakem se třemi slunci. CORNELL 1924 (pozn. 169) 49.

¹⁷³ STICHEL 1990 (pozn. 37) 47.

zázrak.¹⁷⁴ Poté vyšla ven a potkala Salomé, které o divu v jeskyni řekla. Salomé však nevěřila. Vešla proto do jeskyně, aby se sama přesvědčila. Ale jen se Marie rukou dotkla, onu ruku jí zachvátil plamen, nebo jak píše Pseudo-Matouš, ruka jí uschla. Naříkala a prosila za odpuštění, že pochybovala. Znenadání se objevil anděl, dle Pseudo-Matouše velice krásný mladík, a řekl jí, aby se dotkla poraněnou rukou dítěte. Učinila tak a byla uzdravena.¹⁷⁵ Když vyšla z jeskyně, anděl jí nakázal, aby o zázraku zatím pomlčela.¹⁷⁶ Zázrak je zmíněn jak v *Arabském evangeliu dětství*, tak v textech mladších, velmi stručně například ve *Zlaté legendě*.

Hlavním tématem tohoto jednoduchého až žánrově pojatého příběhu je svědectví Mariina panenského mateřství, které mohly obě porodní báby, Salomé zvláště, dosvědčit: „Panna otěhotněla, panna porodila, a je pořád panna.“ Šlo o téma v 6. století velmi aktuální. Proto není překvapením, že se motiv Uzdravení nevěřící Salomé dostal do obrazu Narození poměrně brzy, jak dosvědčuje nejstarší, s jistotou datovaný, zachovaný příklad na Maximianově trůnu. Jiný slonovinový reliéf, taktéž z 6. století, zachycuje Salomé v prudkém pohybu prosebně vztahující zmrzačenou ruku k v jeslích ležícímu Kristu [51]. Zcela stejnou pozici Salomé zaujímá také na pyxidách uložených v Berlínském a Vídeňském muzeu [52–53], opět vzniklých pravděpodobně v 6. století. Klečící Salomé, tentokrát klidně bez předešlého náznaku pohybu, byla zobrazena u paty vysokých zděných jeslí na dnes zničené mozaice původně pocházející z kaple Jana VII. ve starém Svatopetrském chrámu v Římě. Dochovaly se jen její kopie, které nám dávají možnost znát alespoň její tematickou náplň. Dílo vzniklo pravděpodobně před rokem 706, kdy byla kaple vysvěcena.¹⁷⁷ Stejně klidně klečící Salomé je také na fresce římského chrámu San Valentino.

Bohužel tím výčet zachovaných památek v podstatě končí. Stejně jak rychle motiv Pochybující Salomé do obrazu Narození vstoupil, tak rychle z něj zase mizí. Jeho výskyt ve výtvarné podobě je vázán v podstatě jen na krátký

¹⁷⁴ V *Protoevangeliu Jakubově* není první porodní bába jmenována. Její jméno se objevuje až v textu Pseudo-Matoušově, kde je označena jako Zelomi a v textu Jakuba de Voragine jako Zebel. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 35) 299; VORAGINE 1984 (pozn. 43) 81.

¹⁷⁵ Ve středověku byla Salomé ztotožněna s Marií Salomé. Proto se stala onou pochybující ta druhá z porodních bab. STICHEL 1990 (pozn. 37) 47.

¹⁷⁶ Tento detail mlčení je obsažen v *Protoevangeliu Jakubově*. V textu Pseudo-Matoušově je tomu naprosto naopak: „Vyšla ven a začala hlasitě povídat o úžasných divech, které spatřila a zažila, a jak byla uzdravena, takže mnoho lidí uvěřilo jejímu vyprávění.“ Salomé se stává svědkem šířícím radostnou novinu, stejně jako pastýři. POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 35) 267 a 299.

¹⁷⁷ SCHMID 1890 (pozn. 97) 40–41.

časový úsek, 6. až 7. století. Nakonec bylo téma porodních bab, tolik kritizované západními církevními autoritami, omezeno pouze na scénu Kristovi koupele, která, kladoucí důraz na vizuální důkaz Kristova lidství, byla mnohem přednější, než marginální vykreslení zázraku. I přesto, že šlo o jeden z důkazů Kristovi božské moci.

ANDĚLÉ

K nejzobrazovanějším zázrakům bezesporu patří andělské zjevení a to jednak spojené s již výše zmíněným zvěstováním pastýřům, tak jakožto samostatný moment oslavy Kristova narození. Obě události, bezprostředně na sebe navazující, našly své místo jak v novozákonním textu Lukášova evangelia (2, 9–14), tak v textech apokryfních a později samozřejmě i legendických. Andělské zjevení je v podstatě ve všech pramenech vyprávěno jednotně. Když anděl sdělil pastýřům Spasitelovo narození, připojili se k němu zástupové nebeští, aby chválili Boha: „Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj mezi lidmi; Bůh má v nich zalíbení“ (Lk 2,14). Následně odešli zpět do nebe. Nebyli tak přímo přítomni Kristovu narození v betlémské stáji. To je pravděpodobně jeden z důvodů, proč jsou andělé v obraze Narození poměrně dlouho přítomni jen vzácně.

Jeden z nejstarších zachovaných příkladů anděla, zobrazeného ve scéně Narození, nalezneme na fresce v klášteře San Apollo v Bawitu nebo na reliéfu, který zdobí pyxidu z 6. století, dnes uloženou v muzeu v Berlíně [52]. Hlavním tématem posledně uvedeného Narození je Zázračné uzdravení nevěřící Salomé. Zleva přicházející anděl je zcela v souladu s jejím příběhem. Anděl je přítomen také na slonovinovém diptychu též z 6. století [51]. Avšak v tomto případě není účasten přímo ve spodní partii reliéfu znázorněnému Narození, ale je součástí hlavní scény, kde se spolu se třemi králi klaní na Mariině klíně trůnícímu Kristu. V ruce drží, stejně jako anděl na berlínské pyxidě, hůl zakončenou křížem. Z téže doby jsou dva andělé, tentokrát jasně jako zvěstovatelé, také na palestinské poutnické ampuli, kde oznamují Spasitelovo narození skupině tří králů a tří pastýřů. Ve stejné roli se andělé pravidelně objevují až po poměrně dlouhé časové odmlce, v dílech 9. století. Iluminace v sakramentáři Raganaldově zachycuje dvojici andělů, z nichž jeden, snášeje se dolů z nebes,¹⁷⁸ zvěstuje pastýřům,

¹⁷⁸ Na převážně pozdějších obrazech (například otonské rukopisy) je anděl zachycen, jak slétá z oblak. Tento motiv snášejíciho se anděla je Byzantského původu. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 164.

stojícím se svým stádem pod Kristovými jeslemi. V andělově ruce opět spatřujeme hůl v horní části zakončenou křížem. Druhý anděl stojí s rukou pozvednutou před Pannou Marií, odpočívající na lůžku zcela vpravo obrazu. Samostatně tato dvojice upomene na obraz Zvěstování Panně Marii, kterým pravděpodobně i je.¹⁷⁹ Spojením Zvěstování a Narození dochází k celkovému znázornění počátku Kristovy přítomnosti na zemi, tedy jak jeho inkarnace, tak fyzického vstupu na pozemskou cestu.

Anděla zvěstujícího pastýřům nalezneme i na celé řadě dalších děl této doby. Například na plaketce Loršského diptychu, reliéfu z dílny v Tournai a deskách kodexu z dílny v Metách [44 a 13], kde je anděl doprovázen raným příkladem nebeských zástupů. Andělský chór v obraze vystupuje v počtu osmy v levém horním rohu v podobě bust. Jako shluk zpola viděných figur, tentokrát v počtu jedenácti, se andělský chór vznáší také nad pastýři v iluminaci o něco mladšího kodexu Egberti. Sedmičlenný andělský zástup se objevuje na střední desce triptychu z 10. století, dnes uloženém v pařížském Louvru.

Spolu s prvními obrazy nebeských zástupů se začínají andělé objevovat také jako přímými účastníci Kristova narození. Většinou jeden, později i více, stojí nebo se vznáší v horní části obrazu, jak tomu je například na tzv. Harrachovském diptychu nebo v iluminaci Menologia Basila II., kde ve dvojici flankují paprsek světla proudícího z nebes na v jeslích ležícího Krista.

Zobrazení andělů, zvláště zástupů nebeských, přímo ve scéně Narození není jen pouhou reakcí na Lukášův verš, oslavující ústy andělů Spasitelovo narození, ale zcela v souladu s homilií sv. Řehoře odkazuje na pád jednoho z andělských chórů.¹⁸⁰ Autor v ní vysvětluje podobenství o ženě, která ztratila jednu ze svých deseti stříbrných mincí (Lk 15, 8–10). Jde o parabolu, kdy onou ztracenou mincí je od Boha odpadlý andělský chór, který byl nahrazen člověkem, doplňujícím tak počet „dobrých andělů“. Proto je jejich přítomnost na Narození Syna člověka zcela logická, přestože ideový počet devíti je jen málokdy dodržován.¹⁸¹ Andělé jsou tak svědky nebeskými, kteří se řadí po bok oněm lidským a zvířecím, přihlížejícím prvním Kristovým pozemským krokům.

¹⁷⁹ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 67.

¹⁸⁰ Samozřejmě není vyloučen ani podíl spisu Pseudo-Dionýsia Areopagity. ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 18.

¹⁸¹ Devět andělů je zobrazeno již na slonovině z dílny v Metách z 9. století. Obvykle však jejich počet variuje mezi třemi až deseti. Deset andělů je v otonském sakramentáři z Fuldy, šest andělů v tzv. evangeliáři

IV. KAPITOLA:

„Betléme, připrav se, ozdob se, ó kolébko, jeskyně, přijmi! Pravda přichází, stíny odchází. Lidem Bůh zjeví se z panny, přijal podobu, aby zbožstil naše tělo.“¹⁸²

Sofronios z Jeruzaléma

První obrazy vyjadřují Kristovo narození jen velmi schematicky. Většina zachovaných raně křesťanských děl se tak svým charakterem blíží spíše symbolu, než jasně čitelnému vyprávění.

Vánoční příběh, obsahově poměrně bohatý, byl vtlačen do jednoduchého zobrazení, zahrnujícího pouze Krista, nad ním se sklánějícího vola a osla a později dodaného pastýře. Celá scéna byla zasazena do na první pohled ne zcela jednoznačně vykresleného prostředí. Ovšem ona neurčitost Narození prostupujícího prostoru je pouze zdánlivá. Již v nejstarších obrazech se setkáme s postupně sílící tendencí zasadit moment Kristova narození do nějakého, alespoň částečně pro člověka zachytitelného, hmotného rámce. Ve valné většině raných obrazů, převážně zachovaných ve výzdobě sarkofágů, je nad scénou vystavěna stříška pokrytá taškami a podepřená štíhlými sloupy. Mírné sklopení horní části tohoto přístřešku navíc dodává celému výjevu prostorovou hloubku a tím i notnou dávku reálnosti. Zobrazení přístřešku však není podmínkou, jak se můžeme přesvědčit například na nástěnné malbě v katakombách San Sebastiano nebo na některých výtvořech opět produkce funerální. Veškeré materiální doplňky jsou zde zastoupeny pouze jeslemi, do nichž byl novorozený Spasitel položen. Tato zcela nezbytná součást, dá se říci, všech raných vyobrazení Narození spolu s přístřeškem v sobě bezesporu zrcadlí snahu zdůraznit fakt, že Mesiáš se narodil na zemi. Proto je obklopen pozemskými věcmi, charakterizujícími jej jako obyčejného člověka, narozeného v určitou dobu a hlavně na určitém místě. Kristově existenci se tím dostává mnohem reálnějšího základu. Samozřejmě přes ryze praktický charakter jak jeslí, tak přístřešku nad nimi, mají tyto pozemské věci také závažnou hodnotu symbolickou.

z Lumburka z dílny v Reichenau a stejný počet je i v sakramentáři z Freisingu. Pět andělů je v tzv. evangeliáři Oty III. v Cáchách. Čtyři andělé jsou v bibli z Floreffé a tři v evangeliáři biskupa Bernwarda. Ibidem.

¹⁸² RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 649.

Jen ojediněle se v raně křesťanských obrazech Narození setkáme s jinou formou jeslí než s košem. Oválný proutěný košík se spícím nemluvnětem připomíná tolik známý motiv odloženého chlapce plujícího po vodě. Téma, všem notoricky známé z pohádky *O Plaváčkovi*, se vyskytuje v celé řadě starověkých mýtů. Vodám Eufratu byl v košíku z rákosí předán například později slavný akkadský král Sargon. Velmi podobný osud měli dvojčata Remus a Romulus, slavný hrdina Perseus nebo také řecký bůh Dionýsios. Avšak pro křesťanskou tradici je zcela zásadní vyprávění jiné, obsažené jak jinak než v textu starozákonním. Kniha Exodus podrobně popisuje Mojžíšův příběh, na jehož začátku sehrál košík nemalou roli. Mojžíš se narodil do nepříliš příznivých časů, kdy, ve snaze zamezit nebezpečně v Egyptě se rozmáhajícímu růstu Izraelského obyvatelstva, rozkázal faraon, aby byl každý nově narozený židovský chlapec usmrcen. Malý Mojžíš tomuto tragickému osudu našťastí unikl. Matka pro něj „připravila ze třtiny ošatku, vymazala ji asfaltem a smolou, položila do ní dítě a vložila jej do rákosí při břehu Nilu“ (Ex 2, 3), kde ji našla faraonova dcera. Když ošatku otevřela, našla v ní plačícího chlapce. Přijala jej za svého syna a dala mu jméno „Mojžíš (to je Vytahující). Řekla: „Vždyť jsem ho vytáhla z vody“ (Ex 2, 10).¹⁸³

Hebrejské slovo *teva / tevah* znamená ze třtiny upletenou ošatku. Na druhé straně totožný výraz je použit také pro archu,¹⁸⁴ která stejně jako ošatka, byla, plující po rozbouřených vodách světa, místem uchovávajícím život. Oba objekty tak shodně symbolizují boží záchranu a péči. V tomto smyslu se Mojžíšův košík stal přímým předobrazem Kristových jeslí / košíku, v němž byl Spasitel doslova vysazen na „rozbouřené vody“ světa. Košík, jednoznačně odkazující k arše, lze obecně chápat jako prostředek spásy zcela ve smyslu veršů Petrova prvního listu (3, 20–21) a výkladů raně křesťanských církevních autorit.¹⁸⁵ Ovšem tím není obsahová stránka, tak všední věci jakou je koš, zdaleka vyčerpána.

¹⁸³ Ač byl chlapec v košíku vytažen z vody, matkou byl původně položen nikoli na vodní hladinu, ale na nilský břeh do rákosí. I přes tento drobný nesoulad, je příběh stále v rovnováze s motivem „Plaváčka“.

¹⁸⁴ Hebrejské *aron* znamená sice též schránu, neoznačuje však Noemovu archu, nýbrž schránu úmluvy. Danielle FOUILLOUX: Slovník biblické kultury, Praha 1992, 206.

¹⁸⁵ Toto téma, zdánlivě komplikované, nabude jasněho smyslu, uvědomíme-li si souvislost se křtem, aktem očištění. Sv. Petr přirovnává záchranu na Noemově arše k záchraně člověka skrze křest. V tomto bodě je archa ztotožněna přímo s tělem Kristovým, při křtu ponořeným do vod Jordánu. Dveře archy jakožto Kristova rána v boku jsou jedinou cestou k vykoupění. Záchranná funkce archy je obsažena také v symbolice církve plující

Hlavní jeho významové těžiště tkví v ideji oběti, táhnoucí se hluboko do prastaré tradice přinášet na oltáře pohanských božstev obětiny v koších.¹⁸⁶ Běžnost tohoto zvyku potvrzuje i ve Starém zákoně obsažený přesný návod jak obětovat Bohu, aby byl spokojen (Ex 29). Tato zcela běžná praxe vysvětluje pojetí jeslí jako koše na obětiny, v němž je Kristus sám obětovaným „chlebem života, jenž sestoupil z nebe“ (J 6, 41). Tutéž jasně eucharistickou náplň nese také celkové umístění Kristova narození do města Betléma. Velmi dobře tento vztah vyjádřil sv. Jeroným: „Zdravím tebe Betléme, dome chleba, kde chléb se narodil, kde spadl z nebe.“ Text popisuje zkušenost Jeronýmovy žákyně Pauly při návštěvě Betléma. Označení „dům chleba“ zde není jen pouhou reakcí na výše zmíněný Janův verš nebo snad eucharistií prodchnutým básnickým zvoláním, ale je zároveň přímým překladem jména Kristova rodiště.¹⁸⁷ Nebyl to však jen význam jména Betlém, co jej určilo za místo narození Vykupitele. „A ty, Betléme efratský, ačkoli jsi nejmenší mezi judskými rody, z tebe mi vzejde ten, jenž bude vládcem v Izraeli, jehož původ je odpradávná, ode dnů věčných.“ Toto Micheášovo proroctví (5, 1[2]) spolu s faktem, že v Betlémě se narodil král David, z jehož rodu Kristus pocházel, jasně určilo Betlém za místo příchodu Mesiáše.

Vzhledem k symbolickému charakteru prvních vizualizací Kristova narození, se zdá být v první řadě pro jejich interpretaci určujícím doslovný překlad jména Betlém. Betlém je zde zpřítomněn nejen přístřeškem nad jeslemi, ale zastoupen je také jeslemi samotnými. Jesle v podobě koše obsahují, stejně jako Betlém jakožto „dům chleba“, chléb nebeský obětovaný na oltáři.

Myšlenka oběti, zpočátku košem jen naznačená, byla vystupňována v obrazech formulujících Kristovi jesle jako oltář. K prvním vyobrazením oltářních jeslí lze počítat již ubrusem pokrytý stůl,¹⁸⁸ jak je zachycen na reliéfu sarkofágu ze 4. století, dnes uloženém v římském Lateránském Museu. Stejně

světem, která, dle sv. Augustina, je sama zachráněna skrze dřevo Kristova kříže, se kterým archu přímo ztotožňuje již Justinus. LURKER 1999 (pozn. 30) 22.

¹⁸⁶ Nejčastěji uváděné koše užívané k tomuto účelu ve starověku byly tzv. *Cista* a *Canistrum*. *Cista* byl menší koš, cylindrického nebo čtvercového tvaru, který sloužil k uschování objektů před nezavěšenými zraky během mysterií. *Canistrum* byl koš podstatně větších rozměrů většinou bez víka, sloužící k přenášení obětních darů. ČERNÝ 2000 (pozn. 31) 25.

¹⁸⁷ Tento doslovný překlad se dá chápat od významu čistě přízemního ve smyslu „pekárny“ až k mystickému. „Dům chleba“ pak odkazuje k přijímání potravy na úrovni duchovní. Eva LOSOSOVÁ: Ucta k chlebu, in: Ludmila TARCALOVÁ (ed.): Kult a živly, Uherské Hradiště 1999, 117.

¹⁸⁸ Může jít jak o asociaci na oltář, tak přímo na Kristovu smrt. To podporuje i bílý ubrus, který je zároveň Kristovým rubášem. LURKER (pozn. 30) 177.

tomu je na o něco málo mladším sarkofágu nalezeném v Kallixtových katakombách [54]. Více se oltáři blíží cihlami vyzděné jesle na fragmentu z athénskému muzea. Ovšem v plném znění přicházejí jesle v podobě oltáře až v 5. století. Na zděném oltáři, s v horní části obloukovitě zakončeným otvorem v soklu, spočívá Kristus na reliéfu pyxidy z Essen-Werden, Maximianově trůnu, malbě relikviáře Sancta Sanctorum nebo fragmentu ikony z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji. Stejný tvar jeslí je také na palestinské ampuli, s jediným rozdílem, který je ve velikosti i charakteru otvoru v jejich soklu. Celkovým poměrně podrobným vykreslením se tento detail zdá být velmi blízký uzavřené bráně nebo dveřím. Zcela jednoduše až jednotvárně jsou oltářní jesle vyjádřeny například na slonovinovém diptychu z 5. století dnes součástí katedrálního pokladu milánského dómu, na slonovinovém reliéfu z počátku 5. století [55], na syropalestinsko-koptském reliéfu z British muzea v Londýně, na pyxidách uložených v Berlíně a ve Vídni, ale i na o mnohem mladší iluminaci Menologia Basila II. Jen velmi stroze jsou jesle znázorněny také na iluminaci Rabulova kodexu. Že i v tomto případě jde o asociaci na oltář, napoví celkový ráz obrazu, na jehož pozadí se rýsuje náznak klenby, asociující zřejmě posvátný prostor chrámu Narození Páně v Betlémě. Tím se dostáváme k otázce, tážící se po zdrojích, které vzhled jeslí inspirovaly. V první řadě to byla stránka ideová. Jak bylo ostatně nastíněno již výše, představovaly jesle oltář. Zřejmě poprvé tuto myšlenku nahlas vyslovil ve 4. století sv. Jan Zlatoústý.¹⁸⁹ Velmi dobře vystihuje totožný význam jeslí a oltáře ve svém vánočním kázání i jeho současník sv. Ambrož, když říká: „Positus in praesepe id est corpus Christi super altare.“¹⁹⁰ Později téma opakuje také konstantinopolský patriarcha sv. Germanus.

Nemalý vliv na vývoj obrazu Narození měl zároveň chrám, který nechala vystavět sv. Helena v Betlémě nad jeskyní, o níž se dodnes traduje, že se zde Kristus narodil. Centrem celého, velmi záhy vyhledávaného, poutního střediska byly kamenné oltářní jesle stojící přímo v místě, kde odpočíval novorozený Spasitel.¹⁹¹ Snaha napodobit tento „originál“ se zdá být zcela

¹⁸⁹ Alphons A. BARB: Krippe, Tisch und Grab. Ein Versuch zur Formsymbolik von Altar und Patene, in: Alfred STUDBER / Alfred HERMANN (ed.): *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, Münster 1964, 23.

¹⁹⁰ Klára BENEŠOVSKÁ: *Altare est et dicitur praesepe et sepulchrum domini*, in: Alexandr MATOUŠEK / Lenka KARFÍKOVÁ: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, Praha 1995, 107.

¹⁹¹ Již Órigenés zmiňuje, že v betlémské jeskyni byly uctívány skutečné jesle. *Ibidem* 1995, 102; Mezi návštěvníky Betlémské jeskyně byli i čeští poutníci jak dokládá zápis v Kosmově kronice nebo spis Vladrícha Prefáta z Vlkánova, přinášející podrobný popis jak celého poutního komplexu, tak samotných jeslí: „... v též

přirozenou reakcí, a to nejen v měřítku skromnějších rozměrů. Když byla do Říma přenesena relikvie „pravých jeslí“, nechal papež Theodor I. (642–649) pro její umístění v komplexu chrámu Santa Maria ad Preasepe, baziliky založené již papežem Liberiem (352–366), zbudovat dokonalou repliku betlémské jeskyně. Její prostora, vůbec první příklad takového počínu, byla postupně doplněna o sochy Panny Marie a dítěte, darované papežem Řehořem III. (731–741) a v roce 1291 o sousoší Tří králů z ruky Arnolfa di Cambia. Relikvie jeslí, tvořená pěti časem zčervenálými javorovými prkénky,¹⁹² byla uctívána jako oltář, nad nímž při výroční mši na vánoční vigilie papež konsekroval Corpus Christi. Dodnes je možno torzo jeslí v chrámu Santa Maria ad Preasepe, od 9. století známém jako Santa Maria Maggiore, spatřit každoročně během Božího hodu vánočního.

Ani jeden z výše uvedených aspektů nemohl zůstat bez povšimnutí uměleckého vyjádření Kristova narození. Naprosto přímočaře tomu odpovídá už fakt, že první zachované příklady jsou palestinské proveniencí. I přesto, že jeslový oltář jesle nenahradil zcela, obrazy Narození jednoznačně ovládl.

Postupem času se oltářním jeslím dostává složitějšího architektonického řešení. Původní forma oltářních jeslí, zděného bloku s obloukovitě zakončeným otvorem proraženým v soklu, je kupříkladu rozvíjena na slonovinovém reliéfu z doby kolem roku 850 nebo na reliéfu skříňky z 10. století [56]. Inovací se zde stalo zmnožení otvoru, kterým byla traktována stěna soklu nikoli do předešlých dvou ale do čtyř ploch. Tento, dá se říci prototyp, se v následujících stoletích užíval zcela běžně. Za originálnější ztvárnění můžeme považovat podobu sloupu, ozdobeného motivem připomínajícím povrch piniové šišky, kterou mají jesle na tzv. Harrachovském diptychu. Ze stejné doby jsou i jesle přímo svázané s architektonicky ztvárněným chlévem na slonovinovém diptychu kryjícím Loršský žaltář, ale i na mladší iluminaci v kodexu Egberti. Jeslím je tím dodána majestátní vážnost, příhodná pro místo narození „Krále králů“. Nelze pak jinak, než nesouhlasit s výrokem Optata z Mileve: „Vždyť co jiného je oltář, nežli trůn

jeskyni u stěny její západní jest věc co nějaké koryto, ze skály samorostlé vytesaní zbylí 5 pídí mých, zšíří 3, zhloubí na půlnoční stranu 2 pídí; proti vejchodu ta strana muož býti hluboká dlaní neb víc. A to koryto kamenné jest to místo, do kteréhož Kristus Pán jsouc děťátkem, v plenky ovinut, od své matky položen jest byl před oslíka a volka, kterému my říkáme jesličky ...“. Text z 16. století je jedním z důkazů, jak silná byla snaha zachovat svaté místo pokud možno v původním stavu. Věra REMEŠOVÁ: České jesličky, Praha 1988, 10–11.

¹⁹² Pravost této relikvie byla později zpochybněna jezuiti. Byl to konkrétně Grisar, který podrobil relikvii „pravých jeslí“ „přísnému vědeckému studiu“. Navíc jiné „pravé“ jesle, tentokráte v kamenné podobě, byly také v chrámu Narození Páně v Betlémě. Věra DAVIDOVÁ: Vánoční motivy v českém výtvarném umění, in: FROLEC Václav (ed.): Vánoce v české kultuře, Praha 1989, 128–129.

Kristova těla a krve.“ Trůn, symbol vladařské důstojnosti, na nějž Kristus zasedne v den Posledního soudu, je zároveň oltářem, na němž sám je obětován. Tato souvislost je velmi dobře demonstrována obrazem znázorňujícím tzv. Hetoimasii – Trůn připravenosti přichystaný k druhému příchodu Krista.¹⁹³ Podobnost těchto dvou objektů je vizualizovaná například na mozaice baptisteria Ariánů v Ravenně, kdy nad honosně zdobeným trůnem je umístěn Krista zpřítomňující kříž [57]. Ještě znatelněji tomu je v případě Trůnu připravenosti na zadní straně Vladimírské Bohorodičky, kdy jeho vzhled zcela odpovídá oltáři [58].

Pochopitelně ne vždy jsou jesle ve formě obětního koše nebo oltáře – tedy přísliby Kristovy oběti. Na mnohých zvláště raných obrazech leží Kristus jednoduše v obyčejných jeslích. Kupříkladu na reliéfu galského sarkofágu z konce 4. století chovaném v Musée Lapidaire d'Art Chrétien v Arles. Dále na fragmentu též z muzea v Arles nebo na sarkofágu z krypty kostela ze St. Maximina v Provinci. V některých dílech se podání jeslí blíží jednoduchému lůžku jak je tomu na reliéfu sarkofágu v milánském dómu San Ambrozio. V mladších dílech například na stříbrném relikviáři v newyourském Metropolitan museu nebo na iluminaci sakramentáře Raganaldova.

JESKYNĚ

Jeden z nejmóraznějších obratů ve vizuálním podání Kristova narození je zaznamenán v 6. století, kdy se začíná silněji projevovat vliv apokryfních textů. Na jejich základě byla scéna zasazena do jeskyně, která vnesla do obrazu nejen nový způsob výtvarného vyjádření, ale hlavně rozšířila jeho rozměr obsahový. Proto patří téma jeskyně dozajista k těm nejmóraznějším a zvláště v případě produkce byzantské je s Narozením spojeno neodmyslitelně.

Umístění Kristova narození do prostoru jeskyně se v dochovaném díle zřejmě poprvé objevuje na iluminaci Rabulova kodexu. Za zády nad jeslemi se naklánějícího Josefa se rýsuje náznak jeskyně, i když, vzhledem k autorem zamýšlené asociaci betlémského chrámu Narození Páně, v poněkud

¹⁹³ HLAVÁČKOVÁ / KONZAL 1981 (pozn. 9) 142; Také v případě uprázdněného trůnu lze nalézt zajímavé souvislosti s pohanskými kulty. Vzpomeňme například na řecký zvyk, nechávat při slavnostech a divadelních představeních vždy jedno místo prázdné pro boha Dionýsia nebo pocty jakými byl zahrnován trůn zdobený korunou a žezlem v rámci římského císařského kultu. Ostatně opět to bylo vyobrazení bohyně Isis, které jistě mělo jistý vliv na nejen na ikonografii Panny Marie kojící ale i Marie jako Sedes Sapientie. LURKER 1999 (pozn. 30) 278–279.

architektonizované podobě. Zcela jasně je jeskyně znázorněna na obraze zdobícím relikviář Sancta Sanctorum, kde v pravidelném oblouku rámuje horní polovinu scény. Sluj na fragmentu ikony z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji je, ve snaze o přirozený charakter skalního otvoru, podána jako ostře vykreslená trhlina ve skále. Nicméně podoba jeskyně, jakožto přírodního útvaru, je zdařile vyobrazena až o něco později. Například v iluminaci Menologia Basila II. nebo na střední desce triptychu uloženém v pařížském Louvru.

Obrazové spojení jeskyně a Narození je, jak už bylo naznačeno, typické spíše pro díla východní, která měla otevřený přístup k inspiračním pramenům – apokryfním evangeliím. Na rozdíl od Západu, kde se apokryfy nesetkaly s velkým nadšením. Jeskyně, a s ní samozřejmě i ostatní nekanonické prvky, se proto do děl západních dostávají právě až prostřednictvím obrazů importovaných z Východu. I přes toto ve finále na Západě ne příliš časté zobrazení jeskyně, je tento temný prostor v útrokách hory pro Kristovo narození, a nejen pro ně, významově podstatný.

Starý zákon se o jeskyni zmiňuje hned na několika místech. Ve valné většině příběhů a to nejen biblických plní sluj hlavně funkci úkrytu, kterým ostatně člověku byla již od pravěku. Bible vypráví jak se zde před Jezábeliným běsněním skryla stovka Hospodinových proroků, ale i David prchající před Saulem (1 Kr 18, 4 a 13; 1 Sam 22, 1). Útočiště, a zároveň smrt zde dle proroctví naleznou ti, kteří od Hospodina odpadnou (Iz 2, 19; Ez 33, 27), jak se to přihodilo pěti emorejským králům (Joz 10, 16–27). Apokryfní Jakubův příběh v rámci vyprávění o vraždění nevinátek a útěku sv. Rodiny do Egypta, zmiňuje, kterak se před Herodovými vrahy zachránila Alžběta se svým synem, Janem Křtitelem. Hledala bezpečí v horách, ale naneštěstí žádnou skrýš nemohla nalézt. A tak plakala a prosila za záchranu, až se hora před ní rozestoupila a skryla jí i s dítětem ve svém nitru.¹⁹⁴ Jeskyně se stala útočištěm i pro Adama a Evu. Říká se, že uprostřed ráje stála hora a v jejím nitru byla jeskyně, která vznikla díky Satanově snaze, Bohem včas zmařené, zahubit prarodiče. Namísto toho, aby byla jejich hrobem, stala se jim úkrytem, kde Eva dala život prvorozenému synu.¹⁹⁵ V tomto detailu lze vidět paralelu k jeskyni betlémské. Legend spojujících

¹⁹⁴ POKORNÝ / DUS 2001 (pozn. 35) 268.

¹⁹⁵ Legenda zaznamenaná v knize *O Adamovi a Evě* byla sepsána někdy na přelomu 6. a 7. století. Když Eva v bolestech rodila Kaina, seděl Adam sklíčeně vedle ní. Mohl tak zaujatou pozicí připomínat smutkem zkroušeného sv. Josefa na obraze Narození. SCHILLER 1971 (pozn. 35) 63.

Adama a Evu s jeskyní je více. Zřejmě tou nejznámější je, v rámci této práce již zmiňovaný, příběh o třech králích a jejich darech pro novorozeného Spasitele.

V několika málo momentech je v biblickém textu naznačen také hlubší význam tohoto skalního nejen úkrytu. Když se prorok Eliáš skrýval před královnou Jezábel, stala se jeho útočištěm jeskyně boží hory Chorébu, v níž se mu zjevil Hospodin (1 Kr 19, 9–10). Tím se jeskyně stává místem božího zjevení, ne nepodobného tomu, které se odehrálo v jeskyni betlémské. Jistou podobnost lze vidět i v tématu tajemného nepřirozeného způsobu vzniku života, vycházejícího z jeskyně. V bibli je tomu v případě zplození Moába a Ben-amih, praotců národů Moábců a Amónovců (Gn 19, 30–38). Přímo s proroctvím o příchodu Mesiáše jsou tradičně spojovány verše Izaiášovy (33, 16), dle nějž Mesiáš vzejde z jeskyně, a určitým způsobem i Habakukovy (3, 3): „Z Těmanu přichází Bůh, z hory Páranu Svatý. Nebesa přikrývá velebnost jeho, země je plna chvalo zpěvů.“¹⁹⁶

Hlavní význam jeskyně se však zdá být zakořeněn již v prastaré představě brány do říše mrtvých. Již staří Sumerové věřili, že po smrti člověk překročí řeku a dojde k hoře, v níž je jeskyně – vstup do podsvětí. Podobné víry byli i Egypťané, jak dosvědčuje pohřebiště při městě Lykopolis, které neslo jméno *Otvor jeskyně*. Bible uvádí jeskyni jako místo pohřbu Abrahama a Sáry (Gn 23, 9), ale i pěti již zmíněných Juzuovi odporujících králů. Nejznámějším v jeskyni pohřbeným je bezesporu Lazar (J 11, 38).¹⁹⁷ Jeho vzkříšení je záchranou z oné temné jámy, kterou ve svém hořekování popsal již žalmista (88, 7): „Odložils mě do nejhlubší jámy, do temnoty hlubin.“¹⁹⁸ Jeskyně je tak synonymem hrobu, temného místa pod povrchem země, a zároveň hmatatelnou branou do říše mrtvých – „sídla nesmrtelnosti“, které text kabaly umístil do podzemního světa.¹⁹⁹

Jeskyně je však průchodem, který dovoluje pohyb nejen tam, ale i zpět. Tím se místo pohřebiště stává také místem znovuzrození. Dějištěm nového narození je jeskyně v tradici arménské, dle níž se do temnoty zavřel Meher

¹⁹⁶ Když obraz středu opustil vrcholek hory a pronikl do jejího nitra, nebeský svět se stal světem podzemním. BENOIST 1995 (pozn. 118) 94; Staroorientální a legendický motiv jeskyně, pokládán za všeobecně rozšířený kultovní topos posvátné hory či skály jako centra mikrokosmu, světa, ráje nebo význam jeskyně a labyrintu v mýtech o znovuzrození. KONEČNÝ 2005 (pozn. 67) 161.

¹⁹⁷ Samozřejmě svůj podíl na užití jeskynních prostorů jako pohřebiště měl také hornatý charakter krajiny, tedy stránka zcela praktická.

¹⁹⁸ Vhození do jámy byli také Josef Egyptský nebo prorok Daniel.

¹⁹⁹ BENOIST 1995 (pozn. 118) 95.

(Mihr, Mithra), aby znovu povstal v nové síle. Podobně tomu činili parthští králové. Večer, než usedli na trůn, uzavřeli se do jeskyně. Přicházeli pak za nimi jejich poddaní a uctívali je jako novorozence – znovuzrozené bytosti s nadlidskými schopnostmi.²⁰⁰ Magický prostor, jakým jeskyně rozhodně byla, se stal příhodným místem pro narození bohů Dia a Herma, později Mithry nebo také čínského filosofa Lao-c'. Proto nepřekvapí, že i Kristovo pozemské poselství začíná v jeskyni, ale zároveň v ní i končí. Tato temná sluj je obecně místem, odkud vychází život a ve smyslu křesťanském život věčný, tedy spása lidstva.

Kromě textů apokryfních neunikl motiv jeskyně ani pozornosti církevních autorit. Jeskyně narození je zmíněna již ve 2. století v Justinově *Dialogu s Židem Tryfónem* a o jesličkách v jeskyni mluví ve svém listě *Proti Kelsovi* Órigenés. Významným pramenem jsou zvláště texty nejstarších poutníků do země svaté, jakými byli kupříkladu v 5. století Eucherius nebo Antonín Mučedník ve století následujícím.²⁰¹ Symbolická tematika jeskyně byla raně křesťanskými církevními autory vesměs vykládána ve smyslu světa vstupujícího a prozařujícího temnoty světa. Tuto tematiku, zdůrazňovanou zvláště v církvi východní, rozvíjel už ve 2. století Irenaeus, biskup z Lugdunu (dnes Lyonu), který v jeskyni spatřoval podsvětní prostor, v němž je očekávána smrt smlouvy staré a zrod té nové. Na tento výklad následně navazuje, ve druhé kapitole této práce již nastíněná, souvislost jeskyně – Limbu a Kristova sestupu do něj. Zároveň jde i o téma samotné Kristovi inkarnace.

„Tvou vůlí, ó Pane, Duchem svatým a Ježíšem, žijícím v příbytcích pozemských: v děloze své matky, v mase naší smrtelnosti, v plodové vodě vody křestní a v smutkuplné jeskyni podzemní. Činí nás tímto hodnými vyjítí z propasti hluboké k příbytku božskému, Nejsvětější Trojici.“²⁰² Úryvek, obsažený v syrské liturgii, velmi dobře vystihuje všechny zásadní body, charakterizující Kristovo pozemské dílo spásy. Jeho předpokladem a zároveň momentem, v němž se všechny tyto body spojují, je Kristovo vtělení se. Jeskyně se tak stává nikoli pouhým faktickým místem Kristova narození, nesoucím předzvěst jeho smrti a následného pohřbu, je také odkazem na Spasitelův sestup do předpekli, stejně tak jako na jeho ponoření se do vod Jordánu – vod, které

²⁰⁰ Mircea ELIADE: *Od Zalmoxida k Čingischánovi*, Praha 1997, 35.

²⁰¹ SCHILLER 1971 (pozn. 35) 62.

²⁰² *Ibidem* 1971, 129.

asociují životadárnou vodu plodovou a tím i samotné Mariino lůno. Dle hymnu z vánoční liturgie je Panna Marie „Svatou Horou“.²⁰³ Jeskyně Narození se tak stává jejím lůnem – podzemní jeskyní, „kde nikdy nebylo světlo, ale pořád tma, protože se denní světlo dovnitř nedostalo.“ Její nitro nebylo nikdy porušeno ničím pozemským, tedy ani přirozeným světlem. Proto lze jeskyni chápat také jako jedno z témat vztahujících se k Mariině neporušenému panenství.²⁰⁴

ARCHITEKTURA

Přesto, že konkrétní místo Kristova narození bylo – zvláště od 4. století, kdy se Betlém stává vyhledávaným poutním centrem – známé a umělci měli k dispozici alespoň základní reálie, vládne valně většině scén prostředí neurčitěho charakteru. Dominují zde figury hlavních účastníků a svět materiální zastupují pouze Kristový jesle. Jakoby se scéna pokoušela postihnout atmosféru popsanou v *Protoevangeliiu Jakubově* a zdůraznit tím fakt, že Bůh se rodí v bezčasi, nezachytitelný v určitosti prostoru – nikde a zároveň všude. Toto opomíjení nepodstatného materiálu v zobrazení Narození je typické pro větší část západoevropské produkce až do počátku 9. století, ale ani po té není výjimkou.

Postupně vzrůstající snaha ukotvit Spasitelovo narození v historii si vyžádala v jeho vizualizaci určité změny. V první řadě se ve scéně se začal objevovat architektonický prvek. Ve velmi rané podobě se zachoval na slonovinovém reliéfu z počátku 5. století [55]. Přesto je architektura záležitostí spíše pozdější, která do obrazu plně vstoupila až v 9. století a zcela jej opanovala ve století následujícím.

²⁰³ Staroorientální motiv jeskyně je pokládán za všeobecně rozšířený kultovní topos posvátné hory či skály jako centra mikrokosmu, světa, ráje zvláště v mýtech o znovuzrození. KONEČNÝ 2005 (pozn. 65) 161; Marii, „Horu světa“, která skrývá největší tajemství, je možné chápat jako střed světa, spojující nebe a zemi.

²⁰⁴ Stejnou symboliku, jako nese jeskyně jakožto Mariina děloha, má také schrána smlouvy. Chrání a skrývá to co je uvnitř a co má zůstat utajeno. Již od starověku se vždy jednalo o symboly života. Například mystická schrána eleuských mysterií, přesto, že její obsah nebyl často znám, lze se domnívat, že obsahovala symboly plodnosti, jako falos nebo obilné klasy. Nejinak tomu bylo i ve starozákonní schráně úmluvy, která ukrývala mimo desek Desatera, také mannu a hůl Áronovu. Marie nosící v lůně Krista, proutek Ješajův (Jesse), je novou schránou úmluvy skrývající novou smlouvu. Nese život věčný. Obsah schrány v neposledku symbolizuje život, i když se ukáže, že tou schránou je rakev. Egypťané nazývali rakev jako „pána života“. Rakev, kterou připravil zákeřný Set, se stala Osiridovi přechodem do nového života. Je tak, stejně jako jeskyně, bránou do jiného světa. Tato spojitost je vyjádřena i v hebrejském slově *aron*, které nebylo jen označením schrány, ale také Josefovou rakev (Gn 50, 26). LURKER 1999 (pozn. 30) 232–233; Udo BECKER: Slovník symbolů, Praha 2002, 16.

Detail z desek Loršského žaltáře ukazuje Krista položeného v jeslích, umístěných do architektonického rámce. Jeho zadní partii tvoří dům zastřešený sedlovou střechou a přední část s jeslemi otevřený prostor, který připomíná loggii, podepřenou dvěma sloupy. Stavbě je tím dodána prostorová hloubka. Tímto počinem je znázorněn, ne zrovna chudě pojatý, chlév, dominující celé kompozici scény. Tím však architektonické vybavení obrazu není ani zdaleka vyčerpáno. Po pravé straně je zobrazeno Zvěstování pastýřům, které je od centrální kompozice odděleno mohutnou věží okrouhlého půdorysu, která svým pojetím odpovídá dobové architektuře. Po straně pravé je v pozadí mezi postavami sedícího sv. Josefa a na lůžku odpočívající Marie umístěna obdélná stavba. V jejím průčelí je proražen obloukem uzavřený vchod a ze strany dvě okna, též uzavřená půlkruhovým obloukem. Zastřešena je opět sedlovou střechou. Objekt, podobající se malému chrámu, s největší pravděpodobností představuje náznak městské krajiny. Také v případě věže by mohlo jít o obyčejnou ukázkou městské architektury, konkrétně o strážní věž pastýřů, která byla běžně součástí scény Narození v otenských rukopisech. Vezmeme-li však v úvahu její mohutnost a poměrně dominující postavení, nabídne se i jiná interpretace. V její podobě je symbolicky vyjádřen fakt, že Kristus pocházel z rodu Davidova a stejně jako on byl rodákem betlémským. Navíc to bylo město Betlém, které určil prorok Micheáš za rodiště Vykupitelovo (Mich 5, 1[2]). Věží by tak mohl být zastoupen nejen Davidův palác, upomínající Kristův původ, ale i samotný Betlém, jako město předurčené pro narození Mesiáše.

Pokud trochu podstoupíme a budeme scénu vnímat jako celek, nikoli jako tři samostatné jednotky, zobrazují všechny tři architektonické objekty snahu zasadit scénu do historického kontextu, do existujícího prostředí města Betléma. Na hlubší významové úrovni jim byla zároveň propůjčena i určitá významová hodnota. Následkem toho, není žádná z interpretací vyloučená, naopak dobře se vzájemně doplňují. Architektura na slonovině desek Loršského žaltáře je jak pouhým městským zobrazením, v němž je Narození historicky zachytitelné, tak nositelem hlubšího symbolického významu.

Narození Krista nechybí ani v cyklu reliéfních obrazů, které vznikly mezi lety 835 až 840 a dnes tvoří menzu hlavního oltáře milánského chrámu San Ambrogio [59]. Centrem scény jsou jako obvykle jesle, vysoké zděné, s ležícím nemluvnětem. Po pravé straně sedí na honosněji pojatém sedadle Matka boží a

po straně levé k jeslím přistupuje v mírném nakročení, opíraje se o hůl, sv. Josef. Zcela dole pod jeslemi se krčí vůl a osel. V části horní, přímo nad jeslemi, prudce zvedá ruce postava. Mohlo by se jednat o pastýře,²⁰⁵ ale také o uzdravenou porodní bábu Salomé. Nad hlavou ruce pozvedající osoby je osmicípá betlémská hvězda. V horních dvou rozích vyobrazení stojí dva architektonické komplexy. Oba, jasně městské útvary, jsou v podstatě stejné. Tvořeny jsou opevněním, složeným z nečleněného zdiva a pěti válcových věží, které určují pětiúhelný půdorysný tvar obou měst. Že se nejedná o pouhou ukázkou městské krajiny, je naprosto očividné. Otázkou pouze je, jaký konkrétní význam obsahují. Nabízí se hned dvě možnosti. Města jsou symbolem Kristovy pozemské cesty – jejího počátku ve městě Betlémě a konce v Jeruzalémě. Stejně mohou ztělesňovat křesťanský chrám a synagogu, odkazující k polemice mezi církví křesťanskou a židovstvím.²⁰⁶

Podobný architektonický útvar, jakými jsou městské komplexy na milánské Pale d'Oro, je zobrazen ve vrcholu scény Narození na reliéfu tzv. Harrachovského diptychu. Město na čtvercovém půdoryse je obeháno pěti válcovitými věžemi. V čelní partii, v ose města, je umístěna brána, která se zdá být otevřená. Vzhledem k umístění této stavby ve vrcholu obrazu, nad hlavou anděla, od něhož ji odděluje jakýsi květu podobající se mrak, lze ji ztotožnit s Věčným městem, symbolem Boží suverenity. Tomu napovídá i poměrně výrazně znázorněná, pravděpodobně otevřená, brána, odkazující verši Izaiášově (60, 11): „Tvé brány budou neustále otevřené, nebudou zavírány ve dne v noci, aby k tobě mohly přijít pronárody se svým bohatstvím a přivést i své krále.“

Symboliku Věčného města obsahuje také architektonický komplex obklopující Sv. Rodinu na slonovině uložený v londýnském British museu [60]. Práce, vzniklá ve 12. století, je kopií staršího díla z doby otonské.²⁰⁷

Uzavřený architektonický útvar nalezneme také na iluminaci kodexu Egberti. Ovšem jeho celkový ráz je již zcela jiný. Tělo tohoto stavebního rámce po stranách tvoří zděné hradby s cimbuřím. Hradba vpravo je navíc doplněna o válcovou věž. Partii čelní vyplňují Kristovy jesle a zadní čtvercová stavba, v jejíchž dvou, z celkového počtu tří, pravoúhlých oken vykukují osel a vůl.

²⁰⁵ Pastýř stojící mezi těmito městskými výjevy pozvedá ruce v radostném gestu, jak jej již známe z nejrannějších sarkofágů. SCHILER 1971 (pozn. 35) 68.

²⁰⁶ Gertrude Schiller se přiklání spíše k interpretaci křesťansko-židovské polemiky. Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem 1971, 69.

Stavbou je jasně myšlen chlév. Celý organismus dispozičně tvoří šestiúhelník. Vnitřek tohoto uzavřeného komplexu je prázdný. Jediný, kdo do něj zčásti zasahuje je Kristus ležící v jeslích, které jsou součástí stavby. Nad celým architektonickým útvarem stojí nápis *Nativitatis Domini* a po jeho stranách *Betlehem*. Vzhledem k tomuto písemnému označení místa, nese tento poněkud složitější architektonický organismus jednoznačný význam reálného Kristova rodiště spolu s předurčeností Betléma ve smyslu Micheášova proroctví.

Na tomtéž obraze zcela dole v pravém rohu doplňuje scénu Zvěstování pastýřům věž. Označena je jako *Turris gregis*, věž stáda.²⁰⁸ Dá se o ní říci v podstatě to samé jako u věže na reliéfu desek Loršského žaltář.

Řada umělců doplnila obraz Narození jen o několik málo architektonických nepříliš určitě vyhlížejících detailů. Hlavní aktéři scény byli obklopeni často jen ploše načrtnutými tvary oblouků, arkádami a podobnými divákovi otevírajícími se motivy. Vesměs velmi připomínají jevištně pojatý chrámový prostor. Například na slonovinovém reliéfu, kde je výjev horizontálou rozdělen na dvě části. V horní leží na lůžku Panna Marie. U Mariiných nohou sedí sv. Josef, vedle kterého stojí porodní bába. Nad celou skupinou je vystavěna stříška podepřená sloupy, ne nepodobná těm na obrazech raně křesťanských. Ve spodní polovině obrazu leží v hlubokých jeslích Kristus ze stran flankovaný volem a oslem. Obklopeni jsou sloupy, držícími klenutý strop prostoru, který se nápadně podobá kryptě. Podobný přístup horizontálního rozdělení obrazu uplatnil umělec na slonovinovém diptychu z 10. století, jen jesle s nemluvnětem umístil do poloviny horní a Marii, tentokrát pouze s porodní bábou, do dolní. Na slonovině z doby kolem roku 900 uložené v British museu v Londýně a na skřínce z berlínského Kunstgewerbesammlung je Narození zasazeno do prostoru vymezeného čtveřicí klenbu nesoucích sloupů [44 a 56]. Na reliéfu z British muzea je nad nimi navíc vystavěna střecha. Chrám je zcela čitelný.

Ve všech ukázkových příkladech se projevuje vliv betlémského chrámu Narození Páně, a s tím i snaha o vyzdvížení sakrální povahy původně obyčejného místa Kristova narození. Posvátný charakter prostoru je v několika případech

²⁰⁸ Dle verše proroka Micheáše 4, 8 „Ty, věži stáda, návrší dcery sijónské, tobě připadne, k tobě se navrátí dřívější vladařství, království dcery jeruzalémské.“ Na něj navazuje i Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic se ve svém cestopise: „Na tom místě ještě za Starého Zákona stála věže a sloula židovsky *ader* neb *eder*, latině *turris gregis*, česky "věže stáda"; byla jako varta a stráž v poli Betlémském pro stáda, jichž se tu mnoho každého času pro dobrotu a množství pastev pásávalo. U té věže bydlel za některý čas patriarcha Jákob a stádo své tu pásal (Gn 1, 35).“ <http://texty.citanka.cz/harant/I-34.html>, vyhledáno 10. 8. 2009.

dokonce podtržen přítomností lampy – věčného světla – zavěšené buď nad Kristovými jeslemi, nebo přímo v otvoru soklu jeslí [5, 17 a 42]. Tento typ prostoru není jen výsledkem snahy o vizuální sakralizaci místa Kristova narození, navíc s odkazem k chrámu v Betlémě, ale zároveň v něm můžeme vidět onu „zapomenutou“ jeskyni – nejposvátnější bod betlémské baziliky.

S příchodem nových zpracování příběhů Kristova narození, obsažených například ve *Školské historii* nebo *Zlaté legendě*,²⁰⁹ ale také díky františkánskému novému vidění a kreativité samotných umělců, byla scéna Narození obohacena o další, mnohdy staro-nové, prvky. Příběh je opět zasazen do prosté chýše, před níž jako první poklekají chudí pastýři.

²⁰⁹ „Protože byli chudí a protože všechny noclehy zabrali jiní, kteří tam přišli z téhož důvodu, nemohly žádný nocleh najít. Uchýlili se tedy do veřejného průchodu, který byl podle *Školské historie* mezi dvěma domy, byl zakryt střechem a říkalo se mu útulek. Tam se scházeli občané, aby si ve sváteční dny popovídali nebo společně pojedli nebo aby se ukryli, když bylo špatné počasí.“ VORAGINE 1984 (pozn. 43) 80.

V. KAPITOLA:

Centrem celé vánoční události je jak jinak než nově narozený Spasitel. Tento střed veškerého dění na všech obrazech jak raných, tak i na valné většině těch, které vznikly později, leží s mírně zvednutou hlavičkou v jeslích. Celé jeho tělo, které velikostí proporcí odpovídá Kristově důležitosti, je zabaleno do tkaniny, stejně tak i jeho hlava. Odhalena zůstává jen tvář novorozence. Někdy upoutává pozornost dítěte u jeslí stojící pastýř nebo přicházející králové, jindy vůl a osel. Později zrak upírá na Pannu Marii nebo sv. Josefa. Z toho vyplývá, že Kristův pohled na raných obrazech Narození není ničím významově vázán. Situace se mění až v době pozdější, kdy začal být kladen důraz na vztah matky a dítěte, charakterizovaný mimo jiné i kontaktem očí.

Přestože se zdá, že všechna raná vyobrazení novorozeného Krista jsou identická, několik drobných odlišností se tu přece jen už najde. V první řadě to je Kristova zavinovačka. Původně měla podobu reálné dětské zabalovačky, tj. kusu plátna, do nějž bývali novorozenci zavinováni zcela běžně. Ovšem již velmi záhy nabývá tento kus neforemné tkaniny zcela jiné podoby. Na reliéfu římského sarkofágu, známém podle jména jeho majitelky Adelfie, je Kristovo tělo ovinuto pruhy látky tvořícími souběžné pásy. Stejně zavinuto je dítě na sarkofázích z muzea v Arles a milánského chrámu San Ambrogio. Oba vznikly, stejně jako sarkofág zv. Adelfie, ve 4. století. Pozdější příklady nalezneme na slonovině z počátku 5. století v muzeu v Nevers, na reliéfu Maximianova trůnu nebo emailovém krucifixu původně z lateránské kaple Sancta Sanctorum. Ve všech těchto příkladech bylo Kristovo tělo pevně staženo obvazy, zabraňujícími mu jakýkoli pohyb. Takto docílená strnulost vyvolává dojem, že se nejedná o dítě právě narozené, ale o dítě pohřbívané. Podobnost zabalení novorozence a mrtvého je zcela zřejmá ve způsobu zavinutí, kdy jsou dva pruhy látky kolem těla ovíjeny každý v opačném směru tak, že se vzájemně kříží. Jeden z nejranějších příkladů tohoto typu zavinovačky se nachází na kamenném reliéfu, vzniklém kolem roku 400 [4]. Ovšem v hojně míře se tento styl zavinutí v obrazech Narození uplatnil až od 6. století. Dítě zabalené na způsob mumie najdeme na slonovině v British muzeu [51], v iluminaci Rabulova kodexu, malbě relikviáře Sancta Sanctorum nebo na stříbrném relikviáři zv. Fieschi.

Spojitosť Krista novorozeného a Krista obětovaného se ozývá již ve spisech raně křesťanských autorů. Základ pro pochopení dalo by se říci přímo splynutí narození a smrti, začátku a konce Spasitelovy pozemské cesty, spočívá v eucharistické oběti, která nebyla chápána pouze jako připomínka Poslední večeře. Již první křesťané v ní viděli samotné Kristovo obětující se tělo. Sám Kristus, jak zaznamenal ve svém evangeliu sv. Jan (6, 51), se nazývá chlebem života a „kdo jí z tohoto chleba, živ bude navěky. A chléb, který já dám, je mé tělo, dané za život světa.“ Plně je tato eucharistická myšlenka rozvinuta v následující pasáži (J 6, 54–56): „Kdo jí mé tělo a pije mou krev, má život věčný a já ho vzkřísím v poslední den. Neboť mé tělo je pravý pokrm a má krev pravý nápoj. Kdo jí mé tělo a pije mou krev, zůstává ve mně a já v něm.“ Spojitosť mezi Kristem narozeným, nebeským a živou eucharistií, tedy obětí, zformuloval ve svém díle Řehoř z Nyssy. Ke stejnému výkladu o něco později dospěl i Jan z Damašku.²¹⁰ Mnohem dále ve snaze vystihnout souvislost Kristova narození a smrti zašel autor původem byzantského textu *Historia esslesiastica et mystica contemplatio*, když interpretoval oltář jako jesle a zároveň hrob Páně.²¹¹ V poetické podobě je totéž obsaženo v byzantském dramatu *Christos paschon*: „Ty raněn ležíš v rubáši, ty kterýs kdysi v plenkách zavinut byl.“²¹² Novorozený Kristus je položen do jeslí, které jsou zároveň jeho hrobem,²¹³ z něž povstal, aby triumfoval nad smrtí. Proto jak jesle, tak i hrob jsou současně oltářem božím,²¹⁴ na něž je přinášena nejvyšší oběť – sám Kristus. Oltář je proto zároveň symbolem Kristova kříže,²¹⁵ jehož dřevo přináší záchranu stejně jako Noemova archa, ale i ze dřeva vyrobená kolíbka, kterou lze do určité míry pokládat za předobraz Kristova Kříže.

Předtuchu trpké Kristovy budoucnosti ve scéně Narození nenese pouze způsob Kristova zavinutí, ale také křížový nimbus zdobící jeho hlavu. Svatozář se

²¹⁰ RISTOW 1971 (pozn. 45) col. 646.

²¹¹ Za autora tohoto textu se slovy: „Oltář je, a byl nazýván, jeslemi a hrobem Pánovým“ je pokládán sv. Germanus, patriarch konstantinopolský v letech 715–730. MAGUIRE 1977 (pozn. 127) 139.

²¹² V podobném duchu jako hra *Christos paschon* se vyjadřuje i byzantský hagiograf 10. století Symeon Metaphrastes. Ibidem 1977, 139 a 162–163.

²¹³ Představa, ztotožňující jesle a hrob, se od 12. století začala uplatňovat i ve vizuální podobě jeslí, které dostaly vzhled tumb. PEŠINA 1982 (pozn. 126) 20; V tomto bodě motiv hrobky asociuje i Kristovu inkarnaci. Hrobka, obvykle umístěná v jeskyním prostoru, má velmi podobnou symbolickou hodnotu jako jeskyně samotná. Jak bylo nastíněno v předešlé kapitole, jeskyně je jak odrazem pozemského světa, tak zároveň symbolizuje lůno Mariino.

²¹⁴ BARB 1964 (pozn. 189) 25.

²¹⁵ LURKER 1999 (pozn. 30) 96–97 a 176 – 177.

v raných obrazech kolem Kristovy hlavy neobjevuje vůbec, stejně jako není kolem hlav Panny Marie a sv. Josefa. První svatozáře nalezneme na až pracích z 6. století, ovšem v případě Krista zatím postrádají vepsaný kříž. Například na malbě relikviáře Sancta Sanctorum jsou svatozáře kolem hlav všech tří hlavních postav identické. Tvoří je světlá, žlutě vybarvená, plocha tvořící kruh ohraničený rudou linkou. Stejně jakoby světlem utvořené nimby zdobí hlavy Marie, Josefa a novorozence v jeslích na iluminaci Rabulova kodexu nebo na o něco mladším emailovém krucifixu z lateránské kaple Sancta Sanctorum.²¹⁶ S prvními nimby s vepsaným křížem – křížovými nimby – se setkáme v obraze Narození až o trochu později. Například na stříbrném relikviáři z přelomu 7. a 8. století. Běžněji se však křížový nimbus kolem hlavy novorozeného Krista vyskytuje až od 9. století.

Zřetelný nádech tragičnosti ve scéně Narození postupem času nabývá na intenzitě. Někdy vyplouvá na povrch více, někdy méně, ale jeho přítomnost v této jinak radostné události je zcela zřejmá. Odráží se v symbolice vola a osla, v Josefově tzv. gestu „smutku“, ale i v některých gestech Panny Marie. Nalezneme jej v prvních zobrazeních jeslí jako košíku a symbolice jeskyně. Jistou dávku tragičnosti nese i středověké zobrazení sloupu, u něhož podle vyprávění v *Meditatione Vitea Christi* Marie porodila svého syna.²¹⁷ Paralela mezi smrtí a narozením je též v Kristově lidství, demonstrovaném jeho nahotou jak v momentě narození, tak ve smrti (Job 1, 21): „Z života své matky jsem vyšel nahý, nahý se tam vrátím.“ Zřetelnou předzvěst Kristovy smrti nese i dar třetího krále – myrha. Tato silně aromatická pryskyřice byla běžně používána jako prostředek k uchování mrtvých. K balzamování svých zemřelých ji užívali již staří Egypťané a v době Kristově tomu nebylo jinak (J 19, 39 – 40): „Přišel také Nikodém, který kdysi navštívil Ježíše v noci, a přinesl asi sto liber myrhy a aloe. Vzali Ježíšovo tělo a zabalili je s těmi látkami do lněných pláten, jak je to u Židů při pohřbu zvykem.“ Myrha sehrála významnou roli také těsně před Kristovým ukřižováním. Víno z ní, mající silné omamné účinky, bylo podáváno odsouzencům, aby jim

²¹⁶ Vyobrazení na emailovém krucifixu zachycují mimo jiné i scénu Obětování Krista v chrámu a Křest Kristův. V obou těchto obrazech má Kristus kolem hlavy křížový nimbus. Na rozdíl od scény Narození v centrální části krucifixu, kde je Kristův nimbus bez kříže.

²¹⁷ BECKER 2002 (pozn. 204) 264–265; HELLER 1988 (pozn. 115) 63.

ulehčilo v jejich utrpení. Kristovo odmítnutí této méně bolestné cesty se stalo důkazem jeho odhodlání plně se podrobit utrpení až do konce (Mk 15, 22).²¹⁸

²¹⁸ Mnohem dál v interpretaci šel středověk, když ztotožnil „myrhovou horu“ zmiňovanou v Písni písní (4, 6) s Golgotou a Panně Marii dal do ruky svazeček myrhy, symbolizující její účast na synově utrpení. LURKER 1999 (pozn. 30) 152–153.

Z Á V Ě R

Snaha zachytit Kristův fyzický příchod na zemi a ukotvit jej v běžném životě křesťana se naplno projevila během 4. století. Klíčovým bodem diskuzí na toto téma bylo datum Kristových narozenin. Pomocí teologických výpočtů, solární symboliky, ale i díky vlivu konkurenčních pohanských kultů, byl ve finále vybrán den zimního slunovratu.

Ruku v ruce s diskuzemi kolem oslavy Kristova narození a jeho ustálením v rámci liturgického roku se objevují i první jeho vizualizace. Jejich podobu známe hlavně díky zachované reliéfní výzdobě římských a galských sarkofágů. Zcela osamoceně stojí obraz Narození Páně v římských katakombách San Sebastiano, jediný dochovaný příklad nástěnné malby z raně křesťanské doby.

První zobrazení vánočního příběhu byla pojatá velmi jednoduše. Zahrnovala pouze novorozeného Krista v jeslích, nad nimiž se skláněli vůl a osel. Velmi záhy, ještě v průběhu 4. století, se k nim připojil jeden nebo dva pastýři, pozvedající ruce, aby Spasitele pozdravili nebo vyjádřili radost nad jeho narozením. Strohost scény zcela odpovídá Lukášovu evangeliu, jedinému kanonickému textu, který Kristovo narození zmiňuje. Počátek Kristovy cesty na zemi sice do svého evangelia zahrnul také sv. Matouš, ovšem s důrazem na příběh tří králů. Byl to právě text Lukášův, díky němuž se ve výjevu Narození objevují zástupci klanického se křesťanstva vzešlého z řad Židů – pastýři. To samé se však nedá říci o volu a oslu, které kanonická evangelia zcela vynechávají. Zásadního postavení se jim nedostává ani v nejstarších apokryfních textech. Stálá jejich přítomnost u Kristových jeslí je podmíněna několika fakty. V první řadě to jsou verše proroků Izaiáše (1, 3) a Abakuka (3, 2) a na ně navazující interpretace ve smyslu klanického se pohanství a židovství. Ovšem za mnohem více zásadní lze považovat prastarou obětní symboliku obou zvířat.

Úspornost prvních obrazů Narození ovládala také prostředí, do něž byla scéna zasazena. Zcela nezbytnými byly pouze Kristovy jesle, nad nimiž byla občas vystavěna jednoduchá stříška. Znázorněno tím bylo reálné, i když v této počáteční formě jen zkratkovitě podané místo Spasitelova narození – Betlém. Město Davidovo, pro narození Mesiáše předurčené již prorokem Micheášem, nebylo v těchto raných obrazech zastoupeno ani tak stříškou vystavěnou nad jeslemi, v níž spatřujeme spíše evangelistou Lukášem naznačený chlév, ale právě

jeslemi samotnými. Ve většině raných obrazů mají podobu proutěného koše, který stejně jako Betlém, „Dům chleba“, obsahuje chléb „spadlý z nebes“, tady samotného Krista. Zároveň již zde se objevuje symbolika Kristy oběti, která je ve své plnosti vyřčena v momentě, kdy jesle dostávají podobu oltáře. Tento typ oltářních jeslí, zcela se prosazující až od 6. století, najdeme v jednoduché formě zděného soklu už na obrazech 4. století. V některých případech je navíc na takto pojaté jesle rozprostřen ubrus, zdůrazňující nejen téma obětního stolu, ale upomínající i Kristův pohřební rubáš.

Na počátku 5. století dochází ve vyobrazení Narození Páně k zásadní změně. Na scénu vstupuje Kristova matka a záhy i jeho pěstoun. Přestože se s oběma setkáme už v obrazech 4. století, byl, v rámci nového přístupu k nim, v obrazech 5. století značně zdůrazněn jejich význam, v případě Marie přímo klíčový. Tato změna pohledu se odvíjí od dobových teologických diskusí na závažné otázky spojené s Kristovou osobou a tím i s jeho matkou. Debaty kolem ní byly z podstatné části uzavřeny na koncilu v Efesu roku 431, kde byla Panna Marie s konečnou platností uznána Bohorodičkou. Poté už nebránilo nic, aby do obrazu Narození vstoupila zcela otevřeně, aniž by byla její přítomnost podmíněna propojením scén Kristova narození a Klanění králů, jak tomu bylo v obrazech dřívějších. Tímto okamžikem se spolu s Josefem, svědkem jejího panenského mateřství, stává nedílnou součástí vizuální podoby vánočního příběhu.

K dalším výrazným změnám, i když už ne tak zásadním jakou byl vstup Marie a Josefa, dochází v průběhu 6. století. Začíná se objevovat nový obrazový typ, ovlivněný díly palestinské proveniencie a čím dál více se šířícími apokryfními texty. Změnou prochází celková kompozice a objevuje se i řada nových prvků, rozšiřujících obsahovou náplň obrazu. Narození je zasazeno do jeskyně, v jejímž centru je na vysoké oltářní jesle položen Kristus. Pod nimi na lůžku oválného tvaru tzv. *kline* leží porodem zmožená Matka boží. Naproti ní sedí, podpíraje si hlavu, sv. Josef. Scénu někdy rozšiřuje Zázrak uzdravení porodní báby Salomé, jedno z témat dokazujících Mariino stálé pannenství, nebo Koupel novorozeného Spasitele, v níž se stejnou měrou odráží jak jeho lidství, tak i Křest v Jordáně. Primárním pramenem obou obohacujících prvků, ale i motivu jeskyně byly apokryfní evangelia dětství.

V momentě, kdy byla přesunuta veškerá pozornost na osobu Mariinu a posléze i Josefovu, z obrazu Narození zcela mizí pastýři. Jejich znovuobjevení

spadá do 9. století. Avšak ani tehdy se pastýřská scéna nestává trvalou součástí obrazu, jak tomu bylo v dobách raně křesťanských. Většinou Narození jen doplňuje nebo stojí mimo něj jako výjev zcela samostatný. Pastýřská scéna v této době navíc dostává vlastní příběh, který reaguje na Evangelium podle sv. Lukáše. Původní jednoduché zobrazení jednoho nebo dvou pastýřů stojících u Kristových jeslí je nahrazeno obsáhlejším Zvěstování pastýřů. S ním je neodmyslitelně spojeno zobrazení anděla, popřípadě andělských chórů. Anděl se sice v obraze Narození objevuje díky Zázračnému uzdravení porodní báby Salomé již dříve, ale jen zcela výjimečně.

Novým není jen téma Zvěstování pastýřům, ale celý rámec scény Narození. Během 9. století ze západních obrazů zcela mizí motiv jeskyně, kterou nahrazuje architektura. Její tvarosloví je poměrně rozmanité a do jisté míry odpovídá architektonické produkci doby, v níž obraz vznikl. Po stránce obsahové se význam jednotlivých stavebních komponent pohybuje od snahy, projevované již v nejranějších obrazech, zasadit Narození Krista do reálného prostředí, přes křesťansko-židovskou polemiku nebo symboliku Věčného města až po umístění Narození přímo do prostoru chrámu, upomínajícího betlémskou baziliku a v podstatě se navracejícímu zpět k motivu jeskyně.

Následná staletí se západní vizuální podoba Kristova narození nijak, zvláště co do osob na něm zobrazených, nemění. Na moment je sice zaznamenána mírná odchylka od původního schématu, když se v rukopisech ze skriptoria reichenauských umělců postavy Marie a Josefa postaví, ale následně se opět vrací k obrazovému typu, kde Marie leží na lůžku a Josef sedí, rukou si opíraje hlavu. Ve skladbě – Kristus ležící v jeslích, nad nimi se sklánějící vůl a osel, na lůžku odpočívající Matka boží a postranně sedící sv. Josef, občas doplnění o motiv Koupele a pastýřskou scénu – se vyobrazení Narození udrželo až do vrcholného středověku a ve své podstatě i mnohem déle. Další změny, ovšem rázu spíše obsahového, nastávají až pod vlivem nové spirituality vzešlé z františkánského prostředí. Nejvýznamnější kapitola v historii obrazu Narození se začala psát během 14. století, kdy byl, díky vizi sv. Brigitty, zcela změněn náhled na celkové zobrazení Narození Páně.

Celým na první pohled radostným obrazem prochází stín budoucího Kristova utrpení, který vystupuje na povrch někdy jen v náznacích a jindy zcela otevřeně. S dítětem předurčeným k obětování se setkáme již v dobách starověkých

a v jistých náznacích i pravěkých, kdy zvláště obětování prvotin – prvorozeného syna – bylo jednou ze záruk přežití. Stejný spásu nesoucí význam měla také oběť krále / boha. V Kristu, který je jak králem a bohem, tak prvorozeným synem, je tato idea dokonale propojena. Mučednická smrt, která na něj, dítě právě narozené, čeká, naplňuje jak jednotlivé doplňky materiálního charakteru, jak tomu je v případě jeslí, jeskyně nebo způsobu novorozencova zavnutí, tak samotné protagonisty s gesty tichého smutku. Hlavní myšlenkou obrazu je nejpodstatnější bod dějin spásy – Kristova oběť, která se v momentě jeho fyzického vstupu na zem, stává naprosto nevyhnutelnou. Radost, oplývající narození Spasitele, je tak doprovázena bolestí, která se bude v průběhu jeho pozemské cesty stupňovat, až vyvrcholí na Golgotě a posléze se rozplyne v okamžiku Kristova vzkříšení.

RÉSUMÉ

The nativity of Christ is one of a crucial moment in the salvation history – the point which stands in the beginning of Christ's physical presentation in the world. It is no wonder that a demand of its representation in the visual art emerged very soon. Therefore, the picture of Christ's nativity is ranked among the oldest visually processed themes which derive from the life of Christ. This long history attracted an attention of art historians as early as in the 19th century but the most significant studies came from a pen of art historians who worked during 20th century, mainly in the second part of 20th century – for example works of Gertrude Schiller or Günter Ristow. Although there are a lot of books and articles about this theme, none of them has emerged in recent years when our knowledge are enriched by an array of new information. And also a methodology was radically changed. The only one more complex modern study is Rainer Stichel's work. However, his interest is focused on the Eastern pictures. There is still an empty place. For that reason, I attempted to make "the first step" so that I could fill this lack. My "first step" became the research of the oldest well-preserved pictures with the theme of Christ's nativity. The primary subject of my work is characterization of a content side of this picture – i.e. the detailed analysis and consequent interpretation both individual motifs and complete meaning of the picture. In spite of seeming simplicity, the theme of Christ's nativity is quite complicated. Therefore, I was forced to focus my attention just on pictures which were created during the first ten centuries – i. e. on the time when the essential form of the picture of Christ's nativity stabilized. The result is the study which is devoted both the essence of meaning of the oldest pictures of Christ's nativity and how this happy event was perceived in former times.

During the 4th century, there was an increasing effort to anchor Christ's physical emergence in the world in daily life of Christians. The key question of discussions about this topic was the date of Christ's nativity. There were several facts which helped to solve this problem. The most important points were a theological calculation and a solar symbolism but also an influence of heathen cult. Finally, the winter solstice was chosen.

Hand in hand with the discussions about celebration of Christ's nativity and its fixation under the terms of the liturgical year emerged its first pictures.

We know their form mainly thanks to well-preserved embossed decoration of roman sarcophagi. The oldest pictures of Christmas story are composed very simply way. They included only Christ lying in a manger and an ox with an ass around it. Two or three shepherds joined picture very soon, even during the 4th century. The austerity of pictures completely corresponds to the gospel of Luke – the only one canonic text which mentions the nativity of Christ. It was this text which influenced the presence of shepherds – Christendom came from Jewry. But the case of the beasts is completely another. Neither the ass nor the ox are mentioned by any canonic texts. They have no significant position even in the oldest apocryphal stories. Their permanent presence beside the manger is dependent on a verse from the Book of Isaiah (1, 3) and the Book of Habakkuk (3, 2). In accordance with them is interpretaion which understands the ass and the ox like worshiping heathendom and Jewry. But there is also the more important fact. Both of the beasts were connected with an ancient cult of fertility where they served as a sacrifice. Exactly like Christ. The simplicity also gained control over space which characterizes the oldest pictures of Christ's nativity. There was only Christ's manger and sometimes a simple small roof under it. This material details helped the picture to insert into some real place – in the concrete into Bethlehem, the town of David's birth, which was designated by prophet Micah as a place of the Redeemer's nativity. Moreover, the manger in the oldest pictures often has a form of a wicker basket which includes „the bread of heaven“ – similarly like Betlehem „the house of bread“. Together with this there is the fact that bascets was ordinarily used for stowing offertories which were given on altars of heathen gods. Therefore, the picture of Christ's nativity contains a clear hint at the sacrifice of Christ. Idea of sacrifice was clearly utterable in the moment when the manger got a form of an altar. Although this type of the altar manger sometimes emerged as early as the 4th century, it completely asserted itself as late as the 6th century.

In the beginning of the 5th century the situation in the picture of Christ's nativity was radically changed. Virgin Mary and saint Joseph entered into the picture. Although we can see both of them in the pictures, which created in the 4th century, their position was unequivocally defined as late as the 5th century. The main reason of this changes grew out of a theological discussion about saint Mary's role in the salvation history. This problem was finally solved

in the first council of Ephesus which was held in 431, where saint Mary was accredited as Theotokos – Mother of God. So, the virgin Mary together with saint Joseph, who was a victim her virginity, became a steady part of the picture with the theme of Christmas story.

Another changes, though they wasn't so significant as the previous, came during the 6th century. Firstly, there was a new pictural type which originated in Palestine. And apocryphal texts also had an essential role in this process. This changes touched both composition and a whole range of details. Many of them were quite new and their presence in the picture of Christ's nativity enriched their content side. The new formulation reflected on Mary and Joseph but also on other pictorial parts. There were saint Mary lying on a bed so-called *kline* and sitting saint Joseph with his typical gesture of sorrow. Everything was surrounded by a cave. Sometimes the picture was supplemented with themes The miracle of Salome's recovery or The bath of the newborn. The first motif was one of proofs Mary's unbroken virginity and the second was understood like a prefiguration of Christ's baptism but also like Christ's humanity. The apocryphal texts were a primary source both of motifs and also the cave.

In a moment when every attention was transferred to saint Mary, who became the second center of the picture, the shepherds were vanishing. Their rediscovery belongs to the 9th century but even then the shepherd theme wasn't steady part of the picture. The shepherd theme was just a complement. On the other hand, it got its own story – The annunciation of shepherds.

Not only The annunciation of shepherds is a new theme in this time but also all setting of the picture with Christmas story. During the 9th century the cave was disappearing. It was replaced by various architectures. Their meaning oscillated between an effort to put the nativity of Christ into a real space in the world and a polemic between Christians and Jews. Also, the symbolism of The eternal city could be seen in some form of architecture.

The following centuries the picture of Christ's nativity didn't change so much. For a while there was a small difference in the composition which appeared in manuscripts from Reichenau's skriptorium, however, the picture remained without any significant changes up to the Late Middle Ages. Another changes arose from new Franciscan spirituality during the 12th century. But the

most important chapter in the history of the picture with Christmas story was written during 14th century when thanks to saint Brigitta's vision the meaning of the picture was radically changed again.

The shadow of Christ's future agony goes through his nativity and it accompanies each of his step in the world. This pain fills every part of the picture. Sometimes it is more recognizable and sometimes it is hidden under the surface. We can meet with a child determining for a sacrifice in ancient world when the sacrifice of a first born son was the only one way for the salvation of people. The sacrifice of a king or a god had the same meaning as the sacrifice of the first born child. Every points are perfectly connected in Christ's person. The death waiting for Christ – the newborn child – filled material parts of the picture and also its protagonists. The main idea of the picture with Christ's nativity is one of the most important point of the salvation history – Christ's sacrifice which became unavoidable in the moment when he physically appeared in the world.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Císař Konstantin Veliký a Sol Invictus, 313, mince.



2. Kristus jako Helios / Apollón, přelom 3. a 4. století, mozaika, detail.



3. Narození Páně, 4. století, tzv. Sarcofago di Stilicone, detail.



4. Narození Páně, kolem 400, reliéf.



5. Scény z Kristova života, konec 6. století, medaile.



6. Narození Páně, Křest Kristův a Vzkříšení Lazara, konec 4. století, sarkofág, detail.



7. Narození Páně, 320–325, sarkofág, detail.



8. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. třetina 4. století, sarkofág, detail.



9. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. polovina 4. století, sarkofág, detail.



10. Biblické scény, 340 – 345, sarkofág zv. Adelfie.



11. Klanění tří králů a Narození Páně, 1. třetina 4. století, sarkofág, fragment.



12. Klanění králů a pastýřů, konec 6. století, palestinská poutní ampule.



13. Zvěstování pastýřům, 850, desky kodexu, detail.



14. Narození Páně a Zvěstování pastýřům, 810, desky Loršského žaltáře, detail.



15. Narození Páně, Křest Kristův a Poslední večeře, 850, sakramentář Raganaldův.



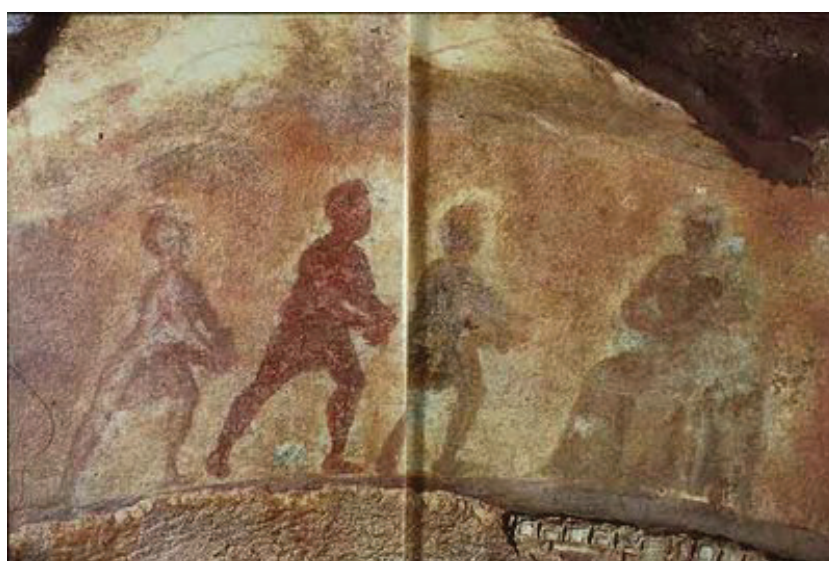
16. Zvěstování pastýřům, 830–850, sakramentář biskupa Drogo.



17. Narození Páně, 850, desky kodexu, detail.



18. Klanění tří králů, počátek 4. století, katakomby sv. Kallixta, detail.



19. Klanění tří králů, začátek 4. století, katakomby sv. Priscilly, detail.



20. Klanění tří králů, 301–400, sarkofág, fragment.



21. Biblické scény, 346–355, sarkofág zv. Apoštolský.



22. Biblické scény, 301–350, sarkofág.



23. Klanění tří králů, kolem 980, kodex Egberti.



24. Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, detail.



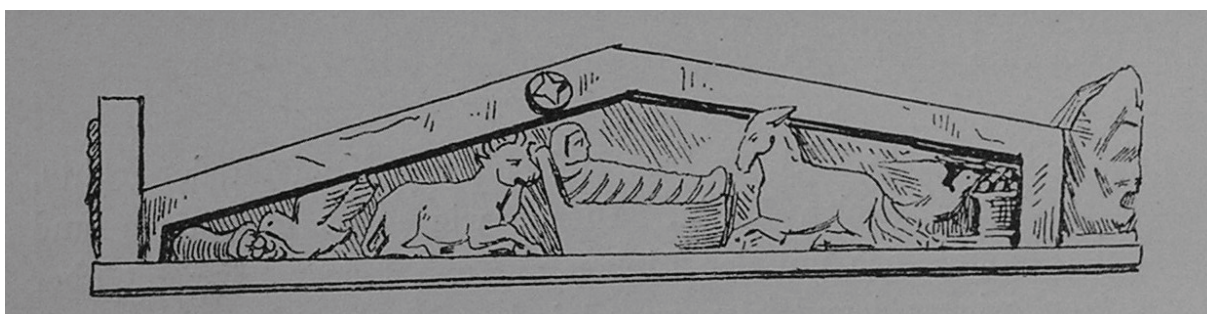
25. Madona s dítětem a prorok Bileam, 2. století, katakomby sv. Priscilly, detail.



26. Scény z Kristova života, konec 6. století, palestinská poutní ampule.



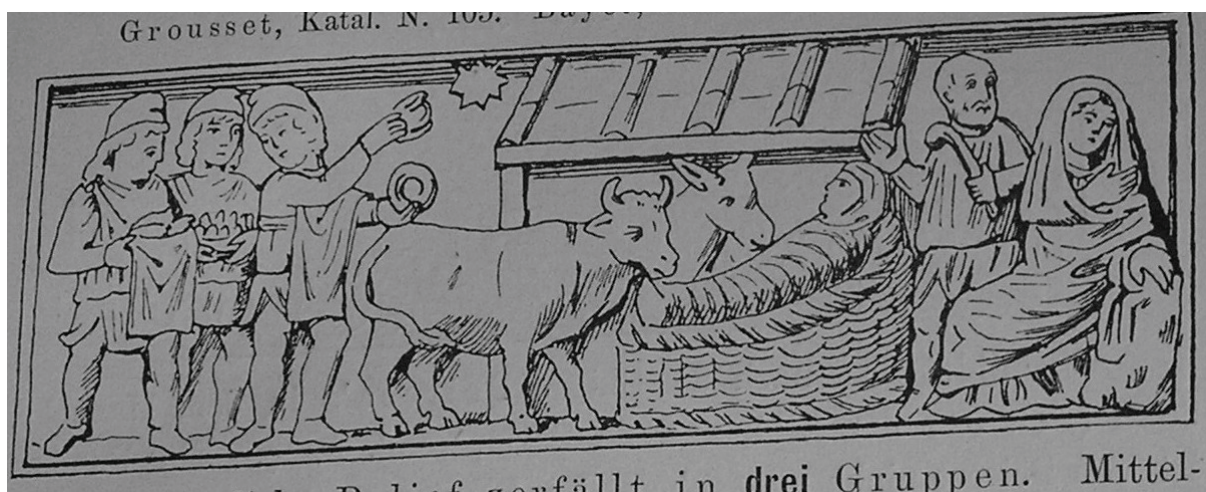
27. Narození Páně, 545–565, trůn biskupa Maximiana, detail.



28. Narození Páně, 4. století, tzv. Sarcofago di Stilicone, kresba Maxe Schmida.



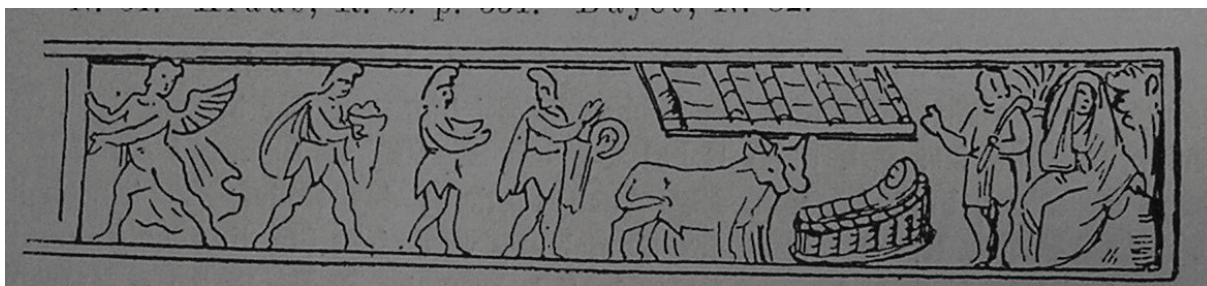
29. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kresba Maxe Schmida.



30. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kresba Maxe Schmida.



31. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kresba Maxe Schmida.



32. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kresba Maxe Schmida.



33. Narození Páně a Klanění tří králů, konec 4. století, sarkofág, detail.



34. Scény z Kristova života, 5. století, reliéf.



35. Biblické scény, 315, sarkofág zv. Dogmatický, detail.



36. Narození Páně, 5. století, pyxida.



37. Narození Páně, 6.–7. nebo 7.–8. století, relikviář zv. Sancta Sanctorum, detail.



38. Narození Páně, 586, Rabulův kodex.



39. Scény z Kristova života, 8. nebo 9. století, krucifix.



40. Narození Páně a Zvěstování pastýřům, 1020–1040, kniha perikop.



41. Narození Páně, počátek 9. století, tzv. Harrachovský diptych, detail.



42. Narození Páně, 7.–8. století, ikona, fragment.



43. Scény z Kristova života, 7.–8. století, relikviář zv. Fieschi.



44. Křest Kristův a Narození Páně, kolem 900, reliéf.



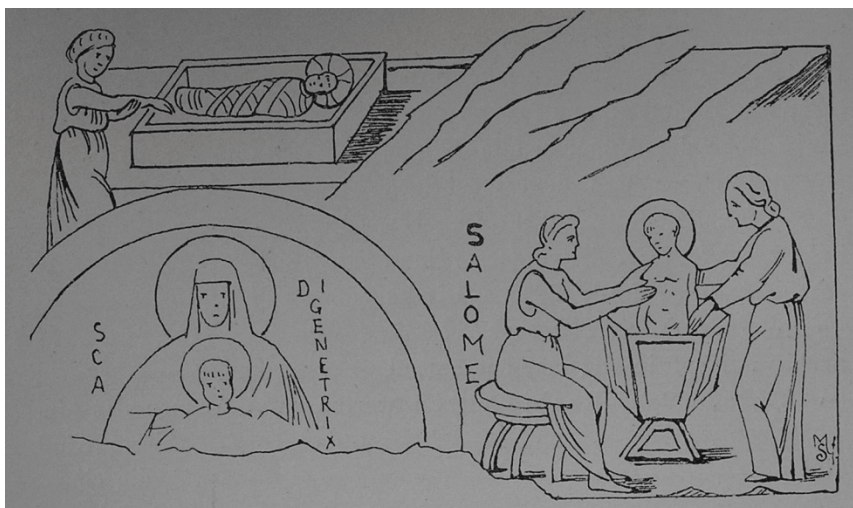
45. Narození Páně, kolem 980, kodex Egberti.



46. Ramese III. s konkubínou, 20. dynastie, reliéf.



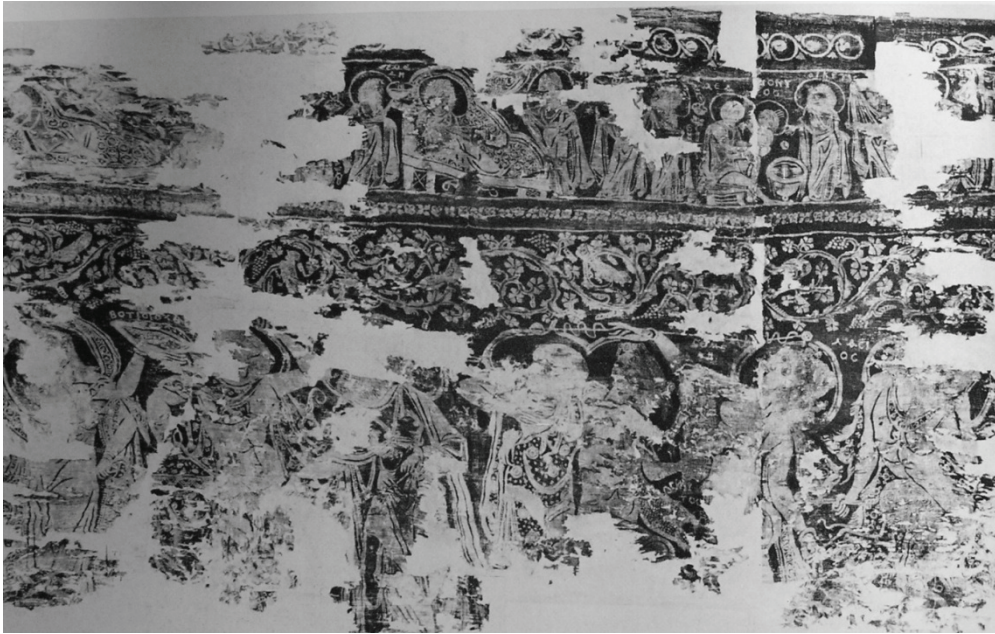
47. Theseus dvořící se Ariadně, 675–640 př. Kr., keramická váza.



48. Kristova koupel, Salomé s poraněnou rukou a Panna Marie s Kristem, 8. století, kresba Maxe Schmida.



49. Kristova koupel, 4. století, reliéf, fragment.



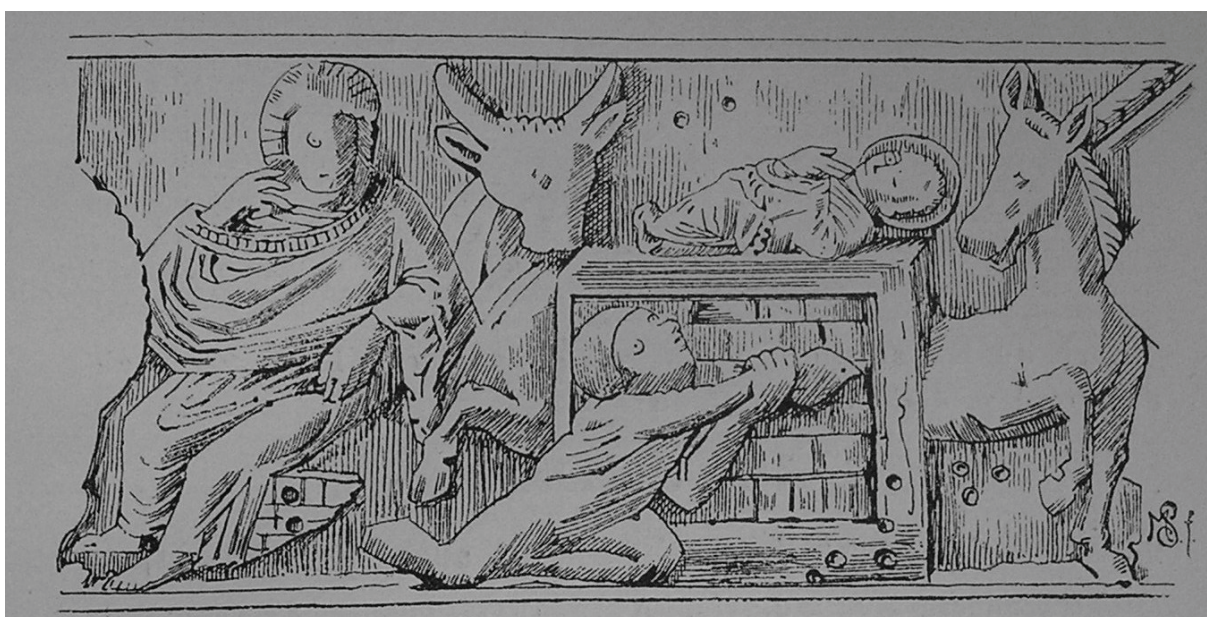
50. Scény z mýtu o bohu Dionýsovi, kolem 400, textilie.



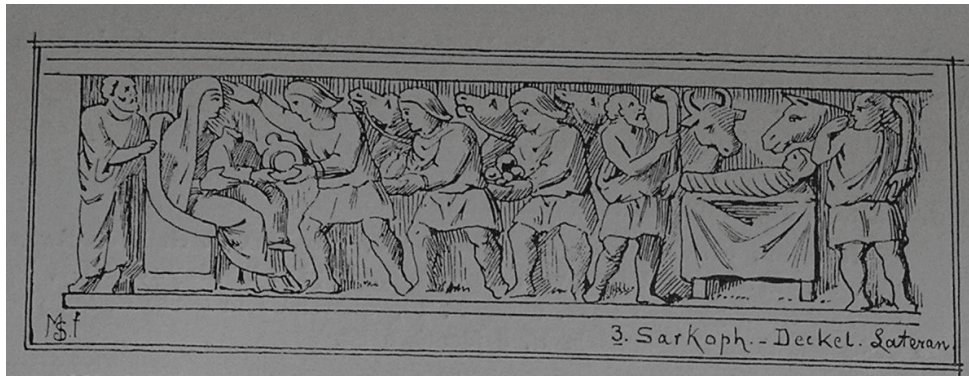
51. Klanění tří králů a Narození Páně, 6. století, reliéf.



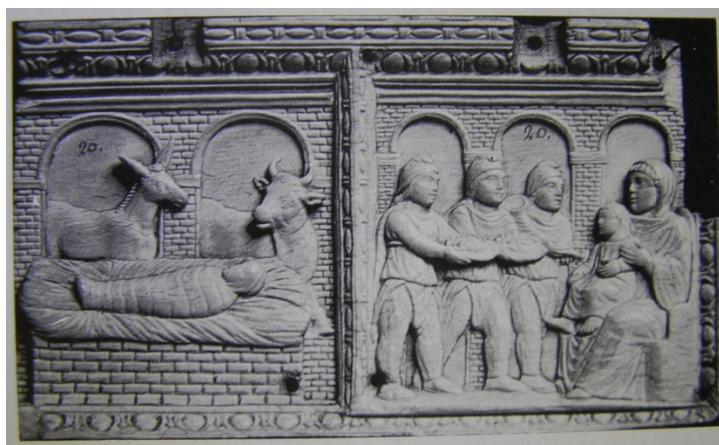
52. Narození Páně, 6. století, pyxida, kresba Maxe Schmida.



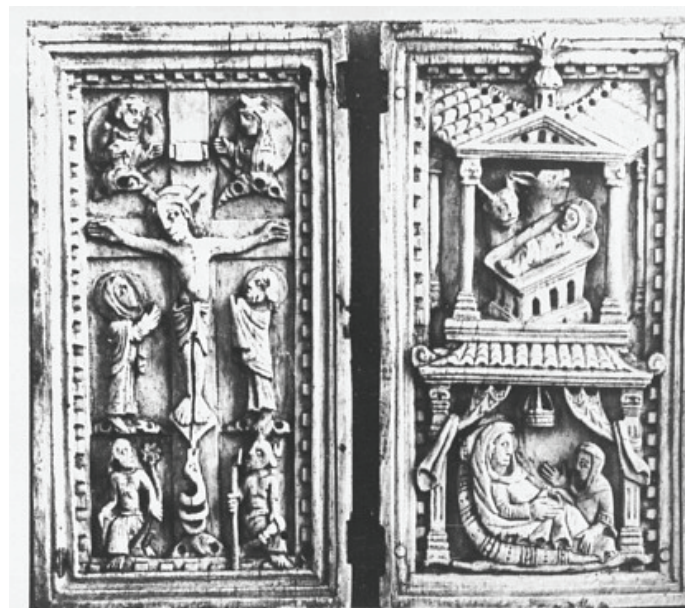
53. Narození Páně, 6. století, pyxida, kresba Maxe Schmida.



54. Narození Páně a Klanění tří králů, konec 4. století, sarkofág, kresba Maxe Schmida.



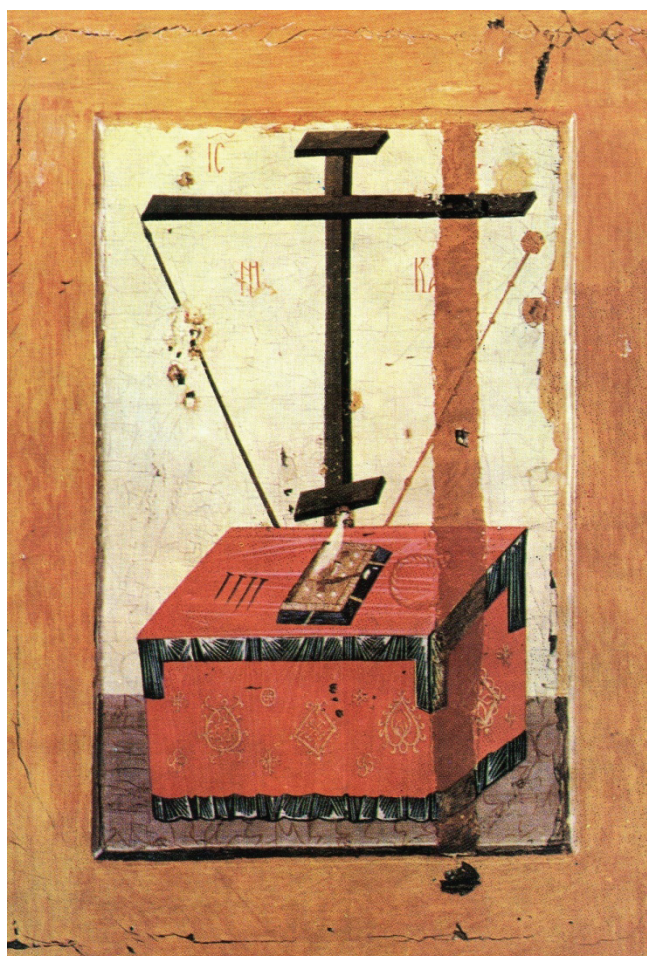
55. Narození Páně a Klanění tří králů, počátek 5. století, reliéf, detail.



56. Ukřižování a Narození Páně, 10. století, diptych.



57. Tzv. Hetoimasia, 6. století, baptisterium Ariánů, Ravenna, detail.



58. Tzv. Hetoimasia, 11. století, zadní strana Vladimirské Bohorodičky.



59. Scény z Kristova života, 835–840, Pala d'Oro, detail.



60. Narození Páně, 12. století, reliéf.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Císař Konstantin Veliký a Sol invictus, 313, zlatá mince, reliéf, Paříž, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale.
2. Kristus jako Hélios, počátek 4. století, mozaika, Řím, komora na předkonstantinovské nekropoli pod bazilikou sv. Petra, klenutý strop, detail.
3. Narození Páně, 4. století, tzv. Sarcofago di Stilicone, kamenný reliéf, Miláno, chrám San Ambrogio, detail.
4. Narození Páně, kol 400, kamenný reliéf, fragment, Athény, Byzantine and Christian Museum.
5. Scény z Kristova života, konec 6. století, medaile, zlatý reliéf, Istanbul, The Archaeological Museum.
6. Narození Páně, Křest Kristův a Vzkříšení Lazara, konec 4. století, sarkofág, mramorový reliéf, Řím, Lateran Museum, detail.
7. Narození Páně, 320–325, sarkofág, kamenný reliéf, Řím, Museo Nazionale, detail.
8. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. třetina 4. století, sarkofág, kamenný reliéf, Řím, Lateran museum, detail.
9. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. polovina 4. století, sarkofág, kamenný reliéf, Řím, Lateran museum, detail.
10. Biblické scény, sarkofág zv. Adelfie, 340–345, mramorový reliéf, Syrakusy, Museo Nazionale.
11. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. třetina 4. století, sarkofág, mramorový reliéf, fragment, Řím, Lateran Museum.
12. Klanění králů a pastýřů, konec 6. století, palestinská poutní ampule, stříbrný reliéf, Monza, katedrální poklad.
13. Zvěstování pastýřům, 850, desky kodexu, slonovinový reliéf, Frankfurt nad Mohanem, Stadtbibliothek, detail.
14. Narození Páně a Zvěstování pastýřům, 810, desky Loršského žaltáře, slonovinový reliéf, Londýn, Victoria and Albert museum, detail.
15. Narození Páně, Křest Kristův a Poslední večeře, 850, sakramentář Raganaldův, iluminace, Autun, Bibliothèque Municipale.
16. Narození Páně, 830–850, sakramentář biskupa Drogo, iluminace, Paříž, Bibliothèque Nationale.

17. Narození Páně, 850, deska kodexu, slonovinový reliéf, Frankfurt nad Mohanem, Stadtbibliothek, detail.
18. Klanění tří králů, počátek 4. století, nástěnná malba, Řím, katakomby sv. Kallixta.
19. Klanění tří králů, počátek 4. století, nástěnná malba, Řím, katakomby sv. Priscilly.
20. Klanění tří králů, 301–400, sarkofág, fragment, Řím, San Lorenzo di Damaso.
21. Biblické scény, 346–355, sarkofág zv. Apoštolský, kamenný reliéf, Syrakusy, Museo Nazionale.
22. Biblické scény, 301–350, sarkofág, kamenný reliéf, Vatikán, Musei e Gallerie Pontificie.
23. Klanění tří králů, kolem 980, kodex Egberti, iluminace, Trevír, Stadtbibliothek.
24. Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, Řím, hřbitov St. Agnes, detail.
25. Madona a prorok Bileam, 2. století, nástěnná malba, Řím, Priscilliny katakomby.
26. Scény z Kristova života, konec 6. století, palestinská poutní ampule, Monza, katedrální poklad.
27. Narození Páně, 545–565, trůn biskupa Maxentia, Ravenna, Archebiscopal Museum, detail.
28. Narození Páně, 4. století, tzv. Sarcofago di Stilicone, kamenný reliéf. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 12.
29. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kamenný reliéf. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 8.
30. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kamenný reliéf, fragment. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 8–9.
31. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kamenný reliéf. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 10.
32. Narození Páně a Klanění tří králů, 4. století, sarkofág, kamenný reliéf. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 9–10.

33. Narození Páně a Klanění tří králů, konec 4. století, sarkofág, kamenný reliéf, Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien, detail.
34. Scény z Kristova života, 5. století, diptych, slonovinový reliéf, Milano, katedrální poklad.
35. Biblické scény, 315, sarkofág zv. Dogmatický, mramorový reliéf, Řím, Lateran Museum.
36. Narození Páně, 5. století, pyxida, slonovinový reliéf, Essen-Werden, chrám sv. Luidgera.
37. Narození Páně, 6.–7. století, relikviář zv. Sancta Sanctorum, malba na dřevě, Vatikán, Museo Sacro Cristiano, detail.
38. Narození Páně, 586, Rabulův kodex, iluminace, Florencie, Biblioteca Laurenziana.
39. Scény z Kristova života, 8. nebo 9. století, krucifix, email, Vatikán, Museo Sacro Cristiano.
40. Narození Páně a Zvěstování pastýřům, 1020–1040, kniha perikop, iluminace, Mnichov, Staatsbibliothek.
41. Narození Páně, počátek 9. století, tzv. Harrachovský diptych, slonovinový reliéf, Kolín nad Rýnem, Schnütgen Museum.
42. Narození Páně, 7.–8. století, fragment svátkové ikony, malba na dřevě, Sinaj, klášter sv. Kateřiny, detail.
43. Scény z Kristova života, 7.–8. století, relikviář zv. Fieschi, stříbrný reliéf, New York, Metropolitan Museum of Art.
44. Narození Páně a Křest Krista, kolem 900, slonovinový reliéf, Londýn, British museum.
45. Narození Páně, kolem 980, kodex Egberti, iluminace, Trevír, Stadtbibliothek.
46. Ramesse III. a konkubína, 20. dynastie (1183/82–1152/51 př. Kr.), kamenný reliéf, Luxor, Medínit Habu, chrám Ramesse III.
47. Theseus dvořící se Ariadně, 675–640 př. Kr., váza, malba na keramice, Herakleion, Museum.
48. Kristova koupel, Salomé s poraněnou rukou a Panna Marie s Kristem, 8. století, mozaika, Řím, kostel San Valentino. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 41–42.
49. Kristova koupel, 4. století, kamenný reliéf, fragment, Káhira, Coptic Museum.

50. Scéna z mýtu o bohu Dionýsovi, kolem 400, textil, fragment, Paříž, Louvre.
51. Klanění tří králů a Narození Páně, 6. století, slonovinový reliéf, Londýn, British Museum.
52. Narození Páně, 6. století, pyxida, slonovinový reliéf, Berlín, Museum.
Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 39–40.
53. Narození Páně, 6. století, pyxida, slonovinový reliéf, Vídeň, K. K. Münzkabinett. Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 39.
54. Narození Páně a Klanění tří králů, konec 4. století, sarkofág, kamenný reliéf.
Reprodukce z knihy: Max Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, 2–3.
55. Narození Páně a Klanění tří králů, 1. čtvrtina 5. století, slonovinový reliéf, Nevers, Musée, detail.
56. Ukřižování a Narození Páně, 10. století, diptych, slonovinový reliéf, Berlín, Kunstgewerbesammlungen.
57. Tzv. Hetoimasia, 6. století, mozaika, Ravenna, baptisterium Ariánů, kupole, detail.
58. Tzv. Hetoimasia, 11. století, zadní strana Vladimírské Bohorodičky, malba na dřevě, Moskva, chrám Zesnutí Bohorodičky.
59. Scény z Kristova života, 835–840, Pala d'Oro, zlatý reliéf, Milano, San Ambrogio, hlavní oltář, detail.
60. Narození Páně, 12. století, slonovinový reliéf, Londýn, British Museum.

SEZNAM POUŽITÝCH
PRAMENŮ A LITERATURY

- ADAM Adolf: Liturgický rok, Praha 1998
- ADAM Adolf: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha 2001
- AREOPAGITA Dionýsius: O božích jménech, Praha 2003
- AUST Günter: Die Geburt Christi, Düsseldorf 1953
- BARB Alphons A.: Krippe, Tisch und Grab. Ein Versuch zur Formsymbolik von Altar und Patene, in: Alfred STUDBER / Alfred HERMANN (ed.): Mullus. Festschrift Theodor Klauser, Münster 1964, 17–27
- BAÜMER Remigius / SCHEFFCZYK Leo (ed.): Marienlexikon I. a VI., Erzabtei St. Ottilien 1988 a 1994
- BECKER Udo: Slovník symbolů, Praha 2002
- BENEŠOVSKÁ Klára: Altare est et dicitur preasepe et sepulchrum domini, in: Alexandr MATOUŠEK / Lenka KARFÍKOVÁ: Posvátný obraz a zobrazení posvátného, Praha 1995, 90–109
- BENOIST Luc: Znaky, symboly a mýty, Praha 1995
- BIBLE. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad, Praha 1998
- BIBLICKÁ KONKORDANCE. K textu Kralické bible, Praha 1993
- BUDGE E. A. Wallis (ed.): The Book of Cave of Treasures, London 1927
- BURIAN Jan: Římské impérium: Vrchol a proměny antické civilizace, Praha 1997
- CLAIRVAUX Bernard z: Chvály panenské matky, Praha 1938
- ČERNÝ Pavel: Obraz a narození Krista v kodexu vyšehradském a v dalších příbuzných rukopisech, in: Historia Artium III., Olomouc 2000, 9–31
- DITTRICH Sigrid / DITTRICH Lithar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2005
- DODDS Eric Robertson: Pohané a křesťané ve věku úzkosti, Praha 1997
- DOSTÁLOVÁ Růžena / HOŠEK Radislav: Antická mysteria, Praha 1997
- ELIADE Mircea: Mýtus o věčném návratu, Praha 1993

- ELIADE Mircea: Posvátné a profánní, Praha 1994
- ELIADE Mircea: Dějiny náboženského myšlení II., Praha 1996
- ELIADE Mircea: Mefisto a androgyn, Praha 1997
- ELIADE Mircea: Od Zalmoxida k Čingischánovi, Praha 1997
- ELIADE Mircea: Pojednání o dějinách náboženství, Praha 2004
- FOUILLOUX Danielle: Slovník biblické kultury, Praha 1992
- FROLEC Václav (ed.): Vánoce v české kultuře, Praha 1989
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HELLER Jan: Starověká náboženství, Praha 1988
- HLAVÁČKOVÁ Hana / KONZAL Václav: Slovník pojmů a jmen, in: Viktor LAZAREV: Svět Andreje Rubleva, Praha 1981
- HRYCH Ervín: Velká kniha bohů a bájných hrdinů, Praha 1999
- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Velikonoce>, vyhledáno 27 . 9. 2008
- CHADRABA Rudolf: Albrecht Dürer, Praha 1964
- JANÁK Jiří: Brána nebes. Bohové, démoni starého Egypta, Praha 2005
- JUNG Carl Gustav: Archetypy a nevědomí. Výbor z díla, sv. II., Brno 1997
- JUNG Carl Gustav: Představy spásy v alchymii. Výbor z díla, sv. VI., Brno 2000
- KADLEC Jaroslav: Dějiny katolické církve I., Olomouc 1993
- KIRSCHBAUM Engelbert (ed.): Lexikon der Christlichen Ikonographie, Rom / Freiberg / Basel / Wien 1968–1972
- KONEČNÝ Lubomír Jan: Románská rotunda ve Znojmě, Praha 2005
- KONEČNÝ Lubomír: Za horou najdeš údolí, Praha 2005
- KRAMER Samuel Noah: Mytologie starověku, Praha 1977
- KUPKA Josef: O církevním roce, Praha 1907
- KÜNSTLE Karl: Ikonographie der christlichen Kust, Freiburg im Breisgau 1928
- LAZAREV Viktor: Studie k ikonografii Bohorodičky, in: Viktor LAZAREV: Styl a kultura, Praha 1989

- LEMAITR Nicole / QUINSON Marie-Thérèse / SOTO Véronique: Slovník křesťanské kultury, Praha 2002
- LURKER Manfred: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999
- LURKER Manfred: Slovník symbolů, Praha 2005
- MAGUIRE Henry: The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine, in: *Dumbarton Oaks Papers* XXXI, 1977, 123–174
- MATĚJČEK Antonín: Původ jesliček, in: MATĚJČEK Antonín: O umění a umělcích, Praha 1948, 74–76
- MERHAUTOVÁ Anežka / SPUNAR Pavel: Kodex Vyšehradský. Korunovační evangeliář prvního českého krále, Praha 2006
- OTTUV SLOVNÍK NAUČNÝ, II. a XII. díl, Praha 1889 a 1897
- PEŠINA Jaroslav: Mistr vyšebrodského cyklu, Praha 1982
- PLATÓN: Ústava, Praha 2001
- POKORNÝ Petr / DUS Jan A. (ed.): Novozákonní apokryfy I. Neznámá evangelia, Praha 2001
- RISTOW Günter: Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst, Recklinghausen 1963
- REMEŠOVÁ Věra: České jesličky, Praha 1988
- ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- ROYT Jan: Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století, Kašperské Hory 2000
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SEVILLSKÝ Isidor: Etymologie XII., Praha 2004
- SCHILLER Gertrud: *Iconography of Christian Art I.*, London 1971
- SCHMID Max: Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890
- SCHRADE Hubert: *Ikonographie der Christlichen Kunst I.*, Berlin 1932
- STEIBERG Leo: The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, Chicago / London 1996

- STEJSKAL Karel / URBANOVÁ Emma: Pasionál abatyše Kunhůty, Praha 1975
- STICHEL Rainer: Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens, Stuttgart 1990
- SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY, Praha 1974
- ŠVÉDSKÁ Brigitta: Tajemná slova: zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské, Praha 1938
- TARCALOVÁ Ludmila (ed.): Kult a živly, Uherské Hradiště 1999
- TAULER Johannes: Propast k propasti volá, Praha 2003
- TURCAN Robert: Mithra a mithranismus, Praha 2004
- VAVŘINOVÁ Valburga: Malá encyklopedie Vánoc, Praha 2000
- VOPŘADA David: Původ Vánoc coby oslavy narození Krista, in: Apologia, <http://apo-logia.blogspot.com/2007/12/pvod-vnoc-coby-oslavy-narozen-krista.html>, vyhledáno 23. 9. 2008.
- VORAGINE Jakub de: Legenda aurea, Praha 1984
- WESSEL Klaus: Coptic Art, London 1965
- WESSEL, Klaus (ed.): Reallexikon zur byzantinischen Kunst II., Stuttgart 1971
- ZAMOROVSKÝ Vojtěch: Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1982

Název souboru: CELÝ TEXT komplet
Adresář: F:\DIPLOMOVÁ PRÁCE - TISK
Šablona: Normal.dotm
Název: NATALIS SOLIS NOVI
Předmět:
Autor: Martina
Klíčová slova:
Komentáře:
Datum vytvoření: 24.1.2009 16:47:00
Číslo revize: 384
Poslední uložení: 26.8.2009 8:21:00
Uložil: Lenovo User
Celková doba úprav: 5 711 min.
Poslední tisk: 27.8.2009 8:58:00
Jako poslední úplný tisk
Počet stránek: 117
Počet slov: 23 294 (přibližně)
Počet znaků: 137 438 (přibližně)