

Univerzita Palackého v Olomouci
Cyrilometodějská teologická fakulta

**Katedra církevních dějin
a dějin křesťanského umění**

Diplomová práce

2011

Pavλίna Kašparová

Univerzita Palackého v Olomouci
Cyrilometodějská teologická fakulta

**Katedra církevních dějin
a dějin křesťanského umění**

Křesťanská výchova

Pavλίna Kašparová

**Symbol ve výtvarném řešení
kaple Redemptoris Mater**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Miloslav Pojsl

2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Bojkovice 7. dubna. 2011

Děkuji vedoucímu práce za pomoc a odborné vedení. Dále chci poděkovat všem, kdo mi byli oporou, zvláště sestrám dominikánkám z Bojkovic a Olomouce, a také manželům Olivovým za vlídné přijetí.

Obsah

1 Úvod.....	8
1.1 Vznik křesťanského umění.....	8
1.1.1 Nezobrazíš si Boha svého	9
1.1.2 Obrazoborectví.....	9
1.1.3 Reformace.....	10
1.2 Zobrazení v kapli Redemptoris Mater.....	11
2 Křesťanské umění.....	13
2.1 Počátky křesťanského umění.....	13
2.2 Další vývoj křesťanského umění.....	13
2.2.1 Západní výtvarné umění.....	13
2.2.2 Byzantské výtvarné umění.....	14
2.3 Symbol v křesťanském umění.....	15
3 Kaple Redemptoris mater.....	17
3.1 Vznik kaple Redemptoris Mater.....	17
3.2 Výtvarné řešení kaple.....	18
Ve službě liturgie.....	18
3.2.1 Technika.....	19
3.2.2 Kompozice.....	19
Stěna „Vtělení Slova“	20
Stěna „Nanebevstoupení a letnice“	21
Stěna „Zjevení“	22
Stěna „Jeruzalémská hostina“	23
Klenba.....	24
3.2.3 Námět.....	26
Náměty stěny Vtělení.....	26
Náměty stěny Nanebevstoupení a Letnic.....	28
Náměty stěny Zjevení.....	30
Námět stěny Nebeské hostiny.....	32
Vztahy mezi náměty.....	33
4 Symbol ve výtvarném řešení kaple Redemptoris Mater.....	34
4.1 Stěna Vtělení.....	34
4.1.1 Zvěstování vtělení.....	35
4.1.2 Narození Ježíše.....	36
4.1.3 Obětování v chrámě.....	38

4.1.4 Křest v řece Jordán.....	40
4.1.5 Setkání s kanaánskou ženou.....	42
4.1.6 Stolování s hříšníky.....	44
4.1.7 Umývání nohou.....	46
4.1.8 Ukřižování.....	47
4.1.9 Sestup do šeuolu.....	49
4.2 Stěna Nanebevstoupení a Letnice.....	53
4.2.1 Prázdný hrob.....	53
4.2.2 Zjevení učedníkům a Petrovo vyznání.....	55
4.2.3 Nanebevstoupení a letnice.....	57
Nanebevstoupení.....	58
Letnice.....	59
4.2.4 Zesnutí Panny Marie.....	61
4.2.5 Jáchym a Anna.....	62
4.2.6 Milosrdný samaritán.....	63
4.2.7 Umučení svatého Pavla.....	64
4.2.8 Mniška.....	65
4.3 Stěna Zjevení.....	67
4.3.1 Proměnění Páně.....	67
4.3.2 Eucharistická slavnost.....	68
4.3.3 Čtyři předobrazy ze Starého zákona.....	70
Noe.....	70
Jonáš.....	71
Josef Egyptský.....	72
Mojžíš.....	73
4.3.4 Vzkříšení mrtvých.....	73
4.3.5 Archanděl Michael.....	75
4.3.6 Svržení Satana.....	76
4.3.7 Petr u nebeské brány.....	77
4.3.8 Svědci zjevení.....	78
Proroci.....	78
Panna Maria a Jan Křtitel.....	79
Mučedníci.....	79
4.4 Stěna Nebeská hostina.....	81
4.4.1 Nejsvětější Trojice.....	81
4.4.2 Matka Vykupitele.....	83

4.4.3 Anděl v bráně.....	85
4.4.4 Čtyři nebeské bytosti.....	86
4.5 Klenba.....	88
4.5.1 Pantokrator.....	88
4.6 Věcné vybavení kaple.....	89
5 Metoda interpretace.....	91
5.1 Ikonologie a ikonografie.....	91
5.2 Mýty a symboly jako archetyp podle M. Eliade.....	92
Stesk po ráji.....	93
5.3 Porozumění a pochopení.....	94
5.4 Teologie umění.....	95
Stupně umělecké tvorby podle M. I. Rupnika.....	95
6 Závěr.....	98
Seznam použité literatury.....	99
Přílohy.....	101

1 Úvod

Křesťanské výtvarné umění, a zvláště sakrální od počátku vybízí k diskuzi mezi křesťany. Některé skupiny v něm vidí úpadek pravé víry, jiné podněcuje k intenzivnějšímu prožívání svého duchovního života a velká část „běžných“ křesťanů ho vnímá především jako nezbytnou výzdobu rozlehlého prostoru kostela. Řešení často odráží projevy zbožnosti mnoha generací, které v něm zanechávají stopy v podobě různorodých výtvarných artefaktů. Opačným případem, avšak s podobným výsledkem může být i nezdařilé provedení nové stavby. K této problematice se vyjádřil kard. Giofranco Ravasi, předseda Papežské rady pro kulturu: „Kolik nových kostelů je dnes hluchých, nehostinných, chaotických a nepřehledných. Ti, kdo je budovali, nepočítali s hlasem a mlčením, které je měly naplnit, nemysleli na liturgii ani na shromáždění, na zrak ani na sluch, na nevýslovné ani na společenství.“ „Vatikánského kardinála podpořil mimo jiné italský biskup-architekt Simone Giusti, ordinář z Livorna a zároveň autor projektů celé řady kostelů. „Chrám musí promlouvat k člověku a jeho srdci, jakmile do něj vstoupí, má mluvit jazykem symbolickým a afektivním“ – podotýká biskup.“¹

Chápeme, že výtvarné řešení sakrálního prostoru není jednoduchá záležitost, což potvrzuje i historie s opakujícími se střety zastánců a odpůrců zobrazování posvátných skutečností. Pro lepší pochopení je nutné alespoň krátce nastínit pozadí tohoto problému.

1.1 Vznik křesťanského umění

Křesťanské umění zcela přirozeně vyrostlo na kořenech starších kultur a přebralo od nich typické vzory a styly. Křesťanství jako takové vzniklo v Malé Asii na území Judea, patřící jako provincie k Římské říši, centrum mělo v Jeruzalémě, odkud se pak šířilo dál po území celé říše. První křesťané byly původem židé (tzv. žido-křesťané), ale velmi brzy se k nim přidávali lidé jiného vyznání a původu (tzv. pohano-křesťané). O problémech, které z toho vyplývaly, máme záznamy na mnoha stránkách Bible (Sk 10,3; 15, 1 – 30; Gal 2, 11 - 21) a jejich řešením se zabývaly sněmy a koncily vedené zprvu samotnými apoštoly, později jejich nástupci biskupy a patriarchy². První sněm v Jeruzalémě (kolem roku 50) se zabýval právě vztahem mezi křesťany pocházejícími z židovství a těmi z „pohanství“, jednalo se o práva a povinnosti nově pokřtěných a povinnosti dodržovat Mojžíšův Zákon³ pro křesťany nepocházející ze židovství. Výsledkem bylo rozhodnutí,

1 *Rádío Vaticana* [online]. 1.2.2011 [cit. 2011-03-22]. Kard. Ravasi kritizoval současné sakrální umění . Dostupné z WWW: <<http://www.radiovaticana.cz/clanek.php4?id=14043>>.

2 Patriarcha (z řeckého = arciolec, praotec), označení hlavy rodové čeledi. V poapoštolském období užívali tohoto titulu biskupové hlavních měst, zvl. Řím, Antiochie, Alexandrie, Konstantinopol a Jeruzalém. Novotný, Adolf: *Biblický slovník*. Kalich – Česká biblická společnost, Praha 1992, s. 597.

3 Do Mojžíšova zákona patří Desatero (dekalog = „deset slov“), které bylo dáno Izraelskému národu skrze Mojžíše přímo od Hospodina, a další nařízení a zákazy doplněné Mojžíšem a tradicí.

že pohano-křesťané nemají být zbytečně zatíženi židovskými zvyky. Jak se ukázalo později, bylo nutné opět se k této otázce vracet. Pro nás je důležitý jeden konkrétní zákon týkající se zákazu zobrazování Boha.

1.1.1 Nezobrazíš si Boha svého ...

Zákaz zobrazování Boha se několikrát objevuje v Bibli v knize Exodus a Deuteronomium a zní: „Dávejte si sami na sebe dobrý pozor: poněvadž jste v ten den, kdy k vám Jahve mluvil na Chorebu zprostředkáním ohně, neviděli žádnou podobu, nepokažte se a nedělejte si žádnou sochu, jež by cokoli zpodobovala: ať mužskou, či ženskou postavu, podobu některého z pozemských zvířat, podobu některého z ptáků, kteří létají po nebi, podobu některého z plazů, kteří se hemží po zemi, podobu některé z ryb, které žijí ve vodách pod zemí. Když pozdvihneš oči k nebi, když spatříš slunce, měsíc, hvězdy a veškeré nebeské vojsko, nedej se strhnout, aby ses před nimi klaněl a sloužil jim.“ (Dt 4, 15 – 19)⁴ a dále: „Neuděláš si žádnou sochu ničeho, co se podobá tomu, co je nahoře na nebi nebo dole na zemi nebo ve vodách pod zemí. Těmto bohům se nebudeš klanět, ani jim nebudeš sloužit.“ (Dt 5; 8 – 9). Je to zákon, který varuje před modloslužbou, jak ji provozovaly okolní „pohanské“ národy a byl chápán tak přísně, že se židé vyhýbali jakémukoli zobrazování živých tvorů. Přesto se setkáváme s výjimkou, kdy se patrně didaktický účel ukázal být důležitější. V malém římském městě Dura-Europos byla nalezena synagoga s vyobrazením příběhu o Mojžíšovi dobývajícím vodu ze skály. Nejednalo se o to, zobrazit výjev krásně a dokonalými prostředky, hlavní záměr spočíval ve vysvětlení významu události, při které Bůh projevil svou moc.⁵

S podobným přístupem se setkáváme u prvních pokusů křesťanských malířů. Pár tahů štětcem, aby byl zachycen příběh odkazující na mnohem důležitější sdělení, např. Tři mladíci v ohnivě peci (Priscilliny katakomby v Římě, asi 3. stol. n. l.) představují především záchranu, naději a víru v Boha. Způsob je jednoduchý, čitelný a jasný, neřeší otázku umění, ale věrouky. Jedná se o zásadní posun od hledání dokonalosti světské krásy k hlubšímu prožitku.⁶

1.1.2 Obrazoborectví

Po roce 313, kdy byl povolen křesťanský kult, se začínají objevovat první zásadní problémy týkající se zobrazování. Křesťané si smějí stavět veřejná shromaždiště a to znamená, že musí řešit otázku výzdoby posvátného prostoru. Téměř všichni se shodnou, že zde nesmí stát sochy zobrazující Krista ani jeho svaté, neboť by se to příliš podobalo kultu římských bohů a vedlo by to ke zmatení čerstvě obrácených. Názory na obrazy se různili, jedni je považovali za užitečné (hlavně západní křesťané), druhí je odsuzovali. Tento rozkol byl překonán prohlášením papeže Řehoře

4 Jeruzalémská Bible. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří 2010.

5 Gombrich, Ernst, Hans: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992, s. 101 – 102.

6 Tamtéž, s. 102 – 105.

Velikého (konec 6. stol.), který povolil používání obrazů s odůvodněním že „obraz může mít pro negramotné stejný význam, jako má písmo pro ty, kdo umějí číst.“⁷ To mělo zásadní vliv pro další rozvoj křesťanského umění.

Jinak se problém znázorňování odvíjel na Východě. Autorita papeže zde nebyla plně přijímána a patriarcha sídlící v Konstantinopoli nepovažoval papežův výrok za rozhodující. Řešení konfliktu mezi zastánci obou názorových stran ještě přitížil jev, který v jisté podobě přetrvává dodnes, a to prohlášení některých ikon za svaté. To prohloubilo problém do takových rozměrů, že místy došlo k násilným akcím a ničení posvátných obrazů.⁸ Jako argument sloužil zastáncům znázorňování fakt, že Bůh se sám rozhodl zjevit ve svém Synu, a proto je povoleno znázornit tento Obraz.⁹

1.1.3 Reformace

Západní církve prožila nejsilnější střety ohledně zobrazování v době reformace, během níž docházelo ve velké části Evropy k vlnám ničení obrazů a soch s náboženskou tematikou. Proti této bouři, která otřásala celou církví, se postavili církevní představitelé svoláním Tridentského koncilu, na němž se ke slovu dostala i otázka uctívání obrazů. Odpovědí na ni byl Dekret o vzývání, úctě a ostatních světců a o posvátných obrazech ze dvacátého pátého zasedání. V něm se mimo jiné uvádí, že „obrazy Krista, panenské Matky Boží a jiných svatých jsou vystaveny a uchovávány v místních chrámech, kde je jim prokazována náležitá úcta a vážnost. Důvodem této úcty však není víra, že by v obrazech přebývalo božství či božská moc nebo že by obrazy mohly vyplnit nějaké prosby. Do posvátných obrazů není ani vkládána důvěra, která by se podobala víře, s níž dávní pohané vkládali své naděje v modly, protože úcta, již se posvátné obrazy těší, je ve skutečnosti prokazována těm, které představují.“¹⁰ Opět byl zmíněn didaktický aspekt pro lid, který byl převážně negramotný a pro něj obrazná vyjádření představovala „učebnici“ pravd víry. Vyjádření, která by nevedla ke zmíněnému účelu, mají být odstraněna.¹¹ Z tohoto důvodu vznikla v minulosti i tzv. Bible chudých, což byly soubory biblických příběhů převedených do obrazové podoby.¹²

Když si shrneme hlavní body problému zobrazování, dostaneme tento výčet: lidé jsou vyzváni Bohem k projevům bohopocty („nebudete se klanět nikomu jinému“), zároveň je jim udělen zákaz znázornění Boha podobou čehokoli stvořeného. Jindy však jako symbol je to přímo nakázáno (had na kůlu, cherubové na arše aj.). Nakonec Bůh přijíma ve svém Synu podobu člověka, který sám

7 Gombrich, Ernst Hans, c. d., s. 106 – 107.

8 Hubert Jedin: *Malé dějiny koncilů*. Česká katolická charita, Praha 1990, s. 26.

9 Gombrich, Ernst Hans, c. d., s. 109– 113.

10 *Dekret o vzývání, úctě a ostatních světců a o posvátných obrazech*, překlad Jan Klobošický. In *Motiv sv. příbuzenstva v křesťanské tradici a jeho aplikace ve výtvarném umění se zvláštním zřetelem na Českou Republiku*. Pardubice 2010, s. 25.

11 Tamtéž, s. 26.

12 Jejich rozkvět spadá do období 13. - 15. století, ale s biblickými výjevy s didaktickou funkcí se setkáváme od počátku křesťanství.

sebe dále přirovnává k pastýři, soudci, králi apod. Vidíme, že podstata problému se netýká zobrazení samého, ale projevů úcty a postojů k těmto zobrazením. Bylo by modloslužbou a těžkým hříchem proti prvnímu přikázání Desatera, kdyby se lidé klaněli soše nebo obrazu jako nějakému amuletu pro jeho magickou moc. Ale patří k dovolené a doporučené úctě připomínat si toho, koho obraz představuje, jak se vyjádřil sv. Tomáš Akvinský: „Kultovní úkony se neobracejí k obrazům jako takovým, nýbrž nakolik slouží ke zpodobení vtěleného Slova. A tak hnutí mysli, které se obrací k obrazu jako obrazu, se nezastaví u něho, nýbrž směřuje ke skutečnosti, kterou představuje.“¹³

1.2 Zobrazení v kapli Redemptoris Mater

Všechny tyto historické skutečnosti ovlivňují současné tvůrce křesťanského umění. Otázka správnosti (případně i dovolenosti) je v křesťanech stále aktuální a museli se s ní vyrovnat i tvůrci mozaiky v kapli Redemptoris Mater. Na první pohled zaujme styl zobrazených námětů vycházející z typů východních ikon. Náměty spolu tvoří celek vyprávějící příběh spásy, což nám může připomínat právě zmiňovanou Bibli chudých. Můžeme se ptát, zda je vhodné mluvit právě o Bibli chudých, budeme-li se v této práci zabývat soukromou papežskou kaplí, ale přestože se jedná spíše o paradox, jistou podobu nalezneme: dřívější člověk byl chudý na vzdělání, poučení, pravdy víry mu byly předkládány bez očekávání, že by o nich přemýšlel, natož se k nim vyjadřoval.¹⁴ Dnes je naopak člověk přehlcen informacemi, musí je neustále třídit a hodnotit, reagovat na ně, předpokládá se jeho uvědomělý a zodpovědný přístup, zkrátka, současný člověk je velmi chudý – na čas, řád a vztahy. Bible chudých je mu možná potřebnější více než dříve, neboť působí skrze obraz a dovoluje si některé zmíněné fáze přeskočit. Dalším krokem je převedení obrazu na symbol, který pomůže obraz vyvolat. Symbol totiž není obrazem sám o sobě ani nemá být šifrou, která vede k nalezení odpovědi, ale odkazuje na obsah, který skrývá. Pracuje s informací, která je již v člověku, pomáhá ji probudit a správně zasadit do kontextu. Uveďme si příklad: pokud člověk řídí auto a nezná význam dopravních značek, zcela jistě určí pouze to, že se jedná právě o značku, co však tato značka nařizuje nebo na co upozorňuje, mu zůstane skryto. Stejně tak je to se symbolem. Nejdříve je tedy obsah, teprve potom symbol.

Zde se však můžeme setkat s nebezpečím zkratky. Západní společnost je zvyklá v rámci úspory času i prostoru zjednodušovat, proto je možné, že symbol zamění za zkratku. Opak je pravdou. Symbol je v tomto podobný ledovci – většina obsahu je očím skryta. Umění hledět za viditelnou část se musíme učit a dobrým učitelem je tradice, která tento způsob zdokonaluje už staletí. Jedná se o východní tradici malby ikon. Čitelnost ikony je pevně spojena s pravidly, která se ustálila již před tisíci lety. Západní a východní kultura se však rozešla a ke vzájemnému pochopení je třeba

¹³ *Katechismus katolické církve* (dále KKC). Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2001, s. 516 – 528.

¹⁴ I když i o to se někteří velmi svérázným způsobem pokusili, jak se můžeme dočíst např. v historické studii *Sýr a červi* od Carlo Ginzburga (vyšlo v nakladatelství Argo, Praha 2000, přeložil Jiří Špaček).

vstřícnost, trpělivost a občas i výkladový slovník.

Tvůrci výtvarného řešení kaple Redemptoris Mater se pokouší překonat rozdíly mezi východním a západním pojetím obrazu v sakrálním prostoru. K tomu jim pomáhá i fakt, že mohli vytvořit zcela nový kompaktní prostor bez toho, aby museli řešit přítomnost starších a stylově odlišných objektů. Jejich záměrem je spojit to nejlepší z východní a západní tradice a pomoci tím ke sblížení obou proudů církve.

V této práci si nejdříve stručně nastíníme vývoj křesťanského umění, poté se zaměříme na výtvarné řešení kaple Redemptoris Mater, přičemž si všimneme volby námětů, jejich tradice v křesťanském umění a liturgického aspektu. Zároveň se zaměříme na funkci symbolu ve zvoleném způsobu řešení, jeho čitelnost, výklad a vztah k celku. Na závěr si uvedeme některé metody používané k výkladu vizuálně-obrazných vyjádření.

2 Křesťanské umění

Mluvíme-li o křesťanském umění, musíme si uvědomit, že se nejedná o přísně chronologicky ohraničenou etapu umění, ani o ryzí a od jiných „příměsí“ očištěný typ. Vyvíjelo se postupně a navazovalo na dřívější formy a tradice.

2.1 Počátky křesťanského umění

Vznik křesťanského umění se datuje do 2. století našeho letopočtu (jindy až do 3. století¹) a je někdy označováno jako raně křesťanské nebo také starokřesťanské. Uvádí se, že je to „jeden z proudů pozdně antického umění, spjatý tématy, náměty a společenskou funkcí s křesťanskou věroukou.“², bylo však také chápáno, zejména v době pronásledování křesťanů, jako tajná řeč symbolů, jejichž význam byl jasný jen zasvěceným.³

Nejdříve se setkáváme s křesťanským umění v katakombách ve formě nástěnných maleb a skulpturální výzdoby sarkofágů. „Nejstarší nástěnné malby v katakombách pocházejí již ze 2. století.“⁴ Výzdoba i kresba je nejdříve velmi jednoduchá, navazuje na antický styl, začínají se objevovat náměty pastýře a orantů, které se ještě plně neodpoutaly od mytologických příběhů.

Ve 4. stol., kdy se křesťanství stalo legálním náboženstvím (a později státním), „přineslo tzv. krásný sloh raně křesťanského katakombového malířství...“ „Současně umění naznačovalo zvláštnosti vývoje západní a východní umělecké oblasti. Umění přijalo a rozvíjelo v náboženské tematice císařský imperiální kult (Kristus vládce) a s ním triumfální náměty...“ „Vedle fresky se také stále více prosazovala i nástěnná malba a mozaiková dlažba...“⁵ V 6. stol. se začíná vývoj vyhraňovat a na Západě se později stane východiskem románského umění zatímco na Východě byzantského umění. Obdobným vývojem prošlo také knižní malířství.⁶

2.2 Další vývoj křesťanského umění

Po rozpadu západní Římské říše roku 476 je v několika následujících stoletích velmi těžké sledovat linii vývoje křesťanského umění. Na území probíhaly boje a vpády tzv. barbarských kmenů a existuje málo zachovaných památek z těchto dob.

2.2.1 Západní výtvarné umění

Vpády germánských kmenů (Gótové, Vandalové aj.), nepřispěly k rozvoji evropského umění.

1 *Univerzální lexikon umění*. Knižní klub, Praha 1996, s. 388.

2 Baleka, Jan: *Výtvarné umění, Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Academia, Praha 1997, s. 302.

3 Tamtéž.

4 Pijoan, José: *Dějiny umění 3*. Odeon, Praha 1983, s. 7.

5 Baleka, Jan, c. d., s. 303.

6 Tamtéž.

Nelze říct, že by tyto kmeny nevytvářely vlastní umění, naopak byli to často zruční řemeslníci, ale neklid v zemi a neustálé plenění nepřály této náročné činnosti. Přesto se nám dochovaly knižní malby a klenoty. Zajímavým obohacením se staly misie v Anglii a Irsku, přinášející do umění nový dekorativní typ stáčených uzlů.⁷

Vývoj pak pokračoval tzv. předrománským slohem, poté románským a gotickým, kdy je umění převážně ve službách církve a z toho také vyplývá způsob i náměty práce.⁸ Změna nastává v období renesance návratem ke snaze o dokonalost a harmonii související s nástupem humanismu a zájmu o člověka.⁹ „Rozkol v církvi a náboženská reforma v 16. století znamenaly duchovní rozdělení Evropy a snahu papežského Říma přinést opět univerzální katolickou věrouku tam, kde triumfoval humanistický racionalismus.“¹⁰ Nastupující umění baroka je charakteristické přehnaným až patetickým výrazem a extatickými výjevy, jež se snaží o znázornění takových námětů jako extáze, umučení, ctnost, neřest, strach, vášně aj. V malířství se prosazuje portrét a zátiší a tím se osvobozuje od převažujících křesťanských námětů. Tato změna bude v dalším vývoji malířství zásadní. Rokoko a následující klasicismus už se nedají považovat za sloh křesťanského umění.¹¹

2.2.2 Byzantské výtvarné umění

Na východě se byzantské umění časově vyhraňuje od 1. pol. 4. stol. do dobytí města Konstantinopol Turky v roce 1453. Orientální tradice dodala umění zdobnosti projevující se zejména v řemesle a typech světců. Antický základ byl však stále zřejmý.¹² „Pro umělecký vývoj byl důležitý tradicionalismus vázaný ortodoxním pojetím křesťanské víry a s tím spojená teologická programovost umění.“ „Abstrahující tendence se projevila potlačením hmatového smyslu, vzdáním se volné, trojrozměrné sochy, v malířství zřeknutím se objemové modelace ve prospěch plošnosti a lineárnosti, zdůrazněných např. technikou mozaiky (později i fresky), a jejím mimořádně těsným spojením s architekturou. Program ikon¹³ se ještě zcela nevyhranil a uchovával rozpětí mezi intimním, lidovým a reprezentativním pojetím ...“¹⁴

Obrazový spor mezi ikonoklasty (obrazoborci) a ikonoduly (obrazomilci) v letech 726 a 843 skončil „vítězstvím“ ikonodulů.¹⁵ Pro zobrazování byl zaveden přísný ikonografický program (např.

7 Tamtéž, s. 126 – 130.

8 Cílem této práce není podat přehled o vývoji křesťanského výtvarného umění nebo umění vůbec, ale velmi stručně nastínit provázanost, vzájemný vliv a vztah křesťanství, umělecké tvorby a dobové tendence.

9 Bauer, Alois: *Dějiny výtvarného umění*. Rubico, Olomouc 1998, s. 60 – 108.

10 Tamtéž, s. 109.

11 Tamtéž, s. 126 – 137.

12 Baleka, Jan, c. d., s. 56.

13 Z řeckého eikon – obraz, podoba, zobrazení; „deskový obraz východní křesťanské církve, který je v kultu používán jednotlivě, nebo je součástí ikonostasu. Označení eikon se vztahovalo spíše k duchovně pojaté původní předloze než k jejímu vlastnímu zpodobení malbou, které řečtina označovala slovem pinax; význam byl později přenesen na vlastní malbu, ale původní obsah nebyl zcela zastřen.“ (Baleka, Jan, c. d., s. 140 - 141.)

14 Tamtéž, s. 56.

15 Je třeba poznamenat, že byzantské obrazoborectví nebylo protiumělecké, ale jeho zastánci vyžadovali nahradit zobrazení Krista křížem, zavedli obrazový typ prázdného trůnu s rozevřeným Písmem nebo rajske zahrady se čtyřmi

frontální zobrazení, osamocené nejednající figury...). 11. a 12. stol. je považováno za vrchol byzantského umění. Od 12. stol. se vedle mozaiky prosazuje freska a směřuje k portrétnosti. Kult ikon zesílil, kvetlo umělecké řemeslo a iluminování. Po roce 1453 se postbyzantské umění udrželo v Turecku, v Řecku, v benátských državách a později se stalo podložím staroruského umění a národního umění balkánských Slovanů.¹⁶ V 17. století národní styl byzantského rázu přijal (na rozdíl od renesance) některé prvky baroka, v malířství upadá malba na dřevě v důsledku rostoucí zručnosti a realističtějšího podání narativních příběhů. Pozdější bohaté zlatnické zpracování kovových desek dalo devočnímu umění stereotypní ráz.¹⁷

2.3 Symbol v křesťanském umění

Jak už bylo řečeno, problém se zobrazováním pravd víry se v církvi objevoval od úplného začátku a nedá se říct, že by někdy zcela vymizel. Proto se použití symbolu zdá jako vhodný kompromis, nepřekračující hranice únosnosti.

Slovo „symbol“ odvozujeme z řeckého *symballein* (naházet na hromadu, spojit). Původně tedy není symbol „symbolem něčeho“, ale „symbolem z něčeho“. Byly to nejčastěji poloviny rozlomeného prstenu nebo jiné věci, podle které se mohly osoby navzájem poznat a prokázat svou totožnost nebo nárok. Vždy to tedy bylo spojení dvou prvků vzájemně protikladných, a přece k sobě podstatně patřících.¹⁸ „Podstatné jméno *symbolon* poprvé nacházíme na staroegyptské olověné značce, jaké se v antice z různých materiálů používaly jako průkazní známky – latinsky *tessera*. Původně *tessera* znamenala totéž co *symbolon*, teprve později se pojem zhustil na znamení, na obrazové sdělení, které *tessera* nesla“.¹⁹

Další význam tohoto slova je srovnávat, vykládat, usuzovat. Takto užívané slovo symbol se používalo k označení „odkazu zastřeného obrazu filozofické nebo teologické pravdy“.²⁰ Alexandrijští exegeté tímto spíše alegorickým způsobem výkladu hledali v symbolu znamení a důkaz pravdy vyslovené v Písmu²¹ (západní otcové preferovali literární výklad²²), takže skutečnost stvoření odkazuje na Stvořitele – za viditelnou skutečností stojí fenomén, idea a tu nelze vysvětlit jinak než pomocí analogie. Tím se symbol jeví jako posvátné znamení.²³

„Vedle symbolů rozlišujeme ještě podobné atributy, alegorie, emblémy a pečeti, přičemž rozdíly jsou často nesnadno a problematicky zachytitelné. Symbol však – a tato vlastnost patří k jeho

vytékajícími řekami. (Baleka, Jan, c. d., s. 56.)

16 Tamtéž, s. 57.

17 Pijoan, José, c. d., s. 147 – 152.

18 Lurker, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Vyšehrad, Praha 1999, s. 12.

19 Becker, Udo: *Slovník symbolů*. Portál, Praha 2002, s. 5.

20 Lurker, Manfred, c. d., s. 12.

21 Tamtéž.

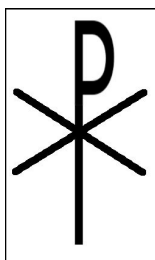
22 Vlková, Gabriela Ivana: *Slovo Boží a slovo lidské*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 139 – 141.

23 Lurker, Manfred, c. d., s. 12.

podstatě – může poskytnout a také vždy poskytuje ucelenou výpověď, čímž se liší od alegorie, atributu, metafory. Není však vždy snadné rozdíly mezi těmito označeními jasně vymezit“.²⁴

Mezi nejdříve užívané křesťanské symboly patří symbol ryby, holubice a kotvy, které údajně doporučoval už Klement Alexandrijský, další se kterými se setkáváme je páv, fénix, rybář. Následují symbolické náměty hostiny, pastýře nesoucího na ramenou ovci, Daniela ve lví jámě a další.²⁵ Výjimečné postavení mezi symboly zastává chrismon – tzv. „Kristův monogram“.²⁶

Obrázek č. 1: *chrismon*.



Kristovým symbolem se stal také orel, beránek, lev, symbol vinné révy, kříže aj. Obrovské množství symbolů pro Pannu Marii by vystačilo na samostatnou publikaci, proto jmenovitě uvedme jen některé z nich. Je to např.: (na základě biblických textů) noemova archa, holubice, duha, žebřík Jákobův, hořící keř, zahradní pramen, oblak, chrám, archa úmluvy, oliva, cypřiš, javor, palma, růže, lilie,²⁷ další tzv. „mariánské rostliny“ jako pivoňka, behenový ořech, agáve, orlíček obecný, prha, měsíček atd.²⁸ Je nutno dodat, že Maria sama se stala symbolem, a proto není možné vypsát všechny typy, které představuje. Mariánské tématice se však budeme ještě věnovat v souvislosti se symboly v kapli Redemptoris Mater.

24 Becker, Udo, c. d., s. 5.

25 Baleka, Jan, c. d., s. 57.

26 Znamení vytvořené v různých formách z řeckých počátečních písmen jména Kristus – X (chi) a P (ro) nebo dříve z počátečních písmen jména Jesus Christus (J a X) – které bylo symbolicky užíváno pro Krista nebo křesťanství celkově. (Becker, Udo, c. d., s. 131 – 132.)

27 Lurker, Manfred, c. d., s. 193.

28 Becker, Udo, c. d., s. 161.

3 Kaple Redemptoris mater

Dříve než přistoupíme k samotnému výkladu symbolů, je vhodné představit si dílo v jeho celku. Zaměříme se nejen na vzhled a tématické řešení, ale také na důvody, které vedli ke vzniku díla, neboť tato kaple je úzce spojena s pontifikátem papeže Jana Pavla II.¹

3.1 Vznik kaple Redemptoris Mater

Kaple Redemptoris Mater si nese jméno od Mariánského Roku 1987 – 88, dříve se nazývala Kaple Svaté Matyldy a stejně jako Sixtinská a Paolinská kaple patří mezi soukromé papežské kaple. Nachází se v Apoštolském paláci státu Vatikán. Uvedený mariánský rok byl mimo jiné charakteristický mnohými celebracemi ve východních ritech v Římě, jež probíhaly z popudu Svatého Otce Jana Pavla II², který velmi usiloval o užší propojení západní a východní církve (což se také projevilo na vzhledu a tématickém řešení kaple). 10. listopadu 1996 v roce, kdy slavil 50. výročí svého kněžství, sdělil svůj úmysl kapli renovovat. Práce byla dokončena koncem roku 1999 a kaple se tak stala „uměleckým a liturgickým monumentem naší doby“ podepírajícím Velké jubileum roku 2000.³ Renovace se týkala celé výzdoby kaple (byly zhotoveny mozaiky na všech stěnách a klenbě) a také věcného vybavení. V roce 1996 byla učiněna nabídka Centru Aletti⁴, zda by se ujalo renovace. Teologickou a uměleckou stránkou projektu byl pověřen P. Marko Ivan Rupnik⁵ a P. Tomáš Špidlík⁶. Na realizaci stěny „Jeruzalémská hostina“ (někdy nazývané také „Nebeská hostina“) spolupracovalo Centrum Aletti s ruským tvůrcem mozaiek Alexanderem Kormooukhovem a byla realizována od prosince 1996 do konce června 1997. Další tři stěny - „Vtělení Slova“, „Nanebevstoupení a letnice“ a „Zjevení“⁷ byly realizovány samotným Rupnikem

1 *La cappella „Redemptoris Mater“ del Papa Giovanni Paolo II.* (dále jen La cap. RM). Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, s. 183.

2 Jan Pavel II. vlastním jménem Karol Wojtyła (*18. 5. 1920 ve Wadowicích (Polsko), †3. 4. 2005 ve Vatikánu) byl roku 1978 zvolen v pořadí 264. papežem. Byl to historický první Slovan, který dosedl na papežský trůn. Jeho pontifikát byl ve znamení velkých úsilí o mír a jednotu.

3 *La cap. RM*, s. 11 – 12.

4 Centrum Aletti bylo založeno v roce 1991 jako komunita Tovaryšstva Ježíšova – tzv. jezuitů, s vlastním programem zaměřeným na východní spiritualitu. Komunita se snaží najít rovnováhu mezi teologií, kulturou, uměním, pastorcí, liturgií a životem. Více viz.: *La cap. RM*, str. 279.

5 Marko Ivan Rupnik (*28.11.1954 v Zadlogu ve Slovinsku) je členem řeholní společnosti Tovaryšstva Ježíšova. Studoval filozofii a výtvarné umění. V roce 1985 byl vysvěcen na kněze a dále se zabýval studiem misiologie. Od roku 1991 žije a pracuje v Římě v Centru Aletti, jehož je ředitelem. Mimo výuku na Papežských ústavech se věnuje hlavně tvořivé práci, převážně výtvarnému řešení sakrálního prostoru.

6 Tomáš Špidlík (*17.12.1919 v Boskovicích (Česká Rep.), †16.4.2010 v Římě), kněz a kardinál, člen řeholního společenství Tovaryšstva Ježíšova, byl autorem mnoha knih o duchovním životě. Po studiu latiny a češtiny vyučoval na velehradském gymnáziu, v roce 1950 odjel na další studium do Itálie, kde musel po nástupu komunistického režimu v ČR již zůstat. Spolupracoval s Vatikánským rozhlasem, studoval na Papežském orientálním institutu, kde později sám vyučoval. Od roku 1991 žil a pracoval v Centru Aletti, se kterým je úzce spjato knižní vydavatelství Refugium, které vydává všechna Špidlíkova díla. Pro výtvarné řešení kaple RM navrhl koncept sledující dějiny spásy.

7 Ve skutečnosti se stěna nazývá Paruzie, což se překládá jako Druhý příchod Kristův. Slovo je řeckého původu a znamená „spasitelnou přítomnost“ Ježíše Krista, završení dějin spásy a světa v Bohu, který se zjeví bezprostředně

a jeho asistenty z Centra Aletti a práce trvala od listopadu 1997 do srpna 1999. Návrh klenby vytvořený Rupnikem byl svěřen mistru Rinu Pastoruttimu ze Spilimbergovi školy, ten na ní pracoval od poloviny ledna 1999 do poloviny srpna téhož roku, v závěrečné fázi práce mu vypomohl mistr Livio Del Frari. Věcného vybavení kaple se ujal sochař Otmar Oliva a pracoval na něm celý rok od února 1998⁸. Dohled nad věroučnou pravdivostí a správným řešením měl S. E. mons. Piero Marini (Magistr pro papežskou liturgii), který měl na starost kaple v Apoštolském paláci.⁹ Osobně pak neváhá srovnávat kaple ve smyslu podobnosti tématického zpracování: v Sixtinské kapli můžeme pozorovat podivuhodné zpracování výjevu stvoření světa od humanistického a renesančního mistra Michelangela, které nevyzvedává pouze krásu a velikost člověka, ale hlavně zázrak stvoření člověka k obrazu a podobě boží. Podobně i mozaiky v kapli Redemptoris Mater sledují a dovršují toto téma: člověk je pozván k prožívání vnitřního života Nejsvětější Trojice skrze vtělení a vykoupení Ježíšem Kristem.¹⁰ Trochu jiný názor při srovnávání obou kaplí projevil Ioan I. Ica jr., neboť se mu zdá, že pro „samé umění“ nezbyl v Sixtinské kapli prostor pro modlitbu a liturgii, naopak, že spíše než posvátnému prostoru se podobá muzeu, ve kterém se obdivuje dílo umělce. Naproti tomu, při navštívení kaple RM byl uchvácen anonymitou díla (kaple se uvádí pouze jako dílo ateliéru Centra Aletti) a podřízeností tématu, liturgickému prostoru a potřebám.¹¹ Těžko dnes soudit, s jakým záměrem přistupoval Michelangelo ke svému dílu, v každém případě, fakt, že návrh mozaiky pro kapli RM byl svěřen výtvarníkovi – knězi, svědčí o vzhledu do problematiky vytváření sakrálního prostoru.

3.2 Výtvarné řešení kaple

Ve službě liturgie

V církvi je vše zaměřeno ke Kristu a vrcholem je liturgický akt. Liturgický prostor je pak nejenom místem, kde se liturgie odehrává, ale má být zároveň její součástí. Posvátný prostor je pro náboženského člověka místem, kde se svět setkává s věčností, kde se uskutečňuje Bytí v pravém slova smyslu, pravý Střed světa.¹² Vše v tomto prostoru je zaměřeno ke svému cíli, výzdoba nemá pouze dekorativní funkci, ale ani nemá upoutávat pozornost jenom na sebe. Musí být v harmonii k celku a stát se živou součástí liturgie. Rupnik uznává, že žádný materiál není možné oživit mimo vztah k Logu – oživujícímu principu a teprve ve vztahu s ním může materie vyjadřovat život,

ve své slávě. Původně se používal pro slavné triumfální vjezdy panovníků do měst, která podléhala jejich správě.

Kubenka, František. *České katolické biblické dílo* [online]. 25.11.2005 [cit. 2011-04-04]. Bible v liturgii. Dostupné z WWW: <http://www.bible-cz.org/bibl_lit/105b.html>.

8 Práce byla zadána již roku 1996, viz kapitola Věcné vybavení kaple.

9 *La cap. RM*, s. 270.

10 Tamtéž, s. 12.

11 Tamtéž, s. 216 – 217.

12 Eliade, Mircea: *Posvátné a profánní*. Česká křesťanská akademie, Praha 1994, s. 17 – 47.

vitalitu, energii a sílu. Mimo něj zůstává hmota v temnotě, uvězněná, zanedbaná, bez toho aniž by oslovila. Objevit v kameni rytmus, pořádek, cit, píseň se stalo pro Rupnika výzvou.¹³

3.2.1 Technika

Když byl M. I. Rupnik požádán o výtvarné řešení kaple, musel zvážit všechny možnosti realizace. Mozaika se mu nakonec jevila jako jediné vhodné řešení. Nepřistupuje k ní jako k návratu ke starým stylům prvních století křesťanského umění, ale jako k nejvhodnějšímu výrazovému prostředku 20. století. Nejedná se o kubické zpracování tématu, ale spíše o „malbu kamenem“ v jeho surovosti a přirozenosti. Neimituje jiné výtvarné techniky, ale podřizuje techniku materiálu.¹⁴ Hlavním prvkem, který zaujme diváka, je pohyb, neboť „život“ materie se projeví především v pohybu. Jedná se především o vztah pozadí a znázorněných osob. Vše je podřízeno jednomu pohybu, obojí odkazuje na sebe navzájem a vše společně směřuje ke Kristu¹⁵, nic není statické, bez života. Pozadí jakoby „tančí“ kolem postav a dokresluje atmosféru. Podobá se rozvířenému vzduchu, chvíli vánku, jindy hurikánu, jednou jsou to plameny, jindy je to napětí a surovost, místy se jedná o naprosto rytmickou záležitost, na jiných místech spolu hmota „zápasí“ o prostor a pozornost. Přesto se nedá říct, že by vznikl rozpor mezi figurativním a nefigurativním vyjádřením tématu. V celé práci je vidět dlouholetá zkušenost s tímto způsobem práce.

3.2.2 Kompozice

Kaple má tvar krychle a od toho se odvíjí také její kompoziční řešení, které je pevně spojeno s volbou námětu. Na stěnách se odehrává „příběh spásy“, který „vypráví“ kněz vykonáváním liturgických obřadů.¹⁶ Klíč k plnému pochopení se skrývá právě ve správném chápání liturgie.¹⁷ Základním kompozičním prvkem je rovnoramenný kříž, který spojuje stěny i klenbu.

Malba¹⁸ začíná hned nad mramorovou lištou podlahy a stoupá až ke klenbě, kde pokračuje ve zjednodušené formě ke středu klenby, ukončená obrazem Krista vládce. Mimo pět dveří a tři oken nic nepřerušuje pás kompozice kolem stěn. Čelní stěna, která se celkově liší od ostatních tří, tvoří předěl tohoto pásu spíše formálně, neboť umístění oltáře činí z její odlišnosti přirozený presbytář a dalo by se říct, že je zde umístěn opravdu velký oltářní obraz. Na klenbě nad ostatními třemi stěnami je vždy ve středu umístěna jemná spíše lineárně vytvořená mozaika doplňující tématický celek stěny.

13 *La cap. RM*, s. 179 – 180.

14 *Tamtéž*, s. 179.

15 *Tamtéž*.

16 *Tamtéž*, s. 196.

17 Více se tomuto tématu budeme věnovat v kapitole Symbol ve výtvarném řešení kaple.

18 Pro zjednodušení budeme používat termín malba i pro vytváření techniky mozaiky.

Stěna „Vtělení Slova“

Stěna Vtělení kompozičně sleduje sestupnou linii. Kompozice se soustředí do dvou protínajících se linií námětů vytvářejících kříž. Kompoziční střed je umístěn do středu dolní poloviny a jeho tvar se podobá těžké kapce. Převažuje barva tmavě modrá a odstíny hnědé a oranžové s červenými detaily na bílém pozadí. Řešení působí velmi živě, celá stěna je v „pohybu“, dalo by se říct, že od středového námětu Krista sestupujícího do šelolu se vše pohybuje směrem ven a zároveň dovnitř. Figura je v pohybu a její postoj naznačuje napětí.

Ve stěně jsou umístěny dvoje dveře a jejich překlad tvoří spodní linii horizontálního námětového pásu. Prostor od dveří k rohu je připojen ke kompozičnímu záměru stěny Zjevení.

Obrázek č. 2: kompoziční řešení stěny Vtělení Slova.¹⁹



¹⁹ *La cap. RM*, obr. 32, s. 56 – 57.

Stěna „Nanebevstoupení a letnice“

Kompozice této stěny je protikladem protilehlé stěny Vtělení a sleduje linii vzestupnou. Opět je tvořena horizontálním a vertikálním námětovým pásem, ale její kompoziční střed je mnohem větší, tvarem podobný bublině složené ze dvou vepsaných kruhů, přičemž vnitřní kruh znázorňuje Krista soudce a vnější je tvořen postavami apoštolů a Marie v postoji orantky. Převažuje barva bílá, hnědá, modrá a červená. Celkově působí stěna dojmem lehkosti a očekávání.

Řešení využívá umístění dveří jako v předchozím případě.

Obrázek č. 3: kompoziční řešení stěny Nanebevstoupení a letnice.²⁰



²⁰ La cap. RM, obr. 54.

Stěna „Zjevení“

Stěna Zjevení tvoří protějšek čelní stěně a napodobuje její kompoziční střed uprostřed v horní polovině. Přitahuje pohled umístěním postavy Krista kněze v jasně červené aureole²¹. Barevné řešení celé stěny je převážně okrově hnědé, modré, červené a bílé. Uprostřed dolní poloviny se nachází „prázdné“ bílé místo, řešené pouze strukturou mozaiky. Je to prostor, kde se nachází sedadlo předsedajícího liturgii.²²

Výtvarník se musel vyrovnat s existencí okna v levé části stěny a dveřmi v pravé. Tento proporční „handicap“ vyřešil umístěním námětu dveří do stejné vzdálenosti od středu a prostor okna zakomponoval do velké plochy tvořené odstíny okru a bílé, takže nepůsobí nijak rušivě. Přes jistou kompoziční disharmonii působí tato stěna příjemně.

Obrázek č. 4: kompoziční řešení stěny Zjevení.²³



21 Slovo aureola se používá pro označení svatozáře obklopující celé tělo na rozdíl od glorioly, která se znázorňuje pouze kolem hlavy. Někdy bývá svatozář typu aureola ve tvaru mandorly, což je elipsovitý tvar nahoře a dole zašpičatělý. V práci budeme používat jak nelišné slovo svatozář, tak názvy jednotlivých typů.

22 Vysvětlení tohoto řešení se budeme věnovat později při výkladu stěny Zjevení.

23 *La cap. RM*, obr. 87.

Stěna „Jeruzalémská hostina“

Celou čelní stěnu vyplňuje jediný námět Nebeské hostiny – nebeského Jeruzaléma. Tvoří oválný tvar na okraji lemovaný hradbami, které se ve vrchní polovině směrem ke středu spojují námětem Trojice ve tvaru tupé špice. Kompoziční střed je umístěn uprostřed v horní polovině. Znárodnuje Matku vykupitele (Redemptoris Mater), podle níž je kaple pojmenována. Střed na sebe upozorňuje větší barevností a hlavně kruhovitou mandorlou, v níž je figura umístěna. Mírně ho odlehčuje námět Trojice umístěný přímo nad ním a čtyři barevné akcenty v rozích, znázorňující symboly evangelistů. Mimo tato místa je stěna řešena v barvách okru, zelené, a bílé.

Dvě okna jsou zcela přirozeně zakomponována do řešení a neruší celkový dojem.

Obrázek č. 5: kompoziční řešení stěny Jeruzalémská hostina.²⁴



²⁴ La cap. RM, obr. 10, s. 28 – 29.

Klenba

Klenba je mírně prohnutá a tvoří ji čtyři cípy vybíhající ze stěn. Kompoziční řešení sleduje tvar kříže vzniklého ze středových svislých linií stěn. Vrchol je zakončen velkým obrazem Krista Vládce v barvách okrové (nebo zlaté), červené a modré.

Obrázek č. 6: kompoziční řešení klenby.²⁵



Další kompoziční vztahy jsou dány umístěním námětů, a proto se jim budeme věnovat v následující kapitole.

²⁵ *La cap. RM*, obr. 136, s. 172.



3.2.3 Námět

Jak již bylo řečeno, vypráví se zde příběh spásy a podle toho jsou voleny náměty. Našli bychom zde různé cykly týkající se Krista, Marie, andělů, apoštolů, Petra, svatých a světic, cykly podle evangelií, apokryfů atd., ale přitom bychom mohli ztratit celek, který je v tomto případě zcela zásadní.²⁶

Náměty stěny Vtělení

Při vstupu do kaple bychom mohli začít s vyprávění v levém zadním rohu, kde příběh začíná vtělením Slova. Na této stěně vpravo uprostřed uvidíme námět zvěstování, avšak důraz je dán na Slovo, které se stává tělem. V této horizontální linii pak probíhá příběh Ježíšova života na zemi: obětování v chrámě, křest v Jordánu, setkání s kanaánskou ženou a ukřižování a smrt.

Ve svislé linii se odehrává příběh sebezmaření Krista pro naši spásu. Je to cesta „sestupu“ k lidem. Nejdříve se pro nás stává bezbranným dítětem při svém narození v Betlémě, potom se dává pokřtít, aby na sebe vzal hříchy lidstva, nakonec sestupuje do samotného pekla, aby vyvedl lidi z otroctví hříchu.

Vyprávění je doplněno dvojím umýváním nohou: při jednom se sklání k Ježíšovým nohám žena hříšnice a natírá mu nohy vonným olejem, při druhém vidíme ve stejném postoji (na kolenou) Ježíše, jak umývá nohy apoštolům. V obou případech je to gesto pokory a sebedarování.

Poslední dva náměty tvoří skupinka tří mučedníků stojících v zákrytu a prorok Izaiáš otočený zády k celé kompozici stěny držící svitek. Tvoří tak spojení mezi stěnou Vtělení a stěnou Zjevení.

Popis obrázku č. 7²⁷: stěna Vtělení²⁸:

1. Narození
2. Křest v Jordánu
3. Sestup do pekel
4. Obětování v chrámě
5. Setkání s kanaánskou ženou
6. Kristus stolující s hříšníky
7. Kristus umývá nohy apoštolům
8. Zvěstování
9. Ukřižování

²⁶ *La cap. RM*, s. 196 – 197.

²⁷ Obrázek na protější straně. Tamtéž, obr. 32.

²⁸ Tamtéž, s. 40.



Náměty stěny Nanebevstoupení a Letnic

Stěna Nanebevstoupení a Letnic nám vypráví o vrcholu radostné zvěsti. Středovou svislou linii tvoří směrem vzhůru námět Letnic a oslaveného Krista, sesílající od Otce Ducha Svátého. Na vrcholu linie je znázorněn námět Usnutí Panny Marie. Ve středové horizontální linii vidíme od středu dva keře: jeden z nich objímá mučednice Edit Stein, druhý se tyčí nad ležícím tělem svatého Pavla s uťatou hlavou. Konce linie tvoří vpravo motiv žen u prázdného hrobu a vlevo vyznání Petra u Tiberiadského jezera. Dolní část stěny doplňují dvě dvojice postav: vpravo objímající se Jáchym a Anna a vlevo dobrý samaritán pomáhající ubožákovi.

Poslední náměty tvoří skupinka mučedníků úplně vpravo nahoře a pod nimi ke stěně Zjevení obrácený prorok Daniel držící rozvinutý svitek. Tato poslední figura tvoří opozici k figuře proroka Izaiáše na protější stěně Vtělení.

Popis obrázku č. 8²⁹: stěna Nanebevstoupení a Letnice³⁰:

1. Usnutí
2. Kristus vystupuje k Otci
3. Panenská Matka – Církev
4. Soslání Ducha svatého na apoštoly
5. Jáchym a Anna
6. Dobrý samaritán
7. Umučení svatého Pavla
8. Řeholnice Edit Stein
9. Prázdný hrob. „Myronosičky“
10. „Miluješ mě více než ostatní?“

29 Obrázek na protější straně. *La cap. RM*, obr. 54.

30 Tamtéž, s. 78.

Náměty stěny Zjevení

Jak jsme si uvedli, kompoziční řešení stěny Zjevení je poněkud složité a také námětově sleduje stěna nejširší chronologický úsek. Náměty představují předobrazy Krista a příslib jeho druhého příchodu ve slávě. Svislou středovou linii tvoří námět Zjevení na hoře Tábor, pod ním je velká figura Krista přicházejícího ve slávě, pod touto majestátní figurou vidíme oltář označený dvoubřevnovým křížem a dvě dvojice figur: červeně oděné uklánějící figury představují Adama a Evu, dva bíle oděni muži nad nimi jsou Filip a Marek.

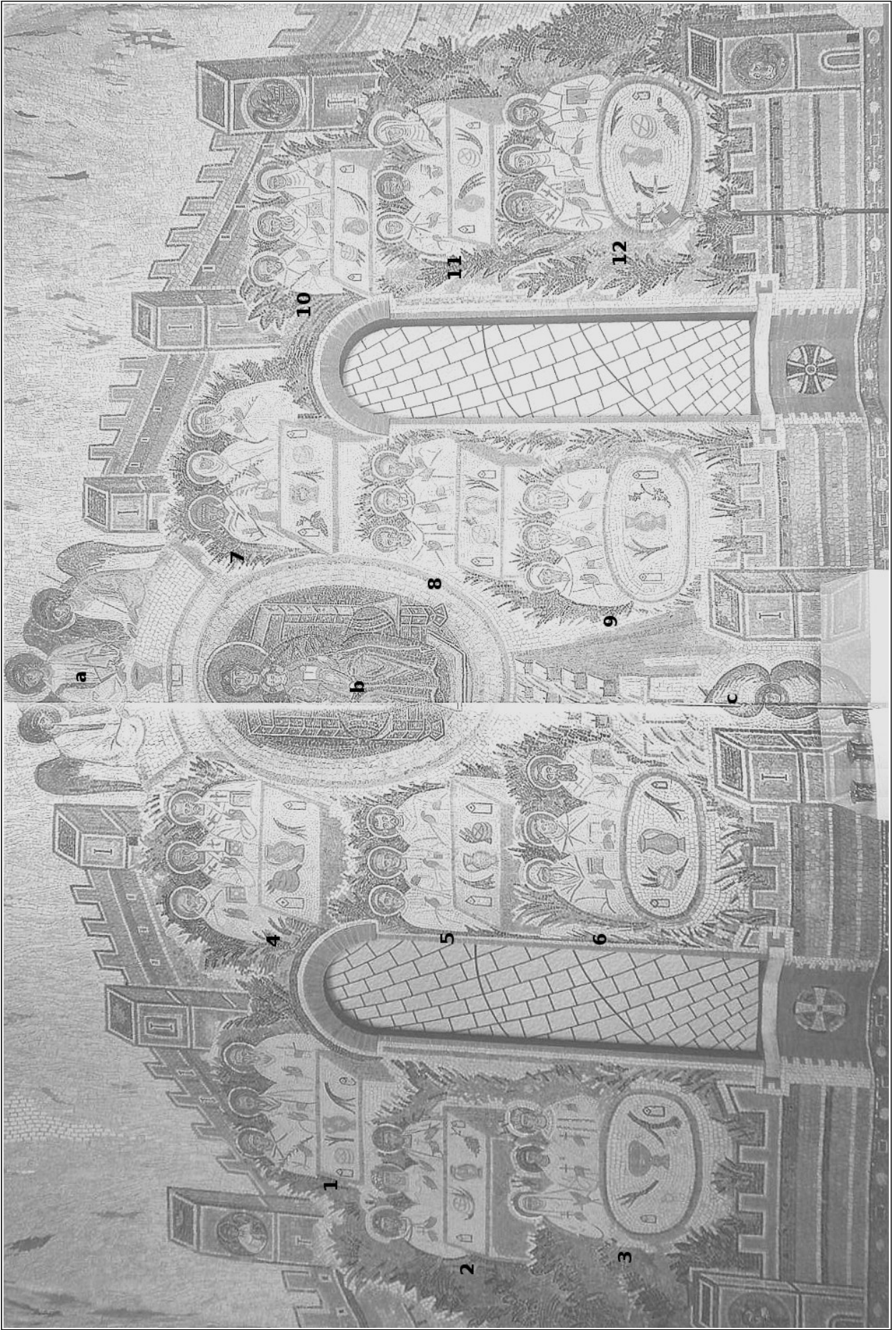
Zbytek stěny znázorňuje moře a zemi a je možné ho rozdělit do tří pod sebe umístěných horizontálních pruhů. Vrchní pruh tvoří moře a předobrazy Krista: Noemova archa a Mojžíš rozdělující vody Rudého moře. V rozích jsou dvě červeně oděné figury: Panna Maria a Jan Křtitel. Střední pruh tvoří skupina lidí znázorňující boží lid patřící Kristu, v levé části vidíme postavu Jonáše a pod ním velrybu vracející se do vln. V pravém ukončení středového pásu je figura Josefa Egyptského s pytli zrní. Ve spodním pruhu uprostřed vidíme postavu apoštola Petra, jak otevírá bránu Ráje, vpravo pak archanděla Michaela držícího váhy při posledním soudu a pád Satana.

Popis obrázku č. 9³¹: stěna Zjevení³²:

1. Proměnění
2. Kristus „erchomenos“ - „jež přichází“
3. Oltář liturgické slavnosti
4. Adam a Eva
5. Filip a Marek
6. Mojžíš otevírající Rudé moře
7. Noe na arše
8. Jonáš s rybou
9. Josef Egyptský s pytli zrní a kalichem
10. Země a moře vydávající mrtvé Kristu
11. Archanděl Michael při posledním soudu
12. Panna Maria v „deisis“
13. Jan Křtitel v „deisis“

31 Obrázek na protější straně. *La cap. RM*, obr. 87.

32 Tamtéž, s. 118.



Námět stěny Nebeské hostiny

Stěna Nebeské hostiny představuje eschatologickou rovinu Církve, společenství svatých a světic v nebeském Jeruzalémě. Stoly, u nichž sedí spasení, obklopují ústřední námět Matky Vykupitele, znázorněné jako žena na trůnu držící v náručí dítě. Z mandorly, která ji obklopuje, vytékají dva prameny vody. Na vrcholu vidíme motiv Trojice, jak ji známe od Rubleva: tři bytosti s křídly sedící kolem stolu s pohárem. Námět je lemován motivem hradeb s několika věžemi, z nichž čtyři jsou označeny symboly čtyř nebeských bytostí: anděl (nebo také člověk), lev, orel, býk. Poslední figuru nacházíme dole uprostřed a je to anděl v branách Svatého města.

Popis obrázku č. 10³³: stěna Nebeská hostina³⁴:

- a. Nejsvětější Trojice
 - b. Matka Vykupitele
 - c. Anděl v branách Svatého města
1. Dominik, Pachomius, Jan Rilskii
 2. Vladimír, Hedvika, Václav
 3. Alžběta Ruská, Tomáš More, Kateřina Sinajská
 4. Řehoř Veliký, Mikuláš, Jan Zlatoústý
 5. Cyril, apoštol Slovanů, Augustýn, Ambrož
 6. Jan Damašský, Tomáš Akvinský, Řehoř Palamas
 7. František z Assisi, Klára, Serafín Sarovský
 8. Bazil, Benedikt, Sergej Radonežský
 9. Antonín Veliký, Jan Klimak, Jeroným
 10. Jan od Kříže, Dionýsos Areopagita, Terezie od Dítěte Ježíše
 11. Melanie, Josef Moskevský, Kateřina Sienská
 12. Řehoř Illuminator, Terezie z Avili, Ignác z Loyoly

33 Obrázek na protější straně. *La cap. RM*, obr. 10.

34 Tamtéž, s. 24.

Vztahy mezi náměty

V celkovém kompozičním řešení si můžeme všimnou vztahů mezi jednotlivými náměty. Některé z nich již byly naznačeny, další zde uvádíme.

1. Zvěstování vtělení / Zvěstování vzkříšení; obojí zvěstováno andělem od Boha.
Ježíš na kříži dává dar své Krve Marii / Vzkříšený Kristus svěřuje své stádo Petrovi; obojí představuje Církev.
2. Obětování Ježíše v chrámě / Edit Stein deportovaná do Auschwitzu; představuje nabídnutí se Bohu.
Vyslyšení kanaánské ženy / Stětí apoštola Pavla; hlásání Evangelia národům.
3. Ježíš umývá nohy Petrovi / Anna objímá Jáchyma; představuje mezilidskou lásku.
Odpuštění ženě hříšnici / Milosrdenství dobrého samaritána; láska Boží – láska budoucí.³⁵

Tabulka č. 1: rozdělení výtvarného řešení kaple podle různých kritérií.³⁶

	Stěny	Témata	Kosmické elementy	Dominantní barvy	Události	Svátosti	
Ekonomická fáze	Sever	Kenosis	Voda	Modrá	Obnovení přirozenosti	Křest	
	Jih	Theosis	Oheň	Červená	Posvěcení lidí Nanebevstoupení a Letnice	Pomazání	
Eschatologická fáze	Západ	Krisis/ nea ktisis	Země	Zlatá	Proměnění stvoření při Soudu	Eucharistie	
	Východ	Polis	Vzduch	Bílá	Jeruzalémská hostina Sňatek Anděla a Moudrosti		
Kosmická fáze	Nahoře	Pantocrator – Kříž		Pozlacená bílá	Prozřetelnost	Nebe	Kosmos Církev
	Dole	Kosmos – Oltář		Lesklá černá	Stvoření	Země	

³⁵ *La cap. RM*, s. 197.

³⁶ *Tamtéž*, s. 215.

4 Symbol ve výtvarném řešení kaple Redemptoris Mater

K tomu, co už jsme zmínili o symbolu a jeho funkci, je třeba dodat ještě jednu věc, a to, že symbol může být vyjádřen také obrazem a obraz funguje na mnoha jiných principech, než jaké dokážeme vyjádřit slovy. M. Eliade¹ se o tom vyjadřuje ve smyslu, že „překládat“ tyto obrazy do konkrétních termínů je nesmyslná operace; obrazy jistě zahrnují veškeré narážky na „konkrétno“, ...ale reálno, jež se pokoušejí označovat, se nedá podobnými odkazy na „konkrétno“ vyčerpat.“ „Pravdivý je tedy právě obraz jako takový, jako svazek významů, nikoli jediný z jeho významů nebo jediná z jeho četných referenčních rovin. Překládat obraz do konkrétní terminologie, tím že ho zredukujeme na jedinou referenční rovinu, je horší než ho zkomolit, znamená to zničit ho, zrušit jeho nástroj poznání.“² Mimo to už jsme se zmínili o tom, že klíč ke správnému pochopení výtvarného řešení kaple je ukryt v pochopení liturgických obřadů. V následující práci se tedy pokusíme podat výklad jednotlivých symbolů v rámci námětu, který odráží liturgické slavení a život církve.

4.1 Stěna Vtělení

Stěna Vtělení je celá ve znamení kenoze – sebezmaření Krista (Fil 2; 7 - 8). Vypráví se nám zde příběh o jeho pozemském životě, kdy je božství skryto za lidstvím. Vše se odehrává v následujícím sledu: Ježíš přijal tělo z ženy, narodil se, byl obětován v chrámě, přijal křest, během svého života konal zázraky a projevoval milosrdenství, sloužil druhým, byl ukřižován, zemřel a sestoupil do šeuolu, aby vysvobodil vězněné. Nyní se podívejme na tyto události jednotlivě.

1 Mircea Eliade (*1907 v Bukurešti, †1986 v Chicagu) byl spisovatel, historik, religionista, profesor a diplomat fašistického Rumunska. Po studiu na univerzitě v Bukurešti odjel do Indie, kde se věnoval studiu sanskrtu a jógy. Po Druhé světové válce odešel do exilu do Ameriky, kde dále působil jako profesor. Zabýval se interpretací náboženských tradic a praktik. Zájem o mýty a symboly se stal častým námětem jeho publikací.

2 Eliade, Mircea: *Obrazy a symboly, Esej o magicko - náboženských symbolech*. Computer Press, Brno 2004, s. 13 - 14.

4.1.1 Zvěstování vtělení

Obrázek č. 11: zvěstování vtělení.³



Popis: na námětu vidíme dvě figury. První vlevo stojící s andělskými křídly a se svatozáří je oblečená v bílo-zlatých šatech a drží rozvinutý svitek, na němž vidíme vyobrazenou druhou figuru představující klečící ženu. Anděl se dívá a pravou rukou ukazuje na ženu, která je oblečena do modrých šatů a červeného pláště, kolem hlavy má svatozář. Oči má zavřené nebo sklopené a v ruku drží přadeno červené barvy, které tiskne k tělu.

Odkazy: anděl Gabriel byl poslán k panně jménem Maria; Duch svatý na ni sestoupil a moc nejvyššího ji zastínila; Maria řekla: „jsem služebnice Páně, ať se mi stane podle tvého slova“ (Lk 1; 26 – 38). A Slovo se stalo tělem... (Jn 1; 14).

V liturgii se s tématem setkáváme v průběhu doby adventní a také ve svátek Zvěstování Panně Marii 25. března, tento svátek se rozšířil na Východě kolem roku 550, v Římě v 7. století.⁴

Téma zvěstování nám většinou představuje setkání Marie a anděla. V tomto případě však mariánský aspekt ustupuje kristologickému. Svitek, na němž je vyobrazena postava Marie, výmluvně popisuje zmíněný verš: a Slovo se stalo tělem. Doširoka otevřené andělovi oči projevují úžas nad touto událostí, naopak Mariiny zavřené oči jsou projevem pokory. Podle symbolického výkladu znamenají otevřené oči duchovní zření, tvoření a vědění⁵, je to aktivní prvek, oproti tomu zavřené oči mohou znamenat pasivní postoj, důvěru, víru.

Purpurové přadeno (jindy nahrazeno symbolem vřetena nebo přeslice) má význam ženskosti, sexuality, někdy také věčnosti⁶ a představuje jak věčné panenství Mariino, tak proces přeměny slova v tělo, což naznačuje nit, která se z přadena odvíjí směrem k Mariině lůnu.⁷ Purpurová barva jakožto nejvzácnější barvivo představuje moc a důstojnost, ale také božství.⁸ Purpurový plášť

3 *La cap. RM*, výřez obrázku 48, s. 72.

4 *Liturgie hodin II*, Doba postní, velikonoční Triduum a doba velikonoční. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, s. 1496.

5 Becker, Udo, c. d., s. 196 – 197.

6 Tamtéž, s. 331.

7 *Vatican* [online]. 1999 [cit. 2011-03-08]. Basiliche e cappelle papali. Dostupné z WWW: <http://www.vatican.va/various/basiliche/index_it.html>.

8 Becker, Udo, c. d., s. 236.

do kterého je zahalena může znamenat královské vyznamenání,⁹ modrý šat pak čistotu a věrnost.¹⁰

Anděl Gabriel (jindy označován jako archanděl, podle hierarchického postavení andělských kůrů, které bylo schváleno jako církevní učení roku 649 na lateránském koncilu¹¹) je oděn do roucha bílé a zlaté barvy, která se podle starozákonních liturgických předpisů může vykládat jako čistota a touha po nebi.¹² Gesto andělovy ruky může znamenat přátelství, příslib, ale také ochranu.¹³ Ruka je ve výšce Mariina ucha, což symbolizuje, že Maria naslouchala jeho slovům. Efrém Syrský pro to používá výraz „početí sluchem“.¹⁴

Maria je symbolem Církve i každého křesťana, protože Slovu naslouchá, vítá ho, činí ho viditelným a tím ho představuje světu. Každý křesťan může mít účast na tomto mateřství, ke kterému je povolán.¹⁵

4.1.2 Narození Ježíše

Obrázek č. 12: narození.¹⁶



Popis: námět obrázku je umístěn ve tvaru kupole, budící dojem uzavřeného prostoru. Vidíme dvě lidské figury a dvě zvířecí. Lidské figury představují ležící ženu a dítě, zvířecí koně a vola nebo krávu. Námět je proveden lineárně s použitím červených linií na bílo béžovém pozadí.

Odkazy: „I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechou.“ (Lk 2; 7);

První zobrazení tématu Narození nacházíme už v Priscilliných katakombách a datuje se do 3. století. Podle tradice si nechal zobrazit fresku s vyobrazením Spasitelova narození i císař Konstantin a nacházela se v bazilice v Betlémě. Toto zobrazení se pak stalo vzorem pro další malíře. Po ikonoklastickém období již můžeme považovat typ za definitivní. Motiv použitý v kapli RM je vlastně jen výřez z tohoto typu (běžně jsou zde ještě paprsky, andělé, pastýři, svatý Josef a ženy umývající dítě). Evangelia se nezmiňují o jeskyni, poprvé o ní hovoří svatý Justin Filozof.

9 Lurker, Manfred, c. d., s. 212 – 213.

10 Becker, Udo, c. d., s. 176.

11 Royt, Jan: *Slovník biblické ikonografie*. Karolinum, Praha 2006, s. 20.

12 Lurker, Manfred, c. d., s. 213.

13 Becker, Udo, c. d., s. 246.

14 *Vatican* [online].

15 Tamtéž.

16 *La cap. RM*, obr 138, s. 174.

Svatý Irenej v ní vidí předobraz Kristova sestupu do pekel. Plátno, do kterého je dítě zavinuto, může být předobraz pohřebních pláten, stejně jako obdelníkový tvar jeslí hrobky, neboť toto dítě bylo zrozeno k smrti, čímž smrt přemůže.¹⁷ Ve dvou zvířatech nacházejících se v pozadí jsme zvyklí vidět osla a volka. Zajímavé je, že v Rusku neznali osla, a proto se na jejich ikonách mění na koně. Tato zvířata jsou zobrazována od 4. století na sarkofázích a zdůvodnění je různé. Někteří vidí v oslíkovi obraz pohanů a ve volku Izraele, někdy se pro interpretaci cituje verš Izaiáše: „Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, mne však Izrael nezná, můj lid je nechápavý“ (Iz 1; 3). U proroka Habakuka se zase píše: „Uprostřed dvou zvířat se zjevíš“ (Hab, 3;2 LXX).¹⁸ V dalším významu může být osel předobrazem tíhy hříchů, které Spasitel ponese, a býk jako obětní zvíře představuje oběť Krista na kříži.¹⁹

Matka odpočívající na podušce je odvrácená od dítěte, ale není to postoj lhostejnosti, ale vyjadřuje plnou skutečnost lidské přirozenosti dítěte – matka potřebuje odpočívat. Zřejmě je to reakce na monofyzitské tendence doby. Postoj umocňuje ticho scény a můžeme citovat výrok: „Maria však to všechno uchovávala v srdci a rozvažovala o tom“ (Lk 2;19). Scéna, na které se Maria sklání nad dítětem nebo se mu klaní, se vyskytuje až od 7. století.²⁰ Ležící Maria má zahalené celé ruce i nohy, což se vykládá jako bázeň před Bohem.²¹ Široce otevřené oči jsou projevem plné účasti a můžeme je vykládat v podobném smyslu jako u předchozího obrázku (aktivita, vědomí, účast na tvoření).

Liturgie svátku Narození Páně se slaví na Západě 25. prosince.

17 *Vatican* [online].

18 Sandler, Egon: *Ikony Krista; Víra, umění, liturgie, teologie*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2010, s. 58 – 60.

19 Lurker, Manfred, c. d., s. 180 – 181.

20 Sandler, Egon, c. d., s. 60 – 61.

21 Becker, Udo, c. d., s. 246.

4.1.3 Obětování v chrámě

Obrázek č. 13: obětování.²²



Popis: na obrázku vidíme dva páry osob a dítě. Mladší dvojice přichází zprava a mírně se uklání, starší dvojice přichází zleva, žena drží v ruce rozvinutý svitek, muž drží ve výši ramen dítě a téměř se ho dotýká hlavou. V pozadí starší dvojice je naznačena budova a nízký stromek. Ženy jsou oděny ve hnědo-červených šatech, starší muž v šedo-modrých šatech, mladší v zelených. Budova je šedá, baldachýn hnědo-červený.

Odkazy: „Každého prvorozeného syna

musíš vykoupit“ (Ex 13,14); „... přinesli Ježíše do Jeruzaléma, aby s ním předstoupili před Hospodina“ (Lk 2, 22); Simeon vzal dítě do náručí; žila tu i prorokyně Anna (Lk 2, 25 – 38).

Námět se objevuje od počátku křesťanství a nejstarší vyobrazení se nachází zřejmě na vítězném oblouku baziliky Panny Marie Větší v Římě. Nejde však o zcela přesnou ilustraci textu, jako spíš o výklad hlavního tématu oblouku: Syn věčného Otce se představuje národům země. Na starších vyobrazeních klade Maria dítě na oltář, nakonec se ustálí zobrazení dítěte položeného na Simeonových rukou.²³

Svátek Uvedení Páně do chrámu se slaví jako setkání Božího Syna, který se stal člověkem, se svým lidem. Setkání se Simeonem může být také vykládáno jako symbol setkání Božího Syna s Jeruzalémem nebo jako předobraz setkání Krista s církví. Asi v 9. století byl svátek přejmenován na Očišťování Panny Marie, čímž nabral na mariánském obsahu, avšak po reformě římského kalendáře roku 1965 se opět přejmenoval na Uvedení Páně do chrámu a posílil svůj christologický charakter.²⁴

Na běžných vyobrazeních má Maria závoj červené barvy – maforion, který má být projevem její královské vznešenosti, zde je naopak oblečena nenápadně stejně jako Anna. Gesto jejich nabízejících rukou vyjadřuje darování. Je nápadné, že Josef naproti tomu má ruce celé zakryté, což

²² *La cap. RM*, obr. 36, s. 61.

²³ Sandler, Egon, c. d., s. 79.

²⁴ Tamtéž, s. 77.

je znakem bázně před výše postaveným.²⁵ Hluboce se sklání v pokorném gestu.

Simeon, který vítá dítě u vstupu do chrámu, bývá znázorňován jako stařec, někdy oděn ve velekněžském rouchu (inspirace apokryfními texty). Nyní je oděn v prostý plášť – himation, který mu zakrývá celé ruce. Se stejným zakrýváním rukou se setkáváme dodnes při manipulaci s některými posvátnými předměty. Zde má roucho přes dlaně pravděpodobně stejný význam. Od 9. století je Simeon zobrazen jak zvedá dítě k tváři a upírá na něj dojatý pohled.²⁶

Prorokyně Anna stojí tiše za Simeonem a v ruce drží svitek, který znamená, že její slova jsou určena těm, kdo očekávali vykoupení Jeruzaléma. Někdy je na svitku napsáno: „Toto dítě stvořilo nebesa i zemi.“²⁷

Zvláštní architektonické rozvržení budov je dáno obrácenou perspektivou, kterou zavedli středověcí ikonopisci. Představuje červený baldachýn vyobrazený jakoby před budovou, ale ve skutečnosti představuje baldachýn uvnitř. Tímto způsobem se zobrazuje scéna, která se odehrává uvnitř. Baldachýn v tomto případě představuje prostor velesvatyně, čímž se stává středem chrámu.²⁸ Toto je samozřejmě už teologická reflexe námětu, neboť obřad ve skutečnosti probíhal v některém z nádvoří chrámu. Dítě je zahaleno v bílé roucho, což symbolizuje nestvořené Boží světlo²⁹, čistotu a dokonalost.³⁰

Nakonec si všimneme také malého stromku s jedinou zelenou ratolestí. Pravděpodobně odkazuje na text z knihy proroka Izaiáše: „Výrazí ratolest z kořenu Jesse, ...“ (Iz 11, 1), jako naplnění příslibu Mesiáše. Ratolest sama je symbolem slávy a nesmrtelnosti.³¹

Slavení svátku se ustálilo na 2. února. Sendler uvádí, že se v Jeruzalémě na konci 4. století slavil čtyřicátý den po svátku Zjevení,³² oproti tomu Royt píše, že byl svátek slaven 6. ledna podobně jako svátek Narození Páně a na přelomu 5. a 6. století byl přesunut na 2. února a Narození Páně na 25. prosince³³.

25 Becker, Udo, c. d., s. 246.

26 Sendler, Egon, c. d., s. 80.

27 Tamtéž, s. 81.

28 Tamtéž.

29 Sendler, Egon, c. d., s. 81.

30 Becker, Udo, c. d., s. 30.

31 Tamtéž, str. 240.

32 Sendler, Egon, c. d., s. 76.

33 Royt, Jan, c. d., s. 182.

4.1.4 Křest v řece Jordán

Obrázek č. 14: křest.³⁴



Popis: na obrázku vidíme tři postavy (dva muže a anděla), z nichž prostřední mužská stojí se zavřenýma očima v modrém pruhu představujícím vodu a oděna je pouze v bílou bederní roušku. Mužská postava vlevo se shýbá k prostřední a levou rukou na ni ukazuje, zatímco pravá ruka se nachází nad její hlavou a tvoří hrst, levou nohou stojí ve vodě, pravou na souši. Muž je oblečen v jednoduchý hnědý šat. Anděl stojí vpravo, levou ruku si drží na prsou a pravou ukazuje na muže ve vodě, oděn je v bílé a červené. Nad hlavou prostřední postavy je znázorněna bílá holubice a konický tvar tvořený třemi barevnými pruhy (červená, šedá a okrová), z něž vychází proud zlaté barvy přímo do dlaně vlevo stojící postavy. Obě boční postavy mají otevřené oči.

V pozadí jsou bílé skály.

Odkazy: Ježíš přichází k řece Jordán, aby byl pokřtěn od Jana; Duch svatý sestoupil na Ježíše v tělesné podobě holubice (Mt 3, 13 – 17; Mk 1, 9 – 11; Lk 4, 21 – 22; Jn 1, 32 – 34; Sk 1, 22).

Slavení svátku má bohatou minulost. Už svatý Justin ve 2. století rozvíjí teologii křtu Páně, od 4. století se setkáváme s rozšířenými prvky jako zjevení andělů během události. Rozjímání této události vedlo ke vzniku velkého bohatství hymnů a liturgických textů. První figurativní zobrazení události vzniklo na západě jako basreliéfy na sarkofázích a na předmětech ze slonoviny nebo také jako fresky v katakombách. Stylově prosté postavy se stávají hlavně symbolem křtu církve. Ve 4. století se výjev ustaluje, Jan je oděn jako filozof, Ježíš je nahý a nad nimi se vznáší Duch svatý jako holubice – toto zobrazení je známé asi od roku 270. Od 5. století je Ježíš zobrazován jako dospělý muž se zakrytými bedry.

Na řešení z kaple RM jsou zajímavým způsobem zobrazeny vody Jordánu: jelikož byla voda jakožto nezkrotný živel obrazem temnot (proto se někdy zobrazoval na výjevu d'ábel skrývající se

³⁴ *La cap. RM*, obr. 24.

pod skalami), je na obrazu v kapli ve spodní části řeka přímo napojena na výjev sestoupení do šeolu.

Podle tradic byzantských ikon je i zde zobrazen anděl, který se klaní Ježíši a stává se tichým svědkem události, která je tímto stvrzena i v nebi.³⁵ „Scéna zobrazuje vlastní okamžik křtu: Jan se naklání k Ježíšovi a vkládá na něj ruku. Janovo gesto vyjadřuje všechno, co se odehrálo před několika okamžiky. Když poznal Ježíše, zmocnila se ho bázeň. „Já bych měl být pokřtěn od tebe“ (Mt 3, 14). Tvor se ocitá tváří v tvář „Jedinému bezhříšnému“, tváří v tvář tomu, „který snímá hříchy světa“ (J 1, 29).“³⁶ Jan vykonává příkaz Krista v naprostém ohromení, úklonou vyjadřuje postavení služebníka, jeho ruka zdvižená k nebi ukazuje, že pro stvoření je tento úkon nepochopitelný. Jan stojí jednou nohou ve vodách Jordánu a druhou na souši, což má symbolizovat přechod od Staré k Nové smlouvě.³⁷ Oproti Janovi Ježíš jen klidně stojí v gestu naprosté odevzdanosti, jeho nohy mají stejnou polohu jako při ukřižování. Je nahý (zde oděný pouze bederní rouškou) na důkaz zřeknutí se své důstojnosti a plného přijetí lidství. Výjev se stává symbolem – předobrazem smrti Ježíše a tím vykoupení světa.³⁸

Celá událost je důležitá ještě z jednoho hlediska: zjevení Svaté Trojice. Výtvarně se na ni odkazuje dvěma způsoby: vidíme symbol Otce, jehož hlas znázorněný jako zlatý paprsek odhaluje Synovu přirozenost a jeho vyvolení, a nad Ježíšovou hlavou se vznáší Duch svatý v podobě holubice; druhý způsob je někdy spatřován v trojbarevném řešení půlkruhu, z něhož vychází zlatý paprsek.³⁹ Zlato je symbolem věčnosti a stálosti, někdy také poznání a lásky. V křesťanské symbolice je vždy spojeno s nebeským světlem.⁴⁰

Se znázorněním holubice se setkáváme už ve starověku, kdy byla často spojována s bohyněmi erotiky a plodnosti,⁴¹ v tomto případě je však přímo jmenována v biblickém textu a není možné vykládat její zobrazení pouze symbolickým způsobem. I když představuje Duch svatý v Trojici vztah lásky mezi Otcem a Synem, bylo by spojování s výše uvedeným symbolem pouze násilně aplikovanou domněnkou.

Až do konce 4. století se slavil svátek křtu Páně společně s narozením, klaněním pastýřů a mudrců a se svatbou v Káni a tajemnou svatbou Ženicha a Církve v obrovském svátku Epifanie. Datum se lišilo podle místních tradic nejčastěji však 6. ledna v den pohanského slunovratu. V 5. století se slavnosti oddělili a křest zůstal 6. ledna. Na západě se svátek Epifanie stal převážně

35 Sendler, Egon, c. d., s. 88 – 90.

36 Tamtéž, s. 91.

37 *Vatican*. [online].

38 Sendler, Egon, c. d., s. 92 – 94.

39 Tamtéž.

40 Becker, Udo, c. d., s. 339.

41 Tamtéž, s. 82.

svátkem klanění mudrců a křest ustoupil do pozadí.⁴² V současnosti se v západní církvi slaví Křest Páně v neděli po slavnosti Zjevení Páně (6. ledna).

4.1.5 Setkání s kanaánskou ženou

Obrázek č. 15: setkání s kanaánskou ženou.⁴³



Popis: obrázek zobrazuje dvě postavy; muže oblečeného do červených šatů a ženu v šedomodrých šatech a s rouškou na hlavě. Žena se naklání k muži, otevřené oči sklopené k zemi, ruce na kolenou. Muž jakoby vychází vstříc ženě, napřahuje k ní ruce v gestu přijetí a dívá se na ni. V pozadí je naznačena světlá budova na pravé straně za mužem a bílý stůl vlevo za ženou. Na stole leží dva chleby a pět ryb, pod stolem je zobrazen krmící se pes.

Odkazy: za Ježíšem přichází kanaánská žena a prosí o uzdravení posedlé dcery; Ježíš jí vyhoví až po naléhavém prošení (Mt 15, 21 – 28; Mk 7, 24 – 30)

Scéna velmi popisně vyjadřuje zobrazený text. Stůl s položenými rybami a chleby možná odkazuje na Markovo evangelium, v němž je příběh chronologicky umístěn mezi dva zázraky rozmnožení jídla v 6. a 8. kapitole. Vždy je počet původních kusů ryb a chlebů dohromady sedm, nikdy však jako v zobrazeném poměru. Zajímavý je počet sedm, který je v judaismu velmi důležitý, přičemž význam sedmičky může být jak pozitivní, tak negativní, ale vždy je počtem plnosti a celosti.⁴⁴ Jiný výklad udává, že ryby a bochníky symbolizují spásu, kterou Kristus přinesl celému světu.⁴⁵

Postava Ježíše je na výjevech během pozemského působení vždy oděna v červený šat. Červená je sama o sobě barvou ohně, krve, odvozeně pak života, lásky, tepla, nadšeného zápalu, plodnosti, ale také války, ničivé síly ohně a nenávisti, Římané ji nosili na znamení moci. Označuje také soudce vyššího stupně nebo obhájce práva až k prolití krve.⁴⁶ Její silné působení na emoce z ní učinilo

42 Sandler, Egon, c. d., s. 85.

43 *La cap. RM*, obr. 37.

44 Becker, Udo, c. d., s. 256 – 257.

45 *Vatican* [online].

46 Becker, Udo, c. d., s. 42.

zřejmě nejsymboličtější barvu ze všech. V judaistické symbolice byla symbolem hříchu i pokání, na obětované zvíře se sypalo karmínové barvivo (Nu 19, 1 – 10), proto i šaty Krista jako nejvyšší oběti mohou mít červenou barvu. Jindy je barva vysvětlována jako symbol vtělení⁴⁷ nebo naopak božské přirozenosti. Ve výtvarném umění je oděn Kristus purpurovým pláštěm až po zmrtvýchvstání (občas už na kříži).⁴⁸ Ježíš vychází z chrámu naznačeném za ním jako nový Chrám, s mocí přesahující stávající Mojžíšův zákon a napřahuje ruce k ženě v gestu přijetí. Velké Ježíšovy dlaně mají naznačovat, že nikdo nemůže být vyjmut z jeho lásky. Ona jako pohanka vyznává Ježíše jako Mesiáše, což předznamenává rozšíření zaslíbení i pro ostatní národy.⁴⁹

Zobrazení psa pojídajícího drobek pod stolem jistě zaujme. Pes má mnoho symbolických významů od věrného průvodce, strážce, ničitele až po posla smrti⁵⁰, ale zde se zřejmě jedná pouze o dokreslení příběhu, v němž Ježíš zprvu odmítá ženinu prosbu s odůvodněním, „že není dobré vzít chléb dětem a dát ho psíkům. (viz odkazy). Označení pohany psy se v Bibli vyskytuje několikrát.

Zvláštností tohoto biblického výjevu je jeho zařazení do kompozice stěny Vtělení. Napadá nás, proč si autor vybral právě tuto scénu... Každé vysvětlení by bylo pouhou spekulací, za zajímavost však určitě stojí velký počet žen zobrazených na této stěně.

47 Lurker, Manfred, c. d., s. 41 – 42.

48 Lurker, Manfred, c. d., s. 213.

49 *Vatican* [online].

50 Lurker, Manfred, c. d., s. 191 – 192.

4.1.6 Stolování s hříšníky

Obrázek č. 16: Kristus stoluje s hříšníky.⁵¹



Popis: vidíme čtyři osoby: tři muže sedící u stolu a jednu na zemi klečící ženu. Muž, který sedí zcela vpravo drží vak a hledí na ženu, oblečený je do tmavého rozhaleného šatu, vedle něj vlevo sedící muž hledí také na ženu a napřahuje levou ruku přes stůl, druhou si drží na prsou a také on má tmavé šaty a odhalenou hruď, třetí muž se svatozáří je oděný do červeného šatu a je natočený směrem k ženě, která drží jeho pravou nohu ve dlaních. I on na ni hledí,

levou rukou se přidržuje stolu, na kterém je položen bochník chleba a stojí čtyři červené pohárky. Zcela vlevo klečící žena je oděna ve tmavých šatech, sklání se před mužem v červeném oděvu, drží jeho nohu a ovívá ji svými vlasy. Vedle ní leží na zemi rozbitá nádobka.

Odkazy: ke stolujícímu Ježíši přichází žena, maže ho olejem a otírá mu nohy svými vlasy, přihlížející stolovníky její skutek pohoršuje, ale Ježíš ji brání. Tento příběh se nachází v různých podobách ve všech čtyřech evangeliích: Mt 26, 6 – 13; Mk 14, 3 – 9; Lk 7, 36 – 50; Jn 12, 1 – 8. Jelikož však je scéna nazvána stolování s hříšníky, je třeba zmínit také další odkazy, např. Mt 9, 11; Mk 2, 15 aj.

Podle výše uvedených odkazů o pomazání zjistíme, že zobrazený výjev neodpovídá žádnému textu beze zbytku. V případě Matoušova evangelia maže žena Ježíši hlavu a učedníci jsou tím pohoršeni, také v Markově evangeliu maže žena Ježíšovi hlavu, po té co rozbila alabastrovou nádobku, a není upřesněno, kdo se pohoršuje (uvádí se pouze „někteří“). U Lukáše se dozvídáme, že Ježíš stoluje ve farizeově domě, kam za ním přichází žena „hříšnice“, slzami omývá Ježíšovy nohy, líbá je a maže vonným olejem, po té jsou jí odpuštěny hříchy. V tomto případě se farizeus Šimon pohoršuje nad špatnou pověstí ženy a Ježíšovou shovívavostí. Asi nejpodobnější je příběh z Janova evangelia, kdy žena Marie maže Ježíši nohy nardovým olejem a otírá je svými vlasy, Jidáš se pohoršuje nad plýtváním. V tomto případě však žena lahvičku nerozbila. Zdá se, že autor mozaiky vychází ze všech verzí příběhu, v němž chce zachytit vše, co nám Písmo předkládá.

Odhalená prsa dvou mužů mohou symbolizovat nedostatek společenského postavení (téměř

⁵¹ La cap. RM, obr. 42.

ve všech kulturách jsou zločinci zbaveni šatů na znamení ztráty postavení) nebo také odpad od Boha, neboť v Izraeli byla nahota v náboženských souvislostech zcela nepřijatelná. Podle jiných výkladů je nahota symbolem askeze, čistoty a pravdy⁵², ale to zřejmě není tento případ. V judaismu se setkáváme s roztrženým rouchem a bitím v prsa na znamení pokání, smutku a lítosti⁵³. Zde je oděv rozevřen tak, že odhaluje trup, jehož horní polovina hrudního koše ukrývá nejušlechtlejší orgány jako srdce a plíce a spodní polovina je pudovým centrem. V pejorativním smyslu se o břichu vyjadřuje Pavel, když mluví o lidech, kteří „neslouží Kristu, našemu Pánu, nýbrž svému břichu“ (Ř 16, 18). Apoštol pohanů říká o svých protivnících: „Jejich koncem je zahynutí, jejich bohem břicho“ (Flp 3 19) – zde je obraz přízemního poměru ke světu, který se vposledku orientuje na uspokojování nižších pudů. Ježíš ovšem zcela jasně poznává, že nikoliv břicho je příčinou hříchu, nýbrž srdce, tj. niterný postoj člověka (Mk 7, 19).“⁵⁴ Dále můžeme sledovat rozdíl mezi muži: jeden se odtahuje od Ježíše a pevně objímá vak, což může být symbol hmotného zabezpečení, druhý se natahuje směrem k Ježíši, jakoby i on chtěl dosáhnout milosrdenství, které prokazuje ženě.

55

Gestu umývání nohou se budeme podrobněji věnovat v dalším výjevu, nyní se však zaměříme na gesto pomazání vonným olejem a utírání nohou vlasy. Ve staroorientálním světě bylo pomazání olejem častým prostředkem k léčbě nemocných, „skrze pomazání olejem dostávaly sakrální osoby, ke kterým patřil ve vyspělých kulturách starověku i panovník, plnou moc svého úřadu.“⁵⁶ Pomazáním se stávala věc nebo osoba vlastnictvím Boha, olej sám je symbolem Ducha svatého, a proto být „Pomazaný“ (Mesiáš z hebrejského mašíach, Kristus z řeckého christos) bylo „tím nejvyšším vyznamenáním, které od Boha vychází a na něj ukazuje.“⁵⁷ V církvi se užívá vonného nebo přírodního oleje při udělování některých svátostí. Nard je vonný éterický olej používaný jako parfém a získával se zřejmě z tzv. velbloudí trávy (*Cymbopogon schoenanthus*)⁵⁸, jemuž je příbuzný baldrián, kozlík lékařský, a proto se tato rostlina objevuje na středověkých malbách.⁵⁹ Pro vysokou hodnotu oleje se vykládá scéna jako dar toho nejvzácnějšího, co žena měla – esence svého vlastního života. Rozbitá nádoba může představovat ženu samotnou s jejím špatným životem nebo radikální darování se Ježíši.⁶⁰ V judaismu bylo zvykem mrtvé před uložením do hrobu mazat vonnými oleji, jak to zmiňuje i Ježíš na obhajobu ženina činu.

Vlasy jsou v mnoha kulturách vnímány jako symbol síly, na základě čehož byly považovány

52 Becker, Udo, c. d., s. 185 – 186.

53 Lurker, Manfred, c. d., s. 205.

54 Tamtéž, s. 34 – 35.

55 *Vatican* [online].

56 Lurker, Manfred, c. d., s. 173.

57 Tamtéž.

58 Becker, Udo, c. d., s. 187.

59 Tamtéž, s. 27

60 *Vatican* [online].

za vysoce ceněnou obět'. Ostříhání vlasů se provádělo na znamení slibu nebo v právním symbolickém významu také ke zneuctění zločinců. „Dlouhé volně splývající vlasy se především u mužů považovaly za známku svobody nebo urozeného původu, u středověkých žen za znak panen (nebo nevěstek).“⁶¹ „Uchopit někoho za vlasy znamenalo podrobit si celého člověka ...“⁶² Ostříhání nebo oholení může být výrazem pokory a služebnosti vůči Bohu.⁶³

4.1.7 Umývání nohou

Obrázek č. 17: Ježíš umývá učedníkům nohy.⁶⁴



Popis: námět zobrazuje tři muže z nichž dva sedí za stolem, na kterém leží chléb a pohár. Muž vpravo je oděný do červených šatů, klečí na zemi, sklání se směrem k muži uprostřed a ve dlaních drží levou nohu muže, v popředí stojí nádoba. Muž uprostřed hledí na klečícího muže a ukazuje si prstem levé ruky na hlavu, druhá ruka leží na stole obrácená dlaní k muži vpravo. Oblečený je v bílé šaty s modrým pláštěm. Vlevo sedící muž pozoruje scénu

a ruce má volně položené na stole. Všechny figury mají kolem hlav svatozář.

Odkazy: Ježíš krátce před velikonoce slaví se svými učedníky večeři, vstává od stolu, na bedra si přivazuje plátno a umývá učedníkům nohy (Jn 13, 1 – 15).

Scéna umývání nohou se stala sama symbolem ustanovení Eucharistie⁶⁵ a v Janově evangeliu ho přímo nahrazuje. Ve výtvarném umění se nejdříve setkáváme s touto scénou na sarkofázích z konce 4. a počátku 5. století. Někteří řečtí otcové (Origenes, Klement Alexandrijský) „interpretovali tento úryvek jako kající vyznání možného odpuštění hříchů po křtu. Kristus tu totiž užívá termín „čistý“ a „vykoupat se“, jež patří ke křestní terminologii.“⁶⁶

Ve znázorněné scéně z kaple RM představuje scéna umývání nohou právě poslední večeři, což naznačuje také chléb a kalich na stole. Muže, jehož nohu Ježíš drží ve dlani a omývá ji, můžeme lehce identifikovat jako apoštola Petra, neboť ten v uvedeném textu říká Ježíši, aby mu umyl i hlavu

61 Becker, Udo, c. d., s. 322 – 333.

62 Lurker, Manfred, c. d., s. 299 – 300.

63 Tamtéž.

64 *La cap. RM*, obr. 44.

65 Poslední večeře Ježíše se svými učedníky, při níž proměnil chleba a vína ve své tělo a krev. Tato nekrvavá oběť se pojí s obětí Ježíše na kříži. Církev tuto oběť zpřítomňuje při slavení mše svaté během bohoslužby obětí.

66 Sandler, Egon, c. d., s. 141.

a ruce, jak je to znázorněno na mozaice. „Omytí nohou – na východě akt pohostinnosti – je, jestliže je provede výše postavený, symbolem pokory a lásky.“⁶⁷

Do liturgie tzv. Zeleného čtvrtku bylo umývání nohou zavedeno až později, pravděpodobně v 7. století.⁶⁸

4.1.8 Ukřižování

Obrázek č. 18: ukřižování.⁶⁹



Popis: vidíme tři postavy: dva muže a ženu. Centrem výjevu je kříž v podobě písmena T, na němž je přibit muž se zavřenýma očima a ranou na boku, oděn je pouze do bílé bederní roušky. Vlevo stojící žena ho zezadu jakoby objímá, když na něj pravou rukou ukazuje a levou má obtočenou kolem jeho těla k ráně na boku, z níž do dlaně zachycuje stékající krev. Žena hledí na muže vpravo, má červený plášť, který ji zakrývá i hlavu a pod pláštěm prosvítá modrý šat. Tyto dvě postavy mají kolem hlavy svatozář. Vpravo stojící muž je natočen směrem ke scéně ukřižování, v pravé ruce drží kopí a na levé má štít, oblečen je jako voják: helma s krátkým chocholem, červený plášť, krátké kalhoty nebo suknice a pod kolena zašněrované

opánky.

Odkazy: Ježíš byl odsouzen k trestu smrti ukřižováním; na hoře zvané Golgota byl svlečen a přibit na kříž, u kterého stála jeho matka a jiní; když Ježíš zemřel, římský voják mu probodl kopím bok (Mt 27, 33 – 36; Mk 15, 22 – 41; Lk 23, 33 – 49; Jn 19, 18 – 37). Na téma ukřižování najdeme odkazy i ve Starém Zákoně: Žl 22 (21), 2. 8; Žl 24 (23), 8; Žl 46 (45), 7 a jiné žalmy; Iz 53, 2 – 10; v apokryfních evangeliích Nikodémově a Petrově a v patristické literatuře, např.: ve velikonoční homilii Melitona Sardského († okolo 180), u Efréma Syrského a Jana Zlatoústého, Anastáze Sinajského (po roku 700) nebo v hymnech Velkého pátku.⁷⁰

„Navzdory této velmi bohaté literatuře je pozoruhodné, že zobrazení ukřižování se objevuje

67 Becker, Udo, c. d., s. 190.

68 Tamtéž, s. 184.

69 *La cap. RM*, obr. 49, s. 73.

70 Sandler, Egon, c. d., s. 150.

až velmi pozdě. Důvody této skutečnosti spočívaly možná jednak v problematičnosti kříže samotného, který připomínal starověkou šibenici, jednak v negativním postoji církve prvních staletí vůči obrazům.“ „První zobrazení Ukřižování je třeba hledat v 5. století.“⁷¹ Na výjevu můžeme najít nejdříve pouze Ježíšovu matku Marii a učedníka Jana, později také římského vojáka, který je označován jménem Longinus. Podle dobových tendencí se v dějinách zobrazovali kolem kříže různé skupiny postav: židé, vojáci hrající kostky o šat, andělé, ženy, dva lotři, alegorie Církve a Synagogy, současníci nebo uctívání světcí... V západním malířství moderní doby pak vznikají abstraktnější díla upouštějící od scény samotné ve snaze zobrazit utrpení nevinného.⁷²

Perizonium, kus látky ovázané kolem pasu, naznačuje darování se v poníženosti – kenozi⁷³, která je naznačena už při narození, kdy je dítě zabaleno do pleny, při křtu, když Ježíš vstupuje bez šatu do Jordánu, a na kříži.

Křesťanská tradice považuje ukřižování Krista za vrchol velikonoční oběti. Dříve používaný beránek byl symbolem Kristovy oběti, v tomto případě se tedy jedná o naplnění symbolu a vznik nového. „Nový zákon rozšířil a prohloubil symbolický význam starozákonních obětí; dary a oběti slouží jako „náznak a stín“ věcí nebeských (Žd 8, 5). V přikázání Starého zákona a v jeho obětech „je pouze náznak budoucího dobra, ne sama jeho skutečnost“ (Žd 10, 1). Namísto všech starozákonních obětí dal Kristus při poslední večeři sebe sama za oběť spásy, oběť krvavou, kterou druhého dne přinesl na kříž. On je „beránek Boží, který snímá hřích světa“ (Jn 1 29).“⁷⁴

Matka stojící vedle Ježíše v gestu objetí má možná naznačit blízkost v životě, bolesti i smrti. Už název kaple – Matka Vykupitele – mnohé napovídá a naznačuje tak její úlohu „Spoluvykupitelky“, což je termín, který v nedávné minulosti rozpoutal v církvi bouřlivou diskuzi.⁷⁵ Maria zachycuje do dlaně krev vycházející z Ježíšova probodeného boku. Krev u většiny národů symbolizuje sílu a život⁷⁶, a proto je někdy právě tento okamžik považován za vznik církve. Na starších ikonách zachycuje alegorie Církve tuto krev do kalicha.⁷⁷ Krev a voda vycházející z boku odkazují na další stránky Písma: krev beránka stvrzovala ve starozákonním zákonodárství smlouvu (Lv 1, 5; Ex 24, 8), nyní tedy stvrzuje novou smlouvu, uzavřenou při Poslední večeři,

71 Tamtéž, s. 150 – 151.

72 Tamtéž, s. 152 – 156.

73 Tamtéž.

74 Lurker, Manfred, c. d., s. 165 – 166.

75 Připojujeme komentář prof. C. V. Pospíšila Th. D. k tomuto tématu pro Katolický týdeník: „je třeba velmi důrazně podtrhnout, že Otcové, shromáždění na II. vatikánském koncilu, se záměrně tomuto mariánskému titulu (spoluvykupitelka) vyhnuli. Rozhodně tím nemínili popírat Mariinu spolupráci na Kristově díle naší spásy. Tuto skutečnost mnohem jasněji a srozumitelněji titíž Otcové vyjadřují tak, že o Marii hovoří jako o "velkodušné společnici" Vykupitele (LG 61). Koncil se tak vlastně staví na terminologickou pozici papeže Lva XIII., který se ve svých velmi četných mariánských a růžencových encyklikách vyslovoval o Marii jako o "první spolupracovnici Ježíše Krista na díle spásy". Pospíšil, Ctirad V. *Katolický týdeník* [online]. Publikováno 4/2004 [cit. 2011-04-05]. Ad: Panna Maria Spoluvykupitelka. Dostupné z WWW: <<http://www.katydz.cz/index.php?cmd=page&type=11&article=344>>.

76 Becker, Udo, c. d., s. 131.

77 Lurker, Manfred, c. d., s. 159 – 160.

„a voda, symbol Ducha, její duchovní plodnost. Ne bez důvodu spatřovali četní Otcové ve vodě symbol křtu, v krvi symbol eucharistie, a v obou těchto svátostech znamení církve, nové Evy rodící se z nového Adama (srov. Ef 5, 23 – 32).“⁷⁸

Římský voják stojící před křížem, jenž se podle tradice jmenoval Longinus (z řeckého lonché – kopí)⁷⁹, hledí na ukřižovaného Krista. Podle Písma právě on vyznává, že Ježíš byl Boží syn. Je to vlastně první konvertita po vzniku církve a symbolizuje tak rozšíření smlouvy pro celý svět, neboť i pohan vyznává nadlidský ráz Ježíšovi osobnosti.⁸⁰

Symbol kříže má bohatou historii a budeme se mu více věnovat později.

Velký pátek patří do slavností Tridua a liturgie sleduje jednotlivé události tak, jak nám je zachovala Tradice a Bible.

4.1.9 Sestup do šolu

Obrázek č. 19: Ježíš sestupuje do šolu.⁸¹



Popis: výjev zobrazuje tři postavy: dva muže a jednu ženu. Centrem námětu je tmavá mandorla, v níž se nachází bíle oděný muž se svatozáří a ranou v boku, v postoji nakročení. Muž drží za zápěstí každou rukou jednu klečící postavu po stranách a přitom hledí na muže vlevo. Ten mu pohled oplácí, jeho pravá ruka spočívá ve dlani druhého muže, levá volně splývá podél těla. Oděv muže je šedo-modrý. Vpravo klečící žena

pokládá druhou ruku na mužovo zápěstí a hledí na něj, oděna je do červeného šatu. Pod koleny obou klečících postav je tmavý pruh země, v pozadí jsou světlé skály.

Odkazy: „k sestoupení do pekel nacházíme v Novém zákoně asi deset citátů. Tato pravda víry vstoupila do apoštolského vyznání víry jako poslední kolem roku 370. V Prvním listě svatého Petra se píše: „Byl sice usmrcen podle těla, ale podle ducha dostal nový život. V tom duchu šel a přinesl zprávu duším uvězněným v podsvětí“ (1 Petr 3, 18 – 19) a „...i mrtvým byla hlásána radostná zvěst“ (1 Petr 4, 6). Tak se naplňuje proroctví žalmu 107, 16: „Rozrazil bronzová vrata, železné závory

78 *Jeruzalémská Bible*, c. d., s. 1878.

79 Sendler, Egon, c. d., s. 162.

80 *Jeruzalémská Bible*, s. 1780.

81 *La cap. RM*, obr. 27.

zlomil.“ Tato myšlenka se objevuje také v listech svatého Pavla (Žid 2, 14; Ef 4, 8 – 9) a znovu na začátku Apokalypsy: „já jsem První i Poslední, Živý. Byl jsem mrtev, a hle – jsem živ na věky věků a mám klíče od smrti a podsvětí“ (Zj 1, 18).⁸² Z apokryfních pramenů je důležité Nikodémovo evangelium a z dalších inspiračních pramenů velikonoční kánon Jana Damašského.

Evangelia o vlastním okamžiku zmrtvýchvstání nehovoří a nechává ho zakrytý tajemstvím. Proto se také motiv zmrtvýchvstání zobrazuje v křesťanském umění až od 11. století, a to výhradně na Západě. „Byzantské umění přijalo dva typy zpodobení velikonočního tajemství: „Sestoupení do pekel“ a „Ženy u hrobu“. Druhé zmíněné téma podává zprávu o jedné scéně velikonoční neděle, kterou popisují evangelia.⁸³ Zobrazení prázdného hrobu se tedy pro byzantskou církev a pravoslaví stalo oficiální ikonou Velikonoc.⁸⁴ Přijetí tohoto článku víry bylo poněkud problematické, křesťané se báli podobnosti s pohanskými mýty, podle nichž bohové nebo bohyně sestupují do podsvětí, a také prameny, které ho uváděly, nebyly uznány jako kanonické. Přesto se článek víry o sestupu do pekel (šeolu / hádu) nakonec prosadil. Tím vyvstaly (a stále se opakují) otázky ohledně překladu, podle nichž by se místo nemělo nazývat peklo, které označuje místo navěky zavržených, a jakéhosi „předpekli“ - místa, které je dočasné a kde vyčkávali všichni, kdo byli před Kristem, až ten otevře brány nebe.⁸⁵

Sestoupení do pekel bylo tedy křesťanům známo už od 3. století a od 8. století se texty staly součástí liturgie, v křesťanském umění se objevuje až od 10. století. Vzniklo několik typů, z nichž se prosadil centrální⁸⁶, který je i na mozaice kaple RM.

Kristus je oděný do bílého šatu. Bílá se často spojuje s tím, co je svaté, čisté a božské, je to barva radosti a svátečnosti. V Janově Apokalypse je barvou nevadnoucí slávy a u křesťanů je barvou křtu.⁸⁷ Mezi barvami má spolu s černou výsadní postavení, je spojována s absolutním počátkem, koncem a jejich sjednocením. Podle Matoušova evangelia se zjevil Ježíš po svém vzkříšení Marii Magdaleně v rouchu „bílém jako sníh“.⁸⁸ Na zobrazení je v pozadí Krista tmavý prostor a pod jeho nohama dva světlejší pruhy, které představují brány smrti.⁸⁹ Černá barva je „symbolicky analogická k bílé. Stejně jako ona odpovídá absolutnímu a může proto vyjadřovat jak plnost života, tak i jeho naprostý nedostatek. Často se objevuje ve spojení s podobami nediferencovaného, propastného a k označení temnoty a prvotního chaosu, smrti. Barva smutku a rezignované bolesti – na rozdíl od bílé, která jako barva světla mluví o naději. Jako barva noci se

82 Sendler, Egon, c. d., s. 197.

83 Toto téma se nachází na stěně Nanebevstoupení a letnice, které se budeme věnovat později.

84 Sendler, Egon, c. d., s. 197.

85 *Gotquestions* [online]. c2002-2011 [cit. 2011-04-05]. Byl Ježíš v době mezi svou smrtí a vzkříšením v pekle?.

Dostupné z WWW: <<http://www.gotquestions.org/Cesky/byl-Jezis-pekle.html>>.

86 Sendler, Egon, c. d., s. 199 – 200.

87 Lurker, Manfred, c. d., s. 30 – 31.

88 Becker, Udo, c. d., s. 30.

89 Sendler, Egon, c. d., s. 200.

podílí na symbolickém komplexu matka – plodnost – tajemství – smrt.⁹⁰

Kristus drží za ruce Adama a Evu, kteří podle tradice čekají na příchod Vykupitele, jak jim bylo slíbeno (Gn 3, 15). Žena na obrazení je pohotovější než muž a jakoby hladí druhou rukou ruku, která ji drží. „V semitských jazycích označuje výraz pro „ruku“ i „moc“.⁹¹ Být v něčích rukou znamená být v jeho moci, ta může být vedoucí, zachraňující i trestající. V Boží ruce je život všeho, co žije (srov. Job 12, 7 – 10), „dobrým ovcím dá Ježíš věčný život a „a nikdo je nevyrvé z jeho ruky“ (Jn 10, 28).“⁹² Eviny ruce jsou zde dvakrát tak dlouhé jako normálně, což má vyjadřovat, že ona, která vztáhla ruce k zakázanému ovoci, nyní vztahuje ruce k Ovoci, které dává pravý život.⁹³

Skály v pozadí mohou představovat otevřené hroby, o nichž se zmiňuje Matoušovo evangelium, že se otevřely v okamžiku Ježíšovi smrti,⁹⁴ nebo také mohou představovat skálu, kde byl podle legendy pochován Adam - tímto způsobem je zobrazován na ikonách Ukřižování, kde kříž stojí na skále nad jeskyní, v níž leží Adamova lebka.⁹⁵

V celé sestupné linii stěny Vtělení vidíme spojitost: při scéně Narození leží Ježíš v jeslích podobných hrobu, při scéně Křtu stojí v Jordánu jako mrtvý – je nečinný a má stejný oděv jako na kříži, nakonec při scéně Sestupu do Šeolu, do skutečné smrti, je plný života a síly. Je to impozantní obraz přemožení smrti vlastním sebezmařením. V horizontální linii zase vidíme na jednom jejím konci přijetí Ducha při scéně Zvěstování a vydání Ducha během Ukřižování na druhém. Uprostřed dvojí pojetí chrámu: Ježíš se podrobuje Mojžíšovu zákonu a naproti scéna jeho jako nového Chrámu. V dolní horizontální linii dvojí stolování u jednoho stolu, dvojí umývání nohou, milosrdenství a oběť. Chléb na stole je vytvořen ze stejného materiálu jako skály představující otevřené hroby na znamení toho, že vzkříšením poznal celý kosmos svého spasitele.⁹⁶ Tato stěna je tvořena převážně náměty vycházejícími z Písma, a proto s dlouhou tradicí obrazení. Poněkud rušivě působí zakomponování scény Sestupu do šeolu do scény Stolování. Obě scény jsou tématicky odděleny bílými skalami představující hroby, a přestože v tom může být duchovní záměr, nezdá se toto řešení šťastné.

Pro úplnost je třeba dodat, že na stěně Vtělení se nacházejí ještě dva náměty: prorok držící svitek a skupina mučedníků. Tito však svým kompozičním záměrem patří spíše ke stěně Zjevení, a proto se jim budeme věnovat později.

Na stěně je zobrazeno celkem jedenáct námětů a na nich tři zvířata, třicet jedna lidských figur,

90 Becker, Udo, c. d., s. 42.

91 Lurker, Manfred, c. d., s. 221.

92 Tamtéž, s. 222.

93 *Vatican* [online].

94 Tamtéž.

95 Sandler, Egon, c. d., s. 162.

96 *Vatican* [online].

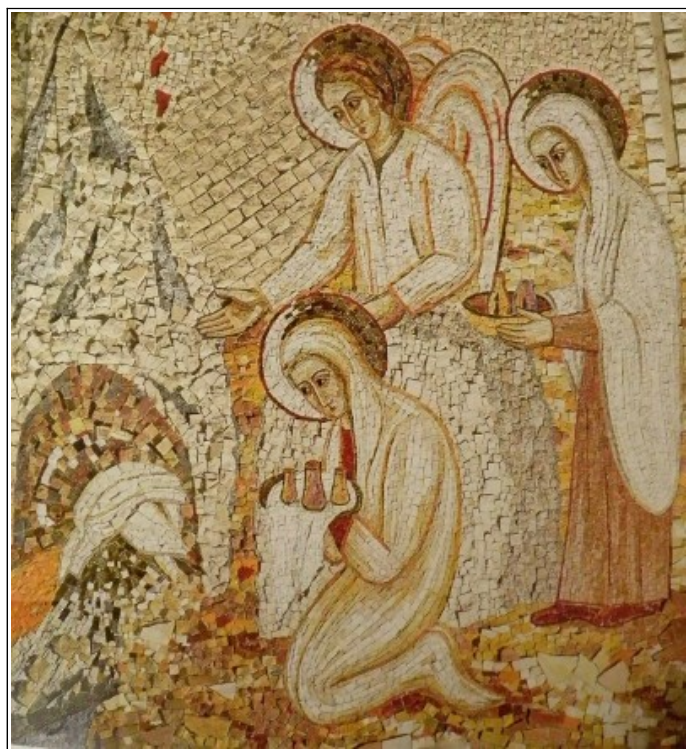
z toho dva andělé, deset žen (čtyřikrát Maria) a devatenáct mužů (osmkrát Ježíš).

4.2 Stěna Nanebevstoupení a Letnice

Stěna Nanebevstoupení a Letnice představuje oslavení Krista a vznik církve. Chronologicky navazuje na stěnu Vtělení námětem vzkříšení – prázdného hrobu, určením Petra za hlavu církve, nanebevstoupením a letnicemi. Následuje zesnutí Panny Marie, umučení apoštola Pavla a nechybí ani připomínka novodobých mučedníků zobrazením svaté Terezie Benedikty od Kříže. Celou kompozici doplňují dvě dvojice, znázorňující milosrdného samaritána a Jáchyma s Annou. Jako na stěně Vtělení i zde je prorok držící svitek a skupina mučedníků.

4.2.1 Prázdný hrob

Obrázek č. 20: ženy u prázdného hrobu.⁹⁷



Popis: obraz je tvořen třemi postavami kompozičně umístěnými spíš vpravo, jsou to dvě ženy a anděl. Všechny postavy jsou označeny svatozáří a hledí na místo vlevo, které znázorňuje skalní hrob, ve kterém leží bílé pruhy látky. Bíle oděný anděl stojí mezi ženami, ukazuje na hrob, před ním se nachází kámen dosahující mu do výše pasu. Obě ženy nesou misky nebo tácky, na nichž stojí menší pyxidy. Žena vlevo klečí, její plášť je bílý a pod ním prosvítají červené šaty, na její misce leží tři nádobky a bílá látka. Žena vpravo stojí, zahalena je také bílým pláštěm a její šaty jsou hnědé.

Na misce drží dvě nádobky.

Odkazy: po sobotě přicházejí ženy ke hrobu, aby Ježíšovo tělo pomazaly vonnými mastmi a dokončily pohřební přípravy, nacházejí však hrob prázdný a anděl jim zvěstuje Kristovo vzkříšení (Mt 8, 1 – 8; Mk 16, 1 – 8; Lk 24 1 – 8; Jn 20, 1).

Poselství o nalezení prázdného hrobu se v evangeliích neshodují, neboť úmysl pomazat tělo půldruhého dne po smrti by byl nepřirozený a v Janově evangeliu je uvedeno, že Josef z Arimatie a Nikodém, kteří Ježíše pohřbívali, již Ježíšovo tělo pomazali, proto Matouš ve svém evangeliu

⁹⁷ *La cap. RM*, obr. 82.

předpokládá spíše zbožnou návštěvu, což zase nevysvětluje, proč by ženy přinášely vonné masti.⁹⁸ V byzantské a pravoslavné církvi se stal námět oficiální ikonou Velikonoc a příběh žen přicházejících ke hrobu našel i své místo v liturgii druhé neděle po Velikonocích (neděle myronosiček).⁹⁹

Jedna žena představuje Marii Magdalenu.¹⁰⁰ O té se Písmo zmiňuje mnohokrát v různých souvislostech, např. jako ženu, z níž vyhnal Ježíš sedm zlých duchů (Mk 16, 9; Lk 8, 2), jako jednu z žen, které vytrvaly pod křížem (Mk 15, 40), nebo jako tu, které se nejdříve zjevil vzkříšený Kristus (Jn 20, 11 – 18). Na výjevu z kaple RM je Marie zobrazena jako klečící žena, ruce má natažené před sebou v gestu přinášení daru. Klečením dává člověk najevo svou podřízenost vůči výše postavenému nebo božstvu. Může být také symbolem strachu a slabosti. Před Bohem padají lidé na kolena na znamení podřízení se Boží vůli. Je také postojem modlitby (Ježíš v getsemanské zahradě, Štěpán při kamenování). V listě apoštola Pavla Filipánům se píše: „před jménem Ježíšovým se skloní každé koleno na nebi, na zemi i pod zemí“ (Flp 2, 10), a tak prokáží svou úctu Bohu.¹⁰¹

V odkazu na ženy přinášející vonné masti ke hrobu není uvedeno, z čeho byly vyrobeny, avšak v Janově evangeliu je zmínka o masti Nikodéma smíchané z myrhy a aloe. „Myrhou rozumíme silně aromatickou, hořce chutnající pryskyřici jednoho druhu balzámovníku. Egyptané používali myrhu k balzámování; Řekové a Římané z ní získávali tekutinu, kterou pak používali jako kosmetický prostředek. V mojžíšském kultu se myrha přimíchávala do oleje svatého pomazání (Ex 30, 23). Pro její příjemnou vůni nosily ženy na ňadrech váček s myrhou...“ „V žalmu 45, 9 se popisuje, že roucho božského hrdiny, jehož trůn je věčný, voní myrhou a aloí.“¹⁰² Aloe (*Aquilaria agallocha*) je vysoký strom rostoucí ve východní Asii, z jehož dřeva se získával silně aromatický drahocenný olej hořké chuti, který se používal jako parfém. K balzámování se využívalo hořké šťávy Aloe vera, rostliny divoce rostoucí v Jemenu. Ve středověku byla aloe symbolem Mariina panenského mateřství, její olej byl považován za symbol pokání a zdrženlivosti. Protože se používala i k balzámování zemřelých (viz odkazy), souvisí také obrazně s Kristovou smrtí.¹⁰³

Prázdný hrob je symbolem přemožení smrti, v Písmu se uvádí, že se stal důvodem víry apoštola Jana (Jn 20, 8) a také důkazem Ježíšovy předpovědi, že třetího dne vstane z mrtvých (Mt 27, 62 – 66; 28, 11 – 15).

98 *Jeruzalémská Bible*, s. 1781.

99 Sendler, Egon, c. d., st 197.

100 *Vatican* [online].

101 Lurker, Manfred, c. d., s. 105 – 106.

102 Tamtéž, s. 152 – 153.

103 Becker, Udo, c. d., s. 11 – 13.

4.2.2 Zjevení učedníkům a Petrovo vyznání

Obrázek č. 21: zjevení učedníkům u Tiberiadského jezera.¹⁰⁴



Popis: na obrázku vidíme čtyři muže označené svatozáří. Postava zcela vlevo má červené šaty a hledí na muže před sebou, levou ruku má položenou na jeho rameno, druhou na něj ukazuje, ve dlaních jsou vidět jizvy. Muž před ním mu pohled oplácí, naklání se k němu a ruce má téměř strnule podél těla. Za ním stojí muž v šedivých šatech, také se naklání směrem k muži v červeném a ruce má snad sepnuté. Zcela vpravo stojící muž stojí frontálně, hlavu má však otočenou směrem k ostatním a levou rukou ukazuje na druhou stranu, jeho šaty jsou hnědé. Před skupinkou můžů

hoří oheň, v němž jsou dvě malé rybky. Vlevo dole vidíme dvě jehňata, z nichž se jedno pase. Na pozadí mužů je možné rozpoznat v modré ploše vodní hladinu.

Odkazy: po Ježíšově vzkříšení jdou někteří učedníci lovit ryby; po té, co nic nechytí, se vracejí ke břehu, kde stojí Ježíš a volá na ně. Učedníci ho poznávají, podle jeho rady znovu loví a s nově nabytým úlovkem se vracejí zatímco Ježíš čeká u ohně. Zde se Ježíš třikrát ptá Petra, zda ho miluje a pak mu říká: „pas mé ovce“ (Jn 21, 1 – 23).

Rozsáhlý úryvek popisuje událost, která je sama o sobě velmi symbolická. Církev v ní poznává především potvrzení „Petrova primátu“ jak mu byl slíben v Mk 16, 18 – 20.¹⁰⁵ V Písmu se uvádí, že s Petrem šli lovit ještě Tomáš, zvaný Didymos, Natanael z Kány Galilejské, Zebedeovi synové a další dva učedníci.

Zobrazení scény se v umění objevuje celkem brzy, mozaika s touto tematikou se nachází např. v San Apollinare Nuovo (6. století). Na našem zobrazení poznáváme v muži vedle Ježíše apoštola Petra, kterého se scéna týká nejvíce. Ježíš se ho ptá, zda ho miluje více než ostatní. Zcela vpravo stojící apoštol Bartoloměj ukazuje na scénu Stětí svatého Pavla gestem, kterým namítá: jak se můžeš ptát, jestli miluje více než ostatní, když my všichni pro tebe zemřeme mučednickou smrtí?

¹⁰⁴La cap. RM, obr. 85, s. 116.

¹⁰⁵Jako v celé práci se nebudeme zabývat exegezí uvedeného textu, ale pouze symboly a gesty, které vidíme na mozaice.

Petrovo vyznání tak nezáleží v heroickém činu, ale ve skutečnosti lásky, která musí být osobní.¹⁰⁶

Petrův modrý šat vyniká mezi šedým a hnědým šatem dalších dvou učedníků. Modrá se chápe jako barva nebes, dálky, vody, pocítuje se jako transparentní a smělá, je to barva božského, pravdy a držení se pravdy, tedy věrnosti.¹⁰⁷

Ovce nebo beránci znázorňují Ježíšův trojí výrok: „pas moje ovce“. Beránek je běžně symbolem samotného Krista, zde však je obrazem člověka ve vztahu závislosti na Bohu. Bůh pase své stádo „jako pastýř pase své stádo, beránky svou paží shromažďuje, v náručí je nosí, březí ovečky šetrně vede“ (Iz 40, 11). V aramejštině jsou výrazy pro slova „služebník“ a „beránek“ totožné, což jistě není náhoda.¹⁰⁸

V ohni vidíme dvě ryby. Autor mozaiky se buď příliš nezatěžoval realností, nebo má tento obraz ještě jiný význam, neboť ryby nejsou znázorněny, jako by se opékaly, ale jako by v ohni plavaly. Ryba je u mnoha národů chápána jako symbol plodnosti a zároveň smrti. Symbol ryby je jedním z nejstarších symbolů Krista a křesťanů, podle některých pramenů kvůli nastupujícímu věku Ryb, podle jiných jako akrostich slov *Jesous Christos Theou Hyios Soter* (Ježíš, Kristus, Boží Syn, Spasitel), která tvoří řecké slovo *ichthys*, což znamená ryba.¹⁰⁹ Stejně jako beránek může být tedy ryba obrazem božího lidu. Augustin viděl v symbolu pečené ryby, kterou Ježíš podává učedníkům, znamení trpícího Krista. V katakombách je vedle kalicha a chleba znázorněna také ryba, a proto i ona může být symbolem eucharistie.¹¹⁰ Jelikož se ryba rodí ve vodě, může být také obrazem křtu, ve kterém se křesťan znovu rodí. Pokud se podíváme na symbol ryby v tomto významu a vidíme znázorněnou v plamenech ohně, napadá nás proroctví Jana Křtitele: „On bude křtít Duchem svatým a ohněm“ (Mt 3, 11). Oheň pak je považován pro svůj dvojitý účinek (teplo a zkáza) za symbol s mnohými výklady.¹¹¹ Řecké slovo *pyr* (oheň) a latinského *purus* (čistý) mají stejný slovní základ, a proto je oheň považován za očistný prostředek.¹¹²

106Vatican [online].

107Becker, Udo, c. d., s. 176.

108Lurker, Manfred, c. d., s. 27 – 30.

109Becker, Udo, c. d., s. 248 – 249.

110Lurker, Manfred, c. d., s. 223 – 224.

111Více se tématu ohně budeme věnovat později při výkladu hořícího keře.

112Lurker, Manfred, c. d., s. 169.

4.2.3 Nanebevstoupení a letnice

Obrázek č. 22: nanebevstoupení Páně a seslání Ducha svatého.¹¹³



Popis: výjev zobrazuje čtrnáct barevně provedených postav a dvě naznačené pouze lineárně, všechny mají svatozář. Je tvořen dvěma do sebe vepsanými kruhy. První centrální kruh je vyplněn modře s hnědým ohraničením, v něm je sedící postava muže ve zlatém (nebo žlutém) šatu, se svítkem v levé ruce, pravá ruka naznačuje gesto žehnání. V boku a na nohou vidíme jizvy. Druhý kruh je tvořen dvanácti muži v šatech různé barvy a ve zlatých pláštích, mezi nimiž stojí frontálně

¹¹³La cap. RM, obr. 55.

otočená žena v postoji orantky oděna do modrých šatů a červeného pláště. Muži tvoří dvě skupiny po šesti, deset z nich drží v ruce nějaký předmět, nejčastěji listinu nebo svitek, jeden klíče, další patenu s kousky chleba. Čtyři z nich hledí na muže v kruhu, další čtyři (dva a dva) hledí na sebe navzájem, dva na ženu uprostřed a poslední dva (nejblíže středu) hledí ven mimo stěnu. Nad hlavou každé postavy je rudý plamínek. Mezi ženou uprostřed a mužem v modrém kruhu jsou naznačeni dva andělé v oblaku, který zahaluje i ženu. Nad modrým kruhem se nachází ohraničený prostor, v němž vidíme pravou ruku otočenou dlaní vzhůru a ukazující na muže v modrém kruhu. Tento prostor je ve vrchní části (která zde není vidět) vyplněn tvarem bílého trojúhelníku, z něhož vycházejí rudé a zlaté paprsky stejně jako kolem modrého kruhu.

Odkazy: událost nanebevstoupení patří k pravdám víry od nejstarších dob. Mimo evangelia (Mk 16, 19 a Lk 24, 50 – 54) se o ní píše v Novém zákoně na mnoha místech: (Sk 1, 6 – 11; Zj 2, 33; 3, 21; Kol 3, 1; Ef 1, 20,; 3, 20; 4, 10; Žid 4, 14; 8, 1; 9, 24; 1 Petr 3, 22). Ježíš vyvádí učedníky z Jeruzaléma a před jejich očima je vzat do nebe.

Se slavením Letnic je to složitější, neboť se původně jednalo o jiný svátek (obětování prvotin úrody), který sesláním Ducha svatého dostal nový rozměr. My se budeme zabývat Letnicemi právě ve smyslu seslání Ducha svatého, jak se o něm píše ve Skutcích apoštolů: apoštolové jsou shromážděni v místnosti spolu s Marií matkou Ježíšovou a modlí se (Sk 1, 14); s velkým hukotem se objevují z nebe ohnivé jazyky a nad každým přítomným zůstává jeden a všichni jsou naplněni Duchem svatým (Sk 2, 1 – 13).

Zobrazení scény v kapli RM je jistým způsobem netradiční, neboť se zde setkáváme se znázorněním dvou námětů v jedné kompozici, a proto bude třeba věnovat se jim z velké části odděleně.

Nanebevstoupení

První zmínka o slavení svátku pochází ze 4. století, oslava byla součástí velikonočního cyklu, který jím vrcholil, od 5. století se slaví čtyřicátý den po Velikonocích. První zobrazení ukazují Krista sedícího ve svatozáři nesené anděly a toto zobrazení sahá až do pozdního starověku, kdy byly oblíbené tzv. apoteózy.¹¹⁴ Křesťanská ikonografie toto téma přebírá a mění ho. Nejstarší výtvarné památky s tímto námětem se nacházejí na nádobkách z druhé poloviny 6. století. Počet apoštolů na nich kolísá, ale v 10. století se ustaluje na dvanácti. Uprostřed zobrazená Bohorodička stojí v postoji orantky. Maria pozdvihující ruce k nebi je dědictvím umění katakomb, tímto gestem se

¹¹⁴Apoteóza (z řec. *apo-theósis*, zbožštění) znamená extrémní oslavu, vyzvednutí člověka nebo i nějaké představy do nadlidské polohy. Apoteóza. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2002, poslední revize 17.1.2011 [cit. 2011-04-05]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Apoteóza>>. Zde je myšlena ve smyslu způsobu znázornění panovníka ve chvíli zbožštění.

vyjadřuje zároveň odloučení i spojení, doprovázení Syna k Otci. Zajímavé je, že během scény nanebevstoupení není v Písmu žádná zmínka o přítomnosti Marie, přesto se toto zobrazení objevuje od samého začátku.

Oproti byzantské formě, která procházela v období ikonoklasmu stylizační proměnou až k téměř geometrickému vyjádření, se vyvinul na Západě typ „aktivní“, na kterém Kristus vystupuje na horu a odebírá se do nebe, aby uchopil Otcovu pravici. Jindy se vznáší v postoji oranta nebo jsou zobrazeny pouze jeho nohy případně spodní část těla. Poslední západní modifikace zobrazuje Krista, jak se vznáší na oblacích jako součást iluzivní malby.¹¹⁵

Ikonografii ovlivnily starozákonní texty o vystoupení proroka Eliáše do nebe a vidění proroka Ezechiela, tyto texty jsou interpretovány jako předobraz Kristova nanebevstoupení.

Letnice

Jak již bylo zmíněno, svátek Letnic byl původně zemědělský svátek převzatý pravděpodobně od původní kanaánského obyvatelstva. V izraelském pojetí představoval připomínku Paschy a také smlouvy (pravděpodobně zahrnuje všechny smlouvy, od smlouvy s Noemem až po sinajskou a zároveň se slavení Svátku týdnů stalo obnovením Smlouvy se závazky přísahy). Jisté spojení starozákonního a novozákonního pojetí tvoří symbol ohně: teofanie ze Sinaje a seslání Ohnivých jazyků, přičemž jde v obou případech o zprostředkování téže spásy, nejprve skrze Zákon a posléze skrze Ducha. K sestoupení Ducha došlo o Svátku týdnů, který symbolikou sedmi týdnů a jednoho dne vyjadřuje Boží plnost.¹¹⁶ Co se slavení týče, není známo, jestli byly Letnice součástí Velikonoc, nebo to byl samostatný svátek, víme však, že v 5. a 6. století se slavení Letnic (Padesátnice), oddělilo od slavení Nanebevstoupení a poté se také objevuje vlastní ikonografie Padesátnice (Rabbulův kodex z roku 586). Horní část vyplňuje zobrazení Nanebevstoupení, spodní již zobrazuje Padesátnici. Uprostřed vidíme Matku Boží v postoji orantky jako symbol samotné církve a po jejím boku stojí apoštolové. Na východě pak tento motiv zůstává nezměněn a někdy se na něm nachází ještě ruka, což je starobylý motiv připomínající předání Zákona Mojžíšovi, zde však gesto směřuje k Marii – církvi. Kompozice se ustálila v 10. století.

Na Východě se motiv Matky Boží mezi apoštoly nachází na všech zobrazeních od 6. století až do období ikonoklasmu a pak znovu až od 12. století. Na Západě se objevuje Maria jako symbol církve od 11. století prakticky na každém zobrazení Letnic. Námět dalece přesahuje popis biblické události, neboť se stal symbolem samotné církve.¹¹⁷

Na místě, na kterém se ve vyobrazení z kaple RM objevuje svatozář s Kristem, je na běžném zobrazení Letnic ponechán volný prostor, který má představovat právě přítomnost Krista.

115Sendler, Egon, c. d., s. 225 – 228.

116Tamtéž, s. 237.

117Tamtéž, s. 240 – 243.

Nyní se již vraťme k obrazu v kapli. Námětem prostupuje neviditelná vertikální linie od země, přes postavu Matky Boží a ústí ve svatozáří, kde trůní Kristus. To má naznačovat, že celé stvoření se podílí na Kristově vzestupu k Otci. Maria je obklopena učedníky. Není lehké určit, kteří to jsou, neboť atributy většiny z nich jsou podobné, přičemž nejčastěji je to svitek nebo kniha. To má symbolizovat, že z vnuknutí Ducha vyučují Kristovu nauku.¹¹⁸ Každý z apoštolů je oblečen do barvy, která se neopakuje u dalších, a všichni jsou zahaleni pláštěm stejné barvy jako má Kristus, což naznačuje, že každý člověk je naprosto jedinečný a přitom je dítětem jednoho Otce. Je to spojení rozdílnosti v jednotě.

Jak bylo uvedeno, můžeme rozlišit několik skupin podle směru jejich pohledu. Vysvětlení nám podá přítomnost třetí Božské osoby – Ducha svatého, který na apoštoly sestoupil v podobě ohnivých jazyků. Jelikož je Duch svatý nejaktivnější prvek celé scény, a není lehké ho jakkoli znázornit, pokusil se autor vyjádřit jeho přítomnost v pohledu apoštolů a Marie. První skupinka hledící na modrou svatozář se vznášejícím se Kristem znázorňuje příčinu seslání Ducha svatého. Další skupinka navzájem se pozorující představuje „tvář“ Ducha, neboť každý člověk křtěný Duchem je jeho tváří. Další dva hledí na Marii, protože ona je plná Ducha svatého a také je jeho tváří a poslední dva, Petr a Pavel, upírají zrak do prostoru mimo zdi a propojují prostor obrazu seslání s prostorem v kapli, kde se odehrává liturgie.¹¹⁹

„Kristus trůní ve svatozáří, kterou nesou dva andělé. Je ve středu, v místě, které by mělo být logicky nejsvětější. Tady je ale tmavší než okolí.“ „Smysl tohoto obrácení hodnot vychází z myšlenky Pseudo-Dionysia Areopagity, podle níž lidský duch není s to pochopit tajemství božství a musí ho pojímat jako „oslňující noc“.“¹²⁰ Ježíš je oděný zářivým zlatým šatem představující světlo a představuje úplné zbožštění jeho pozemského těla. Pravou rukou žehná, jak je uváděno v Písmu (Lk 24, 51), v druhé drží svinutý pergamen, symbol pravdy.¹²¹

Andělé, kteří ho nesou, jsou zobrazeni s náznakem křídel. Takto se začali znázorňovat až ve 4. století. Barva jejich oděvu je bílá, což má charakterizovat nebeské bytosti odrážející božské světlo.¹²²

Ruka napřahující se směrem k obrazu má představovat akt Otce při stvoření i vykoupení skrze Krista.¹²³

118Sendler, Egon, c. d., s. 242.

119Vatican [online].

120Sendler, Egon, c. d., s. 232 – 233.

121Tamtéž.

122Tamtéž, s. 231 – 232.

123Vatican [online].

4.2.4 Zesnutí Panny Marie

Obrázek č. 23: zesnutí Panny Marie.¹²⁴



Popis: námět je tvořen pěti postavami: čtyřmi dospělými (tři muži a jedna žena) a jednou dětskou. Žena leží na lůžku se zavřenýma očima. Ruce má sepnuté na klíně, vlevo stojí muž s kadidelnicí v pravé ruce, levou má mírně zdviženou, a hledí na ženu stejně jako vpravo stojící muž, který ukazuje levou rukou jejím směrem. Uprostřed za lůžkem stojí muž a v náručí drží novorozeně zahalené plátnem. Všechny postavy mají svatozář. Na pozadí vidíme oblouk uzavírající celou scénu do jednoho celku.

Odkazy: apokryfní texty, podle nichž

apoštolové přiletěli na oblacích, když měla Maria umírat, a Ježíš přijal její duši do svého náručí (Vyprávění Josefa Arimatejského o nanebevzetí Panny Marie, Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky a *De transitu beatae Mariae Virginis* od Pseudo Melitona ze Sard).

Kolem skutečnosti smrti Matky Boží se až do současnosti vedou mnohé diskuze. Někteří zastávají názor, že Maria následovala svého syna i ve smrti, jiní zase, že byla vzata do nebe i s tělem ještě před smrtí.¹²⁵ Podle apokryfních textů Maria upadla do hluboké mdloby (řecky *koimésis* – zesnutí, v latině se prosadil výraz *dormitio* – usnutí). Protože prosila o to, aby mohla zemřít v kruhu apoštolů, bývá jimi na zobrazeních obklopena. Kolem třetí hodiny v noci přišel Kristus a vzal její duši do náručí, proto bývá zobrazen v této pozici. Na jiných typech duši předává andělům.¹²⁶

První zobrazení se objevují na Východě asi v roce 906, na Západě jen o pár let později. Ve vrcholném středověku se začíná zobrazovat u lůžka svatý Petr s kadidelnicí (někdy oblečen do papežského roucha a tiáry) a svatý Pavel, jak se dotýká Mariiny nohy.¹²⁷ S podobným zobrazením se setkáváme také na námětu z kaple RM.

¹²⁴*La cap. RM*, obr. 139, s. 175.

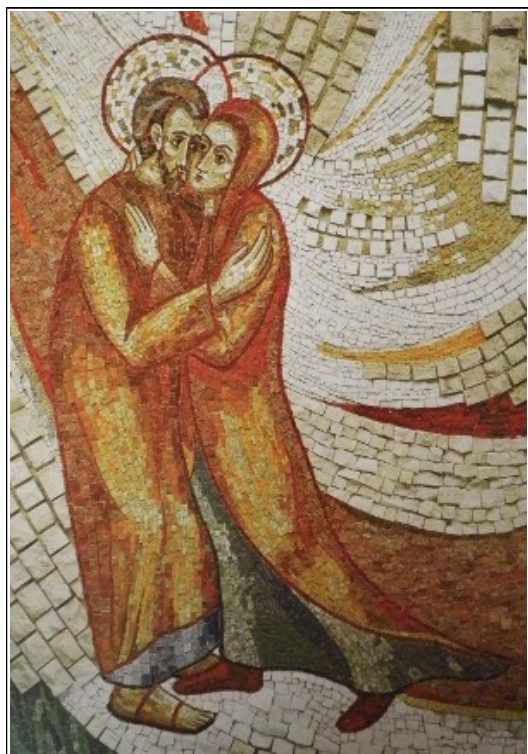
¹²⁵Není cílem této práce dobrat se nějakého řešení, ale pochopit snahu o nalezení východiska z tohoto teologického problému, který se odrazil i ve výtvarném umění.

¹²⁶Royt, Jan, c. d., s. 257 – 258.

¹²⁷Tamtéž.

4.2.5 Jáchym a Anna

Obrázek č. 24: Jáchym a Anna.¹²⁸



Popis: námět je tvořen dvěma objímajícími se postavami muže a ženy. Žena je oděna do zelených šatů a oranžového pláště, muž do modrých šatů a pláště stejné barvy. Dvojice stojí v pevném objetí a hledí na sebe. Obě postavy mají svatozář. Na pozadí probíhá červeně zbarvený pruh vedoucí od námětu Letnic.

Odkazy: Jáchym na pokyn anděla odchází z pouště, kde konal čtyřicetidenní pokání a vrací se ke své ženě Anně, kterou potkává ve Zlaté Bráně v Jeruzalémě (apokryf Jakubovo evangelium).

Podle vyprávění byli manželé Jáchym a Anna prosperující pastýři, kteří neměli dlouhou dobu dětí. Jednou jejich oběť chrámu kněží odmítli s odůvodněním, že neplodnost je známkou nepřízně Boha. Jáchym proto odešel na poušť konat pokání a zde se mu zjevil anděl a zvěstoval mu narození dítěte. Manželům se pak narodila dcera Maria, která se stala matkou Mesiáše.¹²⁹

Úcta ke svaté Anně se na Východě vyskytuje od 6. století na Západě od 10. století. Od 16. století je svatá Anna zařazena do římského misálu a od ustanovení papeže Řehoře XIII. se slaví svátek 26. července. Svátek Jáchyma byl původně 16. srpna, později byl spojen se svátkem sv. Anny.¹³⁰

Anna je zobrazována většinou jako důstojná dáma v červených šatech a zeleném závoji, s knihou v ruce (stejně tak i Jáchym) jako symbol starozákonního příslibu Mesiáše.

Toto téma tvoří celek s dalšími třemi (Milosrdný samaritán, Umučení svatého Pavla a Edit Stein) a má být symbolem působení Ducha svatého, v tomto případě lásky mezi mužem a ženou. Žena, podle východních autorů, byla stvořena právě pro lásku jakožto principu, který lidství uvádí do vztahu a skrze vztah k Bohu.¹³¹

¹²⁸La cap. RM, obr. 72, s. 102.

¹²⁹Royt, Jan, c. d., s. 28 – 29.

¹³⁰Liturgie hodin III, Liturgické mezidobí, 1. - 17. týden. Karmelitánské nakladatelství, Praha 2003, s. 1522.

¹³¹Vatican [online].

4.2.6 Milosrdný samaritán

Obrázek č. 25: milosrdný samaritán.¹³²



Popis: na námětu vidíme dva muže. Jeden, oděný v modrém šatu a zlatém plášti, označený svatozáří, klečí na jednom koleně a drží v náručí druhého, který je nahý a na jehož těle jsou známky poranění. Oděný muž hledí na zraněného, k jeho ranám tiskne pravou rukou plátěný obvaz, levou mu podepírá hlavu. Zraněný muž má přivřené oči, pravou ruku kolem krku zachránce, levou bezvládně spuštěnou k zemi. Na pozadí vidíme červený pruh.

Odkazy: Samaritán nalézá na cestě zbitého a okradeného člověka a smiluje se nad ním; ošetří mu rány a platí výdaje za jeho léčbu (Lk 10, 30 – 37).

Milosrdný samaritán je často symbol samotného Krista, který s láskou pečuje o zraněného člověka.

V tomto případě má námět podobný význam jako předchozí (Jáchym a Anna): působení Ducha svatého skrze bratrskou lásku. Opět se má skrze vzájemné prokazování dobra navrátit stvoření ke svému tvůrci v rámci přikázání: „Cokoli dobrého jste učinili jednomu z těch nejmenších bratří, mně jste učinili“ (srov. Mt 25, 40).¹³³

¹³²La cap. RM, obr. 73, s. 103.

¹³³Vatican [online].

4.2.7 Umučení svatého Pavla

Obrázek č. 26: smrt svatého Pavla.¹³⁴



Popis: obrázek znázorňuje ležícího muže s odřátou hlavou, oblečeného v modrém šatu a zlatém plášti. Muž leží za malým listnatým stromkem, který pravou rukou objímá, levou ruku má podloženou pod hlavou. Od hlavy se svatozáří vycházející tři modré pruhy, zřejmě představující prameny vody.

Odkazy: podle tradice zemřel svatý Pavel mučednickou smrtí v Římě asi roku 67.¹³⁵

Uvádí se, že apoštol Pavel byl popraven mečem, což naznačuje hlava oddělená od těla. Prameny vody

vytékající od rány jsou prý na místě, které se uvádí jako místo jeho smrti dodnes, ale mohou být samozřejmě také záměrným symbolem. Voda jakožto jeden z živlů má mnoho významů, „svou průhledností se podobá světlu, přichází-li shůry a je průsvitná, je i výrazem ducha. Proto se v ní člověk může obnovit, obřadem křtu je zasvěcen duchu. Jako beztvará hmota voda symbolizuje množství všech možností na prvopočátek všeho jsoucího.“ „Vodní pramen bývá obrazem zdroje života a radosti, místem, kde dochází ke spojení protikladů...“ Pramen může být rovněž branou do jiného světa. Voda často symbolizuje Boží požehnání (Ž 23, 2; Iz 32, 2) a touha po ní naznačuje duchovní nouzi (Ž 42, 2; Am 8, 11).¹³⁶ V evangeliu bychom na tuto scénu mohli aplikovat verš, který vyslovuje Ježíš: Kdo věří ve mne, proudy živé vody poplynou z jeho nitra (srov. Jn 7, 37 – 39).

Pavel si podepírá dlaní hlavu, jako by spal a jednou rukou objímá strom života.¹³⁷ Ten je symbolem nesmrtnosti a v křesťanském umění je někdy znázorněn jako rozkvétající kříž. Tento symbol se často vyskytuje na náhrobcích na znamení přemožení smrti. Strom jako takový je jedním z nejvýznamnějších symbolů, může být symbolem vzestupu, strážce, ale také označovat posvátné místo. Mimo křesťanskou kulturu se s ním setkáváme jako s „kosmickým stromem“¹³⁸, který označuje střed světa, místo, kde se svět setkává s nebem.

V rámci čtyř námětů naznačující působení Ducha svatého představuje tento námět sílu k oběti

¹³⁴La cap. RM, obr. 78.

¹³⁵Jeruzalémská Bible, s. 1945.

¹³⁶Becker, Udo, c. d., s. 325.

¹³⁷Vatican [online].

¹³⁸Becker, Udo, c. d., s. 277 – 279.

lásky pro bližního až k smrti.¹³⁹

4.2.8 Mniška

Obrázek č. 27: *Edit Stein*.¹⁴⁰



Popis: výjev zobrazuje ženu v řeholním rouchu klečící u hořícího stromu (nebo keře), který objímá. Strom je omotán ostnatým drátem. Žena má kolem hlavy svatozář a klečí na hnědé ploše znázorňující hlínu.

Odkazy: jedná se o novodobý výjev Edit Stein (sv. Terezie Benedikty od Kříže), řeholnice židovského původu, která zemřela v holokaustu během Druhé světové války.

V tomto případě můžeme být svědky vzniku úplně nového typu ikonografie a velmi zdařile použitého symbolu. Hořící keř okamžitě vyvolá asociaci s Mojžíšem a tedy propojení s židovstvím, ostnatý drát se stal symbolem vězení nebo koncentračního tábora, a proto je možné naprosto srozumitelně tento symbol interpretovat jako holokaust. Příběh Edit Stein je všeobecně znám¹⁴¹ a dokážeme ji tedy lehce rozpoznat v mnišce klečící u keře. Oheň je jedním ze čtyř živlů a mnoha národy je považován za očištný, posvátný, obnovující a zároveň ničivý. V Bibli se setkáváme s různými obrazy, v nichž je oheň obrazem Boha nebo božství: hořící keř není ohněm stravován (Ex 3, 2); jako symbol Boží slávy (Ez 1, 4), ochraňující přítomnosti (2 Kr 6, 17), svatosti (Dt 4, 24), spravedlivého soudu (Za 13, 9), Ducha svatého (Mt 3, 11; Sk 2, 3), ale také jako obraz hříchu (Iz 9, 17), žádostivosti (Oz 7, 6), bolesti (Ž 66, 12).¹⁴²

Jako poslední ze čtyř předchozích námětů tento představuje povýšení lidskosti v sebezapření skrze službu lásky, zde představovanou životem zasvěceným Bohu.¹⁴³

Jako na předchozí stěně Vtělení, i na této bychom našli postavu proroka a skupinku tří osob představující mučedníky.

¹³⁹Vatican [online].

¹⁴⁰La cap. RM, obr. 79.

¹⁴¹Edith Stein (*12.10.1891 ve Vratislavi ve Slezsku, †9.8.1942, Auschwitz-Birkenau) byla řeholnice židovského původu, uznávaná filozofka v oboru fenomenologie. Od židovství se propracovala přes ateismus až ke katolické víře. V roce 1921 konvertovala a v roce 1934 vstoupila do řádu Bosých karmelitek, kde přijal jméno Terezie Benedikta od Kříže. Během Druhé světové války byla přemístěna do komunity v Nizozemí, odkud však byla deportována do koncentračního tábora v Auschwitzu, kde byla zabita. Za svatou byla prohlášena 11.10.1998, o rok později za spolupatronku Evropy.

¹⁴²Becker, Udo, c. d., s. 195.

¹⁴³Vatican [online].

Linie procházející celou stěnou Nanebevstoupení a Letnic představuje „zbožštění člověka“, tedy povýšení člověka. Kruh kolem hlavního námětu představuje sérii námětů popisujících působení Ducha svatého. Krajní náměty Prázdného hrobu a Setkání s apoštoly představují svaté muže a ženy v církvi. Co se týče provedení, je kompoziční řešení stěny vyvážené, trochu nás může zklamat provedení námětu Setkání s apoštoly, které působí oproti ostatním poněkud nevýrazně.

V celkovém provedení stěny nacházíme třicet osm postav, z toho tři anděly, sedm žen (dvakrát Maria) a dvacet sedm mužů (tříkrát Ježíš, třikrát Petr, třikrát Pavel), k tomu ještě postavu novorozeněte představující duši Panny Marie.

4.3 Stěna Zjevení

Stěna Zjevení je svým kompozičním dělením námětů nejsložitější a není možné hledat ve skladbě pevný chronologický řád. Protíná se zde několik cyklů, které spojuje právě motiv zjevení Božího syna. Zcela nahoře vidíme Proměnění Páně, uprostřed se nalézá námět Slavení eucharistie, kolem jsou náměty čtyř předobrazů Krista ze Starého zákona: Noe, Jonáš, Josef Egyptský a Mojžíš. Další cyklus tvoří eschatologická témata vzkříšení, archanděl Michael s váhami a pád Satana, čemuž přihlíží Maria a Jan Křtitel. Zcela dole vidíme svatého Petra u nebeské brány. Po bocích stojí dva proroci: Daniel a Izaiáš.

4.3.1 Proměnění Páně

Obrázek č. 28: *Proměnění na hoře Tábor.*¹⁴⁴



Popis: námět tvoří tři muži označení gloriolou. Muž uprostřed je znázorněn, jak stojí na kameni, je oděn do bílého šatu, v levé ruce drží smotaný svitek, pravou má v gestu žehnání. Za ním je naznačená mandorla. Muž vpravo stojí s mírně skloněnou hlavou směrem k muži uprostřed, na něhož ukazuje pravou rukou, v levé má knihu. Muž vlevo má stejný postoj a obě ruce má mírně předpažené. Celá scéna je uzavřena linií ve tvaru kupole.

Odkazy: Ježíš vzal tři učedníky na horu Tábor a byl před jejich očima proměněn, jeho šat zbělel, po jeho boku stál Eliáš a Mojžíš a rozprávěli

s ním (Mt 17, 1 – 8; Mk 9, 2 – 8; Lk 9, 28 – 36).

Svátek Proměnění se slaví už od 4. století a měl nahradit památku vystoupení z archy po potopě. Na Západě se slaví od 9. století a od 11. století je stanoven na 6. srpna. Nejstarší vyobrazení scény se zřejmě nacházelo na mozaice apsidy v klášteře svaté Kateřiny na hoře Sinaj (6. století) a v silně stylizované podobě v apsidě baziliky San Apollinare in Classe v Ravenně (také 6. století).¹⁴⁵

Bílá barva Ježíšova šatu symbolizuje božství, neporušitelnost, ale také je připomínkou královského a kněžského roucha, a může být proto odkazem na královskou intronizaci. Hora,

¹⁴⁴La cap. RM, obr. 137, s. 173.

¹⁴⁵Sendler, Egon, c. d., s. 100 – 102.

na které se scéna odehrává, má pro náboženského člověka také velký význam: je místem setkání nebe a země, místem přítomnosti a zároveň pokračující výměny mezi Bohem a jeho stvořením. Dalším symbolem námětu jsou postavy proroků. Eliáš je v Písmu označen jako trpící služebník, ale také se píše, že byl vzat do nebe, Mojžíš je největší osobností Starého zákona a i o něm existují vyprávění o nanebevzetí. Oba jsou tak předobrazem Kristovy smrti i slavného nanebevstoupení. Zde je vidíme v postoji akolytů, křivka jejich těla vyjadřuje poslušnost a službu.¹⁴⁶

4.3.2 Eucharistická slavnost

Obrázek č. 28: sestupující Kristus.¹⁴⁷



Popis: scéna znázorňuje pět lidí, čtyři muže a jednu ženu, všichni mají svatozář kolem hlavy. Ústřední motiv tvoří velká červená aureola v níž je umístěna postava muže oděného do bílého šatu se zlatou štolou. Muž má rozpřážené ruce a hledí přímo před sebe. Pod ním se nachází oltář pokrytý plachtou zlaté barvy, na čelní straně je znak velkého dvouramenného kříže červené barvy. Kolem oltáře stojí dvě dvojice. První, umístěná více vpředu, se k sobě sklání. Muž vlevo má ruce na kolenou a dívá se na ženu vpravo, ta má pravou ruku položenou na prsou a levou ukazuje směrem ke kříži na oltáři. Oba jsou oblečeni

do červených šatů. Za nimi vidíme dva muže v bílých šatech, muž vlevo drží v pravé ruce kalich a hledí na oltář, na který ukazuje levou rukou, druhý muž má v levé ruce rozevřenou knihu a pravou rukou také ukazuje na oltář, na který se zároveň dívá.

Odkazy: Ježíš znovu přijde (Jn 14, 3) a jeho příchod bude nečekaný (Mt 24, 3 – 4 a 36 – 44; Mk 3, 33 – 37; Lk 21, 8nn).

Kristus sestupující na oltář je vyobrazen v červené svatozáři, která v tomto případě symbolizuje

¹⁴⁶Sendler, Egon, c. d., s. 99 – 111.

¹⁴⁷La cap. RM, obr. 91.

převážně božství, oblečen je jako kněz na znamení svého jedinečného kněžství, na jeho dlaních vidíme rány připomínající naprosté přijetí lidské přirozenosti. Snáší se na oltář jako jediná pravá oběť, jež se v aktu proměnění podstaty chleba a vína zpřítomňuje během slavení eucharistie. U oltáře vidíme apoštoly Marka a Filipa. Marek drží v ruce knihu představující jednu z částí mše svaté – bohoslužbu slova, a je zde zobrazen proto, že jeho Evangelium vzniklo jako první. Filip drží v ruce kalich, symbol bohoslužby oběti. Filip podle vyprávění Evangelia požádal Ježíše, aby mu ukázal Otcovu tvář, a proto je právem zobrazen na výjevu představujícím zjevení. Zcela vpředu poznáváme ve starším páru Adama a Evu, kteří se klaní pravému stromu života – kříži.

Na první pohled nás zaujme jasně červená svatozář ve středu kompozice. Významu červené barvy jsem se již věnovali,¹⁴⁸ nyní se zaměříme na tvar. Kruh je jedno z nejčastějších symbolických znamení, neboť vede zpátky do sebe, a je proto symbolem jednoty, absolutna a dokonalosti. Je symbolem nebes a duchovního v protikladu ke hmotnému. Jeho nekonečná linie je symbolem času a nekonečnosti.¹⁴⁹ Kruh je také spojen se symbolikou centra a právě v této souvislosti mluví Bonaventura o Bohu jako o „kruhu, jehož střed je všude a obvod nikde“, Bůh sídlí v nebeském okruhu.¹⁵⁰

Dalším symbolem, který nás upoutá, je kříž na přední straně oltáře. Kříž sám je jedním z nejrozšířenějších a nejstarších symbolů. Někdy je spojován se symbolikou čísla čtyři, a proto také se čtyřmi světovými stranami, nebo jakožto průnik dvou ramen s průnikem dvou protikladů: nebe a země, čas a prostor apod. Z tohoto důvodu jsou často stavěny ve tvaru kříže posvátné budovy nebo i celá města. V různých kulturách měl odlišný význam, může být např. symbolem křížení cest živých a mrtvých, celého vesmíru, solárním symbolem aj. „Dřevo, na němž se křížovalo, a kosmický kříž neměly v předkřesťanské době žádnou myšlenkovou souvislost.“¹⁵¹ V křesťanství však nabývá zvláštního významu, neboť se stal nástrojem Ježíšovy smrti.¹⁵² Ze symbolických interpretací kříže je možné vyzdvihnout tyto: čtyři rozměry kříže naznačují univerzalitu spásy, především je však kříž znakem smrti, neboť Ježíš „zemřel za všechny“ (2 Kor 5, 14), je znamením spásy a moci Boží, posledním a nejvyšším znamením vítězství, pro učedníky je obrazem vlastního sebeobětování a také je to znamení, které se má ukázat „na konci časů“. V křesťanském výtvarném umění se objevuje až poté, co císař Theodosius Velký s konečnou platností zrušil trest smrti ukřižováním, a proto pominulo nebezpečí negativních asociací. Nejstarší zobrazení ukřižovaného Krista je na bráně sv. Sabiny v Římě a pochází z 5. století. Pro všechny další křesťany se stal

148Např. v kapitole 4.1.5 Setkání s kanaánskou ženou, stejně tak důvodu ztmavení svatozáře směrem doprostřed v kapitole 4.2.3 Nanebevstoupení a Letnice.

149Becker, Udo, c. d., s. 132 – 133.

150Lurker, Manfred, c. d., s. 119 – 120.

151Lurker, Manfred, c. d., s. 122.

152Becker, Udo, c. d., s.136 – 137.

soteriologickým¹⁵³ a eschatologickým¹⁵⁴ znamením.¹⁵⁵

4.3.3 Čtyři předobrazy ze Starého zákona

Kolem centrálního námětu najdeme čtyři předobrazy Krista ze Starého zákona. Čtyřka je mimochodem také pradávným symbolem a označuje celistvost: čtyři světové strany, čtyři větry, roční období, základní prvky... V Bibli poukazuje na stvořený svět – proti nebi, které se zobrazuje kruhem, se země zobrazuje jako čtverec, v zahradě Eden pramení řeka rozdělující se do čtyř proudů, Ezechiel viděl čtyři nebeské bytosti, jméno Boží má písemnou podobu tetragramu. Při svém posledním příchodu Kristus „shromáždí své vyvolené od čtyř větrů světa“ (Mt 24, 31; Mk 13, 27).

¹⁵⁶

Noe

Obrázek č. 29: Noe.¹⁵⁷



Popis: obrázek znázorňuje starého muže s gloriolou v bílém šatu, který napřahuje ruce směrem k holubici přilétající z pravé strany. Holubice nese v zobáku ratolest. Muž je znázorněn, jak sedí na přídi plavidla hnědé barvy, v jehož okenních otvorech jsou vidět zvířata a rostliny. Na vrchu plavidla sedí bílý králík. Plavidlo je obklopeno vodou.

Odkazy: Noe je označován Písmem jako spravedlivý muž, žijící v době úpadku lidstva, proto mu Bůh přikázal postavit archu, ve které budou on, jeho rodina a všechny druhy zvířat zachráněni před potopou, kterou Bůh sešle na zemi (Gn 6, 1 – 9, 16).

Noe kráčel s Bohem a tím se stal předobrazem samého Krista.¹⁵⁸ Téma Noemovy archy bylo v křesťanském umění velmi oblíbené od nejstarších dob, nacházíme ho např. mezi nástěnnými malbami v Domitilíných katakombách ze 4. století.¹⁵⁹ Archa se stala symbolem Boží péče a spásy,

¹⁵³Týkající se spásy.

¹⁵⁴Týkající se posledních věcí člověka.

¹⁵⁵Lurker, Manfred, c. d., s. 122 – 123.

¹⁵⁶Tamtéž, s. 46 – 48.

¹⁵⁷La cap. RM, obr. 104.

¹⁵⁸Vatican [online].

¹⁵⁹Royt, Jan, c. d., s. 180.

neboť Bůh sám zavřel dveře archy, a nástrojem spravedlnosti (Mdr 10, 4). Slovo teva (hebr. skříň), znamená také ošatku ze třtiny, ve které byl zachráněn Mojžíš, a proto jejich zobrazení vedle sebe není jistě náhodné. Archa se však stala především předobrazem křtu, neboť zachránila lidi od smrti. V náhrobní symbolice má archa význam záchrany duše zemřelého před vodami smrti.¹⁶⁰ Na závěr si uveďme ještě text Matoušova evangelia o tom, že při parusii Syna člověka tomu bude jako za dnů Noemových, kdy lidé netušili, že přijde potopa, a smrt je zastihla znenadání (srov. Mt 24, 37 – 39).

Pro zajímavost dodejme, že bílý králík sedící na střeše archy nemá speciální symbolický význam, ale je tam na znamení toho, že Bůh se stará i o ty nejmenší a nejobyčejnější tvory.¹⁶¹

Jonáš

Obrázek č. 30: Jonáš.¹⁶²



Popis: námět tvoří postava muže oděná v bílém volném rouchu a s gloriolou. Levou ruku napřahuje směrem vzhůru, pravou ukazuje na rybu pod sebou (na výřezu je vidět pouze její tmavý ocas).

Odkazy: Jonáš byl prorok, který se vzpíral Boží vůli a na útěku před úkolem od Boha byl vhozen do moře, kde ho spolkla velká ryba, v jejímž břiše byl tři dny. Poté ho vyvrhla na břeh a on splnil své poslání. (kniha Jonáš).

Předobrazem Krista se prorok Jonáš stal právě pro svůj třídní pobyt v břiše ryby. Je to znamení smrti a následného vzkříšení, v jakém chápeme právě Ježíšovu řeč v Matoušově evangeliu: „tomuto pokolení nebude dáno jiné znamení než znamení Jonášovo“ (Mt 12, 39). „Břicho ryby je obrazný výraz „pohlcující hlubiny“ (Ž 69, 16); být pohlcen pak znamená překročit práh k „onomu světu“; jen Boží slovo vrátilo proroka životu.“¹⁶³

¹⁶⁰Lurker, Manfred, c. d., s. 22 – 23.

¹⁶¹La cap. RM, s.192.

¹⁶²Tamtéž, obr. 103, s. 136.

¹⁶³Lurker, Manfred, c. d., s. 223.

Josef Egyptský

Obrázek č. 31: Josef Egyptský.¹⁶⁴



Popis: vidíme muže s gloriolou zahaleného do bílých šatů, které mu zakrývají i hlavu. Muž nese pod levou paří snop obilí. Před ním stojí na zemi naplněné pytle.

Odkazy: Josef, kterého jeho bratři prodali do otroctví, jim prodává obilí, které nasbíral do zásoby, a následně bratřím odpouští jejich zlý čin (Gn 37; 39 – 46).

„Příběh Josefa Egyptského byl považován za předobraz Kristova života a činů. Nejstarší vyobrazení se objevují již v katakombách (např. katakomby na Via Latina v Římě, 4. století). Rozsáhlejší cykly nalezneme v byzantských rukopisech...“¹⁶⁵

Zrno a klasy mají bohatý symbolický význam. Už v Řecku symbolizovaly jak žně, tak plod lidského lůna, v Egyptě jsou zase obrazem výstupu z podsvětí a opětovného návratu k životu. Klasy ve faraonově snu jsou obrazem hojných i neúrodných let a v příběhu o Moabce Rút, která sbírala klasy na Boázově poli (Boáz je považován také za předobraz Krista) se jí za tuto činnost dostala odměna tím, že je započítána do rodokmenu Krista. V Písni písní je stoh také symbolem plodnosti („tvé břicho je stoh pšeničný“ (Pís 7,3), a tím inspiroval i středověké malíře k malbě Madony s klásky. Symbolu zrna užívá ve svých promluvách i Ježíš, když mluví o nutnosti projít smrtí, aby mohlo vydat plody (Jn 12, 24n) a v podobném smyslu i Pavel při vysvětlování skutečnosti vzkříšení (1 Kor 15, 36n). Ve středověku se zrno stalo přímo symbolem Krista, který sestoupil do podsvětí a znovu vstal z mrtvých. Zrno a klasy jsou také symbolem eucharistie, neboť se z nich vyrábí chléb, a proto se dodnes hojně užívá symbolu právě v tomto smyslu při výrobě liturgických parament.¹⁶⁶

¹⁶⁴La cap. RM, obr. 106.

¹⁶⁵Royt, Jan, c. d., s. 103.

¹⁶⁶Lurker, Manfred, c. d., s. 322 – 323.

Mojžíš

Obrázek č. 32: Mojžíš.¹⁶⁷



Popis: na obrázku je znázorněn muž s gloriolou, v bílém oděvu, který stojí v dramatickém gestu s široce rozpřaženými rukama. Za ním je vidět vysoká vodní vlna.

Odkazy: Mojžíš byl povolán Hospodinem, aby vyvedl izraelský lid z egyptského otroctví; u Rudého moře přikázal vodě, aby se rozestoupila, a on provedl lid po suché zemi na druhou stranu. Egypťští vojáci, kteří je pronásledovali, zahynuli, když se nad nimi zavřelo moře (Ex 14, 21 – 27).

Mojžíš vyvádějící lid z otroctví do vlastní země skrze vody Rudého moře, je předobrazem Krista, který vyvádí z otroctví hříchu k pravé svobodě skrze vodu křtu. Také neustálé odpadávání od Hospodina během putování po poušti a neustálé výzvy k obrácení jsou obrazem člověka, o kterého Kristus stále usiluje a nabádá ho k obrácení.¹⁶⁸

Setkáváme se zde se dvěma extrémami: moře a poušť. Ani na jednom místě nemůže člověk přežít a přesto je museli Izraelité na své cestě do zaslíbené země překonat. Moře vždy patřilo k symbolům spojeným se strachem, obraz pramoře je symbolem chaotického, neuspořádaného a neumístěného světa. Hebrejské slovo pro pravodu – tehon, znamená i podsvětí, proto i Jonáš pohlčen velkou rybou volal z „lůna podsvětí“, proto je moře obrazem brány podsvětí. Někdy je pro hukot, který vydává, spojováno s nástupem a pádem národů nebo obrazem celého světa, v němž plavou ryby - lidé. Církevní Otcové vykládali moře jako místo démonů, rozdrčené hlavy mořských oblud mají představovat pekelnou moc. Stejně tak poušť je považována za zemi smrti, životu nepřátelských mocností, je to odvrácená strana plodnosti, místo pokušení. Putování po poušti je symbolem zkoušky a očisty, ale také odloučení od světa a přípravy na budoucí poslání.¹⁶⁹

4.3.4 Vzkříšení mrtvých

Následuje devět postav, které představují povolání člověka a budoucí vzkříšení. Pro ilustraci si

¹⁶⁷La cap. RM, obr. 105.

¹⁶⁸Vatican [online].

¹⁶⁹Lurker, Manfred, c. d., s. 150 – 151, 202 – 203.

jeden obrázek představíme a další pouze popíšeme.

Obrázek č. 33: rodina.¹⁷⁰



Popis: obrázek představuje tři osoby: muže, ženu a dítě ve vzájemném objetí. Na ramenou mají všichni viditelnou značku ve tvaru řeckého písmene tau, na dlaních jsou zřetelně vidět stopy ran. Stejně označené jsou i následující postavy, jejichž obrázek neuvádíme: zleva je to papež Jan Pavel II. s modelem kostela na rukou, muž s nářadím (zřejmě kleštěmi), děvče s míčem, starší muž s knihami v náručí, mladá žena s počítačem a muž s paletou a štětci. Všichni jsou otočeni čelem k ústřednímu motivu a všichni muži a žena s počítačem natahují stejným směrem jednu ruku dlaní

nahoru.

Odkazy: všichni služebníci Boží budou vzkříšení k věčnému životu s Bohem (Zj 14 a 19 – 20).

Scéna má připomínat, že všichni jsou povoláni ke spáse. Budoucí vzkříšení mrtvých se týká celého stvoření.¹⁷¹ Označení písmenem zřejmě odkazuje na knihu Zjevení, kdy budou všichni vyvolení označeni Kristovým znamením. Tímto znamením můžou být jak rány po ukřižování, tak také samotné tau, které se stalo pro svůj tvar symbolem kříže. Mimo to je posledním písmenem hebrejské abecedy, a proto je stejně jako řecké písmeno omega symbolem dokončení a naplnění.¹⁷²

¹⁷⁰La cap. RM, obr. 111, s. 142.

¹⁷¹Vatican [online].

¹⁷²Becker, Udo, c. d., s. 296.

4.3.5 Archanděl Michael

Obrázek č. 34: archanděl Michael s váhami.¹⁷³



Popis: obrázek představuje andělskou bytost oděnou ve zlatý šat přepásaný světlou suknicí. Hledí na bílou závěsnou váhu, které se dotýká pravou rukou, v levé drží tyč nahoře ukončenou křížem, která může být i žezlem.

Odkazy: Michael, zde zřejmě jako anděl z knihy Zjevení (Zj 20), je jindy uváděn jako strážný anděl Izraele (Da 10, 21).

Archanděl Michael, jehož jméno zní v překladu „kdo je jako Bůh“, je nazýván knížetem nebeského vojska. Často bývá znázorňován v boji se Satanem, knížetem pekel, a proto mívá v ruce kopí nebo hůl. Zde ho vidíme s vahami lidských duší, které bývají součástí námětu Posledního soudu. Váhy jako symbol soudu (zvláště posmrtného) jsou známy i v jiných náboženstvích a kulturách.¹⁷⁴ V Písmu se nepíše, že archanděl Michael bude vážit duše, ale že sestoupí z nebes anděl, který přemůže a spoutá Satana a uvrhne ho do propasti (Zj 20, 1 – 3). O několik veršů dál je pak zmínka o posledním soudu, ale nezmiňují se váhy, ale knihy, ve kterých jsou zapsány všechny skutky člověka (Zj 20, 12 – 13).

Žezlo, které anděl drží v ruce, je symbolem vlády a úřadu. Symbol žezla se vyvinul z hole, která byla původně symbolem moci, postavení, hierarchického řádu a pravomocí. Nosila se na znamení moci soudit a trestat a někdy se jí přisuzovala kouzelná moc, proto se určitým typům přisuzuje apotropaický¹⁷⁵ účinek. Pro anděle je hůl odznakem poslů. Jak už jsme se zmínili, z hole se vyvinulo žezlo, dále také biskupská a opatská berla a v dalších kulturách mistrovská hůl (zen), zdobené palcáty aj. Zlomení hole může mít význam zrušení právního společenství.¹⁷⁶

¹⁷³La cap. RM, obr. 122.

¹⁷⁴Tamtéž, s. 314.

¹⁷⁵Nadaný (předmět nebo vyobrazení) magickou mocí zabránit vlivu zla, zlé moci. *ABZ Slovník cizích slov* [online]. c2005 [cit. 2011-04-05]. Pojem apotropaický. Dostupné z WWW: <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/apotropaicky>>.

¹⁷⁶Becker, Udo, c. d., s. 348, 89.

4.3.6 Svržení Satana

Obrázek č. 35: svržení Satana.¹⁷⁷



Popis: námět tvoří jedna postava šedo-černé barvy, zobrazena v pádu hlavou dolů směrem k prostoru tvořenému červenou barvou. Postava má pouze pravou ruku, místo levé má malé křídlo, nohy jsou nejasně ukončené, jakoby bez chodidel, na hlavě má naznačené rohy. Pozadí je v odstínech modré.

Odkazy: Satan byl spoután a uvržen nejdříve do propasti (Zj 20, 2 – 3) a poté do ohnivého jezera (Zj 20, 10).

Satan je hebrejské slovo, které znamená „protivník“ (Nu 22, 22), v Novém zákoně je označován jako „vládce tohoto světa“ (Jn 14, 30), jindy se užívá také označení jménem Belzebub nebo Belial a Ďábel. Vždy usiluje o zmaření Božích plánů skrze pokušení nebo posedlost.¹⁷⁸ Satan je vymalován černou barvou, která má symbolizovat nepřítomnost světla – symbolu Boží přítomnosti. Jeho zvláštní fyziognomie má představovat jistou nevyhraněnost, pokřivenost. Od středověku se znázorňuje s rohy, neboť mu byly připisovány atributy zvířat s negativními vlastnostmi, v tomto případě kozla, což také může naznačovat biblický obraz oddělení ovce od kozlů při posledním soudu.¹⁷⁹ Křídla démonů jsou na rozdíl od těch andělských znázorňována jako netopýři,¹⁸⁰ zde však má toto jediné křídlo zcela neidentifikovatelnou podobu.

Stejně jako je černá barva znamením nepřítomnosti světla, je i peklo znamením nepřítomnosti Boha. Nutnost existence pekla i po posledním soudu má opodstatnění v Boží lásce, která jde tak daleko, že přiznává člověku svobodnou vůli až do té míry, že se Boha naprosto zřekne. Peklo je tedy paradoxně důkazem Boží lásky.¹⁸¹

177La cap. RM, obr. 124.

178Becker, Udo, c. d., s. 251.

179Royt, Jan, c. d., s. 61.

180Lurker, Manfred, c. d., s. 120 – 121.

181Vatican [online].

4.3.7 Petr u nebeské brány

Obrázek č. 36: Petr u nebeské brány.¹⁸²



Popis: vidíme muže označeného gloriolou, v bílém šatu a se zlatou štolou, jak napřahuje pravou ruku, ve které drží klíč, ke dveřím, levá ruka je mírně předpažená. Dveře tvoří rám béžové barvy se zakulaceným červeným ukončením. Střed v bílé barvě nese znak tří dotýkajících se kruhů, z nichž je každý vyplněn napůl červenou barvou a napůl zlatou, modrou nebo bílou.

Odkazy: po otázce, za koho pokládají apoštolové Ježíše, Petr odpověděl, že za Mesiáše; Ježíš ho pochválil a mimo jiné dodal: „Tobě dám klíče nebeského království: cokoli svážeš na zemi, bude na nebesích svázané, a cokoli rozvážeš na zemi, bude na nebesích rozvázané“ (Mt 16, 19).

„Tak jako město smrti, má i Boží město brány a vstoupit jimi smějí jen ti, kdo jsou toho hodni. Petr dostává klíče k těmto branám. Jemu tedy bude příslušet, aby otvíral nebo zamezoval přístup do nebeského království prostřednictvím církve. „Svázat“ a „rozwázat“ jsou dva technické výrazy rabínské mluvy, které se vztahují nejprve k disciplinární oblasti, k otázce vyobcování: zde se někdo „odsuzuje“ (je svázan), jiný zase „rozhřešuje“ (je rozvázan), a dále se vztahují k naukovým nebo právním rozhodnutím ve smyslu „zakázat“ (svázat) nebo „dovolit“ (rozwázat). Jakožto správce Božího domu (jehož odznakem jsou klíče) bude mít Petr disciplinární moc a bude do tohoto domu, jak uzná za vhodné, vpouštět nebo z něho vylučovat a bude řídit společenství pomocí všech příhodných rozhodnutí v oboru nauky a mravů. Rozsudky a rozhodnutí budou potvrzeny Bohem z nebeských výšin. Katolická exegeze zastává názor, že tyto věčné přísliby platí nejen pro osobu samého Petra, ale i pro jeho nástupce...“¹⁸³

Obraz brány nebo dveří je velmi oblíbený i jiných kulturách. Jelikož se brána stává předělem mezi dvěma prostory, stala se symbolem předělu obecně (vnější / vnitřní, dnešek / zítřek, profánní / sakrální, život / smrt aj). Ten, kdo vlastnil bránu, vlastnil celý prostor, proto se brána stala obrazem celku, který uzavírala (např. město, dům, přeneseně ústa). V nejširším smyslu je chápána jako hranice anebo konec. V Novém zákoně Ježíš označuje sám sebe za dveře, kterými je nutné projít (Jn 10, 7), jindy se zmiňuje o úzké bráně, kterou je možné vejít do nebeského království (Lk 13,

¹⁸²La cap. RM, obr. 130, s. 162.

¹⁸³Jeruzalémská Bible, s. 1731.

23). Chrámový vchod se často ztotožňuje s nebeskou branou, a proto se na portálech zobrazují biblické příběhy popisující vstup na hostinu (např. o pošetilých pannách (Mt 25, 1 – 12)).¹⁸⁴

Ke dveřím patří klíče, které hrají v náboženských představách také důležitou roli. Předáním klíčů se naznačuje předání majetku nebo moci, ale také duchovních statků. Předání klíčů Petrovi se objevuje od 5. století na sarkofázích a mozaikách, později na chrámových portálech. Klíče jsou osobním atributem svatého Petra, ale označují také teologickou ctnost víry.¹⁸⁵

Umístění motivu Petra u nebeské brány přímo vedle křesla předsedajícího liturgii v papežské kapli není jistě náhodné a odkazuje právě na nástupnictví ve vedení církve.

4.3.8 Svědci zjevení

Pro úplnost je třeba zmínit tři dvojice, které tvoří rám celého ideového záměru stěny Zjevení. Uvedme si jejich popis a důvody zobrazení.

Proroci

Obrázek č. 37: prorok Daniel a Izaiáš.¹⁸⁶



Popis: oba obrázky představují muže označené gloriolou a v bílém šatu, kteří v ruce drží rozvinutý svitek s nápisem, druhou rukou ukazují před sebe.

Odkazy: vlevo prorok Daniel drží svitek s nápisem: „Vzpomněl sis na mne, můj Bože, a neopustil jsi ty, kdo tě milují“ (Dn 14, 38), což je zvolání díky Daniela ve lví jámě; vpravo je prorok Izaiáš s nápisem: „Všechno stvoření uvidí spásu“ (srov. Iz 52, 10) z kapitoly ohlašující spásu Jeruzaléma.

Oba proroci jsou zde znázorněni, aby sledovali vyplnění svých proroctví ohledně příslibu, že Bůh nezapomene na svůj lid a uvede ho do věčného života.¹⁸⁷

¹⁸⁴Lurker, Manfred, c. d., s. 59 – 61.

¹⁸⁵Tamtéž, s. 99 – 100.

¹⁸⁶La cap. RM, obr. 117 a 118.

¹⁸⁷Vatican [online].

Panna Maria a Jan Křtitel

Obrázek č. 38: Panna Maria a Jan Křtitel při deisis¹⁸⁸



Popis: oba náměty představují postavu v červeném plášti a s gloriolou, jak přihlížejí probíhající Parusii. Jejich ruce jsou mírně předpažené. Žena má plášť a červené šaty, muž má pod šaty kožešinový šat. Oba jsou obklopeni aureolou.

Odkazy: při posledním soudu přichází Panna Maria a Jan Křtitel a prosí o milost pro hříšníky. Maria prosí archanděla Michaela, aby sestoupil do podsvětí a popsal jí utrpení zavržených. Dojata tímto popisem vyprošuje na svém synu úlevu

od trestů mezi Velikonocemi a Vánocemi. Je možné, že znázornění je inspirováno hymny z 5. a 6. století.¹⁸⁹

Ikony tohoto typu pocházejí zřejmě z Alexandrie a začínají se objevovat od poloviny tisíciletí. Během 10. století se stávají součástí námětu Posledního soudu. Znázornění má doplnit teologický smysl kompozice ikonostasu na stěnách kaple, ale stává se i obrazem pouta mezi „věřícími v lodi a Kristem přítomným v eucharistii a v evangeliu: symbolem společenství svatých.“¹⁹⁰

Mučedníci

Obrázek č. 39: mučedníci.¹⁹¹



Popis: obrázky představují dvě skupiny osob stojících v zákrytu vždy po třech. V levé skupině jsou

188La cap. RM, obr. 126 a 127, s. 158 – 159.

189Sendler, Egon, c. d., s. 39.

190Tamtéž.

191La cap. RM, obr. 128 a 129, s. 160 – 161.

dvě ženy a jeden muž, v pravé skupině je poměr opačný. Všichni jsou oděni v bílé pláště s červeným lemováním a v rukou drží zelené ratolesti. Přední osoby ve skupinách jsou označeny gloriolou, zadní mají pozvednutou ruku, přičemž je ve dlani vidět červená rána. Vedle skupin jsou napsána jejich jména.

Odkazy: mučedníci, kteří si vyprali roucha do běla v beránkově krvi (Zj 7, 9).

Obě skupiny tvoří mučedníci, z nichž vždy jeden je prohlášen za svatého a další jsou zástupci současných mučedníků. Jejich jména jsou napsaná v jejich řeči a jsou to tito (zleva): svatá Praxida, fr. Christian M. de Chergé (trapistický mnich zabitý extrémistickými islamisty v Alžíru), Elizabeth Von Thadden (Němka luterského vyznání zabitá nacisty), svatý Štěpán (prvomučedník), Maria Sveda (Ukrajinka řeckokatolického vyznání zabitá sověty) a Pavel Florenskij (ruský ortodoxní kněz, též zabitý sověty).

Celkem je na stěně Zjevení znázorněno dvacet šest postav (nepočítáme proroky a mučedníky, neboť patří ke kompozici jiných stěn), z toho čtyři ženy, dvě děti, jeden anděl, jeden ďábel, osmnáct mužů (z nich dvakrát Ježíš a dvakrát Mojžíš) a pět zvířat.

4.4 Stěna Nebeská hostina

Stěnu Nebeská hostina nebo také Nebeský Jeruzalém tvoří jeden kompaktní celek. Při výkladu tohoto velkého námětu se zaměříme na následující části: Nejsvětější Trojice, Matka Boží, cherub v nebeské bráně a čtyři nebeské bytosti.

4.4.1 Nejsvětější Trojice

Obrázek č. 40: Nejsvětější Trojice.¹⁹²



Popis: vidíme tři postavy s křídly sedící za stolem, na němž stojí kalich. Každá z postav má svatozář a v levé ruce hůl. Postava vlevo má modré šaty a bílý plášť, postava uprostřed má bílé šaty označené tmavším pruhem a modrý plášť a postava vpravo má zřejmě modré šaty a bílý plášť. Dvě postavy zprava hledí směrem k postavě vlevo, ta jim pohled oplácí. Gesta rukou jsou odlišná.

Odkazy: jediným známým odkazem je návštěva tří mužů u Abrahama v Mamre (Gn 18, 1 – 15), což je tajemný předobraz Trojice.

Zobrazení námětu Nejsvětější Trojice v prvním tisíciletí křesťanského umění jsou vzácná. Může to být následkem ikonoklasmu, ale spíše složitostí zobrazení tak náročného tématu. Od 4. století se patristická teologie začíná zabývat prohlubováním této dogmatické pravdy, která je těžce uchopitelná jazykovým vyjádřením. Se zobrazením Trojice se setkáváme i v námětu Letnic, avšak trinitární důraz dali svátku Padesátnice až v 9. století Metrofanés ze Smyrny a císař Lev.¹⁹³ První typy zobrazení jsou inspirovány textem Starého zákona o třech mužích, kteří navštívili Abraháma v Mamre. Tito tři muži jsou tajemným předobrazem Trojice, jejíž trojjediná podstata bude plně zjevena až v Novém zákoně. Do roku 1000 se v byzantském umění rozvinuly dva typy zobrazení: angelologický a christologický.¹⁹⁴ Angelologický představuje tři mladé muže stejného vzhledu, sedící za stolem, na kterém jsou tři chleby (např. malba v katakombách na Via Latina z 1. poloviny 4. století). „Scéna s „třemi anděly“ představovala ještě několik staletí typos, to jest symbolickou

¹⁹²La cap. RM, obr. 13, s. 132.

¹⁹³Sendler, Egon, c. d., s. 248 – 251.

¹⁹⁴Tamtéž.

formu pro vyjádření jednoty božské přirozenosti.“¹⁹⁵ Christologický typ (např v bazilice Santa Maria Maggiore) zobrazuje anděla uprostřed v mandorle nebo se svatozáří s červeným lemem, což vyjadřovalo, že Abraháma navštívil Pán v doprovodu andělů.¹⁹⁶

Po ikonoklastické krizi se prosadila trinitární interpretace, která ovlivnila i Andreje Rubleva.¹⁹⁷ Jeho nejznámější dílo Nejsvětější Trojice vzniklo mezi lety 1422 a 1428. Rublev nezanechal žádný text, který by vysvětloval smysl této ikony, avšak interpretaci můžeme odvodit od gest a pohledů, které jsou vlastní každé osobě a jež je navzájem spojují. Jedná se vlastně o rozhovor. Kalich uprostřed stolu je středem rozhovoru, neboť vyjadřuje oběť Božího Syna, dar jeho života. Nad kalichem je umístěna ruka anděla uprostřed v gestu tří spojených prstů, které se objevuje při eucharistické oběti, na znamení, že vše se děje ve jménu Svaté Trojice. Dva natažené prsty znamenají božskou a lidskou přirozenost Krista. Celé scéně dominují pohledy postav. „...anděl uprostřed je zdrojem pohybu. Naklání se napravo a pohledem směřuje k andělovi sedícímu na této straně. Toto sklonění symbolizuje jak společenství, tak podřízenost v lásce. Naopak anděl sedící po jeho pravici je jakoby pólem stálosti. Je obrácen zcela doprava. Jeho pohled směřuje k andělovi naproti němu, k postavě, která se zdá být nejpoddajnější. Sklání se k němu a svou rukou činí gesto potvrzení. V tomto postoji naprosté připravenosti hledí na kalich položený na stole.“¹⁹⁸ Z toho vyplývá následující určení osob: středem kompozice je ten, který zjevuje Otce, nemůže od něj odtrhnout zrak, protože je jeho pravým Obrazem, je to Logos – Syn, jehož pohyb skloněné hlavy vyjadřuje touhu být poslán; dvě postavy hledí na jednu, která trůní v neměnném majestátu a je středem dialogu, je to Nezrozený, Princip bez principu – Otec, jeho bílý plášť zakrývající modrý šat symbolizuje neproniknutelné božství, pravou rukou činí gesto posvěcení, jímž stvrzuje Kristovu oběť; Otec hledí na osobu před sebou, která je nepoddajnější; je to oživující Duch, ruce má položené na stole a hledí na kalich, čímž zprostředkovává ústřední myšlenku dialogu – eucharistii.

199

195Tamtéž, s. 255.

196Tamtéž.

197Jelikož zobrazení v kapli RM je inspirováno právě tímto typem, nebudeme se už věnovat dalším znázornění jako např. řeckému typu Syna sedícího po Otcově pravici nebo západnímu typu nazývanému Trůn milosti představující Otce s ukřižovaným Synem v náručí.

198Sendler, Egon, c. d., s. 262.

199Tamtéž, s. 264 – 265.

4.4.2 Matka Vykupitele

Obrázek č. 41: Matka Vykupitele.²⁰⁰



Popis: námět je tvořen ženou sedícím na kamenném trůnu šedé barvy, oděnou v modrých šatech a červeném plášti se třemi hvězdami (na čele a ramenou), okolo hlavy má červenou svatozář s bílým lemem. Na klíně drží dítě – chlapce oblečeného do zlatých šatů, který svírá v levé ruce kodex a levou žehná. Chlapec má svatozář zlaté barvy s modrými paprsky. Žena sedí na červeném zdobeném polštáři, pod nohama podložku. Námět je obklopen modrou svatozáří, z níž ve spodní části (která není na výřezu obrázku vidět) vytékají dva prameny vody, stékající směrem dolů celým námětem.

Odkazy: Maria je jako trůn moudrosti označena v Katechismu katolické církve: „Maria, přesvatá Boží Matka, vždy Panna, korunuje poslání Syna a Ducha v plnosti času. Poprvé v plánu spásy nachází Otec

příbytek, protože mu jej Duch připravil; tak jeho Syn a jeho Duch mohou přebývat mezi lidmi. V tomto smyslu církevní tradice často vztahovala nejkrásnější texty o moudrosti k Marii. Maria je v liturgii opěvována a představována jako „trůn moudrosti“. V ní se začínají projevovat „divy Boží“, které Duch vykoná v Kristu a v církvi.“²⁰¹

Zobrazování Matky Boží v křesťanském umění a její místo v křesťanství vůbec je dnes častým tématem diskuzí. Projevy mariánské úcty jsou některými lidmi považovány za přehnané (což se samozřejmě může stát) a jsou kritizovány jako odklon od úcty k Bohu. Pro řešení této situace je třeba podívat se hlouběji do historie, k počátkům křesťanství. Z prvních tří staletí máme mnohé důkazy o úctě k Matce Ježíšově, přestože první formulovanou zmínku o pravověrnosti výroků o Bohorodičce nám potvrzuje až Nicejský koncil roku 325. Nejdříve se objevuje Lukášovo evangelium (vznik pravděpodobně před rokem 70²⁰²), které jako první vyzdvihuje důležitost Marie v Božím plánu, později (asi ve 2. století) se objevují apokryfní spisy, v nichž se odráží snaha prvních křesťanů o dokázání toho, v co vždy věřili, např. Mariino stálé panenství (Protoevangelium

²⁰⁰La cap. RM, obr. 11.

²⁰¹KKC, §721, c. d., s. 195.

²⁰²Jeruzalémská Bible, s. 1694.

Jakubovo). Velkou váhu mají také výroky o Marii od svatého Ignáce (mezi dvě nejdůležitější tajemství počítá i Kristovo narození z Panny), Justina Mučedníka (přirovnává Marii k nové Evě), Hyppolita (nazývá ji „Svatou Marií“), Klementa Alexandrijského (přirovnává Marii k církvi) až po Origena, který velebí její spravedlnost, statečnost a trpělivost a nazývá ji „naší matkou“, a Rufina, jež ji nazývá neposkvrněnou Pannou.²⁰³

Zobrazení se často váže k liturgické a věroučné tradici církve. Maria nikdy neexistovala bez Ježíše a pro samostatné mariánské svátky nebylo v prvotní církvi místo, neboť se důraz kladl pouze na svěcení tří svátků: Narození nebo Zjevení Páně, Velikonoce a Letnice. Mimo to se konaly pouze připomínky mučedníků. Maria se tedy vždy objevuje zobrazena na námětu jedině v souvislosti s Ježíšem a jako takovou ji vnímá církev dodnes.²⁰⁴

Typ Marie na trůnu zvaný v ikonografii Kiriotissa (Bohorodička Vládnoucí) patří mezi nejstarší. Setkáváme se s ním již v 6. století v klášteře Svaté Kateřiny Sinajské a o něco později také v chrámě Hagia Sofia v Cařihradu. Mariin červený plášť je zdoben třemi hvězdami, které mají představovat její potrojnou vrstvu panenství: před porodem, při porodu i po něm. To vychází ze starobylé syrské symboliky, v níž jsou tři hvězdy symbolem panenství a vyšivaly se na svatební závoj princezen. Jiný výklad říká, že je to symbol Trojice: hvězda na čele je symbolem věčného Otce, od něž vše pochází, hvězda na pravém rameni znázorňuje Ducha svatého, jehož je snoubenkou, a hvězda na levém rameni představuje Syna, a proto drží dítě na levici. Dítě je oděno do zlaté barvy, která má představovat nestvořené božské světlo, proměněnou skutečnost, věčnost... Paprsky v jeho svatozáři jsou odleskem této jeho slávy, která z něj vyzáruje. Gesto žehnání má stejný význam jako v případě popisu Nejsvětější Trojice a kniha v ruce má představovat evangelium nebo také odkazovat na to, že Kristus je naplněním zákona.²⁰⁵ Tvář Krista je vymalována jako tvář dospělého muže, neboť má připomínat jeho počátek od věčnosti.²⁰⁶

Modrá svatozář kolem celého výjevu má stejný význam jak svatozář Krista v námětu Nanebevstoupení.

Zajímavé jsou prameny vytékající z podnoží Marie směrem dolů. Mohou mít stejný význam, jaký jsme uvedli u výjevu Mučednictví svatého Pavla, ale bylo by vhodné zmínit se ještě o jedné skutečnosti související se samotným jménem Maria. Jméno Maria může znamenat milovaná, hořká nebo i odvozeně moře. Tato podobnost jména inspirovala mnohé spisovatele ke vzniku metafor a alegorií. V knize ceremonií císaře Konstantina Porfyrogenita se dočteme: „Ó řeko, v níž teče nekonečný život, svatý prameni našeho Boha“. „Ó naše paní, prameni života...“²⁰⁷ a v románu

203Na hlubinu (revue pro duchovní život), č. 1. České dominikánské provincie 1931.

204Tamtéž.

205V tomto případě se objevuje častěji svitek.

206Řád karmelitánů : oficiální stránky [online]. 30.11.2010 [cit. 2011-04-05]. Karmel 2/2010. Dostupné z WWW: <<http://www.karmel.cz/casopis/2010/02-2010.php>>.

207Špidlík, Tomáš: *Maria v tradici křesťanského východu*. Edice Hlas Velehradu č. 1, s 37.

ze 4. století Exegesis ton prachtenon en Persidi je Maria přirovnávána k moři: „Myria je její pravé jméno, protože tak jako moře (maria) nese ve svém klíně nádobu s desíti tisíci. Její přezdívka je Pégé, pramen, a tomu je potřeba takto rozumět: je v ní jenom jedna ryba, kterou chytilo božství na udici. Tato ryba živí svým tělem celý svět, který pokračuje svůj život, jako by to bylo v moři.“²⁰⁸ Vidíme tedy, že invocace „pramen Ducha svatého“ má starobylý základ doložený i ikonograficky.

Umístění námětu do středu stěny „Nebeská hostina“ může být z následujícího důvodu: Maria jakožto symbol církve je přirovnávána k novému ráji, nebi na zemi, spojení mezi Bohem a lidmi, a proto světci obklopující tento její trůn jsou nazýváni „genus Mariae“ - Mariin rod a mají účast na sofianitě (moudrosti Boží), která pramení ze zřídla, jímž je čistota Marie vždy Panny.²⁰⁹

4.4.3 Anděl v bráně

Obrázek č. 42: anděl v bráně ráje.²¹⁰



Popis: mezi dvěma věžemi světle hnědé barvy stojí postava se dvěma páry křídel (jeden pár se spojuje nad hlavou postavy, druhý před ní). Kolem celého obličeje postavy je červená svatozář, prostor mezi křídly je vyplněn bílou mozaikou.

Odkazy: anděl v bráně chrání vstup do zahrady Eden (Gn 3, 24).

Anděl v bráně nebeského Jeruzaléma je těžko zařaditelný. Podle odkazů ze Starého zákona, střežil zahradu Eden cherub (Gn 3, 24), jindy jsou to serafové – bytosti se šesti páry křídel a mnoha očima (kniha Zjevení) nebo se dvěma páry křídel a čtyřmi hlavami (kniha Ezechiel), podle tradice a známého rozdělení kůrů andělských to však má být archanděl Uriel²¹¹, přestože archandělé jsou zobrazováni pouze s jedním párem křídel... Přidržme se textu knihy Genesis a anděla v bráně označme jako cheruba. Cherubové tvoří druhý nejdůležitější andělský kůr, mají mít červené zbarvení a obývat místo východně od zahrady Edenu, kde střeží přístup ke stromu života plamenným mečem. Vynikají nebeskou inteligencí a někdy se uvádí, že symbolizují čtyři větry nebo čtyři části nebes.²¹² Představa smíšených bytostí hlídajících brány podsvětí je pro staroorientální národy běžná. Setkáváme se s nimi i v Egyptě, Mezopotamii a Asyrii. „Oblast jejich působení leží někde mezi prostorem božského a démonického.“²¹³

208Tamtéž, s. 39.

209Tamtéž, s. 32 a 43.

210La cap. RM. obr. 10, s. 29.

211Royt, Jan, c. d., s. 24.

212Tamtéž, s. 21.

213Lurker, Manfred, c. d., s. 77 – 78.

Brána²¹⁴, ve které anděl stojí, spojuje hradby s věžemi, ve kterých si můžeme všimnout čtyř znamení.

4.4.4 Čtyři nebeské bytosti

Obrázek č. 43: čtyři nebeské bytosti.²¹⁵



Popis: každý z motivů (anděl, býk, lev a orel) je umístěn v kruhovém výřezu s modrým pozadím; všechny bytosti jsou znázorněny s knihou a svatozáří.

Odkazy: prorok Ezechiel vidí zjevení čtyř bytostí, z nichž každá má čtyři tváře (lidskou, lví, býčí a orlí) a čtyři křídla (Ez 1, 5 – 10); později označuje tyto bytosti jako cheruby (Ez 10, 14 – 22). Vizionář Jan na ostrově Patmos viděl čtyři bytosti, z nichž každá měla tvář jednoho znamení (Zj 4, 6n).

Při pohledu na čtvero bytostí nás ihned napadne, že jde o symboly čtyř evangelistů. To je však ve skutečnosti nejmladší interpretace, která byla poněkud uměle připojena ve 4. století. Jejich původ sahá až do 4. nebo 3. tisíciletí př. n. l. a jednalo se o znaky zvěrokruhu, v jejichž znamení poloha slunce oznamovala příchod jednotlivých ročních dob. Původně to byl znak býka, lva, škorpióna a vodnáře, ale protože v lidech zřejmě znak škorpióna vyvolával úzkost, nahrazoval se sousedním souhvězdím orla. S jejich zobrazením se setkáváme ve Staromezopotamii a Babylonii, kde dlouho pobýval ve vyhnanství i prorok Ezechiel, který ve svém vidění Boží nádhery popisuje s malými obměnami právě tyto bytosti. Mají představovat buď vrcholy stvoření: lev tělesnou sílu, býk plodnost, orel rychlost a člověk ducha, nebo nejdůležitější vlastnosti Boží: lev jeho moc, býk tvůrčí sílu, orel vševědčnost a člověk Boží vůli, nebo společně čtyři světové strany jako odkaz na Boží vládu nad celým světem.²¹⁶

Mezi církevními Otci spojuje jako první Ezechielovo a Janovo vidění Irenej, po něm přiřazuje symboly jednotlivým evangelistům Jeroným a to podle následujícího pravidla: Matouš začíná evangelium výkladem lidského původu Ježíše, a proto má symbol člověka, Marek začíná Janem

²¹⁴Symboliku brány jsme si již popsali v kapitole Petr u nebeské brány.

²¹⁵*La cap. RM*, výřez z obrázku 10, s. 29.

²¹⁶Lurker, M., c. d., s. 45 – 46.

Křtitelem („volajícím na poušti“) a tedy je označen lvem. Lukáš mluví o oběti Zachariášově, a proto je jeho symbolem býk (jiný výklad uvádí zvěstování zrození Jana a tedy je býk symbolem plodnosti) a nakonec symbol orla pro Janovo evangelium je odvozen od vzletnosti slov tohoto evangelia. Někdy je ve čtyřech symbolech spatřován odkaz na Kristovo vtělení, umučení, zmrtvýchvstání a nanebevstoupení.²¹⁷

Celkem je na stěně Nebeské hostiny znázorněno čtyřicet dva figur a čtyři znamení. Z toho devět žen, pět postav se vzhledem andělů, dvakrát Ježíš (jako dítě a jako anděl), dvacet osm mužů, tři zvířata.

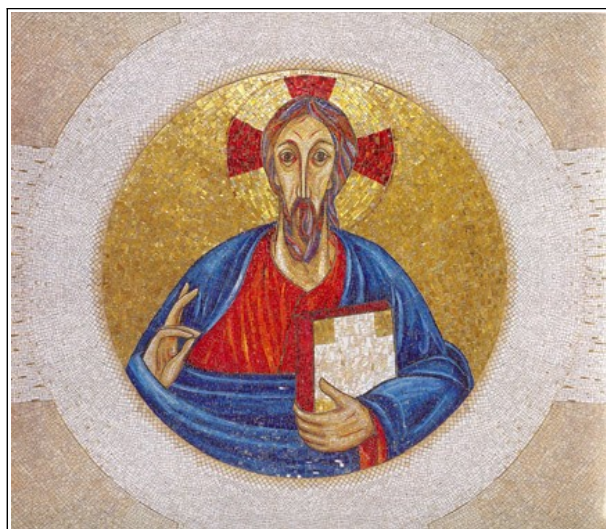
²¹⁷Tamtéž.

4.5 Klenba

Na klenbě nacházíme pouze jeden obraz, a to Krista Pantokratora, ke kterému se sbíhají čtyři pruhy vedoucí ze středu čtyř stěn.

4.5.1 Pantokrator

Obrázek č. 44: *Pantokrator*.²¹⁸



Popis: obraz má tvar kruhu. Vidíme muže se svatozářím v červených šatech a modrém plášti, který má v levé ruce knihu a druhou drží ve specifickém gestu žehnání. Pohled muže je upřený přímo před sebe, jeho vzhled je přísný. Zbývající prostor je vyplněn zlatou malbou.

Odkazy: On je Obraz neviditelného Boha (Kol 1, 15); On je Počátek, Prvorozený, skrze něho je usmířeno vše (Kol 1, 18 – 20)

Posledním námětem se dostáváme opět k začátku, ke sporu, který vznikl kolem otázky zobrazení Boha. Text svatého Pavla o Kristu, který je Obraz Boží, se stal hlavním argumentem obhájců obrazů.

Plodem obou uvedených odkazů je obraz Pantokratora. (Vševládce)²¹⁹, který patří typově mezi zobrazení Krista ve Slávě (*Maiestas Domini*). Ikonografii obrazu výrazně ovlivnila římská vladařská a triumfální symbolika, neboť tímto způsobem se dříve zobrazovaly trůnící postavy vladařů. První zobrazení Krista ve Slávě pocházejí již ze 4. století.²²⁰ Na ruských ikonách byl Kristus vymalován s rozhněvaným pohledem jako Soudce, později (asi ve 14. století) je rozhněvaná tvář nahrazena pokojnou vyjadřující milosrdenství. V symbolismu Pantokratora hrají významnou úlohu ruce. Pravá ruka má postavení prstů, které jsme popsali již na ikoně Trojice, a jejich význam původně neznamenal žehnání, ale gesto antického rétora, který žádá o ticho a zdraví publikum. Přesto velmi brzy dostalo nový význam a již před 12. stoletím ho ikonopisci interpretují jako žehnání. Levá ruka drží knihu, která je znakem učitele, ale i soudce. Pantokrator je vždy oděn do červené tuniky („chitónu“) a modrého nebo modrozeleného pláště („himationu“), při čemž červená barva v Byzanci symbolizuje božství a modrá lidství.²²¹

²¹⁸La cap. RM, obr. 136, s. 172.

²¹⁹Sendler, Egon, c. d., s. 33 – 34.

²²⁰Royt, Jan, c. d. s. 123.

²²¹Sendler, Egon, c. d., s. 36 – 39.

4.6 Věcné vybavení kaple

Kaple je vybavena liturgickými plastikami z dílny českého sochaře Otmara Olivy.²²² Jedná se o kropenku, oltář, tři svícny, poutní kříž, ambon a papežský trůn (první od dob Berniniho). Zakázka byla zadána v lednu 1996 a první návrhy vznikaly přímo v Římě, kde je Oliva konzultoval s Mons. Pierem Marinim, který zodpovídal za papežskou liturgii. Po náročných začátcích vznikla koncepce, na které Oliva dále pracoval ve svém ateliéru na Velehradě. Jako první byla vytvořena kropenka, po jejímž zhlédnutí nechali zadavatelé sochaři naprostou volnost v další tvorbě.

Artefakty jsou vytvořeny technikou odlévání na „ztracený vosk“²²³ a pro svou velikost jsou některé předměty vyrobeny z více částí (např. oltář je ze šesti dílů, ambon ze dvou), které byly nakonec smontovány dohromady.

V podobě plastik je dobře rozeznatelný styl Otmara Olivy: zvrásněný povrch připomínající lom dřeva s ostrými hranami a propracované detaily listů, lastur, stočených pramenů a hranolových překladů. Oltář je jakoby nesen anděly naznačenými tvářemi a křídly obepínající celý obvod nosné části oltáře. Kovová část ambonu je vytvořena převážně motivem listů a stáčených lan, které se do sebe vzájemně zaplétají. Podle autorovy vlastní interpretace se zde jedná o náznak rybářské sítě nebo záchranného kruhu, jímž je víra získaná skrze slovo Boží. Papežský trůn zdobí zajímavý detail na pravém opěradle – symbol starobylého velehradského kříže na němž jsou vyryta slova: světlo, život, vítězství, Kristus. Když papež sedí v předsednickém křesle, pokládá svoji pravou dlaň přímo na tento motiv, což je samo o sobě velmi silné, umělcem zamýšlené gesto.

Pro úplnost je třeba dodat, že za pontifikátu papeže Benedicta XVI. byla provedena úprava zařízení kaple. Na místě, kde původně stál papežský trůn, nyní stojí kropenka a trůn byl přesunut k oltáři, kde stojí po jeho pravé straně. Stejně tak ambon stojící původně uprostřed kaple nyní stojí nalevo od oltáře.²²⁴ Místo původních svícňů na oltáři (používaly se dva z tří) a poutního kříže stojícího vedle byla zadána nová zakázka na šest vysokých svícňů a menší kříž, který nyní stojí uprostřed oltáře otočen směrem k celebrantovi. Těchto šest nových svícňů stojí na základně z kříže a jejich tělo je spleteno ze tří pruhů (symbol svaté Trojice). Spojitost těchto symbolů s funkcí svícňů jakožto nositelů světla je přímo očividná. Světlo samo je také jedním ze symbolů Boha.

222Otmar Oliva (*19. 2. 1952 v Olomouci) se specializuje na tvorbu liturgických předmětů. Po studiích na Akademii výtvarného umění v Praze a studijním pobytu v Řecku spolupracoval s ak. mal. Vladislavem Vaculkou. Roku 1979 byl zatčen za šíření materiálů Charty 77, po propuštění roku 1981 si zřídil vlastní ateliér se slévárnou na Velehradě. Mezi jeho nejznámější práce patří úprava interiéru velehradské baziliky, kostela P. Marie Sněžné v Olomouci, katedrála Petra a Pavla v Brně atd. Věnuje se také volné plastice, liturgickým a obřadním artefaktům, výrobě insignií, reliéfní výzdobě zvonů pamětních desek aj. Spolupracuje s mnohými významnými výtvarníky, architektky a teology (např. M. I. Rupnikem, I. Goropevšekem, T. Špidlíkem).

223Model je vytvořen nejdříve ze včelího vosku, poté je pokryt tlustou vrstvou sádry a antuky, čímž vznikne forma, z níž se později rozpuštěný vosk vypustí. Do takto připravené formy se lije roztavený bronz, který je po vychladnutí a posledních úpravách potažen drahým kovem.

224Viz Přílohy.

Obrázek č. 45: některé liturgické plastiky (oltář, trůn, ambon, kropenka).²²⁵



²²⁵La cap. RM, obr. 3, 1, 6 a 2, s. 16 – 21.

5 Metoda interpretace

Díváme-li se na jakékoli výtvarné dílo, přistupujeme k němu již s jistým předporozuměním. Vždy ho budeme nějak hodnotit, ať už se omezíme na pouhé „líbí – nelíbí“, nebo se o něj budeme zajímat do nejmenších detailů. Podobný přístup platí také pro výklad symbolů v umění. Jak už bylo řečeno, symbol plní funkci zprostředkovávající, nebo naopak zastírací, vždy však vybízí k pochopení, k interpretaci. Pokusme se přiblížit si několik různých metod interpretace.

5.1 Ikonologie a ikonografie

Slovo ikonografie se skládá ze slov eikon – obraz a grafein – psát, popsat. Původně znamenalo nauku „o portrétech v malířství a sochařství (...), k níž třídícími klasifikačními hledisky položili základ renesanční antikváři a sběratelé. V současném dějepise umění je metodou výkladového popisu výtvarných děl zabývající se určením témat, motivů, osob, zvířat, věcí, atributů, alegorií, symbolů, barev, obrazců, čísel, gest, mýtů, věrouk (ikonografie středověkého malířství, ikonografie krajinářského umění). Ikonografický rozbor díla je považován za nezbytné východisko výkladu uměleckého díla, který zahrnuje i autorské určení (umělec, okruh, škola, dílna), lokalizace, datování, příbuznost na základě ikonografických řad, skupin, typů apod. Rozbor přitom sleduje dílo ze systematického (třídícího, klasifikujícího) a historického (vývojového, chronologického) hlediska.“¹

Název ikonologie vychází ze slov eikon – obraz a logos – slovo, vědění, nauka. „Původně to byl soubor ikonografických vzorů – alegorií, personifikací, atributů, symbolů – sloužících jako vzorník pro uměleckou práci.“ „Ve 20. století nabyl termín jiného významu a označuje uměleckohistorickou metodu významového výkladu uměleckého díla z hlediska světového názoru, který jeho vznik podnítil. Název použil 1912 A. Warburg a přejal ho i E. Panofsky pro odlišení metody od popisně klasifikující ikonografie, z níž však ikonologie metodicky vychází. E. Panofsky ve studii Ikonografie a ikonologie² vyložil třístupňovost svého pojetí ikonologické metody. První stupeň, označovaný za předikonografický popis, je popisem námětu v jeho reálnosti a prvotním významu; např. Poslední večeře Leonarda da Vinci je v této fázi viděna jako shromáždění mužů při jídle, Jeruzalém je chápán v základním zeměpisném významu označení obce. Druhý stupeň je ikonografickým rozbohem založeným na pochopení tématu, námětu a představy v jejich dalším, např. alegorickém významu (antická mytologie, Bible apod.); na tomto stupni je Poslední večeře rozpoznána již jako křesťanský eucharistický akt, zobrazení Jeruzaléma přeneseně má význam

1 Baleka, Jan, c. d., s. 141.

2 Zveřejněno poprvé pod názvem *Intoductory*, In: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York 1939.

církevní obce, tj. společenství lidí stejné víry. Třetím stupněm je ikonologický výklad, vlastní syntetický výklad významů syntetickou intuicí, založený také na objasnění důvodů kompozice, migrací symbolů a alegorií, vyložení symboliky barev a tvarů, kosmogonických a kosmologických složek, pojetí prostoru atd., v nichž se odráží světový umělecký názor; v Poslední večeři názor renesanční, v názvu Jeruzalém alegorický význam věčného života apod.

Ikonologie historicky podmíněná světovým názorem badatelů, kteří ji zvolili za metodu, předpokládá důsledný historický přístup a hlubokou znalost tradice. Překonává úzké zaměření formálních rozborů a přihlíží k historickým podmínkám vzniku díla, k významům jeho složek, k proměnám, k nimž vývojem dochází...“ „Je vystavena také kritice, považující za slabinu metody možnou záměnu tématu za obsah, zúžení na ikonografii, podcenění uměleckých hodnot při převažujícím důrazu na téma a námět apod.“³

Na první pohled se zdá výše popsáný postup výkladu dostačující, jelikož se však zabýváme symbolem, je třeba doplnit metodu interpretace ještě o další kriteria. Velmi radikální přístup k výkladu má např. M. Eliade.

5.2 Mýty a symboly jako archetyp podle M. Eliade

Symbolické myšlení, na které se Eliade tak často odvolává, nachází své počátky v psychologii, zejména v psychoanalýze. Není podle něj pouze „výsadní oblastí dítěte, básníka či pomatence, je součástí podstaty lidské bytosti, předchází jazyku a diskurzivnímu⁴ způsobu poznání. Symbol odhaluje některé – ty nejhlubší – aspekty skutečnosti, které vzdorují jakémukoli jinému prostředku poznání. Obrazy, symboly, mýty nejsou nezodpovědnými výtvoři psychiky; odpovídají nějaké potřebě a plní jistou funkci: obnažovat nejtajnější modalitu bytí.“⁵ Skrze studium těchto symbolů ukrývajících se v člověku můžeme lépe poznávat člověka samého. V každém jedinci se nachází jistá ahistorická část, která odpovídá archetypální rovině prvotního člověka, což ovšem neznamena nějaký návrat k „animálnosti“, naopak je to objevení jazyka a zkušenosti „ztraceného ráje“. Jakým způsobem můžeme doložit tuto ideu ahistoričnosti – vystoupení z dějinnosti a vstoupení do duchovního světa? Eliade uvádí několik příkladů: sny, snění, obrazy stesků, tužeb, nadšení...⁶

Jak již bylo zmíněno, je nesmyslné podávat doslovný a pravý výklad symbolů a mýtů, protože se jedná o jiný myšlenkový proces. „Jestliže duch používá obrazy k uchopení nejzazší reality věcí, je to právě proto, že tato realita se projevuje protikladným způsobem, a následkem toho by nebylo možné vyjádřit ji pojmy.“⁷ Není také možné vyzvednout pouze jeden z významů obrazu.⁸ „Dějiny

3 Baleka, Jan, c. d., s. 141 – 142.

4 Pragmatickému.

5 Eliade, Mircea: *Obrazy a symboly*, s. 10.

6 Tamtéž, s. 11.

7 Tamtéž.

8 Je zvláštní, jak často se dnes objevují symboly v literatuře a filmu. Lidé jsou fascinováni tajemností a

náboženství překypují jednostrannými interpretacemi, které se odchyľují od symbolů. Nenašli bychom jediný velký náboženský symbol, jehož historie by nebyla tragickým sledem nesčetných „pádů“.⁹

Stesk po ráji

V každém člověku přetrvávají obrazy, jejichž přítomnost se může snažit popřít. Projevují se jistou „bolestností“, neovlivnitelností, osvobozují se pomocí hudby, vůně, slov... Eliade nazývá „nejpodlejší“ steskem „stesk po ráji“: „... tyto obrazy přiznávají stesk po mytické minulosti, přetvořené v archetyp, že tato „minulost“ obsahuje kromě lítosti ze zmařeného času tisíce dalších významů: vyjadřuje vše, co by bývalo mohlo být a nebylo, smutek z celé existence, která je jen tehdy, když přestane být něčím jiným, lítost, že nežijeme v krajině a dobách evokovaných písní... a nakonec touha po něčem úplně jiném, než je současný okamžik, prostě po tom nedosažitelném a nenávratně ztraceném – po „ráji“.¹⁰ Podobný termín užívá i Tomáš Špidlík v souvislosti s věčnou nespokojeností, která sice člověka trápí, ale zároveň motivuje a inspiruje k vyjádření ideálu lepšího světa.¹¹

Jakým způsobem se tento „stesk po ráji“ týká metody výkladu? Člověk má někdy pocit, že při popisu nebo výkladu musí být ryze objektivní, a snaží se při tom ignorovat subjektivní stránku věci, která k němu mluví neznámým jazykem – jazykem obrazů a pocitů. Otázkou zůstává, jestli tato stránka nemá v umění stejně důležité místo jako stránka popisná.¹² Eliade ji považuje za místo potlačených a zkompromitovaných mýtů, které v něm přebývají a hlásí se o slovo. Doslova píše: „život moderního člověka se hemží zpola zapomenutými mýty, pokleslými hierofaniemi, zapuzenými symboly. Nepřetržitá desakralizace moderního člověka pozměnila obsah jeho duchovního života, nerozabila však matrice jeho představivosti – všecek ten mytologický odpad přežívá ve špatně kontrolovatelných zónách.“ „Tyto symboly dospěly k tomu, že změnilly „tvar“. Aby si obrazy zajistily přežití, staly se „famiálními“. Jejich význam se však nesnížil. Neboť tyto poškozené obrazy skýtají možné východisko pro duchovní obrodu moderního člověka. Myslíme, že je nanejvýše důležité znovu nalézt celou mytologii, ne-li teologii, skrytou v „nejtuctovějším“ životě moderního člověka.“¹³ Z toho všeho vyvozuje, že je třeba podpořit imaginaci – schopnost představivosti vyjadřovat se v obrazech, protože je to jedna ze základních vyjadřovacích schopností člověka, která však byla krutě popřena, ale přesto nevykořeněna. V každém tedy dlí jistý „génus“

neuchopitelností symbolů. Jejich použití je však aplikováno na způsob tajeňky nebo orientačního běhu a ze symbolu se tak stává jen šifra. Dochází tím k naprostému nepochopení věci.

9 Eliade, Mircea: *Obrazy a symboly*, s. 12.

10 Tamtéž, s. 15.

11 Špidlík Tomáš: *Prameny světla*. Refugium, Velehrad 2000, s. 162.

12 Kant ve své *Kritice soudnosti* uvádí, že pro výklad díla je třeba vkus, pro tvorbu však je nutný génus. Liessmann, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 15 – 26.

13 Eliade, Mircea: *Obrazy a symboly*, s. 16 – 17.

tvůrčí obrazy, neboť je to hluboká skutečnost života a duše.¹⁴

Ukázali jsme si, že není možné posuzovat výtvarné dílo pouze z hlediska ikonografických pravidel, neboť je zde ještě jistá „transcendentní“ stránka vyjadřující se obrazy, které jen těžko popíšeme jazykovými prostředky. Z tohoto předpokladu vychází i další metoda, jež spadá částečně do oboru psychologie a částečně do oblasti umění, známá jako arteterapie¹⁵.

5.3 Porozumění a pochopení

Arteterapie patří do oblasti psychologické diagnostiky a terapie. Pro naši práci však přináší jedno velice zajímavé východisko výkladu: výklad díla se odehrává skrze příjemce¹⁶, a proto k nám mluví zejména o příjemci samotném. Běžně probíhá proces působení díla asi tímto způsobem: autor realizuje vlastní ideu výtvarnými prostředky tak, aby ji dokázal co nejlépe vyjádřit. Vkládá do ní své představy, emoce, prožitky, ty pak působí na vznik a vzhled díla a po dokončení jsou všechny tyto aspekty nějak zakomponovány do výsledku. Poté přichází příjemce, který je v nějakém psychickém a emocionálním rozložení, má vlastní zkušenost a prožitky, a s tím vším pozoruje výtvarné dílo. Předpokládejme, že autorovi se podařilo úspěšně realizovat svůj záměr a ten nyní působí na příjemce. I když je dílo dostatečně čitelné, bude čteno jistým způsobem, který autor nemohl předem odhadnout, a jeho původní záměr je tedy interpretován jinak a nečekaně. Část z autorova díla tedy vyjadřuje původní ideu, mnohem větší část však vychází z příjemce, neboť po svém vzniku si dílo žije „vlastním životem“, existuje dále mimo čas a světový názor, je dalším vstupujícím faktorem pro výklad a stává se důležitějším než autor a jeho původní záměr, neboť pro příště zde bude již pouze dialog mezi dílem a příjemcem. Dílo bude dále působit svým vizuálně-obrazným znázorněním a bude nově poznáváno současným člověkem, ovlivněným jinými historickými skutečnostmi a světovým názorem. Jan Slavík¹⁷ pak rozlišuje dva způsoby poznávání: porozumění a pochopení. „Porozumění je především záležitostí rozumu, a tedy skladebného, mozaikového zaznamenávání a porovnávání věcí. K porozumění lze dospět úvahami, které mají charakter myšlenkových konstrukcí. Posouzení jejich pravdivosti je víceméně nezávislé na vcit'ování, na celistvých dojmech. Porozumění je možné zprostředkovat (naučit) postupným

14 Tamtéž, s. 17 – 18.

15 Arteterapie je léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazována k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako svébytný obor. Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné a artpsychoterapie, kde výtvary a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovávány. *Česká arteterapeutická společnost* [online]. c2005 [cit. 2011-04-05]. Arteterapie v České republice. Dostupné z WWW: <<http://www.arteterapie.cz/>>.

16 Pro přehlednost budeme v následujícím textu označovat termínem „příjemce“ člověka, který pozoruje výtvarné dílo a dělá si o něm úsudek.

17 Doc. PaedDr. Jan Slavík, Csc. (*24.8.1953 v Písku) je pedagog a teoretik výtvarné výchovy. Věnuje se interdisciplinárně pedagogicky pojatým tématům, tj. teorii výchovy uměním, teorii fikčních světů a problematice školního hodnocení. Vyučuje na Univerzitě Karlově, Pedagogické fakultě, je členem mnohých odborných společností a organizací, např. Asociace výtvarných pedagogů ČR, České arteterapeutické asociace aj.

vyvozováním souvislostí s evidentním dokazováním. Rozumět, to zpravidla také znamená umět vysvětlit. V tomto ohledu je porozumění závislé na existenci jazyka, ...“¹⁸ Naproti tomu, i když je pochopení někdy používáno jako ekvivalent k porozumění, „má přece jen blíže k celistvému uchopení, tj. doteku, vcítění, vhledu, v němž částečně mizí vědomí detailů, ale o to více vystupuje vědomí jednoty celku a částí. Pojem pochopení vyhovuje pro označení stavů empatického ztotožňování a citového souznění s někým nebo s něčím. Na tom je závislé i posouzení pravdivosti pochopení odvozené z vědomí krásy pochopeného. Pochopení nemůže být v úplnosti zprostředkováno (naučeno) postupným vyvozováním souvislostí a evidentním dokazováním, přestože i tak lze k pochopení navádět.“ „Smyslem porozumění je objekty a jevy ovládnout, smyslem pochopení je přiblížit se jim. Pochopení je pociťováno jako niterná zřejmost, zasazenost pochopeného do kontextu osobních samozřejmostí.“¹⁹

Princip pochopení by měl platit pro každou další interpretaci²⁰ výtvarného díla, zejména pak pro výklad symbolu, neboť jsme si již řekli, že symbol nemá působit jako tajná šifra, jako klíč k tajemce, ale působí na obraznou stránku člověka, na jeho prožitek, a obzvláště se snaží přiblížit obsah, který je slovy nesdělitelný.

5.4 Teologie umění

Na závěr dejme prostor metodě, kterou její autor M. I. Rupnik nazývá teologií umění. Pokud bychom chtěli jednoduše vystihnout, o co v teologii umění jde, můžeme použít slova samotného Rupnika: „Zajímá mě umělecká tvorba, která je pomůckou k tomu, aby vznikla teologická metoda.“

21

Vliv východního umění, prožívání víry a samozřejmě také duchovní spojení s Tomášem kardinálem Špidlíkem je patrný na všech Rupnikových pracích. Jakožto výtvarník se osobně zabýval otázkou správné tvorby sakrálního umění, která není seberealizací autora, ale převážně hledání obrazu vytvořeného Bohem. Píše: „naší snahou nemá být obraz (Boha) vytvořit, ale objevit, najít, rozpoznat. Naše tvořivost je v tom, že zachytíme obraz, který se nám zjevuje. Je to opravdová tvorba, protože tak se tvoří, uskutečňuje a vyjadřuje ten, komu se obraz zjevuje.“²² V následujícím textu se pokusíme sledovat způsob jeho práce hledající duchovní rovinu řešení.

Stupně umělecké tvorby podle M. I. Rupnika

Oslovení: je to fáze, kdy se umělec cítí osloven, přitahován, není to pouhá zvědavost natož

18 Slavík, Jan: *Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefiletika*. Karolinum, Praha 1997, s. 30.

19 Tamtéž.

20 Tento termín používá Slavík ve zmiňované publikaci k označení porozumění, pro pochopení pak užívá termínu apercepce.

21 Rupnik, Marko Ivan: *Až se stanou umění & život duchovními*. Refugium Velehrad – Roma s.r.o. Velehrad 1997, s. 11.

22 Tamtéž, s. 18.

snaha po získání obdivu. Spíše než k čemu jinému se tato fáze dá nazvat „povoláním“. Umělec si ji nevolí, je k ní povoláván, je to něco, proti čemu se může třeba i bouřit, přesto je právě on vyvolen dát se do služby díla. V každém případě je to výzva lákavá a přitažlivá. „Pravý“ umělec si uvědomuje, že umění není jeho vynález, není to výsledek jeho úvah nebo jeho „výrobek“, nevyšel z něho. Pro současného člověka je takový postoj náročný, neboť v opozici proti dřívějšímu normalismu je svoboda tvorby lákavou změnou a provokací k sebeprojevení. Je třeba najít rovnováhu mezi oběma extrémami a to ve skutečné realizaci osoby jako Božího obrazu.²³

Výstup: je to fáze pronikání k podstatě věcí a událostí. Hrozí však nebezpečí tzv. „nižšího poznání“, u kterého by se mohl umělec pozastavit. Toto poznání však není plné a může být klamné²⁴. „V této druhé fázi se umělec dostane do nebezpečí velkých omylů tehdy, nemá-li pokoru, aby se dal vést. Ukončí v tom případě výstup, vrátí se nazpět. Pak to, co viděl, cítil, poznal, předloží jiným. Ale není to nic jiného, než jeho vlastní dojmy, fantazie, cosi, co zůstalo uvnitř vlastní subjektivní sféry.“²⁵ Jeho práce pak vykazuje jistou formu nedodělanosti, neoslovuje, zůstává „neoživená“. Tento citelný deficit se pak snaží autor nahradit množstvím důkazů a vědeckosti, dodatečně se snaží dílo obhájit a přitom nevznikne spontánní sdílení, žádná výzva k dialogu.²⁶ „Mnoho takových skutečností zůstane úplně lidem nepřístupných, vzdálených od života. Utěšuje se (autor) tím, že jsou jen pro „elitu“, pro ty, kteří v daném oboru pracují.“²⁷ Ustrnutí v této fázi má dvojí vyústění: první, výše popsané, končí „nepochopenými umělci“, druhé směřuje k tomu, co dnes nazýváme „móda“, „trend“, být „in“. „Může se stát, že, když se některým nabídnou ideje, vypracované na prvních krocích vzestupu, jsou nadšeni. Odpovídají totiž jejich přání. Ale brzo začnou nudit, nic už neříkají. Opustí je a žádají nové. V tom je právě klíč k pochopení toho, proč jsou lidé věčně nespokojeni s formálními novotami. Dokazuje to i skutečnost, charakteristická pro moderní dobu: každý umělec chce být jedinečným, originálním.“²⁸

Skutečnější: je to brána, která vede za to, co se skutečným jenom jevílo, „ze stupně praktického, analytického se dojde k syntetickému a nakonec k poznání posvátného...“²⁹ Klíč k nalezení skutečnějšího je v tom, když uvnitř předmětů nacházíme prostor pro „Podmět“, toho, který jediný ožívuje. Je to místo „vztahu mezi věčným a časným, božským a hmotným, osobním a neosobním. Jsou tu dva základní principy poznání: spojení a oddělení toho, kdo poznává, od předmětu, který poznává.“³⁰

23 Tamtéž, s. 33 – 35.

24 Tamtéž, s. 36.

25 Tamtéž, s. 37.

26 Tamtéž.

27 Tamtéž, s. 38.

28 Tamtéž, s. 38.

29 Tamtéž, s. 39.

30 Tamtéž, s. 43.

Moudrost³¹: Boží moudrost, která je od počátku u Boha, je přítomna ve všech jeho dílech. Bůh tvoří způsobem kenose – sebezmařen z důvodu lásky, která musí být svobodná. Je to láska, která je osobou a zároveň i předmětem lásky a jako taková dokáže spojit věčné s časným, hmotné s nehmotným... To je klíč k pochopení tvorů: Boží láska. „Svět poznáváme, sledujeme-li stopy lásky. Ta totiž udává směr vývoji světa a je v něm jakoby vpečetěna. Kdo tuto pečeť nezná, kdo ignoruje tuto vnitřní logiku lásky, nepochopí vývoj zosobňování světa... Ignorováním lásky si uzavíráme cestu k pochopení světa, vidíme ho jako lživou realitu. To, co o světě víme, co studujeme, zařadíme jenom do jakéhosi organického systému. Takové vědomosti jsou částečné. Tím pak nakonec poškozují stvoření i stvořené.“³² Skrze takové poznávání Boží Moudrosti se dokáže umělec oprostit od zbytečných spekulací a v rozbitém pomíjejícím světě nahlíží základy bytí – pravé poznání.

Forma formans: je poslední fází, do které vstupuje umělec v dialogu tvoření, přičemž tento dialog (vztah) je to nejdůležitější na celém procesu. Uvědomění si lásky Tvůrce směrem ke svému dílu naplňuje umělce poznáním druhého. Pomůže mu vyjít ze sebe a vyslovit „Ty jsi“, zakouší poznání „Slovo – obraz“ v Kristu.³³ „Absolutně duchovní obraz Slovo – Syn se zjevuje ve vtělení. Tím se zařazuje do dějin, vstupuje do lidského světa, dá se vsadit do událostí, do kultury.“³⁴ Umělec na vrcholu svého poznání je zcela proniknut formou formans. Není však možné jednoduše přenést formu formans do světa a přetvořit ji jako forma formata, jež by byla kopií nejvyšší ideje. Pravý umělec tvoří jako projev lásky, „a tímto projevem se zbaví vědomí o své vlastní hodnotě – naopak uzná hodnotu v druhém. Tak uskuteční sám sebe, svou vlastní pravdu bytosti stvořené k tomu, aby byla obrazem lásky.“ V sestupu, který následuje, tj. v procesu uměleckého tvoření, umělec nemá, co by ukládal, co by reprodukoval. Nečeká ho už jiný úkol, než aby zrodil to, co počal na vrcholu. ... To, co vytváří, tedy bude účast na těle Kristově...“³⁵

Tímto poněkud básnickým jazykem se Rupnik snaží popsat způsob, který dodnes aplikují východní tvůrci ikon, při němž nejde o to, výtvarně vyjádřit autorovo zbožné rozjímání duchovního tématu, ale skrze výtvarné prostředky vyjádřit pravdy víry.

Interpretace není doménou pouze několika vzdělaných a do problému zasvěcených odborníků, ale každého člověka, který se setká s dílem, jež k němu promlouvá, přičemž se nemusí bát chyby nebo nekompetentnosti názoru. T. Špidlík jednou řekl sochaři Olivovi: „Ty nemůžeš vědět, co vlastně děláš. Prostě pracuj a já pak řeknu, co to je.“

31 Rupnik dále rozvíjí celý systém způsobu a důvodu stvoření. Jelikož se zde nezabýváme dogmatickou stránkou věci, uvedeme pouze vyvozené závěry. Pro podrobnější informace viz. tamtéž, s. 43 – 49.

32 Tamtéž, s. 47 – 48.

33 Tamtéž, s. 50.

34 Tamtéž, s. 51 – 52.

35 Tamtéž, s. 53 – 54.

6 Závěr

Představili jsme si jedno z nejrozsáhlejších děl současnosti, které vzniklo výtvarnou technikou mozaiky, a zároveň jsme se stali svědky spojení dvou tradic křesťanského umění v osobité syntéze, ke které během let dospěli členové výtvarné dílny Centra Aletti. Během této snahy o překonání propasti mezi východní a západní církví nešlo o nalezení kompromisu, ale o vytvoření nového stylu, vycházejícího z bohaté historie obou tradic. Musíme připustit, že tohoto cíle bylo po výtvarné stránce dosaženo, vzniklo zde dílo do hloubky a nejmenších detailů promyšlené, oslovující ty, kdo se mu snaží porozumět. Nakolik je styl přijatelný pro konzervativní zástupce obou směrů, je jiná otázka.

Malby začínající hned nad podlahou jsou velmi sugestivní a účastníci bohoslužby jsou jimi doslova obklopeni. To se může stát pro některé rušivým prvkem odvádějícím pozornost od průběhu liturgie. Avšak pro meditaci je mozaika kaple Redemptoris Mater velmi podnětná, a jelikož byl prostor vytvořen převážně za tímto účelem, plní svou funkci.

Použití symbolu ve výtvarném řešení kaple je zdařilé, nepůsobí násilně a jeho čitelnost je většinou zřejmá. Kompozice založená na narativním pojetí příběhu spásy je logická a člověk se v ní orientuje.

Jak už bylo zmíněno, jedná se o soukromou papežskou kapli, a proto není běžně otevřená pro veřejnost. Chápeme však, že pokud by se volně zpřístupnila, mohl by ji potkat stejný osud jako Sixtinskou kapli a tím by ztratila svůj meditativní rozměr, který je její podstatou. To si zřejmě uvědomili také její tvůrci, a proto vznikl interaktivní projekt virtuální prohlídky kaple, který je zároveň doplněn výkladem.¹

Zakončeme slovy, která pronesl Jan Pavel II. při konsekraci kaple Redemptoris Mater: „Toto dílo je výrazem teologie obou plic, z níž může církev třetího tisíciletí čerpat novou vitalitu.“²

1 Text je jedním z podkladů této práce. Projekt je dostupný je z oficiálních stránek Vatikánu (vaticana.va).

2 *Radio Vaticana* [online]. 17.12.2009 [cit. 2011-03-22]. Kardinál Špidlík utkal originální teologickou vizi . Dostupné z WWW: <<http://www.radiovaticana.cz/clanek.php4?id=12185>>.

Seznam použité literatury

ABZ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV [online]. c2005. Dostupné z internetových stránek: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

ČESKÁ ARTETERAPEUTICKÁ SPOLEČNOST [online]. c2005. Arteterapie v České republice. Dostupné z internetových stránek: <http://www.arteterapie.cz>.

BALEKA, Jan: Výtvarné umění, Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika). Academia, Praha 1997. ISBN 80-200-0609-5

BECKER, Udo: Slovník symbolů. Portál, Praha 2002. ISBN 80-7178-612-8

BAUER, Alois: Dějiny výtvarného umění. Rubico, Olomouc 1998. ISBN 80-85839-25-3

ELIADE, Mircea: Obrazy a symboly, Esej o magicko - náboženských symbolech. Computer Press, Brno 2004. ISBN: 80-722-6902-X

ELIADE, Mircea: Posvátné a profánní. Česká křesťanská akademie, Praha 1994. ISBN: 80-7298-175-7

GOMBRICH, Ernst Hans: Příběh umění. Odeon, Praha 1992. ISBN 80-207-0416-7

HUBERT, Jedin: Malé dějiny koncilů. Česká katolická charita, Praha 1990.

JERUZALÉMSKÁ BIBLE. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří 2010. ISBN 978-80-87183-18-2 (pro Krystal OP, Praha), ISBN 978-80-7195-539-9 (pro Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří).

KLOBUŠICKÝ, Jan: Motiv sv. příbuzenstva v křesťanské tradici a jeho aplikace ve výtvarném umění se zvláštním zřetelem na Českou Republiku. Pardubice 2010. ISBN 978-80-254-8814-0

KUBENKA, František. České katolické biblické dílo [online]. 25.11.2005, Bible v liturgii. Dostupné z internetových stránek: http://www.bible-cz.org/bibl_lit/105b.html.

LA CAPPELLA „REDEMPTORIS MATER“ del Papa Giovanni Paolo II. (dále jen La cap. RM). Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999. ISBN 88-209-2880-9

LIESSMANN, Konrad Paul: Filozofie moderního umění. Votobia, Olomouc 2000. ISBN: 80-7198-444-2

LITURGIE HODIN II, Doba postní, velikonoční Triduum a doba velikonoční. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002. ISBN 80-7192-705-8

LITURGIE HODIN III, Liturgické mezidobí, 1. - 17. týden. Karmelitánské nakladatelství, Praha

2003. ISBN 80-7192-767-4

LURKER, Manfred: Slovník biblických obrazů a symbolů. Vyšehrad, Praha 1999. ISBN 80-7021-254-3

NA HLUBINU (revue pro duchovní život), č. 1. České dominikánské provincie 1931.

NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník*. Kalich – Česká biblická společnost, Praha 1992. ISBN 80-7017-528-1 (pro Kalich, Praha); ISBN 80-900881-1-2 (pro: Česká biblická společnost, Praha).

PIJOAN, José: Dějiny umění 3. Odeon, Praha 1983.

POSPÍŠIL, Ctirad V. *Katolický týdeník* [online]. Publikováno 4/2004. Ad: Panna Maria Spoluvikupitelka. Dostupné z internetových stránek: <http://www.katyd.cz/index.php?cmd=page&type=11&article=344>.

RÁDIO VATICANA [online]. 1.2.2011. Kard. Ravasi kritizoval současné sakrální umění. Dostupné z internetových stránek: <http://www.radiovaticana.cz/clanek.php4?id=14043>.

ROYT, Jan: Slovník biblické ikonografie. Karolinum, Praha 2006. ISBN 80-246-0963-0

RUPNIK, Marko Ivan: Až se stanou umění & život duchovními. Refugium Velehrad – Roma s.r.o. Velehrad 1997. ISBN 80-86045-06-4

ŘÁD KARMELETÁNŮ: oficiální stránky [online]. 30.11.2010. Karmel 2/2010. Dostupné z internetových stránek: <http://www.karmel.cz/casopis/2010/02-2010.php>.

SENDLER, Egon: Ikony Krista; Víra, umění, liturgie, teologie. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2010. ISBN 978-80-7195-398-2

SLAVÍK, Jan: Od výrazu k dialogu ve výchově, Artefiletika. Karolinum, Praha 1997. ISBN 80-7184-737-3

ŠPIDLÍK, Tomáš: Maria v tradici křesťanského východu. Edice Hlas Velehradu č. 1.

ŠPIDLÍK, Tomáš: Prameny světla. Refugium, Velehrad 2000. ISBN 80-86045-41-2

UNIVERZÁLNÍ LEXIKON UMĚNÍ. Knižní klub, Praha 1996. ISBN 80-7176-393-4

VATICAN [online]. c1999. Basiliche e cappelle papali. Dostupné z internetových stránek: http://www.vatican.va/various/basiliche/index_it.html.

VLKOVÁ, Gabriela Ivana: Slovo Boží a slovo lidské. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004. ISBN 80-244-0786-8

WIKIPEDIA: the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2002. Dostupné z internetových stránek: <http://cs.wikipedia.org>.

Přílohy

Obrázek č. 46: pohled na prostor kaple¹:



1 *La cap. RM*, obr. 132.

Obrázek č. 47: pohled na prostor kaple²:



2 Tamtéž, obr. 133.

Obrázek č. 48: pohled na prostor kaple³:



3 Tamtéž, obr. 134.

Obrázek č. 49: pohled na nově uspořádaný interiér kaple⁴:



4 Servizio Fotografico de „L'O.R.“, Citta del Vaticano. Copyright. Na oltáři nejsou svícny vytvořené O. Olivou.