

Univerzita Hradec Králové
Přírodovědecká fakulta
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby, Pedagogická
fakulta, UHK

Křížová cesta
moderní přístup k tradičnímu tématu
Bakalářská práce

Autor: Martin Hrubý
Studijní program: B1501 – Biologie se zaměřením na vzdělávání
Studijní obor: BBI - Biologie se zaměřením na vzdělávání
VVB - Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: MgA. Vladimír Věla



Zadání bakalářské práce

Autor: Martin Hrubý

Studium: S17BI038BP

Studijní program: B1501 Biologie

Studijní obor: Biologie se zaměřením na vzdělávání, Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **Křížová cesta, moderní přístup k tradičnímu tématu**

Název bakalářské práce The Way of The Cross, a modern approach to the traditional theme
AJ:

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se zabývá historií tématu, a to jednak symbolem kříže jako výtvarným prvkem a také podobou Krista v umění napříč historií, což jsou prvky v praktické části silně rezonující. Další částí je teoretický popis vzniku cyklu křížové cesty minulost jeho zobrazování. Také se práce věnuje právě nejvýznamnějším uměleckým a architektonickým pojednáním Křížové cesty, která do současnosti vznikla. Důraz je kladen na jmenování a přiblížení alespoň některých českých významných uměleckých celků tohoto tématu. Poté práce obsahuje stať, která konfrontuje zastavení křížové cesty s biblickými událostmi a definuje symboliku prvků jednotlivých výjevů. Praktická část bakalářské práce obsahuje tři velkoformátová díla, která odkazují na tři zastavení v rámci Křížové cesty vycházející explicitně z biblické symboliky. Jedná se chronologicky o průřez celým cyklem - zastavení Soud, Ježíš přijímá kříž a Ukládání do hrobu. Výsledným dílem jsou masivní dřevěné boxy, každý reprezentující jedno ze tří zastavení. U prací je potom stručně uveden postup jejich zpracování a zároveň symbolika, která je v nich obsažena.

Herout J., Slabikář návštěvníků památek, Pardubice, Helena Rejtarová- Tvorba ? možná je někde doma

HEROUT, J. Staletí kolem nás

CHODURA, R.; KLIMEŠOVÁ, V.; KRÍŠŤAN, A. Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění. Kostelní Vydří

ROMBOLD, G.; Schwebel, H. Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Freiburg: Herder Verlag, 1983, s. 160, ISBN 978-3451199752

Royt J., Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Karolinum, Praha 1999

Petráň J. a kol., Dějiny hmotné kultury II, Ministerstvo kultury ČR, Karolinum

Lemaitrová N., Quinsonová M., Sotová V., Slovník křesťanské kultury

Hall J., Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha, Mladá Fronta 1991

Garantující pracoviště: Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Věla

Oponent: MgA. Tomáš Moravec

Datum zadání závěrečné práce: 15.3.2020

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem celou bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem v seznamu níže uvedené literatury uvedl veškeré prameny, ze kterých jsem v rámci vytváření práce vycházel a čerpal informace.

V Hradci Králové dne 22. 6. 2020

Martin Hrubý

Poděkování:

Předně bych chtěl poděkovat mému vedoucímu práce MgA. Vladimíru Vélovi za důležité invence, rady a konzultace, které byly nepostradatelné v rámci vypracování praktické části práce. Stejně náleží moje poděkování Ing. Janu Hrubému za jeho rady technických řešení a pomoc při zajišťování materiálu.

Anotace

HRUBÝ, Martin. *Křížová cesta, moderní přístup k tradičnímu tématu*. Hradec Králové, 2020. Bakalářská práce na Přírodovědecké fakultě Univerzity Hradec Králové. Vedoucí bakalářské práce MgA. Vladimír Věla. 95 s.

Teoretická část práce stručně nastiňuje historický vývoj symbolu kříže, dále zobrazování postavy Krista a pašijí v umění a také jejich filozofický a umělecký kontext. V neposlední řadě je popsán umělecko-historický vývoj cyklu křížové cesty spolu se zásadními příklady z českého prostředí. Teoretická práce končí příklady zpracování tématu v české moderní historii. Praktická část se skládá z velkoformátového triptychu zastavení křížové cesty, který je vytvořen ve formě boxů na pomezí malby a práce v prostoru. V bakalářské práci je zahrnut i pracovní postup, inspirace a symbolika jednotlivých prací.

Klíčová slova

křížová cesta; pašije; Kristus; křesťanské umění

Annotation

HRUBÝ, Martin. *Way of The Cross, a modern approach to the traditional theme*. Hradec Králové, 2020. Bachelor Thesis at Faculty of Science University of Hradec Králové. Thesis supervisor MgA. Vladimír Věla. 95 p.

The theory segment of this Bachelor thesis briefly explores the historical development of the symbol of the cross, depictions of Christ and presence of Passion of Jesus in art and its philosophical and artistic context. Furthermore, a historical and artistic development of the Way of The Cross is described, along with fundamental examples of Bohemian origin. The theory segment of this thesis concludes with examples of modern interpretations of the Way of The Cross in Czech modern history.

The physical project segment of this Bachelor thesis comprises a large-scale triptych, depicting the Stations of The Cross, built in the form of paintings fixed in wooden frames. This form puts this project on the border between a painting and an assemblage or a model.

Key words

Way of The Cross; Passion of Jesus; Jesus Christ, Christian art

Obsah

Úvod.....	10
1 Historie symbolu kříže	11
1.1 Prehistorie a staré kultury.....	11
1.2 Kříž v rámci křesťanství	12
1.2.1 Typy křížů	13
1.2.2 Kříž jako oficiální symbol	14
1.2.3 Kříž jako prostředek ukřižování.....	14
2 Pašijové scény a cykly	15
2.1 Historie pašijí.....	16
2.2 Pašijové drama	16
2.3 Pašije v grafice.....	17
2.4 Pašije v malbě.....	18
3 Filosofický kontext zobrazování Kristova utrpení.....	18
3.1 Úsvit křesťanství.....	18
3.2 Středověké nazírání a mystické zkušenosti.....	19
3.2.1 Středověká hnutí	20
3.3 Ignác z Loyoly a jezuité.....	21
4 Podoba Krista v umění	22
4.1 Počátky křesťanského umění	22
4.1.1 První zpracování Krista ukřižovaného	22
4.1.2 Kristovo vzezření v raných dílech	23
4.2 Kristus Pantokrator	23
4.3 Mandorla a mandylion	24
4.4 Východní principy zobrazování Krista	24
4.4.1 Vývoj středověkého zobrazování Krista na východě.....	25
4.5 Kristus v západním umění	25
4.5.1 Vrcholný středověk	26
4.5.2 Alegorie sv. Kříže	27
4.5.3 Bolestný Kristus	27
4.5.4 Kristus v renesanci.....	28
4.5.5 Po Tridentuském koncilu.....	28
4.5.6 Zpracování v 19. a 20. století	29
5 Křížová cesta.....	29

5.1	První poutníci	31
5.1.1	První poutě do Jeruzaléma.....	31
5.1.2	Putování ve středověku.....	31
5.1.3	První ideje „translatia“	32
5.1.4	Nový Jeruzalém v Bologni	33
5.2	Křížové cesty pozdního středověku	34
5.3	Definování formy křížové cesty.....	35
5.4	Svaté hory v Itálii.....	36
5.4.1	Sacro Monte di Varallo.....	36
5.4.2	Jiné „Svaté hory“	37
5.5	Vývoj křížových cest po roce 1600.....	37
5.6	Křížové cesty v Čechách	38
5.7	Via Dolorosa – jeruzalémská předloha.....	39
5.8	Ikonografie a symbolika skrytá v událostech křížové cesty	40
5.8.1	Poslední večeře	42
5.8.2	Kristus před Pilátem	42
5.8.3	Korunování Krista	44
5.8.4	Nesení kříže – cesta na Golgotu	45
5.8.5	Ukřížování.....	49
5.8.6	Snímání Krista z kříže (zastavení „Ježíš je snat z kříže).....	53
5.8.7	Oplakávání Krista.....	54
5.8.8	Ukládání Krista do hrobu (zastavení „Ježíš je kladen do hrobu“)	56
5.8.9	Boží hrob	57
5.8.10	Zmrtvýchvstání.....	59
5.9	Křížové cesty v Čechách	60
5.9.1	Křížová cesta na Svatý kopeček – Mikulov.....	60
5.9.2	Dolní Římov	61
5.9.3	Starý Hrozňatov.....	62
5.9.4	Kalvárie – Jaroměřice u Jevíčka.....	63
5.9.5	Vambeřice	64
5.9.6	Štramberk.....	64
5.9.7	Svatý Hostýn.....	65
5.10	Křížová cesta a utrpení Krista v moderním umění.....	65
5.10.1	Mikuláš Medek.....	65

5.10.2	Křížová cesta Vladimíra Komárka	66
5.10.3	Křížová cesta v Kuksu	66
5.10.4	Další křížové cesty 21. století	67
6	Praktická část.....	68
6.1	Postup práce	68
6.1.1	Návrhy	68
6.1.2	Kompletace boxů	71
6.1.3	Zpracování zastavení Soud.....	72
6.1.4	Ježíš na sebe bere kříž	76
6.1.5	Ukládání do hrobu.....	80
6.2	Inspirace	82
6.3	Symbolika	85
6.3.1	Soud.....	85
6.3.2	Ježíš na sebe bere kříž	86
6.3.3	Ukládání do hrobu.....	87
	Závěr	88
	Zdroje literatury	90
	Zdroje knižní	90
	Zdroje internetové	93

Úvod

Dnešní svět je, dle mého názoru, dosti spirituálně vyprázdněný a lidé podvědomě velmi těžko zaplňují tento prázdný, po věky vyplněný prostor, ač se to tak na první pohled zdát nemusí. Absence této úrovně duševního tajemna dělá náš svět chudší a plošší. Vzhledem k tomuto mému subjektivnímu pohledu na aktuální spirituální schopnosti společnosti jsem se rozhodl zpracovat téma ryze duchovní, vracející se ke kořenům naší společnosti a naší spirituality. Snad není žádné téma, ve kterém by tolik rezonovala morálka, ale i láska a sebeobětování, jako v křížové cestě.

I rychlost dnešního světa je pro rozvoj osobního ducha hektická a křížová cesta je ryze kontemplativní pouť každého z nás, která nutí k zastavení a k zamyšlení. Zároveň je vlastně křížová cesta jistou metaforou našeho individuálního bytí, a tak bychom si měli připomínat její význam, který formuloval ve svých myšlenkách o následování kříže třeba již i Tomáš Kempenský.

Jako odkaz k tradičnímu tématu jsem si vytknul cíl zhotovit triptych námětů z cyklu křížové cesty. Věnoval jsem se soudu Krista, motivu, kdy na sebe Spasitel bere kříž a závěrečnému ukládání Krista do hrobu. Pro co největší autentičnost výjevů jsem vycházel pouze z biblických pramenů spojených s vlastní invencí a vlastním pohledem na biblickou symboliku.

Teoretická část čtenáře provází několika oddíly. Vzhledem k symboličnosti mých prací je, myslím, důležité náležitě popsat historii symbolu kříže. Dále se práce zabývá historií zobrazení Ježíše Krista napříč časem i uměleckým prostředím. Ježíš Kristus je postava nezbytně tvořící ústřední motiv celého cyklu křížové cesty. Vzhledem k tomu, že křížová cesta je relativně mladým cyklem vycházejícím z pašijových scén, je zde věnována pasáž právě pašijovým výjevům i jejich cyklům, historii a zároveň filosoficko-historickému kontextu tohoto tématu prolínajícím se s tehdejší literaturou a myšlením lidí. Další část se zabývá historií křížových cest a ikonografií jejich jednotlivých částí. Uvádí nejpůsobivější a nejdůležitější příklady v exteriéru umístěných poutních křížových cest českého prostředí. Poslední teoretická pasáž uvádí příklady moderních zpracování tohoto tradičního tématu, těch, které kráčí v tradičně konzervativních stopách, ale i těch, které promlouvají dosti moderním aktuálním vzezřením do prostoru.

Praktická část je taktéž zastoupena textem, nikoli pouze samotnou hmotnou uměleckou prací. Je zde důkladně popsán pracovní postup, který byl praktikován při výrobě a ten je doplněn fotografiemi z průběhu prací. Dále jsou nastíněny inspirace, které k takovému zpracování křížové cesty vedly, a poslední praktickou statí je rozbor symboliky jednotlivých motivů v rámci tří děl mého pašijového triptychu.

1 Historie symbolu kříže

Křížová cesta jako křesťanská pobožnost vznikla v Evropě až relativně pozdě na sklonu 15. stol. Tento soubor ale vychází z mnoha starších uměleckých i náboženských prvků, které se vyvíjely o mnoho delší dobu a pro uvedení kontextu je nutné zmínit je. V první řadě se jedná o symbol kříže, ústřední motiv křesťanství a také křížové cesty. Kořeny tohoto motivu však sahají ještě dále do historie nežli k Ježíši Kristovi.

1.1 Prehistorie a staré kultury

Již zprvu v prehistorii byl kříž významným symbolem už kvůli jeho podstatě – rozpínání do čtyř stran a lze ho přiřadit k symbolům nejstarším. Nejstarší zobrazení kříže lze vysledovat v Altaji a Střední Asii, prvně vyryta na skalách. Symboly a geometrické tvary jako kříž, kruh či spirála propůjčovaly lidem schopnost dostávat se za vlastní obzory, k dosud skryté realitě. Kříž se stával přirovnáním čtyř živlů, či propojení ducha a hmoty. Neolitické „sluneční kříže“ nalezneme ve skotském Duncroisk. Na neolitickém nalezišti Alaca Höyük v dnešním Turecku byly nalezeny standardy s prolamovanými kříži, či hákovými kříži, pravděpodobně symboly slunečních kotoučů (např. Sluneční disk ze zdejší hrobky datovaný do rané doby bronzové obsahuje kříže hned tři).

Babylonská kultura znala symbol stromu života, paralelu židovského stromu v Edenu, který se objevuje v mnoha obměnách na pečetních válečcích a dokonce na pečetích a přívěscích najdeme množství variabilních křížů [80]. Kříž je zde vepsán do kruhu, či volně stojí v kombinaci s hvězdami a Měsícem a je podobenstvím v této kultuře uctívaného Slunce. Asyrští králové se také zdobili křížem, který nosili na řetězech na krku. Kříž se zde objevuje i na oltáři v přítomnosti krále, je tedy také odkazem královské moci. Kříž nosil adorovaný sluneční bůh Aššur. V Asýrii byl přítomen i symbol mytického ptáka držícího obruč s křížem jako metaforu Slunce. Stejný symbol znali Chetité. Kříž byl v neposlední řadě také symbolem života. Kříž jako posvátná záležitost se objevuje v podobě Svastiky i u Indů a také například Egypťané i jejich staří bohové nosili kříž (crux ansata) jako talisman (ve vrchní části měl tedy ouško na zavěšení) sémanticky odpovídající výrazu „žití“. V době bronzové se formuje kříž vepsaný do kruhu či jiná kombinace kruhu s křížem, symbol Slunce. I v předkolumbovské Americe byl kříž božským symbolem, atributem. Nestarší souhlásková proto-kanaánská abeceda znala kříž ve formě „X“ jako poslední písmeno. Kříž znalo i mykénské a raně helénské prostředí, lze ho nalézt třeba v lázních na ostrově Lesbos. V době helénismu nalezneme i prodlouženou formu latinského kříže, která však předtím nebyla cizí ani severní Evropě, jak prozrazují zdejší skalní rytiny. Okolností, která dělala helenistickou dobu méně přehlednou na symboly, bylo prolínání symbolů předasijských a středomořských, které i křesťanství překonávalo později pomalu, jelikož prve Křesťané byli v menšině oproti jiným soudobým kultům. Symbol kříže

byl v římské době součástí standard, korouhví a v podobě vepsané do kruhu, či tvořený slovy „antiqua, postiqua“, byl úctou k zeměměřičství, které se dosti orientovalo dle oblohy, Slunce a Vesmíru a vycházelo již z vědění etruského. Kříž měl být jistou metaforou celého světa a tento „kosmický“ symbol starších kultur později přejímá právě křesťanství. Antičtí filosofové také pokládali kříž za symbol kosmu, jako například filosof Platón. Stejný význam mu možná přikládaly již i příslušníci prastaré mezopotamské civilizace. Totožnými myšlenkami se později zabývali i křesťanští filosofové prvních století po Kristu. Biskup Irenej z Lyonu [5], filosof narozený kolem roku 140 a žijící ještě v období perzekucí křesťanů, píše mimo jiné svůj spis „O podstatě vesmíru“. Krista přirovnává ke kříži, v kteréžto podobě je do všech věcí vtištěn. Tertullianus připodobňuje ke kříži člověka dle tvarových dispozic těla a tím pádem je podle něj kříž v každém zakódován. Opouštění kruhu a upřednostnění kříže křesťany snad může být způsobeno snahou zapudit předešlé sluneční kultury.

1.2 Kříž v rámci křesťanství

Co se týče křesťanského užití symbolu kříže, jeho význam je ryzím antonymem egyptského pojetí a je tedy znakem smrti, smrti Krista na kříži. Trochu paradoxní, s ohledem na pozdější oblibu a až samozřejmost použití symbolu kříže, je fakt, že během dvou až tří prvních staletí existence křesťanství se s křížem často nesetkáváme. Ani čtvrté století, tedy doba osvobozující praktikující křesťany od perzekucí, není na jeho zobrazování bohaté. Do roku 150 jsou zmínky o kříži v kontextu ukřižování Krista maximálně nahodilé. Ani římská společnost nedokázala filosofii křesťanství zprvu pochopit, byla pro ni příliš abstraktní. Křesťané byli navíc menšinou a i díky neznalosti bylo jejich učení bráno jako sektářské, spojené s magií. Třeba antický filosof Celsus, neobeznámený s křesťanským učením, ve 2. stol. dokonce pouze tušil, že Kristus byl ukřižován. Athanasius z Alexandrie potvrzuje, že se „pohané“ posmívají právě Kristovu úmrtí na kříži, jelikož nepochopili, jakou hodnotu má právě pro křesťana skýtat. Absence kříže v prvních století po Kristu neznamena, že předcházející kultura židovská tento symbol neznala. Objevuje se na starých pečetích a nese pravděpodobně význam staré smlouvy [80]. Navíc i Křesťané museli nejprve vůbec pochopit smysl Kristovy smrti na kříži. Význam Kristovy smrti a kříže vysvětloval sv. Pavel. Symbol kříže popisoval několikrát, jenže než celá křesťanská obec dokázala tuto problematiku pojmut, trvalo to přes dalších dvě stě let, kdy na Pavla například navázal i Origénes. Symbolika křesťanů se přizpůsobovala velkolepé rozmanitosti antické kultury, symboly byly věcné či zvířecí, mnoho symbolů bylo navázáno na konkrétní povolání (např. loďařství – loď byla kostelem, železná kotva Kristovými zákony atd.) [80]. Hlavním ikonografickým symbolem křesťanů byla ryba (v latinském slově ichtys je zakódována zkratka označení Ježíš Kristus, Boží syn, Spasitel), a chíró, Kristův monogram složený z prvních dvou písmen jeho jména v řecké abecedě – X, P. V Konstantinově době tentýž monogram ve zlatém věnci nahradil stříbrného orla, později se nacházel i na mincích. Panují i domněnky,

že symbol je to starší, znak boha času, tedy Chrona. Každopádně se objevuje velmi časně, umělci v katakombách ho spojovali i s písmeny alfa a omega, jako tomu je v papežském cubiculu v katakombách sv. Kalixta [113].

Popis kříže jako křesťanského symbolu lze nalézt už ve 2. stol. a jeho uctívání a rozšíření ve 3. stol. (sarkofág v San Lorenzo v Miláně). Tertullianus například kříž nespojuje vždy bezpodmínečně se Spasitelem, ale bere ho jako jakýsi každodenní symbol křesťana, který se skrývá ve znamenání se křížem při různých příležitostech. Přesto, před Tertullianem existuje nemnoho dokladů tohoto znamenání se (např. tento akt nalezneme v apokryfu Janovy skutky). Kristus na kříži se ale objevuje až později, např. v 5. stol. na dveřích římského chrámu Santa Sabina. K tomuto pozdnímu příchodu uměleckého pojednání dochází i přesto, že význam kříže a Kristovy oběti znal dobře i teolog 4. století sv. Augustin a již tehdy propagoval asketický přístup k životu, skrze který lze dobře následovat Krista ve znamení kříže.

V křesťanském prostředí se kříž jako prostý znak stal symbolem stromu života, což byl symbol již některých předcházejících náboženských hnutí. Symbol stromu života vychází ze starozákonní božské zahrady Eden, ten se tedy záhy stal „stromem hříchu“. Petr Chrysolog v pátém století píše, že právě strom prvotního hříchu byl překonán stromem kříže, tedy Kristovým vykoupením hříchů. Kříž se stal také symbolem celého světa, symbolem Kristova triumfu. Také sv. Jeroným připodobnil metaforicky kříž ke světu a ramena kříže ke čtyřem zemským částem [63]. Kříž jako prvek se objevuje i v tradičních osách ctěných při stavbě římských komplexů, s názvy linií cardo, osa země, a decumans, osa nebeská. Inspiraci těmito osami v křesťanském umění má dokládat kříž v klenbě ravennského mauzolea Gally Placidie. Podle stejného principu se také budovaly pozemní komunikace. V Jeruzalémě z důvodu reliéfu i z důvodu urbanistického byly použity dvě komunikace v dané ose decumans, kdy jedna z nich byla budoucí Kristova Via dolorosa. Jan z Damašku mluví o kříži také jako o triumfu, o síle spojující výšku, hloubku, délku a šířku ve svém středu, čímž je kříž opět metaforou světa.

1.2.1 Typy křížů

Kříž jako symbol rovněž zahrnuje škálu mnoha různých způsobů vyobrazení a typů. Z nejpoužívanějších to je latinský kříž, užívaný západními církvemi a řecký, užitý církví východní. Kříž sv. Antonína tvaru T pak ukazuje podobu, ve které byly standardně používané kříže pro popravy a kterak je na kříži někdy zobrazován i sám Kristus. Pro první křesťany měl význam písmene Tau, které v hebrejské abecedě zastává ve formě „tav“ místo poslední, symbolu Krista, zároveň však také zhmotňovalo Kristův kříž, jehož podoba byla téměř jistě tvaru T, nikoliv latinského kříže. Někteří vědci se domnívají, že postava z Turínského plátna byla ukřižována s rukama obrácenými vzhůru, což by odpovídalo spíše „ukřižování“ na jednoduchém kůlu, jak jsou někdy také mučedníci zpodobněni [122]. Kříž ve tvaru Tau nosí jako talisman dodnes příslušníci františkánů. Forma různých

křížů se promítá také do půdorysů staveb. Ankh je naproti tomu egyptská forma kříže, později přijatá koptskými křesťany. Obrácený kříž lze spojovat se satanismem, ale také se sv. Petrem, ukřižovaným na vlastní přání hlavou dolů, aby nebyl roven Kristu. Z křížů se lze dále setkat s patriarchálním, papežským, keltským či srbským. Zvláštním typem je kříž kalvarijský, stojící na podstavě zpodobňující Golgotu (kalvárie je do češtiny převzatý a upravený latinský název Golgoty). V o něco pozdější historii je známý například kříž keltský. Kruh zasazený do kříže má znázorňovat opět slunce či svatozář. Množství variant se opět enormě rozšíří, pokud započítáme do výčtu heraldické verze křížů. Přestože v rámci křesťanství brojili proti úctě ke kříži Luther či Kalvín, zájem o kříž jako o umělecký prvek a námět či jako o symbol neupadl ani později. Bohužel však v 19. a 20. stol. došlo i ke zneužití tohoto symbolu v politických hnutích a směrech.

1.2.2 Kříž jako oficiální symbol

Kříž jako znamení triumfu ostatně dokazuje i údajné vidění císaře Konstantina před bitvou, kdy měl být kříž spatřen na obloze nad Sluncem. Bitva u Mulvijského mostu před Římem proti sokovi Maxentiovi pro něj skončila výhrou právě ve znamení Krista. O snu předznamenávajícím vítězství, ve kterém bylo Konstantinovi řečeno, ať křížem označí všechny štíty, píše Eusebius z Kaisareie, mimo jiné pisatel Konstantinova životopisu, i Lactantius, původem Afričan, autor latinského spisu *Divinae institutiones*. Toto zjevení kříže se pak objevuje v umění. Kříž nechybí na mincích zobrazujících Konstantina již z roku 315, zobrazuje ho Homilie z Nazianzu. Později kolem roku 1460 se do zpracování pouští Piero della Francesca. Snad z nejznámějších je renesanční Vidění kříže zhotovené na originálním náčrtu Raffaela jeho žáky v letech 1520 až 1524. Kříž se obecně stal po Konstantinově vítězství oficiálním symbolem a tak už také přetrval. Zobrazuje ho například gema se sv. Petrem a sv. Pavlem ze 4. stol., gemma Lanckoronski ze 6. stol. dokonce znázorňuje Uctívání kříže, kde Kristus s křížovým nimbem korunuje kříž. Již v období perzekucí křesťanů se ale jako symbol objevoval. Po nalezení sv. Kříže na Golgotě zde byl Konstantinem postaven triumfální zlatý *crux gemmata*, reprodukováný na některých mozaikách doby římské (Santa Pudenziana, Řím). Symbol vítězství a moci - Triumfální kříž pak nalezneme jako znamení doprovázející významné panovníky. Kristus sám někdy tento kříž drží.

1.2.3 Kříž jako prostředek ukřižování

Kříž i Kristus nesoucí kříž mají velmi variabilní zobrazení. Umělecké zpracování vždy ukazuje Krista padajícího a nesoucího ku Golgotě celý kompletní kříž. Z dnešních poznatků ale vyplývá, že odsouzcenci nosili pouze vodorovnou „příčku“ kříže a kůl pro ukřižování byl již v daném místě vztyčen, to ale umělci dříve nevěděli. Usmrcení na kříži není ryze záležitostí doby římské v časech Krista. Tento krutý trest užívali Féničané, Peršani a další starověké národy, není ale známo použití u Řeků a Egyptanů. Doložen je tento způsob popravu např. r. 519 př. n. l., kdy perský král Dareos nechal v Babylonu ukřižovat politické odpůrce, ale také r. 72 př. n. l., kdy takto byly potrestány tisíce otroků ze Spartakova povstání

u silnice Via Apia nebo v prvním století po Kristu v rámci poprav židovských povstalců v Palestině. Opovržení vůči tomuto typu trestu vyjádřil už Marcus Tullius Cicero v 1. stol. před Kristem a vyjádřil myšlenku, že žádný římský občan ani svobodný muž není hoden tohoto trestu. I po Kristu literatura prozrazuje případy ukřižování. V severním Německu po bitvě v Teutonském lese byli Germány po výhře nad legiemi přeživší Římané ukřižováni. Epigramatik Martialis píše o krutosti jednoho ukřižování v druhé polovině 1. stol. po Kristu, kdy při hrách v Kolosseu musel zločinec sehrát roli ukřižovaného vůdce lupičů. Ukřižován byl doopravdy a posléze jeho zraněné ochablé tělo na kříži napadl medvěd. Dokonce v Japonsku, ba i v Číně se s ukřižováním v historii setkáme, tam však později v období středověku od 11. století [49], zřejmě v konfrontaci s křesťanstvím. Tento typ perzekuce dokonce přejal Alexandr Veliký na válečných výpravách proti Peršanům. Smrt ukřižováním byla trestem v oblasti Palestiny ještě před příchodem Římanů. Dokonce se o ní má zmiňovat zachovalý kumránský svitek páté knihy Mojžíšovy, který ji posuzuje jako opovržením hodnou. O to potupnějším trestem se stalo ukřižování asi osmi set farizeů makabejským králem Alexandrem Jannaiem. Persekuce ukřižováním probíhala i po Kristu. Z křesťanských mučedníků touto cestou zemřel např. již zmiňovaný sv. Petr. Na kříži zemřel Petr zavěšený hlavou dolů, či sv. Ondřej na kříži tvaru X [68]. O tvaru kříže v souvislosti s Kristem se ale často mezi autory různých spisů napříč historií mluví skoupě, a proto tedy není jeho tvar jasný. Historicky nejpřesnější je asi „T“ kříž s prodlouženým svislým ramenem pro připevnění nápisu jeho provinění.

V rámci jiné než křesťanské literatury se o Ježíšově umučení zmiňuje prve Tacitus okolo roku 120. Formu ukřižování pak ale specifikuje až později syrský satirik Lúkiános r. 165. Ten ale o Kristu mluví ironicky, až pohrdavě, jako o polofilosofovi. Židé v polemikách ku křesťanskému učení zmiňují Krista slovy „ten, kdo byl pověšen na dřevu“.

2 Pašijové scény a cykly

Křížová cesta se neodmyslitelně tematicky protíná s Pašijovými výjevy a cykly, tedy s vyprávěním o utrpení a smrti Krista. De facto se jedná o zpodobnění části evangelií předcházející Vzkříšení a Nanebevstoupení Krista. Někdy se dokonce zaměňuje výraz křížová cesta za pašijová, což je logické jelikož se oba cykly v mnoha ohledech překrývají.

Stejně jako u křížové cesty ani pašije a jejich cyklus nemají stálý přesný počet zastavení. Cyklus pašijí je obsáhlejší. Přesněji řečeno zahrnuje větší rámec biblického děje nežli křížová cesta. Jedná se o poslední Kristův týden, výjevy lze specifikovat jako Vjezd do Jeruzaléma, Mytí nohou, Poslední večeře, Kristus v zahradě Olivetské, Jidášova zrada a zatčení, Ježíš před Kaifášem, Pilátem a Herodem, Bičování, Posmívání, Korunování trním, Ecce homo, Nesení kříže, Přibíjení na kříž, Ukřižování, Snímání z kříže, Ukládání do hrobu, ale mnohdy také

ještě dále Vzkříšení a Nanebevstoupení. Očividně se tedy některá ze zastavení křížové cesty a některé pašijové výjevy shodují. Pašijové výjevy jsou např. více popisné v rámci událostí přicházejících po aktu soudu.

2.1 Historie pašijí

I historie Pašijových cyklů, či jednotlivých vyobrazení je velmi daleká. Pašijové náměty jsou prastaré, ze 4. stol. například pochází Pašijový sarkofág s monogramem chíró, Kristovým symbolem. Nestarší zachovaný větší cyklus datovaný do 6. stol. dlí v Ravenně v chrámu San Apollinare Nuovo[18]. Další výjevy této doby nalezneme na sarkofázích, mozaikách či v iluminovaných rukopisech. Na těchto starých dílech nelze vysledovat přesnou podobnost, či uniformitu výběru výjevů, typizaci zobrazení a také žádnou emoční vypjatost Krista či vykonavatelů exekuce. S pojetím Kristova utrpení, tedy vlastním naplněním podstaty pašijí, přichází až 12. stol. Teprve raný středověk je posuzován jako počátek rozvoje pašijových cyklů, které bývají součástí větších souborů výjevů z Ježíšova života. Pašijové výjevy, tvořící pašijové cykly, najdeme v plastické výzdobě katedrál, často na chórových přepážkách i jinde. Později se ale začínají přesouvat na oltářní retabulum a seskupují se kolem centrálního ukřižování. Pašije se stávají součástí cyklů Kristova života, což například můžeme pozorovat na sienském oltáři Duccio di Buoninsegni, kde pašijové výjevy tvoří ústřední část. Duccio vystoupil z již převzatých byzantských forem svým realističtějším pojetím, na rozdíl od soudobého Giotta se obecně věnoval více deskové malbě nežli freskám, každý z mistrů po sobě tedy zanechal jiný odkaz. Pašije také participují jako součást architektonických článků, což dokládají významná Ghilbertiho dveře do florentského baptisteria z r. 1425. Ve 14. a 15. stol. lze sledovat vzrůst obliby námětů z Kristova dětství a také další enormní nárůst děl pašijových, která mají snahu posílit dojem Kristovy lidskosti. Snaha detailně vykreslit a věnovat se Kristovu utrpení je zaznamenána i v Bibli. Umělci jí postupně prohlubovali, zejména v rámci středověku, a více se pašijovým událostem věnovali, také na základě apokryfních spisů a středověké literatury. Ve stejné době se tak například odděluje v německém sochařství samostatný motiv Bolestný Kristus a přechází i na území jiných státních útvarů, i k nám, do Čech.

2.2 Pašijové drama

Velký vliv měly pašijové divadelní hry, hlavně na obrazotvornost a imaginaci lidí, kterým názornost her vyhovovala a zároveň dosti ovlivňovala umělecké zobrazování výjevů pašijí a později zastavení křížové cesty obecně. Způsobem názorných příběhů pašijových her pravděpodobně vzniklo právě i včleněné zastavení s Veroničinou rouškou [68]. Ta se sice objevuje již v apokryfních Aktech Pilátových, Nikodémově evangeliu v souvislosti s otiskem tváře Krista, ale na roveň kanonických evangelických událostí zformovaných do zastavení křížové cesty ji povýšilo asi právě až pašijové drama. To se rozvíjelo stejně jako například devocionální obrázky pro lepší vizualizaci a prožití událostí. Roli pašijových her

nelze podceňovat, v Římě jsou po pašijových hrách zaznamenány násilnosti poblíž židovského ghetta (které bylo poblíž Kolosea) a u nás také najdeme prameny o opravdovém vytržení při a po pašijových hrách. V Římově, kde stojí monumentální pašijová, křížová, cesta o 25 zastaveních založená jezuita, měl myslivec při takovém emočním vypětí vystřelit na „nepřátele Kristovy“ [18]. Divadelnost světla a stínů měl rád i Karel Boromejský, o němž svědectví vyprávějí, že kalvárie procházel kvůli hlubšímu prožitku v nočních hodinách. V některých oblastech, hlavně v Itálii, byl oblíbený také protipól Radostí Panny Marie, tzn. Strasti Panny Marie, v jisté obměně možný posuzovat jako paralelu Pašijí či křížových cest. Ve vrcholném středověku existovaly různé typy pobožností – např. „k bolestnému Kristovu putování“, která, v rámci poutě od kostela ke kostelu, připomínala poslední Kristovu cestu, ale také pobožnost „ke Kristovým zastavením“, vzpomínající zastávky Krista.

2.3 Pašije v grafice

Příběhy Kristova utrpení ovlivnily umělce napříč historií a někteří se věnovali právě přímo celým pašijovým cyklům. Obrovský vliv na šíření pašijových cyklů měl knihtisk vynalezený v polovině 15. století, právě v souvislosti s ním mohla grafika dosáhnout svého rozkvětu a umělci vytvářeli i různé grafické cykly. Vzhledem k paralelnímu rozvoji pašijové devoce bylo knihtisku užito v šíření zejména cyklů pašijových, třeba vydávaným postupně jako tomu bylo u Albrechta Dürera. Dürerovy Velké pašije jsou cyklem 12 listů dřevorytů, včetně titulního Truchlího Krista, vznikajících ve dvou časových úsecích, nejprve od r. 1497 do r. 1499 sedm prací a poději po cestě do Itálie začátkem druhého desetiletí 16. stol. dalších pět děl. Titulní Truchlí Kristus je zde archetypem myslitele, muže opřeného, sedícího, což je motiv používaný Parthy, Řeky, v karolinském umění, ale dále i Michelangelem. Myslitel byl také jedním ze stěžejních děl Rodina. Prvně vycházely Dürerovy grafické listy jednotlivě bez textu, později vyšly jako celek. Celý tento Dürerův pašijový cyklus s latinským textem mnicha Chelidonia vyšel r. 1511. Existují ale i pozdější tisky z originálních desek. Kromě Velkých pašijí tento mistr vytvořil pašijové výjevy samostatné či také Malé pašije, 35 listů vyhotovených za jedno celistvé období v letech 1509 až 1511. Řečené „malé“ jsou kvůli jejich malým rozměrům odpovídajícím modlitebním knihám. Malé pašije byly vydané ve stejném roce jako Velké pašije (r. 1511) a doznaly velkého úspěchu. Pašijové výjevy ztvárnil Dürer i v mědirytu v letech 1507 až 1513 [12], ale také v perokresbě – tzv. Zelené pašije (dle užití papíru oné barvy), jejichž autorství není zcela zřejmé. Dřevoryty nedosahují možností tolika detailů jako mědirytiny. Na těchto dílech se všude prolínají gotické a renesanční principy, zejména co se týče perspektivních zobrazení. Dürer se stal vzorem, který měl být kopírován ryteckými uční (bratři Wierixové), ale stal se kopírován i pro lákavost peněz z prodeje plagiátorových kopií (M. Raimondi). Vliv Dürera lze dohledat i v pašijových cyklech van Leydena. Naopak dosti svérázně odlišnou expresivní formou pašijí jsou pašije Lucase Cranacha st. Pašije zpracoval i Dürerův

předchůdce Marin Schongauer. Jeho největší deska s desítkami figur je pašijovým výjevem měřícím 29 x 43 cm a má název Nesení kříže. Z dalších špičkových výjevů pašijí vyryl Umučení Ježíše Krista. V Německu byla tradice pašijových cyklů silně ukotvená.

2.4 Pašije v malbě

V době rozmachu grafiky se ale objevují i pašije zpracované v malbě na pomezí gotiky a renesance, např. Oltář z Melku namalovaný Jörgem Breuem starším z r. 1502. Pro uvedení českého uměleckého kontextu - ze stejného období pochází také pašijový cyklus Hanse Hesse z kostela v Roudnici nad Labem, který čítá dvanáct malovaných dřevěných desek z r. 1522, které tvoří tzv. Roudnický oltář [28]. Pašijové cykly zhotovené ve formě oltářních retabul byly v této přechodné době velmi oblíbené. Mistrovskými díly jsou také Altdorferův Pašijový oltář či Kaisenheimský oltář od Holbeina. Paradoxně právě německá forma pašijových zobrazení ovlivnila často umělce italské. V Itálii se výjimečným umělcem, opět inspirovaným germánskými vlivy, stal Tintoretto, jehož Kristova muka ukrývá Scuola di San Rocco (Cesta na kalvárii, Ecce homo a další). Naprosto jedinečným pojetím je svou barevností i stylem El Grecovo Svlékání Krista z let 1577 až 1579 pro toledskou katedrálu [9]. V barokních dobách vzniká například Zuccariho Bičování (r. 1573), kdy je Kristus trýzněn u nízkého sloupku (vzorem byl do Říma r. 1223 přivezený sloupek) pro bratrstvo Gonfalonitů, nebo Carravagiův Pašijový cyklus, dnes prezentovaný samostatnými díly s ne zcela zřejmými souvislostmi. Rembrandtův cyklus čítá šest děl vznikajících ve třicátých a čtyřicátých letech 17. století. Výjevy ale vycházely postupně jako jednotlivá díla. Na jeho olejomalbě Ukřižování z roku 1631 je Kristus zcela sám. Sériovost je zde absentní a to možná i z důvodu, že Rembrandt, s ohledem na další skici, chtěl vytvořit větší cyklus z Kristova života, k jehož realizaci nedošlo. Poutní areál Křešov, nedaleko českých hranic, poskytl Michaelu Willmanovi v letech 1678 – 1682 zakázku na obrazy z křížové cesty, těch je zde dnes šest. Téma ale opakoval, což dokazuje cyklus Cesta na Golgotu určený pro křížovou cestu poblíž lehnického kláštera. Pašijový cyklus najdeme i v trojském zámku v Praze. Baroko umožňovalo spíše zobrazení jednotlivých scén, cykly jsou vzácnější. Umělec se musel vyrovnat i s dlouhou uměleckou tradicí tématu.

3 Filosofický kontext zobrazování Kristova utrpení

3.1 Úsvit křesťanství

Kult pašijí či obecně Kristova utrpení je starý jako křesťanství samo. Kristovu utrpení se věnují kanonická i apokryfní evangelia. Již ve 2. stol. lze na řeckém východě najít svědectví o uctívání Kristova lidství a jeho utrpení. Prvním symbolem, který byl pro křesťany také nejdůležitější, byla smrt Krista. Měla pro ně největší dopad a největší váhu, byla svědectvím o vykoupení a vítězství nad satanem a samotná podstata utrpení zprvu za tímto motivem triumfu zapadala.

Dalším důležitým motivem bylo následování Krista, které nebylo v počátcích bez překážek a krutých perzekucí (z nejnámějších třeba popravy za císaře Nera). Již ve čtvrtém století se však konaly v Jeruzalémě pro připomenutí Kristovy poslední pouti liturgie svatého týdne přímo na reálných místech Jeruzaléma. Neoficiální uctívání ale sahá až do prvního století, na místě ukřižování sv. Petra stála například již koncem prvního století malá poutní kaple. Uctívání Božího hrobu musel římský císař potlačovat. Zde jsou tedy prameny pašijových dramát středověku, pozdějších pobožností křížové cesty a také barokních oslavných připomínek Kristova utrpení. První umělecká díla zobrazující utrpení se odehrávají pouze v symbolech a první scéna ukřižování pochází až z 5. stol. Dlouhou dobu poté bylo ovšem ukřižování stále relativně řídké zastoupeným uměleckým tématem. Spolu s prvním „obrazem“ ukřižování se objevují na stejné téma první kontemplativní texty. Panoval povšechný náhled, který aktu meditace přisuzoval význam aktu vizualizace [18].

3.2 Středověké nazírání a mystické zkušenosti

Důležitost zhmotnění a uchopení Kristovy smrti byla zásadní pro umění karolínské. Pozornost byla upřena na krev a vodu, artefakty hrající podstatnou roli ve křtu a svatém přijímání, tedy obecně v liturgických obřadech. Ve středověku se objevuje touha osobního spojení s Bohem. Ve 12. stol. již bylo Kristovo utrpení předním tématem, objevuje se myšlenka spoluprožití jeho strastí. Vzniká dokonce celé pašijové hnutí pod vedením Bernarda z Clairvoux, jednoho z první významných myslitelů cisterciáckého řádu. Bernard, šlechtický syn, vstoupil do kláštera v Citeaux a stal se druhým zakladatelem cisterciáků. Jeho působení bylo tak mnohostranné, že se stýkal se všemi důležitými muži Evropy, ať už řeholníky, církevními hodnostáři, či panovníky. Sám věděl, že často jedná v rozporu s jeho řeholnickou identitou, na druhou stranu nikdy své schopnosti nezneužil k hierarchickému postupu v řadách kléru [33]. Každopádně byl Bernard raně středověkým duchovním předchůdcem rozsáhlé pašijové devoce, kterou mohl i díky svému postavení snadno šířit. Nesmazatelnou stopu v tomto tématu zanechal sv. František z Assisi i řád jím založený a také člen tohoto řádu a později jeho generál, sv. Bonaventura. Bonaventura je stejně jako Bernard považován za symbolického druhého zakladatele řádu, řádu františkánů. Společně s přítelem Tomášem Akvinským po sobě zanechal v křesťanské teologii a mystice velké dílo [68]. Františkáni počali s osobním prožitkem a uctíváním pašijí, meditacemi v motlitbách po sobě jdoucích, které se do dnešních dnů zachovaly a je v nich slyšet rytmické staccatové frázování [18]. Na významu nabývají legendy, které pomáhají vizualizaci a uspokojují tak poptávku po konkrétnějších tragických příbězích, nežli lze dohledat v evangeliích. Vyniká zde *Meditationes vitae Christi*, kde se snoubí evangelia s apokryfy a jinými zdroji předkládajícími realističtější pohled na Kristovo utrpení. Tradičně určený autor Bonaventura pravděpodobně spis nenapsal a má se za to, že to byl jiný františkán či jedna z chudých sester sv. Kláry (často je autor nazýván pseudobonaventura). Spis ovlivnil minimálně umělce

protorenesance a renesance v Itálii a jeho oblíbenost lze vyčíslit dochovanými výtisky, kterých je na dvě sta.

Touha po konkrétnosti se projevovala v kontemplaci za účelem zvnitřnění popisovaných obrazů, dokonce skupinové meditaci. S tím souvisí zážitky světců, kteří, zdá se, jsou přítomni výjevům, které jsou předmětem kontemplaní a meditování. Nejčastějším projevem mystického zážitku je zjevení (revelaciones) a vidění (visiones), někdy i prorocství, která se objevují v souladu s rozvojem individuálních citů a prožitků. Příkladem ženské mystiky může být světice Angela z Foligna, později členka 3. řádu františkánů. Angela (česky uváděná jako Anděla), se obrátila k pravému křesťanskému životu v chrámu ve Folignu [9]. Svůj mystický zážitek měla prožít v Assisi, kam vykonala pouť. Po návratu byly její zážitky sepsány a postupně se kumulovaly další, až vznikla Kniha blažené Anděly z Foligna. Stejný myšlenkový zdroj u nás lze sledovat v díle z dob Přemysla II. Otakara a Václava II., v Pasionálu abatyše Kunhuty, který je učeným projevem panteistické mystiky [76]. Autor Kolda z Koldic a ilustrátor kanovník Beneš dílu vtělili mystický ráz. Středověká mystika s kořeny na starověkém východě prolínala všemi národy. V Německu lze třeba z tohoto období jmenovat Hildegardu z Bingenu či dominikána Mistra Eckharta [9]. Hildegarda se věnovala traktátům, kázáním i hudebním skladbám a byla slavná již za svého života.

3.2.1 Středověká hnutí

Nejde pouze o prožívání s Kristem, ale snad o návrat ke kořenům, když mnozí volí ve středověku způsob života po vzoru apoštolů, světců. Někteří chtějí zakoušet Kristovy rány a utrpení, jako třeba hnutí flagelantů napříč Evropou, vyznavačů askeze, sebemrškačství a pokání skrze trýznění sebe sama [55]. Toto hnutí se v evropské historii objevilo několikrát, ponejprv v Perugii, v Čechách byli například Karlem IV. flagelanti vyhnáni. Kult se ale navrátil v baroku v průvodech s alegorickými vozy. Později z těchto filosofických vizí se rozvíjí devotio moderna, jehož zakladatelem byl Nizozemec Gerard Groot [34]. Ústřední postavou hnutí byl ale Tomáš Kempenský a ústřední myšlenkou bylo následování Krista a nesení si svého vlastního kříže. Tomáš Kempenský nakonec vytvořil velmi přijatelný koncept víry pro široké spektrum věřících. Rozhodně ne nezajímavým faktem je to, že žáci Groota a možná i on sám studovali v Praze. Kořeny hnutí tedy mohou sahát až do českých končin k Milíčovi z Kroměříže, Janovi z Jenštejna a Petru Klarifikátorovi, jehož duchovní spisy vykazují podobnosti se spisem Následováním Krista. Této spis je jednou z nejrozšířenějších knih světa. Následování Tomáše Kempenského je návodem moderní zbožnosti, původně určeným kněžím. Nelze se podívat ani nad radikalismem některých hnutí, když např. do papežské pokladny za Jana XXII. v jednom roce přiteklo 4 500 000 dukátů na úkor evropských státních hospodářství. Šíření ozdravného a hlubšího duchovního hnutí devotio moderna, jehož propagátorem byli hlavně augustiniáni, podporoval i Karel IV. Hnutí za laicizaci výuky i výklad katecheze v mateřštině se protíná s individualitou

humanismu a opět rozvojem pašijového kultu spojeného se spoluprožitím Kristova mučení.

Další krok k pokročilé dramatizaci mohl být umožněn překládáním literárních děl do různých jazyků a nářečí, čímž se popsané skutky a události stávaly v rukách překladatelů drastičtějšími či emotivnějšími, nežli tomu mohlo být v originálním díle. Také se otevřela cesta k příběhům těm, kteří neznali latinu a tedy posléze i lidovým umělcům. Vývoj pokračoval různým směrem, třeba k tajnosnubným evangeliím v Německu, stále více se odkloňujícím od evangelií kanonických. Konkretizace výjevů došla tak daleko, že musely být popsány sebemenší detaily mučení, ač zdroj poskytující oporu v žádném případě nebyla Bible. V knihách mohli také čtenáři najít iluminace, později jiné ilustrace, hlavně reprodukovatelné dřevoryty či jiné grafické listy. Grafiky často nepostrádaly vzdělávací aspekt.

3.3 Ignác z Loyoly a jezuité

Milníkem ve vnímání Kristova utrpení byla *Exercicia spiritualia* Ignáce z Loyoly, zakladatele jezuitského řádu. Je to knižní kompilace poznámek, které autor zaznamenal při četbě knih (*Života Kristova, životopisů svatých apod.*) v rámci své konverze, tedy v období, kdy si vážně zranil nohu za časů dobývání Pamplony r. 1521. Další část a de facto základ pro Duchovní cvičení sepsal v Montserratu a Manrese, kde pobýval cestou do Svaté země. Upravená cvičení pak schválil papež Pavel II. r. 1548 [31]. Spisy jsou vlastně soubojem mezi Kristem Králem a Satanem. *Exercicia* jsou ale také pravidla náboženského smýšlení formou delší meditace nad životem a utrpením Ježíše Krista. Obsahují vzdělávací a formující podtext. Ježíš je náplní a cílem života celého Tovaryšstva Ježíšova. Individuální meditace probíhá nejprve pod dohledem kněze, učitele, který má dosti prostoru pro zhodnocení vlastních zkušeností [18]. Bezpodmínečně důležitá je úprava místa, tedy objektu meditace. Prostředí musí být dobře a přesně vizualizované. Vizualizace má být vnímána všemi smysly. A zde právě hraje velkou roli umění a obrazy v rámci vizualizace. Z počátku jsou někdy v návodech meditací přítomny pouze výrazy, které obrazy zastupují. Posléze přímo s myšlenkou pozorného sledování obrazu před meditací přichází Hieronymus Nadal, často zvaný druhým zakladatelem řádu jezuitů. Obrazy postupně nabývají ještě větší hodnoty, pro možnost kontemplativní meditace mají být co nejdokonalejší. Do roku 1685 vzniklo mezi jezuitu na dvě stě publikací inspirovaných duchovním cvičením (*Spirituální cvičení*). Jezuité také právě stáli za mnoha projekty poutních míst, do jejichž plánů jistě meditativní spisy promlouvaly. Spisy často předpokládaly obrovské literární znalosti od římské až po *Exercicia spiritualia*, ale někdy jejich jazyk měl být právě mostem k literatuře i pro ty jazykově méně vybavené. Příkladem je *Liber Vitae Jesus Patiens et Maria Compatiens*. Titulní list *Ukřižování* vytvořil Škréta. Spis se podrobně věnuje křížové cestě a dokonce i tomu, kde v Praze je možné ji podstoupit. Lze snad říci, že pašije se staly nejdůležitějším filosofickým prvkem barokního katolicismu. Smrt obecně byla důležitým tématem a smrt Krista se měla týkat všech. Rozkol katolíků s reformátory se projevil v katolickém prostředí důslednou podporou umění –

soch, obrazů a vznešeností liturgických obřadů. Oproti tomu tou dobou „s modlami bojující“ reformátoři roli umění potírali.

4 Podoba Krista v umění

V rámci křesťanství i křesťanského umění je ústředním motivem postava Krista. V jiných náboženstvích se objevuje jako prorok. Jeho postava přesáhla rámec křesťanské literatury, zmínky najdeme v antických spisech Flavia, Tacita, Suctonia i v židovské literatuře (Tosefta), kde je označován jako Josua či Jošua. Kristova postava se v průběhu dvou tisíciletí také velmi variabilně proměňuje v tvůrčích představách. Zprvu byla reprezentována zejména značkami – monogramem chíró, zkratkou Jhv (symbol božího Jména), alfou a omegou, později nápisem INRI. Od 6. stol. a hlavně později ve středověku se vyskytuje i zkratka IHS (Jesus Hominum Salvator). Zkratka, kterou pojali za své i jezuité, má ale v jejich řádu význam Iesum Habemus Socium (tzn. Ježíš je součástí našeho společenství) [13]. Středověk přichází se symboly orla, lvice nebo fénixe jako s metaforami Krista.

4.1 Počátky křesťanského umění

Náhled na postavu Krista ovlivňovaly filosofické proudy i aktuální politická situace. Ariánství oproti všeobecným křesťanským názorům bralo Krista jako podřadného Bohu. Irská odnož západní církve se ubírala spíše duchovně kontemplativním směrem, Byzanc zápasila s obdobím Ikonoklasmu. Jak již bylo výše zmíněno, Kristus nejprve není v protokřesťanských dílech zobrazen jako ukřižovaný (pouze výjimečná zobrazení z 2. a 3. stol.), ale jako dobrý pastýř. Křesťané přejímali vzory z Antiky, a tak se Kristus objevuje jako Hélios ve vatikánské nekropoli, z antické Viktorie se stává Kristus Viktor. Ve vývoji motivů prvních křesťanských umělců následuje narození Krista, či klanění tří králů.

4.1.1 První zpracování Krista ukřižovaného

Smrt ukřižováním nebyla pro postavu toliko významnou ve starověkém světě vhodná, týkala se nevýznamných. Starověcí hrdinové umírali o poznání lepší smrtí, a proto nebylo vhodné zobrazovat ukřižování [63]. Palatinský ukřižovaný Kristus s oslí hlavou z počátku 3. stol. je hádankou, nicméně je usuzováno na spojení Krista s egyptským bohem Séthem či výsměch křesťanům. Již židé byli někdy zesměšňováni, jelikož prý měli uctívat osla. Ukřižovaný Kristus těchto a o něco pozdějších období je dnes různě typizován, např. římským typem je myšlen vousatý orant s bederní rouškou, ze Sýrie (Rabbulův rukopis z r. 586) je znám Kristus v dlouhé tunice prvně s více diváky ukřižování. Takto oblečeného ukřižovaného najdeme i v Itálii a Byzanci a dokonce i na pozdějších křížcích z Velké Moravy, kde objevujeme i Krista jako oranta s rozpaženýma rukama. Tunika může být bez rukávů (např. Santa Maria Antiqua, Řím), ale objevuje se i oděv s rukávy (tympanon kostela ve Vinci, Evangelistář abatyše Uty). Už v raném křesťanském

umění někdy u ukřižovaného najdeme slunce a měsíc. Motiv vyskytující se dále ve středověku i později, což dokládá Raffaelův obraz Ukřižování s Měsícem z r. 1503, kde je nad křížem antropomorfní motiv Slunce a Měsíce [46].

4.1.2 Kristovo vzezření v raných dílech

S rozvojem raného umění přichází motivy ze života Kristova, pašijové scény jsou ale zastoupeny pouze výjimečně, typickým příkladem je Vzkříšení Lazara ze San Apollinare Nuovo v Ravenně ze 6. stol. Díla z Ravenny už ale pochází z období, kdy již dávno Edikt Milánský vyvedl křesťany z podzemních katakomb a umožnil jim svobodně vyznávat víru. Křesťanské umění nabylo svobody, která se projevuje právě např. v rozsáhlých mozaikových pracích v Ravenně a zobrazuje již přímo novozákonní motivy. Ve zobrazování svatozáře nepanuje do 7. stol. žádný ucelený postoj. Ježíš svatozář mít nemusí, nebo má křížový nimbus. Objevuje se ale i prostá svatozář, která je typičtější pro západní křesťanství [44]. První zobrazení Krista ale často neodpovídají pozdějším typům, jedná se o často mladíka bez vousů a s kratšími vlasy. Takto ho vidíme třeba na malbě „Kristus učí apoštoly“ v Domitilliných katakombách z raného 4. stol. Tento typizovaný charakter má ale i postava Krista na menších uměleckých dílech, např. na nedávno nalezené paténě ve starověkém Cástulu [95]. V zásadě jsou ale standardní a typizovaná zobrazení Krista stojícího, vousatého, držícího svitek. Objevuje se ale i Kristus trůnící se svým předobrazem v Izajášově proroctví.

4.2 Kristus Pantokrator

V rámci chrámu měl Ježíš výsostné postavení v závěru kostela v apsidě vybíhající z presbytáře. Zde se mnohdy objevuje jako Kristus Pantokrator, či Kosmokrator, vládce, hledící na diváka často z monochromního zlatého pozadí a jehož „atributy“ jsou pravá žehnající ruka a kniha (někdy nahrazená žezlem) v ruce druhé (Pantokrator se později objevuje i ve výjevu Deesis s Janem Křtitelem a Pannou Marií i dalšími světci – Harbavilský triptych či Deesis v Hagia Sophia). V této podobě má kolem hlavy většinou Kristus křížový nimbus, trnovou korunu pouze vzácně a postavu doprovázejí symboly čtyř evangelistů. Celý výjev je metamorfózou zobrazování trůnících antických vládců a bohů. Bohatě se rozvíjí motiv Pantokrata právě na ravennských mozaikách, na jedné je dokonce Kristus ve zbroji a s křížem v ruce šlape po baziliškovi. Tento na západě objevující se motiv od 4. stol. (mozaika v Santa Pudenziana, sarkofág Julia Bassa, později S. Vitale v Raveně) a běžný do 12. stol. se později vyskytuje jen v pravoslavném prostředí. Zde totiž má význam ve spojení světské a duchovní sféry. Trůnící Kristus často korunuje panovníky, či panovník Krista adoruje (např. vyobrazení císaře Lva VI. v Hagia Sophia). Na západě je motiv ještě silný v době karolinské, otonské i románské. V otonském zpracování je doplněn Kristus písmeny alfa a omega, v románském slohu je nebeský vladař korunován a v knize, kterou drží v ruce, najdeme často nápisy různého druhu. Celkově má umístění Krista v rámci výjevu a také v rámci celkové kompozice výjevů v chrámu velký význam. Toto postavení se

jako zásadní jeví např. v ariánském baptisteriu opět v Ravenně, centru raně křesťanské architektury.

4.3 Mandorla a mandylion

Dalším typem zobrazení Krista je mandorla [27]. Jedná se o formu již starověkou, ve spojení s Kristem objevující se od 6. stol. v mozaikách a dosahující rozmachu v době románské, avšak nikoliv pouze v Byzanci, ale v celé Evropě. Tento mandlovitý útvar byl později používán i na orámování jiných postav, zejm. Panny Marie. Panna Marie v mandorle není pouze záležitostí novověku, v této formě ji znal už i středověk. Z roku 1339 pochází například florentské nanebevzetí panny Marie Bernarda Daddiho, kde se v mandorle Marie objevuje [123]. Kromě těchto dvou zobecněných forem existuje malovaná projekce Krista na plátno, tzv. mandylion, jinými slovy veraikon. Mandylion v užším slova smyslu znamená obraz z Edessy s údajným pravým otiskem tváře Krista. Tvář měl Spasitel otisknout do plátna, když malíř Ananiáš nedokázal zachytit jeho podobu. Dle legendy poslal otisk tváře králi Abgarovi, aby se uzdravil. Kopie je součástí Svatovítského pokladu. Veraikon je výraz týkající se Veroničiny roušky. Opět se jedná o otisk Kristovy tváře (Breviář křížovnického velmistra Lva, r. 1356).

4.4 Východní principy zobrazování Krista

Lze říci, že právě Ravennská zpodobnění Krista balancující mezi římským a východním uměním nakonec ovlivnila právě zobrazování Krista v celé historii byzantského kulturního prostředí po jeho zánik v 15. stol. Východní umění bohužel prošlo obdobím Ikonoklasmu, tzn. obdobím snahy odstranit veškeré náboženské obrazy, ikony, tedy modly. Říše zažila dvě obrazoborecká období ukončená r. 842. Z předchozí doby mnoho zachováno není, byzantští umělci však stále čerpali z dřívějších děl a celkový způsob zpodobnění tedy zůstával stejný i po ikonoklastické době. Starší ikony, nežli je období ikonoklasmu, lze najít v klášteře sv. Kateřiny na Sinaji. Jedná se o klášter vystavěný údajně na místě biblického keře a chrám zde stával minimálně již před r. 383, kdy ho uvádí poutnice Egerie. Zde se dochovaly některé ikony ze 6. stol. (Kristus Pantokrator, Apoštol Petr, Bohorodička se dvěma mučedníky) [98]. Uctívání ikon v časnějším období nebylo vůbec masové, jelikož lidé měli stále na paměti starozákonní motiv uctívání model a antika všude zhmotňovala svá vlastní božstva.

Formy zobrazování byly čistě symbolické a stylizované, podoba náboženských ikon podléhala přísné kontrole bez individuality. Ikona jako taková byl název pro obrazy Krista i jiných svatých a její forma se řídila pravidly. Tato pravidla poskytovala ještě o dost užší prostor realizaci umělci po období Ikonoklasmu, kdy se museli přísně ctít starší předlohy. Ve stínu hrozby „modloslužebnictví“ byl stanoven přesný kánon, který neumožňoval ani plastickou výzdobu a západní obrazy vůbec neuznával jako ikony. Dnes je pod pojmem ikona [27] myšlena nevelká malba na dřevě zhotovená enkaustikou či temperou. Typizované zobrazení skýtalo velkou symbolickou hodnotu, jelikož mělo být jediným uctívaným

prostředníkem směrem ku Bohu. Barevnost pozadí ikony a Kristovy kleriky i pláště je velmi významnou. Pozadí, většinou zlaté, umocňuje a zdůrazňuje vjem, kterým působí figura, portrét. Klerika je červená a má reprezentovat božskou část Krista a naopak plášť je sytě modrý a je symbolem lidství. U Panny Marie participují opět stejné barvy, nicméně inverzně použité. Symbolika modré i červené barvy se objevuje dále i v západním sakrálním umění.

4.4.1 Vývoj středověkého zobrazování Krista na východě

V rámci byzantského umění lze rozlišit bohatší helénistický styl odvozený z řeckých fresek a východní styl, čistě plošný, konturami figur ještě více potlačující plastičnost. Kromě mozaik se v Byzanci dařilo knižní malbě a hlavně ikonám, figurální plastika de facto dle pravidel neexistovala. Později okolo 10. stol. dochází ve východní kultuře k proměnám výjevů, často jsou postavy realističtější, zejména císařova. Nejedná se ale o proměny postavy Krista, ten má stále neměnný klidný výraz bez výraznějších emocí ve všech typech zobrazení. Do umění promlouvá hieratická perspektiva, zastoupená např. již v egyptském umění. Zejména se jedná o středovou hieratickou perspektivu, kdy významnější osoba, Kristus, je umístěná v geometrickém středu kompozice a je výrazně větší, velikostně dosti přesahuje ostatní figury, čímž je demonstrován její význam [21].

Okolo 12. stol. byzantská kultura expanduje na Balkán i do slovanských zemí. K prolínání docházelo i kvůli křižáckým výpravám do Svaté země. Prolínající se vlivy ústily k architektonickým kombinacím a smísení západních a východních forem právě na Balkáně, což ilustruje např. románsko-byzantský klášter Sopocani a klášter Studenica v rašském slohu snoubícím právě onu kombinaci vlivů. V kláštorech nechybí výjevy s Kristem ani pašijové scény. Ve Studenici nechybí výjev ukřižování (z roku 1208), stejně tak v klášteře Vysoky Decani (ze 14. stol.). V Makedonii třeba klášter v Gorno Nerezi skrývá pašijový výjev Snímání z kříže s na svou dobu velmi realistickým pojetím se snahou abstrahovat kontury a předznamenává tak dynamiku a barevnost pozdější srbské malby [94]. Počíná být důležitá emoční stránka výjevu, nikoliv pouze strohé kompoziční zobrazení. Vliv standardizované formy ikon ale převládal až do pádu říše. Dodnes vznikající ikony de facto kopírují staré vzory bez mála obměn, zejm. v pravoslavném Rusku, ale i jinde (Balkán).

4.5 Kristus v západním umění

Západní umění trpělo častými přesuny národů, takže se o něm často hovoří jako o „umění doby stěhování národů“ [58]. V křesťanském umění se promítají vlivy muslimské (Španělsko), ale v Evropě hlavně keltské a germánské, které se svými zoomorfními, geometrickými a rostlinnými motivy spolupůsobí na utváření nového způsobu zpodobňování křesťanských motivů (evangeliář z Lindisfarne či z Kells). Jsou zde i vlivy byzantské – motiv Krista Pantokratora v apsidě, mozaiky. V karolinském a potažmo otonském umění má ukřižovaný Kristus pouze bederní roušku. Románský sloh v plastice opět přináší podobu Krista v tunice. Pro západ se

stává tradičním motivem i Kristus korunující vládce, který se objevuje právě v otonském umění (Korunovace Heinricha II.) a odkazuje na byzantské vlivy. Manželka Oty II. Theofano pocházela z rodiny byzantského císaře. Opět se objevují personifikované motivy Slunce a Měsíce ve formách antických bohů Helia a Luny. V Kristově blízkosti se někdy nachází kalich s liturgickým významem. V kostelích se často umisťovaly monumentální kříže, objevují se i plastiky absentující ve východní kultuře. V latinském prostředí se nejprve od 6. do 9. stol. objevuje Kristus živý, jako triumf nad smrtí, s nohama vedle sebe, kterýžto motiv se přenesl i do románských dob. Krev z nohou v typizovaném výjevu stéká do kalicha, obličej může být i bezvousý a hrud' je vypjatá. Tento způsob zobrazení přejímá např. arménská kultura (práce Ignácia z Ani a dalších), pravděpodobně inspirována v toskánských vzorech. Byzanc být vzorem nemohla, znázorňuje Krista mrtvého a pasivně visícího [50]. Bezvousý Kristus, známý z raného křesťanského umění, se ale objevuje i nadále, např. ho zobrazuje Ukřižování Roberta Campina z r. 1425.

Na západě i východě lze postupem času nalézt Krista se zavřenýma očima, např. dřevěný krucifix arcibiskupa Gera v Kolíně nad Rýnem, který je nejstarším románským dílem svého druhu. Motiv utrpení je zde jen naznačen [74]. Deska s nápisem je zpočátku prázdná, od 8. stol. však již lze zaznamenat později standardní zkratku INRI. Rozvíjí se výmalba iluminací a oproti západu i figurální plastika, která posléze hraje významnou roli v umělecké prezentaci křesťanství. Iluminace jsou různě kvalitní a různého provedení, např. Codex aureus, Evangeliář biskupa Eba či Godescalkův evangeliář [61], který obsahuje bezvousého Krista ve stylu pantokrata.

4.5.1 Vrcholný středověk

Celková reformace a renesance umění se koná až v románské době. Postava Krista má ale stále téměř totožný charakter s východními vzory. Plastická výzdoba doplňuje architekturu. Působivé jsou zejména portály, kde se Kristus nachází uprostřed (Sainte Foy, Autun, Moissac), jejich vývoj se stupňuje do gotiky, kde nabývají expresivity (Bamberg). Kříž na malbách v románských dobách často vyrůstá z Golgoty zpodobněné několika „kopečky“ pod křížem. Kříž také někdy sloužil jako rámeček díla a bylo do něj vsazeno i několik výjevů. Tak tomu je v rámci Godefroidova kříže (Moselská škola) z první poloviny 12. stol.

Zejména na západě, vzhledem ke konzervativnosti motivů východního umění, se Kristus stává ve středověku lidštějším, z ran vytéká krev a jsou silně patrné. Silná exprese Ukřižovaného pochází ze 13. stol. již pod vlivem mystiků (Jindřich Suso, později ve 14. stol. Ludolf Saský). Dominikán Jindřich (Heinrich) Suso, který silně ovlivnil podobu uměleckého zobrazování Krista, byl dvakrát představeným kostnického konventu, ale kvůli pomluvám vždy odešel a věnoval literatuře. Člověk dle Susa má mít účast na Kristově utrpení, spoluprožít ho, soucítit s ním (compassio) a k tomu všemu musí dospět skrze odklon od světa a hluboké zvnitřnění [9]. Ve 13. století také ve františkánských kláštřích vzniká kompozice

Krista na kříži s výjevy pašijí pod ním. Pod křížem se začínají v evropském prostředí objevovat svědci ukřižování (u nás ve 14. stol.). Kristovo tělo slouží často jako relikviář, stejně jako samotný kříž, jak je tomu třeba u karlštejnské malby Karla IV. s Annou Svidnickou iluzivně držícími ostatkový kříž [72]. V období středověku jsou také oblíbené vitráže s motivy Krista.

4.5.2 Alegorie sv. Kříže

Další středověkou formou jsou Alegorie sv. Kříže. Odkazují na legendu, kdy šel Adamův syn Šét do ráje, by otci přinesl plod života pro uzdravení. Adam ale zemřel, Šét tedy na Golgotě vysadil z onoho plodu strom. Z tohoto stromu byl prý zhotoven krov jeruzalémského chrámu. Poté strom zázračně dorostl, a proto byl použit také na lávku přes Cedron, ze které byl dle legendy o sv. Kříži zhotoven Kristův kříž. Kristova krev pak při jeho ukřižování kapala na lebku Adama jako znamení vykoupení lidského rodu. Již od počátku umění křesťanů se motiv kříže jako stromu objevuje a velký návrat hlásí v německém prostředí 13. stol., inspirován literaturou středověku (*Lignum vitae*, ad.). Kristus na vinném keři je pak specialitou minoritských italských klášterů. Lze se setkat se Ctnostmi přibíjícími Krista na kříž. Ženy, alegorie různých ctností, lásky, moudrosti, pokoje a jiných Krista přibíjí ke kříži. Spasitel obětí ukázal své, v umění takto metaforicky zobrazené, ctnosti. Živý kříž (od počátku 15. stol.) má vodorovné rameno ukončené dvěma páry rukou (Spišská Žehra).

4.5.3 Bolestný Kristus

Opět z Německa a také z východního prostředí známe motiv Bolestného Krista. Jedná se o stojícího, mrtvého, později i živého Krista s ranami od ukřižování, zřídka s trnovou korunou. Výjev je přímo inspirován biblickými texty, hlavně Izajášovým proroctvím, z kterého bylo čteno v období před Velikonocemi. Rozšíření výjevu bylo v souladu s tehdejším kultem Kristových ran, krve, ale také s myšlenkami spoluprožívání a vcítění se. Vznik motivu je lokalizován ve východním prostředí, a to z pašijových scén oplakávání a ukládání do hrobu. V průběhu vývoje zobrazení se objevuje Bolestný Kristus v náručí Boha (Pieta Páně) či v objetí Panny Marie – tzv. Gregoriánský typ. Mnohdy vystupuje Kristus z tumb, někdy jsou zde i andělé, či Panna Maria a jiné postavy podpírající Krista. Poprvé se poprsí bolestného Krista objevuje ve 12. stol. Sochařská forma celé postavy se šíří od poloviny 14. stol., někdy má rozpažené ruce, nebo ukazuje na ránu na boku. Bolestný Kristus se objevuje na radnicích – Novoměstská i Staroměstská v Praze, v českém prostředí najdeme také Bolestného Krista z Chebu [26] nebo z Českých Budějovic. Z německého prostředí pochází např. bolestný Kristus ze Stuttgartu (okolo r. 1500), tento motiv ztvárnil i Ital Matteo Civitali v druhé polovině 15. stol. [84]. Motiv mizí s koncem středověku, ale v moderním umění jej lze opět zaznamenat (Bolestný Kristus od Jana Steklíka z roku 1959) [85].

4.5.4 Kristus v renesanci

Paralelně s gotickým smýšlením se rozvíjí již kořeny renesance a je to Giotto, žák Cimabueho, který ve svých protorenezančních dílech zamění monochromní pozadí za krajinu či architekturu. Již v kapli Scrovegniů je cyklus scén ze života Ježíše Krista z počátku 14. století.[10]. Nezvyklou prací je i jeho Ukřižování, vytvořené pro kostel San Francesco v Assisi r. 1315. Kristus postrádá trnovou korunu a následky mučení. Stejně tomu je na Giottovu Ukřižování z r. 1335, či na Kříži v Santa Maria Novella ve Florencii [89;90;118]. V umění na sever od Alp je rozkročen mezi gotikou a renesancí také Robert Campin, jehož Triptych Kladení do hrobu má sice zlaté gotické pozadí, ale postavy již nabývají vzhledu renesančních obrazů.

Směrem k reformačním obdobím se poměr zobrazování scén Kristova života a utrpení mění. Utrpení kontinuálně nabývá na významu, který vyvrcholí v baroku. Renesance je také jistým vrcholem realistického zpracování pašijí, hlavně v případě severských „mistrů štětce“ (Ukřižování van Eycka [1], či zpracování Krista Albrechtem Dürerem na olejomalbě „Mann der Schmerzen“) [82]. Issenheimský oltář luterána Grünewalda z let 1513 až 1515 (snoubící malbu s vyřezávaným výjevem Kladení do hrobu na predelle) sice spadá již do stejného období, pojetím ale zůstává spíše středověkým dílem s velkou dávkou exprese, kterou znovuobjevili po jeho smrti až moderní umělci z 20. Století [10]. V historickém sledu následují dosti problematické doby poznamenané reformačními směry, v jejichž umělecké prezentaci vyniká námět Alegorie spasení a hříchu (zákona a milosti) [63], kde hraje roli kromě jiného i Ukřižování, a který r. 1529 teologicky podložil Filip Melanchthon. Je to kombinace motivů staro a novozákonních, kdy uprostřed stojí Strom života. Důležitost výjevu dokládá grafika Erharda Altdorfera, mladšího bratra Albrechta, použitá jako titulní list Lutherova překladu Bible. V r. 1555 Lucas Cranach ml. nahradil na jednom z výjevů Výmarského oltáře onen strom křížem. V novověkém umění, jak reformačním - protestantském, tak katolickém, se pak také objevuje nový typ Krista stojícího a žehnajícího - Krista Salvátora.

4.5.5 Po Tridentuském koncilu

Tridentský koncil je dalším milníkem pro zobrazování Krista, který je nově přibit čtyřmi hřeby. Zároveň je Kristus nošen v morových průvodech a jeho podoba je velmi naturalistická. Stejná naturalističnost se objevuje i v lidovém umění. Koncil je ale milníkem i z toho důvodu, že, přestože obrazy a sochy byly schválené jako žádoucí v prostoru katolické sféry vlivu, umělci byli omezeni jistými pravidly. Tato pravidla měla vzhledem k jejich formulaci spíše restriktivní podobu. Tvůrce se měl držet povolených textů, tedy Starého zákona a Nového zákona. Nový zákon však svou nejednotností de facto donutil církve k povolení některých apokryfů a jiných „vhodných“ textů a tím byl dán velký prostor tradičním, nikoliv pouze historicky doložitelným, námětům. K podobě Krista se začínají vyjadřovat teologové, třeba Gilio da Fabriano kritizuje málo naturalistická ztvárnění Kristových pašijí. Každá

část Kristova příběhu má mít svoje dané poselství a pakliže chybí naturalističnost, poselství není prostým lidem srozumitelné. Tvrzení mnohých autorů je ale pouhými domněnkami. Například je propagována podoba latinského kříže, zobrazení Krista na kříži s trnovou korunou či s bederní rouškou. Bible zde ale mlčí. Velké pozornosti se dostalo i sloupu, u kterého měl být Kristus bičován, řazeného mezi Arma Christi. Ten údajně pravý byl r. 1223 přivezen do Říma [18].

S manýrismem přichází také změna, která ostatně musela přijít po dosažení realistické dokonalosti a umění je prodchnuto expresí a novou barevností, i v souladu s pozdějším barokním cítěním. Ve stejném duchu tvoří Spranger, který za italského období měl vyhotovit také ukřižování v kostele San Lorenzo nedaleko Říma [73]. Pozdější barokní umění je pod vlivem rekatolizačních snah i meditativních spisů. Roli barokního malíře popisuje bolognský kardinál Paleotti. Umělec by měl být zprostředkovatelem víry lidem a také musí být i dobrým křesťanem, aby dokázal vše náležitě předat. Titulním listem meditativního spisu *Occupatio Animae Jesu Christo Crucifixo de utraque* je Ukřižovaný Karla Škréty, kterého doplňují dvě personifikace duší. Ty Krista následují, jedna jeho podobu maluje na srdce a druhá ho tesá z kamene.

4.5.6 Zpracování v 19. a 20. století

Ukřižovaný Kristus nepřestal být zajímavým tématem ani pro pozdější moderní umělce. Např. lze z 19. a 20. stol. vzpomenout Bílé ukřižování (Marc Chagall), prodchnuté atmosférou po Křišťálové noci roku 1938, intenzivně barevného Žlutého Krista (Paul Gauguin), ale i Ukřižování Picassovo, z českého prostředí Ukřižovaného v katedrále sv. Víta od Františka Bílka, Ukřižovaného z hrobky Ringhofferů od Myslbeka i práce Mikuláše Medka v Senetářově na Drahanské vrchovině, které vznikly navzdory režimu doby a jeho postoji ke křesťanství.

Bílkův oltář s ukřižovaným vzbudil roku 1927 relativně silnou diskuzi po osazení na své místo [42]. Dokonce první návrh ukřižovaného byl ještě expresivnější a naturalističtější, pouze pod vlivem Zeyera umírněný do finální podoby zobrazující smysl Kristova ukřižování přímo v okamžiku jeho smrti. Postavu Františka Bílka je nutné zmínit i vzhledem k tomu, že téma ukřižovaného Krista pro něj bylo stěžejní. Bílek jako autor byl celkově protknutý mysticismem a spiritualismem ústícím v symbolistické umělecké vyjádření. Vytvořil i křížovou cestu pro kolínský chrám, 14 dubových reliéfů s ozdobnými kovovými doplňky.

5 Křížová cesta

Křížová cesta je soubor určitého počtu zastavení (tradičně 14 výjevů) [27], značených římskými čísly, odkazujícími na Kristovu cestu v Jeruzalémě od okamžiku jeho odsouzení na smrt po ukřižování a ukládání do hrobu. Jsou to místa, kde se údajně zastavil, když nesl svůj kříž. Lze se setkat i s latinským souslovím *via crucis* - tedy křížová cesta, či *via dolorosa* - cesta utrpení. Poutní

tradice křížové cesty vyplývá ze snahy věřících ztotožnit se s Kristem a jeho utrpením. Cesta na Kalvárii, jak se jinak tato poslední část Kristova života nazývá, je v evangeliích, i v těch synoptických (Markovo, Matoušovo a Lukášovo), popsána s různou měrou odlišností. Ani Kristova poslední cesta v Jeruzalémě dnes není opravdu tou, kterou on procházel. Její podoba byla různě upravována a dnešní forma vychází ze 16. až 19. stol. [99].

Forma jednotlivých zastavení křížové cesty je rozličná, zejména se jedná o obrazy či reliéfy umístěné buď v kostelech, nebo v samostatných zděných kapličkách na krajích hřbitovů nebo volně v přírodě jako soubor drobných architektonických prvků. Setkáváme se ale i s formou kamenných sloupů nebo desek s reliéfním pojednáním křížové cesty, opět často v krajinném kontextu. Pro zdůraznění metafory Kristovy poslední cesty bylo často využíváno právě reliéfu krajiny. Linie kapliček často stoupá proti vrstevnicím k vrcholu vyvýšeniny, kde je v některých případech ukončena kaplí Božího hrobu (Jeruzalémskou kaplí). Kaple se objevuje jako součást cesty od barokní epochy. Pomocí poutních míst – křížových cest je krajina sakralizována. Okem barokního architekta je krajina dějištěm svatých událostí, její duchovní význam předznamenává možnost spojení s architekturou. Duchovní prožívání krajiny nalezneme jak v barokním umění, tak i v literatuře např. spisovatele a básníka Bedřicha Bridela, dokonce se někdy generalizovaně mluví o poznání Boha skrze náš svět. Účelem bylo uzpůsobit vše pro kontemplaci poutníků, kteří měli před každým zastavením rozjímat. Pro jednotlivé úseky byly stanoveny konkrétní modlitby, které se v daném zastavení předřikávaly samostatně, někdy i v průvodech v rámci shromáždění poutníků.

Křížová cesta měla za účel přiblížit co nejvíce příběh Kristova utrpení a polidštit ho do životů prostých lidí, stejně tak jako např. v gotice sloužily fasády katedrál s jejich sochařskou výzdobou jako názorná adaptace biblických událostí [6]. Celkově měl také architektonický soubor tohoto typu působit na prosté obyvatelstvo svou pompou a majestátností. Křížová cesta navíc rozhodně nebyla první cyklickou adaptací biblických událostí. Tak například již od přelomu 12. a 13. stol. se formoval pod vlivem mariánského kultu jiný cyklus Sedm bolestí Panny Marie, o něco později následovaný cyklem Sedm radostí Panny Marie, oba cykly stejně jako cyklus křížové cesty oblíbené v období baroka. Jejich obliba vzrostla po zdůraznění mariánské úcty tridentským koncilem. Snad jen pro doplnění, křížová cesta není jen tématem pro výtvarné umění, ale také námětem pro hudební zpracování. O tom svědčí Křížová cesta (Via crucis) hluboce věřícího Ference Liszta, který dokonce na sklonku života vstoupil do kláštera. Jeho cesta čítá čtrnáct zhudebněných obrazů pašijí, velmi subjektivně pojatých. Texty tvoří biblické citáty, středověké hymny a protestantský chorál [88].

Křížová cesta je ale také název samotné pobožnosti, v liturgickém křesťanském roce zaujímající nejvýznamnější postavení. Jedná se o pobožnost lidovou v období Velikonoc, kdy lidé mohou v modlitbách spoluprožívat utrpení Krista. Tento

„obřad“ úzce navazuje na umělecké pojetí cesty, jelikož poutník prochází jednotlivá zastavení, pro která jsou určeny samostatné modlitby. Sousední pobožnost lidová odkazuje na původ tohoto zvyku, který najdeme mezi obyčejnými lidmi. Přesto, vzhledem k velké oblíbenosti byla katolickou církví oficiálně mezi pobožnosti zařazena.

5.1 První poutníci

5.1.1 První poutě do Jeruzaléma

Mystika příběhu Ježíše Krista odjakživa lákala křesťany sečtělé v evangeliích k vykonání pouti do míst, kudy vedla Jeruzalémem jeho poslední cesta na Golgotu. První doložené poutě křesťanů do svaté země jsou datované do 4. stol. n. l., což logicky spadá i do doby, kdy bylo křesťanství legitimizováno jako oficiální náboženství a křesťané přestali být pronásledováni. Dokladem takových cest jsou Poutnické knihy, což jsou zápisky tehdejších cestovatelů do jeruzalémských míst poslední Ježíšovy cesty. Již v 5. století měla probíhat procesí poutníků s rozžatými svíčkami skrze zastavení Ježíšovy poslední cesty. Vůbec prvním takovým písemným dokladem je Itinerarium Burdigalense, tzv. Hierosolymitanum či Jeruzalémský itinerář, který sepsal poutník z Bordeaux (Burdigala jako ekvivalent Bordeaux). Pochází z r. 333 a komentuje vzhled Golgoty a chrám sv. Hrobu. Jako cestovní průvodce už tehdy po cestě na pouti doporučoval stáje i hostince. Je jedním ze tří v úplnosti zachovaných itinerárií 3. stol. [79]. Později máme např. doklady cesty poutnice Egerie, pravděpodobně řeholnice ze Španělska či jižní Francie (Itinerarium Egeriae z r. 383). Bohužel tento dokument má již povahu neúplného fragmentu. Putování po různých svatých místech počíná Sinají, věnuje se Jeruzalému a končí v Konstantinopoli, kde Egerie podává svědectví řeholním sestrám. Výjimečný je i popis liturgických zvyklostí [110] a také moderní forma psané latiny, která se podobá mluvené a předznamenává vývoj románských jazyků [14].

Základem této rané poutní pobožnosti se zřejmě stal syrský apokryf O smrti Mariině (pravděpodobně z 5. stol.). Ten popisuje cesty Panny Marie po Jeruzalémské křížové cestě, tedy po Ježíšově skutečné poslední cestě. Tento akt se měl také později stát základem pro vznik modlitby Křížové cesty. Detaily těchto cest Panny Marie po cestě Spasitelova utrpení však známe až ze středověké literatury.

5.1.2 Putování ve středověku

Absolvování poutě v rámci starověku a středověku bylo velmi komplikované. Nejprve byli křesťané v nebezpečí vzhledem k pronásledování, později vzhledem k nevolnictví neměla většina obyvatel možnost volného pohybu. I v případě, že by však nezávislostí středověký člověk disponoval, musel by také vynaložit na tuto cestu velký finanční obnos. Pout' byla tedy výsadou pouze bohatších vrstev. Ani bezpečnost v rámci oblasti Palestiny nebyla zaručena. Byzantská tradice se

zmiňuje o smrti mnichů ze Sinaje zabitých bandity, což je jen detail celé blízkovýchodní situace tohoto období [98]. Oblast byla terčem vojenských útoků a tím pádem dosti nestabilní. Pod vlivem Arabů, později Turků, se nacházela již v 7. stol. Křesťané se zde opět stali pronásledovanými. O záchranu Jeruzaléma pro křesťanský svět usilovaly křížové výpravy sem mířící z Evropy, jejich výsledky byly ale nejisté a nestálé. Z toho důvodu se již během období křížových výprav objevovaly myšlenky kopírování zastavení jeruzalémské křížové cesty a jejich přenos do Evropy. Byla to vlastně idea „translatia“ – přesunu Jeruzaléma, zbudování jeho kopie. Na tuto složitost poutě do Jeruzaléma a účasti na křížové cestě naráží právě labyrinty podlah některých evropských katedrál. Jsou to jisté paralely zobrazení „křížové cesty“. Privilegia ochrany a správy křesťanských památek v Jeruzalémě v období muslimské nadvlády se dočkali až františkáni. Svatá místa v Jeruzalémě spravovali již od r. 1342 [4]. Ti jsou pravděpodobně autory té křížové cesty, v jaké podobě ji lze dnes v Jeruzalémě navštívit.

5.1.3 První ideje „translatia“

Františkáni začali také ve větší míře šířit myšlenku „přesunu“ křížové cesty po Evropě. Později byla někdy přenesena i zcela přesná podoba svatých míst, jak je tomu u některých kopií Božího hrobu. Ve svých kostelech často instalovali františkáni cykly těchto vyobrazení a zrodila se myšlenka napodobení a spoluprožívání (*imitatio a compasio*). Do té doby církev poutníky ze Svaté země obdařovala odpustky, po rozšíření pobožnosti křížových cest v Evropě dostaly toto privilegium postupně i zbudované evropské kopie. Jistě to bylo elementem, který přispěl k oblíbě a šíření této pobožnosti mezi prostým obyvatelstvem. Kromě františkánů vlastně přinášeli informace o svatých místech všichni účastníci křížových výprav, v Čechách to byl např. Jindřich Zdík, zakladatel strahovského premonstrátského kláštera. Poutě do Svaté země stále probíhaly, ale byly také pořád relativně nebezpečné a určitá bezpečnost se zajišťovala pouze za peníze. Poutě byly např. v průběhu 15. stol. organizované se začátkem v Benátkách, cestujícím bylo vše zajištěno – i jistý průvodní list pro případ setkání s „pohany“, který měl zajišťovat bezpečnost. To vše za nemalé částky. Jiní si ale tuto ochranu dovolit nemohli, a proto byli vděční za kopie svatých míst, či rizika přesto podstoupili, jako např. prostý farář Petr z Cerekvice, který do Svaté země putoval.

Poptávka po vizuální podobě míst Kristova utrpení však byla veliká od prvních století našeho letopočtu, a to i mezi prostými lidmi. Často ale i vládci či církevní hodnostáři toužili mít kopii Jeruzalémských míst v rádiu svého působitě, a proto se pouštěli do stavby kopií božího hrobu, či celých komplexů budov odkazujících na Jeruzalém. Osmý bolognský biskup sv. Petronius pravděpodobně nechal zhotovit kopie oněch posvátných míst ve své diecézi. Jeho biskupské svěcení proběhlo r. 432 a za devatenáct let svého úřadu obnovoval poničené město Bologna, centrum jeho duchovní správy. Bolognané hrdí na Petronia si dokonce říkali petroniáni. V té době měl tedy vybudovat i komplex včetně božího hrobu kopírující Jeruzalém. Už tehdy měl biskup začlenit areál do terénu tak, aby byla

přirozeným vrcholem Golgota. Možná právě tento koncept budov zapříčinil větší míru snah o budování kopií míst Svaté země a také, jako je tomu i v případě Bologny, přímo kopií chrámu Svatého hrobu. V o mnoho pozdější historii tyto kopie pomáhali šíření katolicismu. V Evropě lze, kromě Itálie, nalézt i další velmi staré příklady kopií kaplí Božího hrobu, např. u našich sousedů v Německu je nestarším příkladem Boží hrob z r. 1100 z raně románského kostela sv. Cyriaka v Gernrode, o několik desítek let později vznikl Boží hrob v Cambridge. U nás lze ale jako nejstarší zachovanou označit kapli ve Slaném až z r. 1665.

5.1.4 Nový Jeruzalém v Bologni

Již zde v textu padla zmínka o Novém Jeruzalému zbudovaném sv. Petroniem. Vědci ale vedou o pravosti původní myšlenky a koncepce tohoto areálu diskuze. Písemně je totiž o něm jako o Novém Jeruzalému psáno až v rukopisu Vita Sancti Petronii z r. 1180 [111]. Archeologické nálezy ale mluví spíše pro pravost tvrzení o původní kopii Jeruzaléma. Dokument z roku 1180 dokonce tvrdí, že sám Petronius za svého pobytu ve Svaté zemi přesně rozměřil Boží hrob, což je například výjev, který se velmi podobá mozaice z 6. stol. z jordánské Madaby.

Petroniův komplex je vlastně spojením budov ve svém celku dnes nesoucí název bazilika Santo Stefano, ale místními názvy pro ni jsou např. „Svatý Jeruzalém“ (Santa Gerusalemme) či „Sedm kostelů“ (Sette Chiese) [115]. jedná se o chrám s titulem basilica minor. Prvotní myšlenkou Petronia byla touha mít zde kopii Chrámu Božího hrobu v Jeruzalémě. V místech, kde začal se svou budovatelskou činností, ale měly stát již předtím dvě sakrální stavby [32], což je další okolnost, která historii celého komplexu vytváří ještě méně přehlednou. Ač se jednotlivá místa - chrámy dosti liší od pozdějších poutních areálů a křížových cest, je to jistým způsobem poutní komplex odkazující na Jeruzalém i na Ježíšovu poslední cestu. Petronius měl dle Vita Sancti Petronii postavit i klášter dál od svého „Jeruzaléma“, který byl zván Hora Olivetská, a jeho vzdálenost opět odpovídala jeruzalémské. Tento klášter lze pravděpodobně ztotožnit s označením Hierusalem, které lze dohledat v bulách některých papežů [75].

Část komplexu Sette Chiese nazývaná „Pilátův dvůr“ odkazuje přímo na místo, kde byl Ježíš souzen („Na dláždění“) a vede návštěvníka směrem k Chrámu Božího hrobu. Ani zde není opomenuta biblická symbolika a uprostřed se nachází „umyvadlo“ nazývané „Catino di Pilato“ a s ním zde také najdeme skulpturu kohouta, odkazující na události předcházející Kristovu soudu, tedy na Petrovo zapření Krista. Další součástí je chrám Svatého Kříže. Samotný chrám Božího hrobu je datován již do 5. stol. a založení je tedy přisouzeno sv. Petroniovi, jehož ostatky zde posléze byly uloženy. V chrámu je také zdroj vody, který je v souladu se ztvárněním komplexu chrámu sv. Štěpána, považován za metaforu vod Jordánu. Dále následuje kostel sv. Vitála a Agrikoly, nejstarší část, založená ještě před

sv. Petroniem. Dalším je kostel Nejsvětější Trojice neboli kostel Svatého Kříže. Ve stejné době, ve které Petronius staví svůj bolognský komplex, je zbudována také druhá kopie kaple Božího hrobu Santo Stefano al Monte Celio (jinak zvaně S. Stefano Rotondo; kolem poloviny 5. stol.), první centrální stavba na území Říma.

5.2 Křížové cesty pozdního středověku

Vlastní pobožnost Křížové cesty jako takové se ale objevuje až v pozdním středověku. Přesto již někteří umělci před ustanovením této pobožnosti poskytli ikonografický rámeček, který mohl být později využit. Jednalo se zejména o pašijové výjevy Duccia di Buoninsegna, vrcholná díla italského trecenta, která jsou součástí hlavního oltáře katedrály v Sieně. Ve stejné době na počátku 14. stol. stejným způsobem poznamenal pozdější vývoj ikonografie křížové cesty Giotto di Bondone, žák Cimabueho, svou padovskou Arénou. Zde se nachází i cyklus maleb ze života Panny Marie a Ježíše Krista. Iniciátory tohoto typu pobožnosti byli františkáni. Zprvu se ale jednalo jen o strohé označení míst v rámci chrámové lodi či podél určité cesty [18]. Přípomínkou křížové cesty je možné označit již zmíněné kamenné labyrinty v podlahách některých francouzských katedrál. Vzhledem k jejich pozdějšímu označení za nežádoucí, kvůli jejich možné podobnosti s pohanskými symboly, byly ničeny. Několik se jich ale zachovalo (např. ten v Chartres má průměr dvanáct metrů) [37].

Celkovou koncepcí se však františkáni v prvních křížových cestách nenechali inspirovat pouze tou originální z Jeruzaléma, ale také svým zakladatelem a spisy o něm. Čas před svou smrtí r. 1224 trávil František z Assisi u Varalla (Monte Verna), kde se v samotě čtyřicet dní postil. Hlavní inspirace přichází hlavně v hagiografického díle Fioretti, vzniklém o sto let později, kde se píše, že mu bylo zjeveno, že skály hory Monte Verno jsou odkazem na puknutí skal při smrti Krista v evangeliích. Zde mělo být umučení Krista oživeno skrze duši sv. Františka, kterému zde také měla být vtištěna stigmata serafínem nesoucím mrtvého Krista [66]. Hora se stala pro františkány paralelou kalvárie, kde se mělo podruhé odehrát umučení Krista. Na Monte Verno později navázal Bernardino Caimi se svou velkolepou křížovou cestou Sacro Monte (viz. níže), která kopírovala františkánskou tradici a položila základ celé tradice křížových cest a monumentálních poutních míst v Evropě.

Úplně prvním regulérním ale velmi prostým souborem křížové cesty, ještě před Sacro Monte měl být soubor zastavení dominikána Alvaréze v klášteře Scala Coeli z r. 1425. Zastavení, která zhotovil po pouti do Svaté země, byla ale spíše symbolická nežli velkolepá, jak tomu ostatně bylo i u prvních cest na území českém. Před piemontským monumentem Caimiho byla také ještě postavena cesta r. 1468 v Lübecku a později v Norimberku. Pakliže Německo počítáme do střední Evropy, jsou to nejstarší křížové cesty tohoto území. Za vytvořením norimberské cesty o sedmi zastaveních z konce 15. stol. stojí umělec Adam Kraft. Pod reliéfními výjevy je dokonce kromě popisů zapsáno, jak daleko se poutník nachází od Pilátova

domu. Pašijovým cyklům se věnoval i ve Schreier-Landauerovu epitafu z let 1490 až 1492, který tvoří monumentální reliéfy Nesení kříže, Ukládání do hrobu a Vzkříšení [69]. Koncem 15. stol. (r. 1491) umírá v Itálii klariska sv. Eustochia, která měla také v klášteře v Messině zprostředkovaně zhotovit kopie míst Kristova života a jeho pašijí.

Počet zastavení křížové cesty se různě proměňoval. Prvním konceptem bylo sedm zastavení dle sedmi bolestí Panny Marie či sedmi smrtelných hříchů, ale počet brzy stoupal na 8, 9 i 25 či 31 zastávek. Zastavení nesla obrazné pojmenování bolestné kroky, či pády. Již r. 1471 vytvořil kněz Bethlem spis, který pojednával o pobožnosti křížové cesty. Jeho literární podoba křížové cesty měla 14 zastavení. Jeho zastavení, ač počtem souhlasí, se ale vůbec neshodovala s definicí těch později plošně uznávaných. Pojem zastavení byl také poprvé užit v druhé polovině 15. stol.

5.3 Definování formy křížové cesty

Hlavní změna v celkovém principu nastala v 16. stol., kdy původních většinou standardních ustálených sedm zastavení nahradil počet čtrnácti. Christian Cruys je pak ve svém spisu *Theatrum terrae Sanctae* z r. 1590 ujednotil v počtu dvanácti ve znění: Odsouzení Krista Pilátem, Kristus na sebe bere kříž, První poklesnutí pod křížem, Setkání s Pannou Marií, Šimon pomáhá nést Kristovi kříž, Veronika otírá šátkem tvář Kristovu, Druhé poklesnutí Krista v Soudní bráně, Setkání Krista s plačícími ženami, Třetí poklesnutí Krista pod horou Kalvárií, Svléknutí Krista ze šatů, Přibití Krista na kříž, Vztyčení kříže a vlastní ukřižování. Teprve o něco později přibyla k tradici dvě zastavení - Snětí z kříže s oplakáváním a Uložení do hrobu [18], která k tradici připojil španělský františkán Daza v první čtvrtině 17. stol. Znění zastavení je téměř totožné s jejich dnešními definicemi. Jiné prameny přisuzují ustálení standardu 14 zastavení španělským kapucínům, odkud se do Evropy formát rozšířil [99]. Dodnes se ale objevují i odlišné formy, které jsou i přes svou pluralitu papežem schválené. Zejména jsou to ty, jež zahrnují Poslední večeři, Vzkříšení, ale také třeba zastavení „Ježíš v zahradě Getsemanské“, motivy odvozené z cyklů pašijových. Ustálení jistého formátu zastavení naznačuje enormní růst tohoto fenoménu. Pašijová devoce se těšila stále větší oblibě již v rámci 15. stol. a v umění to mělo za následek rozvoj sochařských prací, kamenných sousoší či sérií reliéfů i ve formě křížových cest.

Křížové cesty a svaté hory rozšiřující se Evropou postupně na základě františkánské tradice a často odborně komponované v krajině lze vlastně přirovnat k manýristickým či barokním parkům a zahradám, také důsledně architektonicky promyšleným celkům. Obliba komponování křížových cest se snoubí s duchovními náladami uvnitř západní křesťanské společnosti. Obroda motivu umučeného Ježíše Krista kráčí ruku v ruce se snahou církevní obrody druhé půli 15. a následně 16. stol. i 17. stol. a je účinným nástrojem či prvkem protireformního smýšlení a rekatolizačních snah napříč Evropou, který získal velký ohlas nejen v duchovním měřítku, ale také v jeho rozměru uměleckého díla. V rámci duchovních tendencí,

na jejichž základě se transformovalo téma umučení Krista do Křížových cest, samozřejmě hrají první roli již zmiňovaní františkáni, u kterých dokonce obrodný směr vyvrcholil k vyčlenění řádu kapucínů. Dalším důležitým hnutím se v tomto ohledu však stalo také třeba římské Oratorium božské milosti, v jehož řadách stával budoucí papež Pavel IV. – Gian Pietro Caraffa, či „apoštol chudých“ sv. Filip z Neri.

Budování křížových cest se později stávalo tématem i pro ty méně majetné a to byl jeden z důvodů, proč se také začal proměňovat i vzhled jednotlivých zastavení. Formy se diferencovaly, zastavení byla velikostně velmi variabilní. Vzhledem k nemajetnosti některých „lidových“ iniciátorů se často zmenšovala do architektonického typu drobných kapliček, či jenom obrazů, sloupků, drobných uměleckých prvků. Naproti tomu vznikaly velkolepé poutní komplexy.

5.4 Svaté hory v Itálii

Italskými centry, kde se rozvíjel kult kalvárií – Svatých hor se staly Lombardie a Piemont. V Itálii byl nejmarkantnější vliv františkánů, kteří vždy podněcovali poutníky k cestě do Svaté země. Severní Itálie je také místem, kde se nachází nejmonumentálnější kalvárie v krajině, často s vyšším počtem zastavení, jejichž vznik započal již v 15. věku. Jedná se o Svaté hory, které ovlivnili umělecké názvosloví po celé Evropě.

5.4.1 Sacro Monte di Varallo

Zde také vznikla jedna z prvních impozantních kompletních interpretací Jeruzalémských Kristových odkazů Sacro Monte („Svatá hora“), založená Bernardinem Caimim. Caimi se dlouhodobě staral o svatá místa v Jeruzalémě a kopii těchto míst chtěl vytvořit kvůli tomu, že viděl, v jak bídném stavu originální památky jsou. Tu posléze následovaly další podobné stavby, takže dnes se mluví o souboru devíti skupin římskokatolických kostelů a poutních míst, dohromady Sacri Monti. Poslední byla postavena r. 1712.

Caimova Sacro Monte z r. 1491 s názvem Varallo, či odvozeně Nový Jeruzalém, byla inspiračním zdrojem pro křížové cesty celé Evropy. První Caimiho činností byla stavba kostela Santa Maria della Grazie, odkud stoupalo schodiště směrem k vrchu Varallo. Svatá hora, či křížová cesta, byla postavena tak, aby synchronně spolupracovala s terénem a všechna zastavení byla pečlivě rozměřena. Komplex měl být snad více monumentální než samotný Jeruzalém. Všechny výjevy měly být v životní velikosti [67]. O typickou křížovou cestu, jak ji dnes lze specifikovat, se ale nejedná. Začíná totiž zastavením s Adamem a Evou. K dokončení Svaté hory došlo paradoxně až v půli 17. století, r. 1645 byla hotova již téměř celá. To znamená, že je unikátní i tím, kolik uměleckých tendencí se na ní podepsalo. Dnešní rozsah pětáctýřiceti zastavení zahrnuje události od prvotního hříchu až k pašijím. Přibližně dvě třetiny zastavení jsou právě přímo spojeny s pašijemi. Poutník byl dokonce ke správnému průchodu skrze komplex instruován. Jednalo se o poutní

manuály a každý poutník obdržel informaci, co má u jednotlivých zastavení dělat a jaké pocity má mít. Slavnou se hora ve Varallu stala také díky sv. Karlu Boromejskému [4], který se zde zastavoval na svých poutích Piemontem a Sacro Monte zde procházel i před svou smrtí. Vede tudy jeho poutní cesta sv. Karla Boromejského.

5.4.2 Jiné „Svaté hory“

Za zmínku stojí i ctižádostivý projekt křížové cesty s loretánskou kaplí v Graglii, která měla původně čítat sto kaplí. Již r. 1616 byl stanoven záměr vytvoření kopie jeruzalémské Golgoty, Svaté hory a křížové cesty. Dokonce zde pracovali významní umělci, již zkušení z prací z Varalla na sochách určených do kaplí zastavení (Tabachetti, jeho žáci a jiní.) [11]. Přestože celý poutní areál existuje dodnes, myšlenka velkolepé cesty umřela s jejím projektantem Andreem Velottim a velkorysého pojetí sta zastavení zde nikdy nebylo stavebně dosaženo. „Svaté hory“ nevznikaly jen v jednom místě a pouze z popudu Caimiho, ale byly později záležitostmi celé Evropy, ať již ve stejné formě svatých hor (v Cordobě či Sacro Monte v Brissagu ve Švýcarsku založená r. 1767, v Itálii pak např. Sacro Monte di Santa Maria Assunta, Sacra Monte di San Francesco), či křížových cest a jiných poutních míst. Devět souborů „Svatých hor“ na italském severu je chráněno jako památka UNESCO [29].

5.5 Vývoj křížových cest po roce 1600

Doba, kdy převážně františkánská tradice křížových cest v jednotlivých evropských zemích zakořenila, je různá. V Německu a Nizozemsku to bylo, stejně jako v Itálii, již koncem 15. stol. (zde se ale prve jednalo o cyklus s názvem sedm Kristových pádů). U nás tato tradice započala o více než sto let později. Po r. 1600 se sice ustálil v koncepčním provedení model se čtrnácti zastaveními, ale tento model byl pouze často porušovaným pravidlem. Ve známém poutním komplexu Vambeřic, zvaném Slezský Jeruzalém, na bývalém území Koruny české (v dnešním Polsku), je kromě baziliky na 100 různých poutních objektů. Sama křížová cesta čítá 79 zastavení a místa v krajině dokonce odkazují na místa ve Svaté zemi (potok ve vsi je pojmenován Cedron, atp.). Celkově bylo velké oblibě pobožnosti křížové cesty dosaženo až koncem 17. stol. R. 1686 totiž dostali františkáni od papeže Inocence XI. na jejich žádost oficiální odpustky pro křížové cesty, pouze ale pro vlastní členy řádu. Benedikt XIII. v roce 1726 rozšířil platnost odpustků na všechny věřící absolvující cestu ve františkánských kostelech. Definitivum v počtu zastavení určil jeho nástupce papež Klement XII za svého desetiletého pontifikátu [22]. Roku 1731 ratifikoval původní františkánskou tradici 14 výjevů z poslední Kristovy pouti doplňovanou často Božím hrobem jakožto patnáctým zastavením. O následném vývoji udělování odpustků rozhodl až další papež Benedikt XIV. Křížová cesta od r. 1746, právě díky schválení Benedikta XIV., skýtala plošně pro všechny plnomocné odpustky pro všechny. Největší zásluhu na masovém šíření této pobožnosti měl papež Benedikt XIV. i proto, že v ten samý rok, 1746, povolil zřízení křížové cesty plošně ve všech kostelech a kaplích, pakliže to dovolí diecézní biskup

a pokud v daném místě není kostel františkánský. Tuto poslední setrvávající podmínku zrušil až Pius IX. Stejně tak svolil Benedikt k instalaci dvou typů cest, jedné v kostele a druhé v exteriéru. I tyto venkovní komplexy byly díky jeho výnosu obdařeny plnomocnými odpustky.

Velkým šířitelem pobožnosti křížové cesty se stal františkánský misionář Leonard z Porto Maurizio, který měl za svůj život zhotovit na 570 křížových cest, jiné zdroje uvádí až 600. Byl neúnavným šířitelem víry po celé Itálii a zachovalo se dvanáct svazků jeho psaných dokumentů [2]. Často hovořil na kázáních, která se mnohdy odehrávala pod širým nebem o utrpení Krista a právě o křížové cestě. V životě kázal hlavně problematickým společenským skupinám – vojákům, trestancům. Jednu ze svých křížových cest zhotovil i v Kolosseu, odkazující na události odehrávající se v tomto prostoru v minulosti, kdy zde umírali v prvních stoletích našeho letopočtu křesťané na římských hrách [60]. Zdejší cesta je každoročně navštívená papežem, který ji v modlitbách prochází. Je to zvyk obnovený Pavlem VI. roku 1964 [108].

5.6 Křížové cesty v Čechách

Celkově se ve střední Evropě šířila forma křížových cest hlavně ve Slezsku, odtud pronikala do Čech, zejm. východních. Byla jedním ze sakrálních architektonických, či uměleckých celků, který byl věřícími vřele přijímán, ač v jeho pozadí často stáli jezuité (křížová cesta na Kotouč u Štramberku), řád v pobělohorských dobách nelibě snášený. Plošné šíření křížových cest se nejprve týkalo chrámů městských. Venkov zaznamenal prudký nárůst počtu křížových cest až o dost později v rámci 19. stol.

Pro šíření pobožnosti křížové cesty bylo obecně na území Čech důležité zejména období baroka. Právě pro posílení víry a postavení protestantskými tendencemi oslabené katolické církve v období rekatolizace byly stavěny křížové cesty i v okolí měst v krajině. Často se jednalo o křížové cesty spojené s kalvárií či Božím hrobem a dokonce s loretou (Hrozňatov, Dolní Římov). Nejstarší celá křížová cesta je v České republice u Mikulova na Svatém kopečku z r. 1623. Délkou pak na českém území vyniká křížová cesta mezi Novým Jičínem a Štramberkem. Ta má 8,5 km a končí strmým stoupáním na vrch Kotouč symbolizující Golgotu. Obecně lze říci, že existovaly již od středověku odborné dokumenty a nákresy, které skýtaly předlohu plánů stavitelům. Praxe, kdy měl cestovat osobní vyslanec pro plány do Svaté země, byla pouze výjimečnou záležitostí a spíše legendou, která měla posílit význam daného poutního místa. S tímto tvrzením o vyslancích se často setkáváme u barokních kalvárií, třeba v Jaroměřicích, či Římově, nebo Voticích u Božího hrobu. U římovské kalvárie například jezuitský misionář Kašpar Haudt zaznamenal, že do Jeruzaléma měl být pro plány svatých míst vyslán jistý kapucín P. Alex.

Pro naši krajinu jsou obecně typické křížové cesty tvořené jednotlivými kapličkami s různou vzájemnou vzdáleností. Tyto kaple může vyplňovat větší volný prostor, či jen malý výklenek, ve kterém najdeme buď plastiku, často až naturalistickou, či malbu nástěnnou nebo jen umístěný zavěšený obraz. Často projektanti hledali lokaci připomínající terén Jeruzaléma, či alespoň Golgotu situovali výše. Místní názvy pak kopírovaly ty jeruzalémské, jak tomu bylo třeba v již výše jmenovaných Vambeřicích nebo Hrozňatově.

5.7 Via Dolorosa – jeruzalémská předloha

Via Dolorosa je vlastně pozůstatkem původní římské cesty zbudované Hadrianem. Známa je ale hlavně kvůli posledním krokům Krista na vrch Golgota. Dnešní Via Dolorosa neodpovídá zcela té původní Kristově. Vede Starým městem od pevnosti Antonia (dnes arabská škola) k bazilice Božího hrobu. Právě výchozí bod cesty neodpovídá, jelikož Ježíš byl pravděpodobně odsouzen v Herodově paláci, jehož základy se nacházejí pod jeruzalémskou citadelou, Davidovou věží, vystavěnou r. 24 př. n. l. Herodem Velikým. První poutníci, kteří chtěli jít ve „šlépějích“ Kristových vycházeli na pouť z Olivetské hory, zastavili v Getsemanské zahradě a posléze šli Jeruzalémem až ke chrámu Božího hrobu. Po trase nebyla žádná speciální zastavení. V prvních stoletích po Kristu není doložené uctívání jakékoliv poslední Kristovy cesty, ale ze čtvrtého století jsou známé zprávy o uctívání svatých míst. Poutnice Egerie píše o Getsemanské zahradě, kůlu, kde byl Kristus bičován, či kostelu na hoře Olivetské, ale žádnou kontinuální „křížovou cestu“ nepopisuje. Snad jednou z prvních indicií je poutnická kniha *La citez de Hierusalem* z roku 1187, kde autor píše o „Porte Delereuse“, bráně, kudy Kristus vyšel na smrt. Jiná literatura té doby ale neobsahuje žádnou zmínku o tomto tématu. Jistějších zmínek o cestě lze dohledat až později. Philippus Brusserius Savonský či Riccoldo před rokem 1300 jako první píše o sérii míst na cestě ku Kalvárii. Teprve koncem čtrnáctého století se jistá forma ustálila již s vžitými „zastaveními“ po cestě. Celkový pohled, jak asi mohli poutě vypadat, poskytuje Felix Fabri roku 1480.

Již ve středověku panovaly neshody, kudy má vlastně cesta probíhat. Situaci znesnadňovala i turecká nadvláda. Hlavně šlo o místo, kde byl Kristus odsouzen. Papež nakonec upravil situaci týkající se těchto rozporů dokumentem „*Nuper Carissimae*“, správou míst pověřil františkány. Kupodivu, prvním františkány zorganizovaným formátem byla křížová cesta začínající v chrámu Božího hrobu a pokračující ven z města Jeruzaléma. Byla tedy reverzně chápaná. Poutníci vycházeli za časného rána a zastavení na cestě ke kalvárii byla vlastně jen součástí většího poutního celku, který vycházel z legend o poutích Panny Marie. Teprve rok 1517 byl rokem převrácení reverzní tradice do chronologického cyklu dle Kristova posledního dne.

Kromě toho, že středověcí mystikové Evropy svou literaturou ovlivnili zobrazování náboženských motivů, promlouvali také zpět do podoby původní Via Dolorosa, kde

se odehrávala zastavení na Kristově pouti, která do té doby vyznačena v terénu nebyla. První objevující se motiv je postava Šimona Kyrenejského. Současná podoba cesty je vlastně novověká, poslední změny proběhly v 19. stol. [3]. Dnes je křížová cesta složena z devíti zastavení v exteriéru a dalších pěti v bazilice Svatého hrobu, poutníci prochází trasou asi 600 metrů dlouhou. Přes pozdější úpravy však byla jistá forma již ustálená v 17. stol. Na její podobě se také podepsal sv. Leonard z Porto Mauricio.

Ježíš tedy ulicemi Starého města na své poslední cestě jistě krácel, nikoliv však stejnými místy jako dnešní poutníci. Dokonce místo jeho ukřižování je podle soudobých výzkumů archeologů asi o 20 metrů jinde, než bylo usuzováno a místo jeho odsouzení je v tradičním ustáleném formátu také mylné. Křížová cesta dnešních dnů rozhodně není místem klidu a rozjímání, vede totiž velmi rušnou městskou částí s úzkými uličkami, arabskými a jinými obchody i restauračními zařízeními. Proudí zde život v arabském stylu. Některé cíle křížové cesty dnes taktéž leží na území starého Jeruzaléma, za dob Ježíšových se ale nacházela před hradbami.

Dnes poutník křížovou cestu začíná v arabské části Jeruzaléma u Lví brány, potažmo Antoniovu pevnosti, ze které se zachoval pouze fragment dlažby nádvoří a pokračuje na křesťanské území do chrámu Svatého hrobu. První dvě zastavení jsou spojená a upomínají na Krista a Piláta, na průběh soudu. Jsou zde tři kostely z počátku 19. stol., které nesou názvy biblických motivů objevujících se právě v Kristově soudu (např. kostel Ecce homo). Mezi kostely je velká plocha imitující místo soudu – „Na dláždění“. Zde také poutník prochází pod bývalou východní branou města, dnes již částečně zastavěnou. V rámci křížové cesty se poutník setkává i se třemi pády Krista, první dva jsou vázané pouze na sakrální budovy z 19. stol. Jen třetí z pádů má starší původ, je jako deváté zastavení již v předpolí chrámu Svatého hrobu. Po cestě nechybí ani setkání s Pannou Marií, které je zaznamenáno v mozaice krypty arménského kostela Panny Marie Bolestné, s Šimonem Kyrenejským, s Veronikou (kaple sv. Veroniky) a plačícími ženami. Posledních pět zastavení pak skrývá chrám Svatého hrobu. Posledním zastavením je rotunda s kaplí Božího hrobu, která skrývá dvoumetrovou náhrobní desku a v předsíni Kámen pomazání, na kterém měl být Kristus balzamován.

5.8 Ikonografie a symbolika skrytá v událostech křížové cesty

Pro pochopení celého cyklu Kristových pašijí a křížové cesty je nutné uvést si jednotlivá zastavení v kontextu Bible, která bude v následující stati zmiňovaná a citovaná, a také jiných spisů formujících umělecký náhled. Křížová cesta a ukřižování Krista jsou vlastně ústředním aktem nejen evangelií a pašijí, ale jsou myšlenkou a základním kamenem filosofie celého křesťanství.

O posledních osudech Krista se čtenář dočte ve všech čtyřech biblických evangeliích. Význam evangelium znamenal zprvu v řečtině dobrou, radostnou

zprávu. V raně křesťanském vnímání to bylo svědectví o Ježíši Kristu, zejména o jeho zmrtvýchvstání. Evangelium mělo zprvu povahu ústních tradic. Spisy o Ježíšově vystoupení na nebesa se jako evangelia značila až v polovině 2. stol. Děj evangelií nelze interpretovat jako sled historických událostí. Celková stavba textu je silně ovlivněna duchovní podstatou událostí a duchovními prožitky. Pasáže a oddíly mohou mít kořeny v kázání, vyučování, disputacích, hymnech, metaforách, atd. Tři evangelia jsou si podáním ryze blízka – Markovo, Matoušovo a Lukášovo. Je usuzováno, že Matoušovo a Lukášovo podání je dosti závislé na evangeliu podle Marka. Janovo evangelium je osobnější, dosti zasažené jeho vlastním spirituálním prožitkem. V Sýrii v prvních stoletích existovaly snahy o sjednocení všech evangelií. Tato snaha ale nakonec nedoznala velké podpory, jelikož jednotnost vyniká právě v drobných nuancích čtveřice evangelií.

Z rozboru částí evangelií týkajících se křížové cesty lze říci, že mnohé z nich nemají v Bibli ukotvení. Zastavení „Pán Ježíš přijímá kříž“ není explicitně dáno Bibli, ale jelikož nesl svůj kříž ku Golgotě, logicky z ní vyplývá. Zastavení „Pán Ježíš padá pod křížem poprvé“ Bible nezmiňuje, ale vzniklo pravděpodobně pod vlivem zmínek evangelií o Šimonovi z Kyrény. „Pán Ježíš potkává svou matku“ vychází opět pouze z tradice, nikoliv z Bible a stejná situace doprovází i velmi známé zastavení objevující se často jako samostatný výjev - „Veronika podává Pánu Ježíši roušku“. Toto zastavení se vyvinulo možná pod vlivem náboženského dramatu [105]. Pouze tradiční, nikoli biblické je také zastavení „Pán Ježíš padá pod křížem po druhé“, zastavení „Pán Ježíš napomíná plačící ženy“ se objevuje pouze v evangeliu podle Lukáše. Dále v devátém zastavení potřetí Kristus padá pod Křížem Pán („Ježíš padá pod křížem potřetí“), ale zase jde jen o tradici, a to velmi v historii měnlivou. Na starších vyobrazeních je Kristus vzpřímený, později je stále více zdůrazněno jeho utrpení a padá dolů k zemi.

Evangelista Matouš pravděpodobně již znal evangelium podle Marka, do evangelia ale připojil části, které Marek neuváděl. Sepsání Matoušova evangelia se klade do oblasti Sýrie či Palestiny 80. let 1. stol. Jedním ze zdrojů čerpání původních námětů bylo pro umělce pravděpodobně také apokryfní evangelium podle Nikodéma, které měl sepsat Nikodém, pomocník Josefa z Arimateje. K přepsání z hebrejštiny do řečtiny se pak vyznává v prologu evangelia Ananiáš z Damašku, jeden z širšího okruhu Kristových učedníků. Druhá část tohoto evangelia je zvláštní tím, že popisuje Kristův sestup do pekel, zřejmě je ale pozdější, z doby 5. či 6. stol. Mnozí badatelé pochybují i o dataci první části do 2. stol. a řadí ji do stejného období jako „sestup do pekel“. První část evangelia mluví o událostech soudu a ukřižování dosti široce, širěji nežli biblická evangelia. Ač většina apokryfů zřejmě pochází z období do 2. stol. n. l., z hebrejské Bible byla vyřazena. V některých formách Bible se vyskytují, ač jejich autentičnost není zcela vyjasněná.

Každé zastavení křížové cesty skýtá určitou symboliku, která formovala i umělecká vyjádření napříč historií. V následující části bude tedy sled zastavení křížové cesty

uveden do souvislostí se symboly v Bibli a v jiných náboženských spisech. Kromě tradiční části cesty jsou zde uvedena zastavení Poslední večeře, také Oplakávání a Vzkříšení, která, ač ne v tradičním konceptu, ale přesto často, participují v krajinných komplexech i jiných křížových cestách.

5.8.1 Poslední večeře

První umělecká pojetí dnes známe ze 6. stol. Tato Poslední večeře se odehrála na židovský svátek pascha, ale umělecky je vždy zobrazována dle soudobých stolovacích zvyklostí. Židé totiž u této hostiny stáli, což je motiv v umění neznámý. V prvních zobrazeních leží účastníci kolem kulatého stolu, později od 7. stol. již sedí. Místo beránka nejstarší práce ukazují vprostřed stolu rybu (Chludovský žaltář, Vyšehradský evangeliář). Nekvašený chléb v Kristových rukách se mění na západě později v hostii. Jidášova zrada je většinou uměleckou transformací Janova evangelia, Ježíš podává Jidášovi chléb. Da Vinci viníka na své Poslední večeři neoznačil přesně, což vede k filosofickým otázkám zrady. V rámci Ustanovení svátosti oltářní Kristus žehná chléb a víno na stole, koncem středověku drží Kristus hostii nad pohárem. Po Tridentuském koncilu byl citelný katolický tlak na vyobrazení striktně dle evangelií, kvůli kterému byl například benátský malíř Paolo Veronese předvolán před inkviziční tribunál. Katolická církev umělce evidovala již po vzniku jeho obrazu Svatba v Káni galilejské, ale podnětem k tribunálu byla jeho olejomalba Poslední večeře z r. 1573 (později nuceně přejmenovaná) [112]. Jako samostatná scéna se v rámci uměleckého vývoje odděluje Přijímání apoštolů. Dle sv. Augustina a auxerrského sněmu ženy od konce 6. stol. přijímaly rukama pokrytými rouškou, východ zobrazení nemění. Podávání hostií do úst je standardizováno v 9. a 10. stol. Přijímání pouze Těla Páně bylo spíše praktickou záležitostí, Husité ovšem pojali problém na úrovni teologické. Z dílny Lucase Cranacha ml. pochází Poslední večeře, kde sedí s Kristem například Luther, Forster a další. Ztvárnění je to čistě symbolické a zobrazuje názor reformátorů na přijímání svátosti. Tridentuský koncil také odstartoval vystavování těla Páně v monstrancích [63].

5.8.2 Kristus před Pilátem

Popis poslední cesty na Golgotu je vlastně v rámci Bible relativně skoupý ve všech evangeliích. Soud nad Kristem byl přirozeným vyústěním jeho dlouhodobé kritiky společnosti, která urážela právě zejména židy. Po zatčení a cestě k veleknězi Ananiášovi a posléze Kaifášovi se konečně dostal Kristus před Piláta, ten jediný měl totiž pravomoc Krista na smrt odsoudit. Zastavení křížové cesty, které o soudu pojednává, se tradičně nazývá „**Pilát odsuzuje Ježíše Krista na smrt**“. Jak popisuje Matouš, před Pilátem ze sebe Ježíš nevydal slova a tak nabídl Pilát davům, zda chtějí, v ten čas dle tradice, propustit Ježíše či pověstného zločince Barabáše. Dopředu ale věděl, že kněží chtějí odsoudit Ježíše ze zášti. Velekněží ovlivnili masu lidí a lidé tedy zvolili propuštění zločince a ukřižování Ježíše. Volání po Ukřižování nesláblo, když se Pilát ptal, co Ježíš vlastně udělal. Pilát si nakonec omyl ruce před davy lidí a prohlásil, že nemá vinu na smrti Krista. Lidé s radostí přijali vinu.

V evangeliu podle Marka Ježíš Pilátovi odpověděl na otázku, zda je králem Židů: „Ty sám to říkáš.“ Dál nicméně opět mlčel. Pilát se zde na propuštění Krista zeptal přímo, ale velekněžími manipulovaný zástup měl stejnou odpověď. V evangeliu podle Lukáše je věnován soudu Pilátovu větší prostor. Sám Pilát prohlásil, že Krista vinným neshledává. Po naléhání davu, když zjistil, že Kristus přišel z Galileje, poslal ho pro rozsouzení k Herodovi, kterýžto, jako panovník této oblasti, měl posoudit jeho vinu. Ten, ač zvědavý na Krista a jeho zázraky, se po tom, co Kristus mlčel a velekněží žalovali, odvrátil a Krista ve slavnostním šatu poslal nazpět. V ten den se Herodes a Pilát měli stát přáteli. Pilát na svolaném zasedání prohlásil, že Herodes ani on Krista neshledal vinným a navrhnul jeho propuštění. O Kristově nevinně se dle Lukášova evangelia snažil Pilát dav přesvědčit třikrát.

V Janovu evangeliu je procesu před soudem a samotnému soudu věnováno nejvíce prostoru. Pilát se prve s Kristem setkal časně zrána. Židé ho obviňovali, a když Pilát chtěl nechat rozsudek na nich, odůvodnili, že potřebují jeho rozsudek, jelikož se ho chystají popravít. Dialog Krista a Piláta je zde delší a podrobnější nežli ve třech předcházejících evangeliích. Během konání soudu nechal Pilát Krista zbičovat a s trnovou korunou předvést před dav, aby ukázal, že podstatou to je člověk (Ecce homo). Dav ale stále žádal jeho smrt a podotýkal, že pokud stojí Pilát při Kristu, králi, je proti císaři. Pilát tedy svolal kolem poledne soud v místě Gabbatha, „Na dláždění“, kde ho předvedl před židy s tím, že to je jejich král. Ti však zapřeli Krista a prohlásili, že mají jedině císaře, a proto Pilát Krista vydal.

První, kdo Krista vyslychal, byl velekněz Kaifáš, proto se často objevuje i motiv Kristus před Kaifášem – např. zpracován Giottem, či u nás snad největším umělcem jagellonské éry Mistrem Litoměřického oltáře [102] nebo graficky Václavem Hollarem. Od Kaifáše putoval k židovské veleradě, která Krista odsoudila. Odsud tedy putoval již k Pilátovi, místodržiteli Judeje. Židé nevstoupili do paláce, aby se neposkvrnili, jediný Lukáš zmiňuje židy u výslechu a obviňování Krista z pobuřování a nabádání k neplacení daní. Apokryf Nikodémovo evangelium odpovídá Lukášovu, zmiňuje velký počet diváků. Motiv mnoha lidí ale v této souvislosti nebyl uměním toliko zpracováván, Rembrandt například ve svém díle „Kristus před lidem“ zobrazuje větší komparz. Dle Lukáše Pilát poslal Krista k Herodovi. Herodes se na Krista těšil, ale když Kristus jen mlčel, poslal ho zpět ve slavnostním šatu. Za účasti členů rady, veleknězů a davů lidí chtěl Pilát potrestat Krista mírně, Krista nechal zbičovat, ale kvůli riziku nepokojů, Krista židům vydal.

Z jeho snahy trestat mírně měl pramenit i již zmiňovaný výrok Ecce Homo (ejhle, člověk), umělecky taktéž často zpracovaný, který měl dav umírnit. Jenže se tomu tak nestalo. Jelikož se jednalo o scénu po bičování, je logické, že její obliba korelovala postupně s rozvojem pašijové devoce středověku a nevynechali ji ani velcí mistři jako Hieronymus Bosch v poslední čtvrtině 15. stol., ale také Dürer, Tizian nebo Caravaggio či Rembrandt. De facto se výjev „Ecce homo“ dostal do popředí na úkor soudu, který byl méně oblíben.

Pouze podle Matouše si Pilát myje ruce nad osudem Krista se slovy: „Já nejsem vinen krví tohoto člověka.“ Codex Purpureus Rossanensis ze 6. stol., pojmenovaný podle italského města Rossano, je jednou z prvních scén Piláta a soudu. Pilát zde sedí mezi strážemi se symboly římské moci, jsou zde židovští žalobci a Římané, scéna je ryze symetricky uspořádaná. Pilát je středem výjevu. Na stejném listu vrací Jidáš třicet stříbrných a páchá sebevraždu. Scény jsou ale oddělené, na rozdíl např. od Vídeňské Genesis. Většinou ale tato scéna sestává pouze z komornějšího zobrazení Krista a Piláta bez diváků. Prvek, který v umění hluboce zakořenil, je Pilát myjící si ruce v umyvadle podávaném sluhou. Někdy bývá přítomna Pilátova žena, která podle Matouše varovala Piláta před rozhodnutím poslat Krista na smrt. Mytí rukou je zobrazeno již na Sarkofágu dvou bratrů z r. 340 a právě tento motiv z procesu soudu se prosadil nejvíce. Nevyhnul se mu ani Dürer ve svých Malých pašijích.

Dvojí předstoupení Krista před Piláta, která předkládá v evangeliu Lukáš, ztvárnil například ve dvou samostatných výjevech na počátku 14. stol. Duccio ve své Maestře drže se striktně biblické ikonografie.

5.8.3 Korunování Krista

Matouš se zmiňuje, že Kristus byl zbičován. Po zbičování vojáci Kristovi navlékli nachový šat, upletli trnovou korunu a ponižovali ho. Posléze měl být opět oblečen do šatů svých. Markovo evangelium upřesňuje, že na potupu Krista byla svolána celá setnina. Ač není korunování jedním z ustálených zastavení, v cyklech pašijí i křížových cest se často objevuje. Tak ho najdeme například v rámci té naší nejstarší, mikulovské či v kadaňské křížové cestě z konce 17. století.

Po zbičování měl být Kristus odveden do místodržitelského paláce, tam byl kromě ponižování ozdoben trnovou korunou. Kromě toho byl oděn v purpurový plášť a byla mu vtisknuta do ruky hůl. I ona trnová koruna je někdy považována za triumf Krista a symbol jeho vlády. Různí teologové a autoři křesťanských spisů však význam koruny popisují různě. German z Konstantinopole udává, že trny koruny jsou symbolem hříchů. Trnová koruna je součástí arma Christi, tedy nástrojů umučení Krista. Vývoj motivu korunovace rozhodně nespadá mezi legendární motivy středověku. Je zobrazován již od počátku, na sarkofázích i iluminacích. Kristovi je vsazována koruna na hlavu vojákem, od 11. stol. Kristus trůní v šarlatovém šatu. Od 13. stol. do pozdního středověku často vojáci nasazují Kristovi trnovou korunu holí, či dvěma holemi zkříženými. Od 13. stol. se vyskytuje samostatný typ „Kristus na trůnu“. Vzácně se setkáme v historii umění s motivem na podkladě evangelií, kdy se Kristovi posmívají a bijí ho vojáci i lid. Jako nástroj bití slouží třtina či hůlky. Zpracování motivu se zhostil např. z českých autorů Mistr Slavětínské archy [15], Mistr Litoměřického oltáře, z umělců evropského renomé Fra Angelico, s Kristem je zde sv. Dominik a Panna Maria a Kristus má zakrytý obličej. V San Gimignano nalezneme na nástěnné malbě Krista se zavázanýma očima. Změna myšlení a přístupu k dílu po Tridentském sněmu se v rámci motivu

korunování Krista promítnula třeba v Carracciho Korunování trním, na žádost zadavatele díla byl z výjevu odstraněn žid plivající na Krista [18]. Z doby po tomto zásadním koncilu pochází i grafický list Hendrika Goltzia s názvem Korunování Krista (r. 1597).

Údajná pravá koruna byla samozřejmě cennou relikvií, která měla být r. 1063 odvezena z Jeruzaléma do Konstantinopole. Král Ludvík IX. pro získání koruny vynaložil nemalou sumu a tento symbol posléze uchoval v Saint Chapelle. Fragment oné trnové koruny vlastnil i Přemysl Otakar II. a ten byl umístěn v klášteře Svatá Koruna, dnes zvaného Zlatá koruna. Karel IV. měl zase získat dva trny od tehdejšího francouzského krále Jana Dobrého, jeden byl zapracován do české královské koruny.

5.8.4 Nesení kříže – cesta na Golgotu

Matouš popisuje velmi prostě, že Kristus byl veden k ukřižování. Zmínka je zde o Šimonu z Kyrény, pak už jen o místu Golgota, v překladu „lebka“. Lukáš při cestě na Golgotu zmiňuje velký zástup lidí a zejména poukazuje na nařikající ženy, které Kristus napomínal, ať ony nepláčou. Kristus se zde obracel na boha: „Otče, odpusť jim, vždyť nevědí, co činí.“

Kristovo ponížení dokládají pouze Matouš a Marek, Jan a Lukáš o něm mlčí. Z místodržitelského paláce, kde byl korunován, se vydal Ježíš s křížem na Golgotu. Cestou, jak je v Bibli psáno (vyjma Janova evangelia), potkává Šimona z Kyrény. V umění se objevuje varianta Janova o prostém přesunu Krista s křížem z Jeruzaléma na Golgotu (do které zjednodušil svůj výjev „Kristus nese kříž“ třeba El Greco nebo Tizian – Ježíš nese kříž) [39], ale i varianta synoptických evangelií s různým počtem „příhod“ na cestě. Tradičně cestě předchází ještě zastavení **„Ježíš bere kříž na ramena“**, která nese pro křesťany hlavně filosofické poselství.

Nesení kříže je velmi důležitým symbolem, jelikož kdo chce následovat Krista, má nést svůj vlastní kříž. Ve středověku toto následování bylo chápáno také jako spoluprožití utrpení. O následování vznikla rozličná literatura. Mezi významná díla patří Následování Krista Tomáše Kempenského. Předobrazem nesení kříže byly také starozákonní motivy Abímeleka či Izáka (v Emauzském klášteře, asi z r. 1370), jejichž spojovníkem bylo nesení dřeva. Ale i jiné starozákonní motivy inspirovaly (Svazování Izáka, Jákob žehná Efraimovi a Mánesovi [25]).

Scéna nesení kříže (či v křížové cestě **„Ježíš nese kříž“**) je v umění prastará. Z počátku byl kříž oblíben jako symbol triumfu a triumfální význam mu zůstává přibližně do 15. stol. Filosofický význam prvních uměleckých děl se tedy zcela lišil od pozdějšího ztvárnění v rámci křížové cesty, kde je symbolem utrpení. V pozdním středověku výrazně ovlivnil způsoby zobrazení Krista grafik Martin Schongauer.

Kristus zpočátku většinou nese kříž sám. Šimon z Kyrény, později ztvárněný v zastavení „**Šimon Kyrenejský pomáhá Kristu nést kříž**“, se objevuje vzácně, a pakliže ano, může nést i metaforickou myšlenku spoluúčasti pohanských národů na Kristově spáse [63]. Později na východě Šimon někdy nese kříž za vyčerpaného Krista. Umění v rámci byzantské říše již tradičně Šimona zobrazovalo šedovlasého, s kulatě zastřiženým vousem a oblečeného v krátkém oděvu, jak na sebe bere kříž.

Tato byzantská stylizace Šimonova vzhledu západem přijata toliko nebyla, pouze v Itálii ji lze vysledovat. Šimon z Kyreneje, pakliže na výjevu je, pouze pomáhá Kristovi s nesením tíhy kříže, nikdy nenese kříž sám. V období vrcholného a pozdního středověku Kristus ještě kráčí vzpřímený. Později se mění vzhled kříže, nabývá na velikosti a Kristus pod jeho tíhou klesá a budí soucit. Zpracováním poskytujícím jistý standard a inspiraci západní kultuře bylo Nesení kříže Giottovo. V tradičním formátu křížové cesty se později zastavení se Šimonem Kyrenejským objevuje až po nebiblickém zastavení „Ježíš potkává svoji matku“.

To, že se v pozdější historii klade důraz na Kristovo utrpení, je příčinou připojení dalšího zastavení „**Ježíš padá pod tíhou kříže**“. V křížové cestě se objevují tři pády Krista, které jsou vlastně přirozenou gradací fyzického vysílení. Dokonce zde jsou římsí vojáci, aby ho nutili jít dál, někdy ho dokonce tahají na provaze, pohánějí bičem nebo tyčí (v pojetí Dürera), někdy Kristovi pomáhají jít dál. Součástí námětu se stává i Šimon Kyrenejský. Kristus je oblečen ve svých šatech, na hlavě má trnovou korunu. Vojáci, kteří na výjevu jsou, mají zejména od renesance standarty se zkratkou S. P. Q. R. (Senatus populusque Romanus) a mohou být i na koních. Ve tvářích je někdy dokonce vidět i posměch. Eskalace vysílení se projevuje u Gianbattisti Tiepola, jehož Kristus již leží zcela vysílený a kříž mu padá na záda.

Lukáš pak v rámci cesty na Golgotu zmiňuje dav – zástup lidí a plačící ženy, které Krista doprovází (což je formováno později v zastavení „**Zbožné ženy pláčí nad Ježíšem**“). Vrcholný a pozdní středověk byly dobou velkých kompozic Nesení kříže s mnoha účastníky. Tyto kompozice se ale často nedržely biblických pramenů. Opět se jedná o konfrontaci kanonických evangelií se spisy apokryfními, které poskytovaly větší možnosti zobrazení. Často jsou zde vyobrazeni význační učedníci Krista i dva zločinci, kteří ale nebývají zatíženi křížem. Jedním z velkolepých výtvorů co do počtu postav a rozsáhlosti scény je Nesení kříže Pietra Bruegela staršího z roku 1564. Umělec také neopominul ony ženy doprovázející Krista, zmiňované Lukášem. Mistr rajhradského oltáře, navazující na pozdní krásný sloh, vyhotovil v rámci Rajhradského oltáře (původně určeného do kostela sv. Mořice v Olomouci) Nesení kříže opět v monumentální podobě s velkým počtem postav. Stejný charakter má pak i Ukřižování od téhož autora. Z pozdějších dob pochází skromnější vyobrazení od Mistra Litoměřického oltáře. V bohatších scénách téma dále zpracoval několikrát po sobě Hieronymus Bosch. Grafickou podobu Nesení kříže ještě před Dürerem (r. 1512) definoval Schongauer (r. 1474).

Apokryfní literatura dala vzniknout různým námětům, které se staly běžnými až standardními a dodnes některé z nich tvoří např. stálou část křížových cest. Setkání Krista s Pannou Marií či sv. Veronikou pravděpodobně vychází pouze ze zmínky o plačících ženách. Zmiňované Klesnutí Krista pod křížem či Odpočívající Kristus jsou také náměty, které Bible vůbec nezmiňuje. Pravděpodobně ona setkání vychází ze zmínky o plačících ženách. Mystikové středověku celou scénu rozvedli a v tehdejšímu trendu konkretizace ji zpracovala např. Brigida švédská, původem švédská šlechtična, dodnes uctívaná severská mystička [30].

Již u Giotta se v průvodu provázejícího Krista objevuje Panna Marie, ale až v rámci křížové cesty dochází k separaci motivu („**Ježíš se setkává s Pannou Marií**“). Ve 14. stol. už vystupuje Panna Marie z davu, je odháněna vojákem. Klidný zármutek se vývojově mění ve větší expresi jejího chování. I Nikodémovo evangelium, resp. jeho v 15. stol. rozšířená verze, bylo inspirací. Vzniká zde na podkladě těchto spisů dokonce nový motiv omdlévající Panny Marie. Ta měla omdlít po zření Krista na kříži na místě jeho popravy. Scéna jejího omdlení (it. „Lo Spasimo“) se ale často přenáší do zastavení Kristova pádu pod tíhou kříže a Marie upadá do rukou sv. Janovi či ostatním ženám.

I sv. Veronika se objevuje jako motiv ihned po roce 1400, jedná se o zobrazení s čistě legendistickým podtextem (křížovou cestou zobrazena v zastavení „**Svatá Veronika podává Kristovi roušku**“). V pozdější době tento motiv předchází setkání Krista se ženami. Legenda vypráví, že Veronika opustila svůj dům právě, když Kristus procházel okolo a nabídla mu šátek, aby si mohl otřít pot z tváře. Do roušky (sudaria) se však otiskly zázračně rysy Kristovy tváře i s trnovou korunou, a tak je Veronika zobrazovaná u cesty s otiskem Kristovy tváře na roušce, nebo jak sama otírá Kristovi pot. Někdy roušku na uměleckém vyobrazení drží andělé. Veronika ale měla Krista potkat již dříve, a sice měla být ženou, která dle synoptických evangelií trpěla 12 let krvácením, a její uzdravení způsobil dotek Kristových šatů. Tuto ženu spojili právě středověcí pisatelé se sv. Veronikou objevující se při Kristově cestě na Kalvárii. Jméno této ženy mělo být později odvozeno právě ze symbolu přenesení Kristovy podoby na šátek – vera icon transformované na Veronika.

Již Akta Pilátova hovoří o tom, že tento fragment látky byl přesunut do Říma k účelu vyléčení tehdejšího císaře Tiberia, což zobrazuje např. Bruselská tapiserie kolem r. 1515. Jiné zdroje tvrdí, že měl roušku obdržet papež Klement nebo měla být darována chrámu sv. Petra r. 705. Výjev legendy zpodobnil například graficky Martin Schongauer (z r. 1479), ve zpodobnění sv. Veroniky ho následoval Dürer v dřevořezu Kristus nese kříž (r. 1509). Každopádně ve 12. stol. získal kult relikvie na popularitě a objevily se hned tři roušky, které se vydávaly za originál (jedna např. v Janově). Ale již dlouho předtím se na východě v období ikonoklasmu vera ikon dostala do popředí jako jedno z hlavních témat. Někteří totiž chtěli její podobu reprodukovat, jiní ale tvrdili, že se jedná o pravou boží podobu, kterou je de facto

hřích kopírovat. Vlastně se tady rozvíjela zvláštní ekonomie Otce, kdy s vizuálním zpodobněním Boha je to jako s rozložením hmotných statků na zemi. Čím méně jich je, tím jsou vzácnější a uctívanější [48].

Motiv žen plačících nad osudem Krista se opět vyděluje až se vznikem křížové cesty („**Kristus potkává jeruzalémské ženy**“), do té doby se jednalo pouze o součást průvodu Krista. Někdy dokonce křížové cesty zobrazují v tomto momentu děti, což naráží na slova Ježíše k plačícím ženám po cestě na Golgotu, aby plakaly nad osudem a jhem svých dětí.

Před ukřížováním mělo být také rozděleno Ježíšovo ošacení, a proto se setkáváme s motivem svlékání šatů (zastavení „**Ježíš je zbaven šatů**“). Pro expresi výrazu je umělecky oblíbenější svlékání šatů, ač biblicky přesné je pouze losování vojáků o Kristovo ošacení. Figuruje zde většinou zástup lidu a vojáci hrubě zacházející s Kristem. Opět se jednalo o motiv, který přispěl k vyvolání emocí diváka. Z velkých mistrů se zpracování svlékání Kristových šatů zhostil Doménikos Theotokópulos zvaný El Greco, či Hans von Aachen, který pobýval na dvoře Rudolfa II.

Ukřížování také někdy předchází vztyčování kříže či přibíjení na kříž (v křížové cestě zastavení „**Ježíš je přibit na kříž**“). Jelikož ale evangelia mluví o samotném aktu ukřížování nemnoho, umělci čerpali zejména z mystických spisů středověku. Giovanni de Cauliba či již zmíněná Brigida švédská popisují děj relativně podrobně, ač nepanuje stoprocentní shoda. Spis *Meditationes vitae Christi* vypráví o přibití na již vztyčený kříž, ale přibíjení na zemi nevyklučuje. Někteří autoři uvádí i přesný počet ran kladivem.

V umění pak nalezneme dvě varianty pojetí, kdy je Ježíš buď přibíjen ku kříži na zemi (Dürer – Malé pašije), nebo stoupá ke kříži již vztyčenému, kde je pak přibit. První varianta byla oblíbenější, převzatá z byzantského prostředí, z knižních iluminací 11. a 12. stol. Byzantská malířská příručka popisuje Krista na zemi mezi davem vojáků a židů, tři vojáci mají provazy Krista držet rozpaženého a s nataženýma nohama, aby jiní vojáci mohli zatlouct hřeby. V rané italské renesanci Kristus na kříž vystupuje po žebříku, nebo u kříže stojí a ze stran vojáci na žebřících přibíjejí hřeby, tak zobrazil Krista i Fra Angelico.

„Povýšení na kříž“ je spíše motivem severského umění od 16. po 18. stol., kde je i mnoho diváků svědky vztyčování kříže. Obě formy vztyčování se trochu odlišují od reálného římského způsobu provádění této exekuce. Předobrazem tohoto povýšení má být starozákonní námět bronzového hada [25]. Od poloviny 16. stol. se teologové začali více zabývat systematikou zobrazení, zejména po Tridentském sněmu, a jezuita Molanus např. klasifikuje jako správnou možnost zobrazení přibíjení až na vztyčeném kříži, čímž filosofii motivu vztyčování kříže zcela potlačuje. S vývojem motivu vzrůstá expresivita, je zobrazeno natahování Kristových údů.

5.8.5 Ukřižování

Matouš sděluje, že na místě zvaném Golgota byl Kristus ukřižován a jeho šat rozdělen losem. Víno Kristovi nabízené před ukřižováním bylo podle něj smíchané se žlučí, dle Marka kořeněné myrhou. Nad jeho hlavou visel nápis: „To je ježíš, Král židů.“ To bylo tedy jeho provinění. Marek upřesňuje, že ukřižování došlo o deváté, nápis na kříži měl znít podle něj pouze „Kráľ Židů“. Nápis nad Kristem předkládá i Lukáš, a to ve znění: „Toto je král Židů.“ Matoušovo evangelium zmiňuje také dva zločince ukřižované po stranách Krista, což je i časté pozdější umělecké ztvárnění. V Lukášově evangeliu je také zmínka o vádě odsouzenců. Jeden Krista ponižoval, druhý prvního okřikl a prosil Krista, ať na něj na nebesích pamatuje a Kristus opáčil, že ještě ten den budou v ráji. Mezi účastníky ukřižování se u Marka objevuje Salome. Dále se lid i kněží Kristovi vysmívali, proč nesestoupí z kříže, když je synem Božím. V poledne nastala tma trvající do tří hodin. V tu dobu měl zakřičet Kristus hebrejsky: „Eli, Eli, lema sabachthani?“ (tedy: „Bože, Bože, proč jsi mě opustil?“). Později vykřikl ještě jednou a skonal. Poté jsou líčeny až kataklyzmatické scény – pukající skály, třesoucí se země, otevírající se hroby a z nich vystupující zástupy vzkříšených svatých. Opodál mělo přihlížet mnoho žen, mezi nimi i Marie z Magdaly.

Evangelista Jan je sdílnější, i co se týče ukřižování. Nad Kristem na kříži byl hebrejsky, latinsky a řecky nápis „Ježíš Nazaretský, král židovský“ a tento nápis *Jesus Nasarenius Rex Iudaeorum* se v latinské zkratce INRI historicky objevuje na krucifixech, v božích mukách i jinde. Nápis kritizovali velekněží, jelikož Kristus se dle jejich názoru za krále jen vydával. Z Janova evangelia se také dozvídá čtenář, že místo Golgota bylo blízko města. I proces losování o šatstvo je popsán detailněji. Kristus z kříže promlouval ke svým blízkým. V synoptických evangeliích voják nabízel houbu namočenou v octu Kristovi. Jan tvrdí, že si sám Kristus, řka „žízním“ žádal pít. Poté, co okusil ocet podávaný na yzopu, nedošlo k emotivním projevům jako v předešlých popisech. Pouze vyslovil „dokonáno jest“, naklonil hlavu a skonal. V aramejštině, jeho rodném jazyce, měla znít poslední slova „mešalom“ [80].

Zobrazování tohoto, jednoho z nejvýznamnějších křesťanských výjevů, bylo v historii ovlivněno nejen kanonickými evangelií, ale pro jejich nedostatečnou narativnost také evangelií apokryfními, opět hlavně Nikodémovým a jinými, zejména mystickými středověkými spisy – *Meditationes vitae Christi*, *Mariae matris eius*, či mariánskými a magdalskými plankty. V rámci křížové cesty pak mluvíme o zastavení „**Ježíš umírá na kříži**“.

Dobové spisy mimo křesťanských o Kristově smrti spíše mlčí, první jasnou zprávou je poprava Pilátem Pontským uvedená Tacitem. V římských dobách byl tento živý zvyk ukřižování pro lidi děsivý, a proto o něm většina autorů mluví v náznacích. Hlavně to bylo kvůli vystavení umírajícího veřejnosti a pomalé smrti trvající dny, což přilákalo dravce a mrchožrouty.

Umění zná mnoho způsobů zpodobnění kříže, od latinského po kříž tvaru „T“ – tedy historicky pravděpodobnější možnost, která ovšem nebyla některými autory po Tridentském sněmu doporučována. V Německu byla například rozšířená podoba jansenistického kříže, kdy má Kristus natažené ruce nikoliv do stran ale nad sebe. Podoba r. 1623 zakázaná se stejně dále v umění objevuje, vidíme ji u Rubense či u Škréty. Justus Lipstius naopak obhájí, že oprávněné je zobrazení kříže „T“. Připojením tabulky Kristova provinění vznikne vlastně jistá forma kříže latinského.

Vzhledem ke zmínce kanonických evangelií o místě Golgota zvaném Lebka, se často vyskytuje lebka u paty kříže, motiv velmi častý od 9. stol. Lebka může zobrazovat i lebku Adama, zde legendárně pohřbeného. Někdy na výjevu najdeme s lebkou dokonce i další kosti, jako např. na Ukřižování Bertholda Furtmeyra. Lebka Adama někdy spíše předznamenává konec jedné éry a začátek jiné, proto zde v některých případech pod křížem najdeme v personifikované podobě i synagogu, poraženou, a ekklésii, triumfální, jedoucí na fantaskním tetramorfu.

Jak už bylo naznačeno, zobrazení ukřižovaného Krista ve středověku a dále v pozdějších dobách není v souladu s římským způsobem tohoto trestu. V místě popravy již byl zapuštěn kůl (stipes crucis) a odsouzený nesl pouze příčné břevno (patibulum), na němž měl přivázané ruce. Při vykonávání popravy byl odsouzený přibit za zápěstí na příčný díl a posléze ukotven na kolmý kůl a tak většinou vznikl kříž tvaru T. Pakliže bylo posunuto příčné prkno o něco níže, vznikl tvar latinského kříže. První století po Kristu vůbec neznají Spasitele ukřižovaného, nehledě na tvar kříže, maximálně kříž s monogramem či beránkem uprostřed. Výtvarné umění zná ve spojení s Ukřižováním motiv přibíjení Krista na kříž, který ale pochází pouze ze středověké mystické literatury. Kristus je ve starších zpodobněních přibit čtyřmi hřeby (Sakramentář Heinricha II.), či třemi hřeby od vrcholného středověku. Později měla být obnovena starší tradice. Ke čtyřem hřebům se vrátili umělci po Tridentském sněmu a také v 19. a 20. stol. Odsouzenec měl být ještě po připevnění ke kříži bičován koženými řemeny spletenými s kovem či kostmi. Tuto formu trestu ale prožil Kristus již před cestou na Golgotu [80].

Hřeby či dřevo z Kristova kříže patřily k velmi cenným relikviím, od 5. stol. se začala šířit oslava sv. Kříže, v tom období byly pozůstatky kříže vystaveny. Poutníci dokonce popisují, že měli v rukách tabulku s nápisem, který se nacházel nad Kristem připevněný na kříži, s jeho údajným proviněním. Pravý hřeb se má nacházet vsazený do zlata v Korunovačním kříži království českého ve Svatovítském pokladu. Jeden z kusů Kristova kříže byl například uchováván v prerománském asturském kostele San Miguel de Lilo, který podle dřeva kříže obdržel i jméno. Další hřeb je v chrámu sv. Kříže v Římě, kde se také nalézá část tabulky s nápisem „Nazarenus“.

Spisy většinou konstatují Kristovo vysvlečení ze šatů, vlastní vztyčení a přibití ke kříži však není toliko popisovaným. Jak se evangelia zmiňují, nad ukřižovaným byla tabule s jeho proviněním: „Ježíš nazaretský, král židovský“, která je ve středověku reprodukována zkratkovitým nápisem INRI, někdy z latiny JNJR, poději i rozepsaným latinským textem [55]. Východní církev často používá zkratku řeckého výroku INBI (Iésús ho Nazórais ho basileus tón Iúdaión), nahrazované často jako král všehomíra či slávy.

Osud dvou zločinců ukřižovaných s Kristem je v biblických evangeliích strohý. Pouze Lukáš zmiňuje, že pravý okřikl levého a u Krista si domohl uvedení do ráje. Dle Nikodéma byla jejich jména Dysmas a Gestas, v rámci dochované literatury se ale dosti proměňují. Další apokryfy pak příběh rozvádějí. Dysmas hraje roli dobrého, který následně najde místo v ráji. Druhý zločinec je odváděn do pekla. Jindy je Dysmas vzat Kristem do ráje a Josef z Arimateje přicházející ke křížům nachází pouze Gestase v podobě draka (z Vyprávění Josefa Arimatejského). Nakonec se Dysmas v období baroka dočkal uctívání jako světec, objevuje se i na malbách ve zpovědnicích.

Někdy lámou vojáci kosti lotrů, aby zemřeli dříve než v sobotu. Na Rajhradském oltáři z doby kolem roku 1420 je dokonce realisticky zobrazeno, jak vojáci zločincům sekají do nohou, aby dříve zemřeli. Dle dobových římských poznatků, byly po smrti nohy zločinců dokonce zcela odseknuty. Velmi dynamickou scénu, kde hrají významnou roli právě oba zločinci, reprezentuje Ukřižování Lucase Cranacha staršího z roku 1503.

Často je spojena s výjevem Krista na kříži skupina žen podpírajících Pannu Marii. Scéna velmi oblíbená ve středověku byla tridentským koncilem zakázaná. Dialog Anselma s Pannou Marií také uvádí zbocení pláště Marie krví Kristovou po probodení jeho boku. Část onoho pláště měl vlastnit dokonce Karel IV., část se nacházela v Madoně roudnické. Někdy je důležitou postavou Marie Magdaléna, od 13. stol. je možné identifikovat ji klečící u paty kříže, jak smáčí slzami Kristovy nohy.

Umělci se samozřejmě různou měrou také věnovali divákům, svědkům ukřižování. Zejména později v období středověku byly oblíbené kalvárie plné lidí. Oproti redukovanému ukřižování z prvních století letopočtu, pouze s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou, zde byli i Kristovi nepřátelé a vykonavatelé trestu (vojáci, velekněží). Kati Krista mají často silně karikované tváře, přibližně od r. 1400 je jim vyhrazeno místo po Kristově levici a na druhé straně jsou recipročně představeny postavy dobré. Prvním zaalpským příkladem tohoto výjevu o mnoha postavách je Kaufmannovo ukřižování (autor díla není znám) vzniklé v Praze kolem poloviny 14. stol. Později je ale obliba scén s početným komparesem některými autory redukována, např. ve Velazquezově díle z r. 1632, kde je Kristus zcela sám. Někteří nepřátelé v průběhu ukřižování měli konvertovat, např. Longinus probodávající

Krista, či na kalvárii přítomný setník. Longinus Krista bodnul, protože Kristus zemřel relativně brzo a kopí bylo tedy použito pro ujištění, že je Kristus mrtev. Paradoxně Longinus je jméno nevycházející z biblických evangelií a přesto jeho kopí bylo cennou relikvií. Prvně se jméno objevuje v Nikodémově apokryfu, z čehož vychází zobrazení třeba v Rabbulově kodexu. Později ho např. Legenda aurea uvádí jako světce. Měl jako slepec začít vidět při dotyku jeho očí s Kristovou krví. Houba, kteroužto Kristovi jeden z vojáků chtěl svlažit rty, byla považována také za velmi cennou relikvii, část skrývá Korunovační kříž Karla IV. Ten byl vlastníkem i Longinova kopí. I díky zmínce o bodnutí kopím, lze odhadovat, že Ježíšův kříž byl relativně dosti vysoký.

Velkým milníkem pro formu zobrazení bylo 11. stol., kdy Kristus začíná být naturalističtější, oproti dřívějším formám postava chabne, z ran silně krvácí. Často klesá na pravé rameno [44]. Od 13. stol. jsou zde kromě biblických postav také postavy proroků (sv. Jan Křtitel), ale i donátorů nebo jiných světců (Ucellovo Ukřižování z roku 1460) [38]. Ve 13. stol. se objevují i andělé, kteří zachytávají Kristovu krev do kalicha. Motiv krve proudící do kalicha prve zpodobnil Giotto, později anděly najdeme třeba na Ukřižování Mistra Vyšebrodského cyklu. Krev poukazuje na přítomnost Krista a má význam zejména eucharistický.

Renesance většinou zpodobňuje scénu ukřižování v realistické, až naturalistické formě (Antverpské ukřižování da Messiniho z r. 1475). Výjimkou je jedinečné podání Tintoretta, hanlivě současníky nazývaného „barvířkem“, které je vzdušné a prodchnuté mystikou. Jeho Ukřižování (r. 1565, olejomalba), jakožto i jiné výjevy z Kristova života (Poslední večeře) je tajemné a vybízející k zamyšlení [23]. Masaccio, revoluční malíř, zpodobnil ukřižování ve velkolepé architektonické perspektivní scéně s názvem Svatá Trojice okolo roku 1427 [10]. Monumentální scénu Ukřižování v duchu manýrismu, kde je Kristus paradoxně zatlačen do rohu výjevu, vytvořil kolem roku 1580 Paolo Veronese. El Greco scénu inovuje a aktualizuje, když místo Jeruzaléma na pozadí vidíme jeho rodné Toledo.

V baroku se motiv dosti různí. Výraz je expresivní, v divákovi vzbuzuje silné emoce. To se například povedlo italskému baroknímu umělci Guido Renimu v jeho díle Kristova hlava na kříži [24]. Často také bývá součástí krajinných kompozic, tedy i křížových cest. Reliéf ukřižování najdeme mimo jiné v českém prostředí např. ve Sloupu v Čechách z r. 1740 od Antonína Brauna. Jeho strýc Matyáš Bernard [59], který ho bral jako vlastního syna a přenechal mu své dědictví, zanechal v Čechách mnoho podob až naturalisticky zmučeného ukřižovaného – v Lysé nad Labem, Plasech, Valkeřicích, i na Kuksu. Zde je mimo Braunovy plastiky v hospitélu hodnotná naturalistická plastika Ukřižovaného od barokního sochaře Kohla-Severy, před zdí s malbou Golgoty. Obecně se samostatný jednoduchý krucifix stal spíše symbolem, který často nenesl vysokou hodnotu uměleckou, ale spíše duchovní a symbolickou, jak tomu je v různých božích mukách či náhrobcích s původem často v barokních dobách.

Stigmata i způsob ukřižování často v uměleckých představách napříč historií neodpovídají realitě. Hřeby zatlučené do dlaní by totiž tělo neudržely a musely být určitě zatlučené dále – směrem k zápěstí či do předloktí. Odsouzenec měl na kříži přibité pokrčené nohy. Kotvení nohou záleželo i na přítomnosti sedile, opěrného břevna v úrovni konce nohou, přitlučeny byly patní kosti. Bolest z ran, dušnost, žízeň i šok spolupůsobily a příčinou úmrtí bylo selhání krevního oběhu. Předem zlámané kosti znamenaly zkrácení utrpení rychlejší smrtí, to se však Krista netýkalo. Ukřižovaný si nemohl ulevit, jelikož jeho váha ležela na přibitých místech. Celkové postavení mu znesnadňovalo výdech, ke kterému by se musel napnout na hřebu nohou, což by mu způsobilo další bolest. Jednalo se tedy o krutý způsob exekuce.

5.8.6 Snímání Krista z kříže (zastavení „Ježíš je snat z kříže“)

Josef Arimatejský je ve všech evangeliích postava, která vystupuje jako tajný učedník Krista a přebírá mrtvé Kristovo tělo od Piláta. Přichystal pro Krista zcela nový hrob a plátno ze lnu pro zabalení. V evangeliu Jana (19, 39) mu vypomáhá Nikodém, jemuž je přisouzeno apokryfní evangelium. Vzhledem k Josefově péči o Kristovo tělo nedošlo ke standardnímu způsobu pohřbívání ukřižovaných, tedy useknutí nohou a posléze pohřbení částí těla [80]. U paty kříže se někdy opět objevuje lebka nebo Arma Christi. Na východě se objevují dvě základní varianty, Kristus má již uvolněné z kříže obě ruce či jenom jednu. Josef z Arimateje je zejména v českém prostředí od 15. stol. na uměleckých dílech oblečen nákladně a korunován (knížecí čepice). Asi se jedná o motiv spojený s překladem latinské bible (Vulgáty) do češtiny (Bible olomoucká), kdy je člen rady specifikován jako šlechtic, kníže, vladař.

Počet postav na výjevu se liší, na výjevech z přelomu prvního tisíciletí se nachází Josef Arimatejský sám (Sakramentář z Fuldy), či s Nikodémem (Codex Egberti, Codex d'Angers). V byzantských dílech tohoto období ještě u kříže vidíme Pannu Marii. Tak snímání zobrazuje Homilie sv. Řehoře z Nazianzu z let 879 až 882, kniha posmrtně vydaná, jedna z nejčtenějších ve středověku [93]. Spis, jenž byl původně majetkem císaře Basilea Makedonského, obsahuje i předcházející Ukřižování. Celkově mají miniatury, jichž je v díle na dvě stě, vysokou řemeslnou úroveň zpracování, barevnosti i detailů, včetně oděvů [98].

Ve vrcholném středověku roste počet okolních postav (sv. Jan Evangelista, tři Marie, vojáci), což lze zaznamenat i na některých byzantských a arménských iluminacích tohoto období [50]. Josef Arimatejský často stojí s plátnem na žebříku. Nikodém trhá hřeby z kříže, později hřeby drží i s trnovou korunou. Nikodém je takto zobrazen například Ducciem v rámci jeho Maesty počátkem 14. stol. Giorgio Vasari později netradičně zobrazil žebříky dva a kromě dvou jmenovaných další dva neznámé muže (Snímání z kříže, r. 1540). Do výjevu se dostávají emoce společně s postavami žen, s dotekem Panny Marie s Kristovým tělem, s polibkem nohou Krista od Marie Magdalské. Téměř přesně odpovídá popisu např. Snímání

z kříže ze Sebastijského evangelia z r. 1262. Tento spis vznikl v Arménii. Zdejší iluminace nezaostávali za Byzancí ani západem. Jedním ze zdejších nadaných iluminátorů byl Toros Roslin (Sebastijské evangelium, evangelium princezny Keran) [50], jehož styl byl ovlivněn pojetím francouzským a italským, někdy je dokonce uváděna inspirace zakladateli tradice křížových cest - františkány a jejich spiritualitou [117].

V raně renesančním umění nelze opominout Rogiera van der Weydena a jeho Snímání z kříže [20; 50], ranou malířovu olejomalbu, která ovšem ovlivnila celé pozdně středověké malířství. Kristus se zde obrací v rukách Nikodémových a Josefových k divákovi a Panna Marie je v bolestech a úzkosti podepírána, omdlívá, což vychází opět z apokryfních textů. Její význam je zde podpořen mariánským kultem. Emocionalita jistě vychází stále ze středověké mystiky a je podpořena ostrou barevností a realističností. Charakteristickým pojetím pozdějších barokních emocí je pak Snímání z kříže Patra Paula Rubense z let 1616 až 1617, kde Krista muži spouštějí z kříže v plátně a stejným způsobem je s Kristem nakládáno na Snímání z kříže jiného barokního mistra Rembrandta van Rijna (1634).

Dalším motivem navazujícím na snímání je Nesení Krista do hrobu, které se vyvíjelo v průběhu středověku a jedním z příkladných zpracování doby renesance je např. dílo Hanse Holbeina ml. z r. 1525, či Raffaelovo zpracování z r. 1507. Krista nese Josef Arimatejský a Nikodém, někdy za přispění Sv. Jana Evangelisty.

5.8.7 Oplakávání Krista

Oplakávání není tradičním zastavením křížové cesty, ani není podloženo biblickými prameny, ale je oblíbeným emočním uměleckým námětem. Pravděpodobný vznik lze vsadit do souvislosti s transformací ukládání do hrobu. Prvně se jedná jen o pozastavení Josefa Arimatejského a Nikodéma na cestě k hrobu, kteří se natočí k divákovi. Ale dále se k výjevu připojuje Panna Marie i Jan Evangelista. Akt oplakávání byl velmi starý, obsažený i ve Starém zákoně. I v křesťanské historii se objevuje de facto soustavně od prvních zmínek v Sýrii až k Simeonu Metaphrastovi. Autor knihy Synaxarion, paralely martyrologia, kde v 10. stol. zkomponoval životy svatých do formátu kalendářního roku, o „opлакávání“ píše jako o nářku Panny Marie nad Kristem ležícím v jejím klíně [56]. Metaphrast nebyl první, kdo o smutku Marie psal, předběhl ho např. Řehoř z Nikomedie.

S oplakáváním a kladením do hrobu souvisí takzvaný symbol kamenu pomazání, který lze sledovat v umění východu. Je zaznamenán právě teprve v textech Simeona, ač v byzantském prostředí šlo o cennou relikvii. Blíže se zmiňuje až historik Jan Kinnam ze dvora císaře Manuela I. Komnena ve 12. stol. Marie Magdalena chtěla onen kámen pomazání přivést do Říma jako symbol Kristovy nevinoty. Dostal se ale do rukou císaře Manuéla Komnéna a po jeho smrti byl vsazen do země vedle jeho hrobu. Později došlo k převozu do Konstantinopole. Emocionálně působivá malba v kostele sv. Panteleimona v Nerezi z roku 1164

tento kámen zahrnuje. Kristus na kameni pomazání je pouze v bederní roušce ovíván ripidii v rukou andělů, kámen je zahalen látkou. Panna Maria tiskne Kristu polibek na tvář, dotýká se i Josef Arimatejský či Nikodém anebo sv. Jan Evangelista. Z pozdějších vyobrazení byzantského charakteru lze jmenovat ikonu z kláštera Svaté Kateřiny na Sinaji z 15. stol. Zde se mimo jiné dochovaly jedny z pramála ikon období před ikonoklasmem [98].

Oplakávání je ale ve východním umění spíše spojené se snímáním z kříže či ukládáním do hrobu. Samostatný motiv se rozvinul hlavně v západním umění [57]. Na východě se hlavně prohluboval a modeloval výjev ukládání do hrobu – threnos, později bohatý, s mnoha postavami.

Západ překládá a transformuje celý motiv, který se do Itálie dostal ve 13. stol. tak, aby se odchýlil od původního byzantského schématu. Kristus se objevuje v objetí a na klíně Panny Marie. Ač se písemně scéna objevuje i na východě, v umění plně vyznívá v západním kulturním prostředí, kde se projevuje větší emocionalita, která je tlumena na východě ustáleným zobrazováním. Výjev se osamostatňuje velmi pomalu, těžko se rozlišuje ukládání do hrobu od oplakávání. První motivy oplakávání jsou zastoupeny pouze ve scénách kladení do hrobu, kdy Panna Marie drží Krista položeného do sarkofágu. Prvním zobrazením s možnou klasifikací oplakávání je krucifix z Musco Civico v Pise. K plnému osamostatnění dochází v Aréně Giotto di Bondone, která je vysoce emocionální, po vzoru tehdejších literárních autorů a spisů, např. Umbertina da Casala, či spisu *Meditationes*.

Oplakávání se stalo i součástí oltářních cyklů, například je součástí Klosterneuburského oltáře (Oplakávání z r. 1331). V Čechách ztvárnil oplakávání Mistr Vyšebrodského oltáře, kde Panna Maria sedí pod křížem s Kristovým tělem a nechybí zde Marie Magdaléna, Josef Arimatejský a sv. Jan Evangelista. Tento výjev oplakávání je už výsledkem dlouhého proměňování motivu a ústí k předsazení výjevu Panny Marie s Kristem. Již zde se objevuje tedy zobrazení paralelní k narození – narozený a poté mrtvý Kristus v Mariině náručí. Rezonující cykličnost (Marie Radostná – Bolestná, narození – ukřižování) má na diváka silný vliv a jedná se tak asi o jednu z prvních prací, které se staly posledním článkem vývoje k samostatné pietě. Reliéfy oplakávání zobrazují na přelomu 14. a 15. stol. Josefa Arimatejského jako knížete, stejně jako na jiných výjevech (Oplakávání, Litoměřice, 1390). Pozdní gotika je tématu otevřená a Mistr Oplakávání ze Žebráku, z Ostrohu či ze Zvíkova nesou právě jména svých děl, ale v pozdějších dobách od 16. stol. celé téma slábne na významu a není umělci vyhledáváno, v baroku je motiv téměř zcela eliminován.

Osamostatněním Panny Marie a Krista se na scéně objevil jiný motiv piety, tedy transformovaného oplakávání. Piety 14. století a pozdější lze vydělit dle polohy Krista, která je vertikální (expresivní až odpudivě hrůzné zobrazení), horizontální (zobrazení s českými kořeny, elegancí potlačující drastičnost), či diagonální (vrchol

elegance v pozdním krásném slohu) [53]. V polovině 14. stol. vznikly již některé samostatné plastiky Piet na českém území. Lze usuzovat, že se jednalo právě o inspiraci tehdy činným Mistrem Vyšebrodským. Motiv z doby kolem poloviny 14. stol. najdeme např. i na hradě ve Strakoncích, v bývalé komendě a dávném sídlu velkopřevorů Johanitů [19]. Odsud mohl pravděpodobně čerpat inspiraci i Mistr Vyšebrodského oltáře. Z konce 14. stol. pochází tzv. Křivákova pieta, pražské dílo krásného slohu s dodnes původní polychromií [103]. Snad nejznámějším příkladem je pozdější Pieta Michelangelova z konce 15. stol. [8]. Piety jsou historicky spíše záležitostí sochařskou. Z hlediska malby lze jako ukázkový příklad vyzdvihnout Pietu Španěla El Greca ze 70. let 16. stol. České prostředí pak malířskou pietu zná třeba od vrcholně barokního umělce Jana Kryštofa Lišky.

5.8.8 Ukládání Krista do hrobu (zastavení „Ježíš je kladen do hrobu“)

Matouš uvádí, že Kristovo tělo získal od Piláta Josef z Arimatie, zabalil je do plátna a uložil ve vytesaném hrobu zavaleném posléze kamenem. Josef z Arimateje, který získal Kristovo tělo, je uváděn v Lukášově evangeliu jako spravedlivý člen židovské rady, který s jejím rozhodnutím o Kristovi nesouhlasil. Kněží a farizeové se posléze rozpomněli, že měl být Ježíš po třech dnech vzkříšen. Pilát dal tedy kněžím vojáky, aby mohli hrob po dobu Ježíšem určenou střežit. Kámen zajišťující hrob byl zapečetěn. Dále v Bibli již následuje popis vzkříšení počínaje příchodem Marie z Magdaly ke hrobu Kristovu. Marek ještě zmiňuje, že když Josef z Arimatie žádal Piláta o tělo Krista, ten se divil, že Kristus je již mrtvý. Zmínka o střežení hrobu v jeho evangeliu ale chybí.

Dle Jana měly být odsouzencům zlámány kosti. Kristovi však vojáci kosti nezlámali, ale jeden mu probodl bok oštěpem. Je zde konkretizováno, že Josef Arimatejský byl učedníkem tajným (ze strachu ze Židů), a že měl při pohřební úpravě Kristova těla pomocníka Nikodéma, s ním tělo také do hrobu uložil. Jan se také zmiňuje, že první den po sobotě bylo zjištěno Kristovo zmrtvýchvstání.

Způsobu pohřbení Krista se různou měrou zabývají všechna čtyři evangelia (v uvedených odkazech - Mt 27, 59-60; Mk 15, 45-47; L 23,53; J 19,40-41). Josef Arimatejský měl být přímo tím, kdo Krista zavinul plátnem a do hrobu uložil. Jan připouští pomoc Nikodéma, který má jako atribut pyxidu, jelikož měl obstarat vonné látky na pomazání. Svědkové uložení se v evangeliích mění. Ve východním umění lze tento motiv zaznamenat v 9. stol., a to v drobném řeckém spisu ze Studijského kláštera, tzv. Chludovském žaltáři, který je navíc významný dobou svého sepsání, obdobím ikonoklasmu, na něž v ilustracích, které tvoří s textem jednolitý celek, odkazuje [86]. V západní kultuře se objevuje ve století desátém. Vlastní uložení do hrobu provádí Josef z Arimateje. Někdy se tak na obrazech děje i s Nikodémem a Pannou Marií, někdy se zde nachází sv. Jan Evangelista nebo tři Marie. Přesně takto bohatá kompozice se také rozvíjí na východě a tohoto formátu dosahuje v 11. stol. Různou měrou se autoři posléze věnují také prostředí, které se

později rozvíjí do krajiny, zahrady, s častým pozadím odkrývajícím na horizontu pohled na Golgotu nebo Jeruzalém.

Se středověkem přichází motiv posledního políbení těla Krista Pannou Marií (oltář kostela sv. Kříže, Florencie) a ve středověku vrcholném je tělo Krista pomazáno mastí jedním z apoštolů či Nikodémem. U současníků Duccia a Giotto se jedná o díla ovlivněná byzantskou formou. Na našem významném díle Mistra Třeboňského oltáře, tvůrce krásného slohu, i jiných středověkých dílech se objevuje uložení do rakve, sarkofágu. Ukládání do hrobu od Mistra Třeboňského oltáře na objednávku Petra z Rožmberka je poznamenáno augustiniánským duchem [97]. Zakázka do kostela augustiniánů v Třeboni oplývá citem a intenzitou prožitku i barev.

Východní kultura zná oproti západu v umění motiv ukládání do skalního hrobu. Pod vlivem středověké mystické literatury může Panna Marie být zobrazena plačící, na roušce se stopami krve Krista a podepřena sv. Janem Evangelistou. Z Bible také vychází motiv zapečetěného a vojáky strážného hrobu. V Byzanci se ve středověku objevují epitafia, textilie s motivem ukládání do hrobu.

Vskutku mistrovským dílem s motivem Kristovy smrti a uložení do hrobu vzniklým mezi lety 1480 a 1490 je pak např. Mrtvý Kristus Andrea Mantegny, kde je s renesanční zručností Kristus s postavou atleta vymalován ve složité perspektivní situaci anatomicky přesně, avšak bez středověkého náboženského vytržení [47]. Z roku 1518 pochází verze zpracovaná Albrechtem Altdorferem (kde se divák nachází přímo ve skalní dutině), tématu se nevyhnul Raffael Santi, který ale zobrazuje spíše scénu nesení Krista. Také Tizian Ukládání do hrobu zpracoval. V Národní galerii najdeme obraz Mrtvý Kristus oplakávaný dvěma anděly od žáka Hanse von Aachena (kol. r. 1600), ještě o něco později maluje Pohřeb Krista, jako jednu ze svých nejuznávanějších prací, Caravaggio.

V moderní historii se zabýval tématem Mrtvý Kristus např. přední malíř a grafik Antonín Procházka. Nezpochybnitelně originálním je pojetí Salvadora Dalího – Kristus sv. Jana od Kříže inspirované právě pojetím ukřižovaného dle mnicha San Juana de la Cruze [114], což je kresba velmi malých rozměrů vzniklá okolo roku 1575. Kristus nemá trnovou korunu a není zde známky utrpení, zalévá ho teplé světlo. Výjimečná je perspektivní stránka díla. Mnohdy je svým pojetím obraz považován až za kýč. Dalí namaloval i „klasické“ scény Poslední večeře či právě Ukřižování [17], známé i pod názvem „Corpus Hypercubus“, které se ale opět vzeřením formám klasického umění v pravém slova smyslu vymyká.

5.8.9 Boží hrob

Již od smrti Krista lidé samozřejmě uctívali místa spojená s ním a takovým byl i Boží hrob. Herodes Agrippa v letech 41 až 44 po Kristu nechal rozšířit hradby tak, že i místo pozdější baziliky Božího hrobu se ocitlo uvnitř opevnění. Císař Hadrián nechal později hrob rozvalit a nad ním umístit sochu Jupitera, aby Křesťané ztratili

možnost uctívání onoho místa. Teprve po uznání křesťanství v římské říši začaly vznikat sakrální stavby na místech, kde žil a zemřel Kristus. Sv. Helena, matka císaře Konstantina, měla najít na Golgotě pravý Kristův kříž. Na místě nálezu pak vznikl chrámový komplex – pětিলodní bazilika a vedle ní centrální kostel Božího hrobu z let 325 až 336 postavený nad samotným místem posledního odpočinku Krista syrským architektem Zenobiem a konstantinopolským presbyterem Eusthatiem. Centrální stavba odkazovala na císařské hrobky a kruh stavby tvořilo 12 sloupů reprezentujících apoštoly. Při stavbě byla odtesána část skály a předsíň. Před vchodem do hrobu byl ponechán kámen původně uzavírající vchod. R. 550 byl nad hrobem instalován kamenný baldachýn.

Podobu objektu popisuje některá soudobá literatura, např. Vita Konstantini či Itinerarium Burdigalense. Původní objekt se totiž vůbec nedochoval, stal se terčem útoků různých vládců – r. 614 ho zpusťošil perský král Chosroe, za dynastií Fatimovců byl opět poničen. Teprve křížáci chrám opravili, obložili kamenem s plastickým dělením do lomených oblouků dosedajících na dvanáct sloupků, později se na opravách a obnově kaple podílel architekt Bonifác z Dubrovníka. Boží hrob se objevuje na mnoha vyobrazeních napříč křesťanskou historií, např. v bazilice Santa Pudenziana či v Rabbulově kodexu. Středověké představy se různí, ale majoritním způsobem je ve středověku zobrazení kamenného sarkofágu.

Připomínka Kristova ukládání do hrobu se také promítla v různých liturgických rituálech. V 10. stol. se objevuje zvyk ukládat kříž do hrobu vytvořeného v rámci oltáře, jindy je „pohřbena“ část hostie, později se zasouvá do těla Krista či do schránky pod krucifixem. Zajímavá je například bohatě malovaná truhla Božího hrobu v Baaru z roku 1430, kam byl ukládán krucifix s pohyblivými pažemi spolu s hostií. Vlivem změn po Tridentském koncilu bylo tělo Páně, tedy hostie, vystavováno v monstranci. Vzhledem ke složitosti poutí do Svaté země byla svatá místa „přenášena“ do Evropy. Takový, legendárně popsany, zázračný přesun se měl týkat i loretánského domku, kopie Božího hrobu byly velmi oblíbenou architektonickou formou.

První z kopií měla být bolognská kaple biskupa Petronia. V 6. stol. měl již existovat Boží hrob ve francouzském klášteře Sénanque v oblasti Provence, později nahrazen pastoforiem v podobě Božího hrobu. Z první čtvrtiny 9. stol. pochází fuldský Boží hrob. Někdy kopie hrobu nese funkci baptisteria (v Pise z roku 1153) či pohřební kaple. Další významné kopie pochází ze středověku, často vznikaly poté, co duchovní či světský správce oblasti navštívil Jeruzalém a měl snahu přenést podobu hrobu do své diecéze, správní oblasti (Kostnice, Padeborn – na obou místech byl bohužel zbořen, v Kostnici kolem r. 1260) [116]. Boží hroby vznikaly v různých formách také v chrámech, např. ve Freiburgu (Kristus na tumbě), v Hronském Beňadiku sloužil k paraliturgickým hrám, stejně jako třeba v Lichtentalu [63]. Pozdně gotickou památku Božího hrobu s prvky maurské architektury z konce 15. stol. najdeme ve Zhořelci, kde je spojena v areálu s kaplí

sv. Kříže a kaplí Piety, a opět vznikla po návratu zhořeleckého správce Geoga Emmericha ze Svaté země [91].

Na našem území se kult božích hrobů promítnul zásadně v barokním období, kdy se stal i možnou součástí křížové cesty a participoval v mnoha kostelech, kde měl dokonce často úlohu divadelní. Kult podporovaly rekatolizační snahy a také jezuité. V Klementinu byl postaven Boží hrob dle italských vzorů r. 1558. Století 17. a 18. se neslo v duchu rozvoje kaplí budovaných na základně předloh grafických, kaple se definitivně staly součástí architektonických celků, zejm. křížových cest (Ostré, Praha – Petřín, Starý Hrozňatov, Jevíčko) a mariánských poutních míst (Bílá hora). Boží hrob ve Voticích z r. 1685 (dle neověřitelných pramenů již z r. 1658) je opředen, nejspíše smyšlenou, legendou o františkánských mniších putujících na žádost hraběnky z Vrtby do Jeruzaléma pro podrobné nákresy originálu [65]. Z r. 1665 pochází stavba ze Slaného. Pozdější kopie už často nesly pouze myšlenku místa, ale architektonický celek původnímu neodpovídal.

5.8.10 Zmrtvýchvstání

Matouš popisuje příchod Marie z Magdaly a jiné Marie k hrobu Kristovu, kde je překvapil anděl Páně, který usedl na kámen uzavírající hrob, jenž odvalil a zvěstoval jim zmrtvýchvstání. Anděl měl být bílý a vypadat jako blesk, vojáci zůstali jako mrtví. Velekněží vojáky podplatili, aby říkali, že tělo ukradli učedníci. Marek pojednává o tom, že ženy viděly otevřený hrob a vešly do něj. Když v něm spatřily ženy sedět mladíka v bílém rouchu, který zvěstoval zmrtvýchvstání, zděsily se a utekly. I podle Lukáše obě ženy vstoupily dovnitř a když neviděly Kristovo tělo, zjevili se zde dva muži v zářivém ošacení. Ženy měly opět strach, ale muži upozorňovali na to, proč hledají živého mezi mrtvými. Žen, které zprávu zvěstovaly, je zde uvedeno více. Jan uvádí, že k hrobu dorazila pouze Marie z Magdaly, která, když viděla hrob prázdný, sdělila vše Šimonu Petrovi a ještě druhému učedníkovi. Oba dva viděli plátna a prázdný hrob. Marie zůstala venku, ale jakmile se naklonila dovnitř, uviděla dva anděly. Ponenáhlu se u hrobu objevil i Kristus sám.

Zmrtvýchvstáním definitivně končí utrpení Spasitele. Pro umělce ale byl velmi těžký úkol Zmrtvýchvstání zaznamenat, protože ho ve skutečnosti nikdo neviděl. Jedinými svědky byla Marie Magdaléna a Marie Josefova, ale tyto ženy viděly pouze ukládání do hrobu. Opět zde pomáhala umělcům i apokryfní díla. Kanonické Matoušovo evangelium se zmiňuje o strážení hrobu, Petrovo protoevangelium doplňuje 7 pečetí na vchodu, tedy důsledné zapečetění hrobu – zvyk římský i egyptský. Teprve apokryfy vykreslují alespoň částečně zmrtvýchvstání. Dle Akt Pilátových Kristus vstal k půlnoci, Petrovo protoevangelium vypráví, že za svítání dva muži obklopení září odstranili kámen a zevnitř vyšli tři muži s křížem, stejně pojednává o situaci evangelium Nikodémovo.

Zmrtvýchvstání neparticipuje v umění prvních století, maximálně jeho paralela Vzkříšení Lazara. Později je vyobrazen ranní příchod žen k hrobu a setkání s andělem (ampule z Monzy, 6. stol.), Pašijový sarkofág (6. stol.) ukazuje ověčený kříž mezi spícími zbrojnoši, římský symbol vítězství. Byzanc přijala motiv zmrtvýchvstání po ikonoklasmu v 9. stol. zejména v iluminacích žaltářů. Na západ přináší první umělecká zpracování Zmrtvýchvstání Ototská renesance. Samotná připomínka zmrtvýchvstání je ve středověku zakódována ve zvyku „pohřbívat krucifix do umělého Božího hrobu a vyjímat ho opět na Bílou sobotu (což popisuje sv. Dunstan či Ulrich z Augsburgu). Po Tridentském sněmu pod jezuitským vlivem se hostie, tedy Tělo Páně, vystavuje v monstranci. Kristův hrob je na západě většinou sarkofágem, někdy Kristus stojí před ním, adorován anděly. Od 12. stol. často stojí Ježíš na něm či se vznáší, až ve vrcholném středověku Kristus žehná rukou. V Čechách výjev nevynechal Mistr Vyšebrodského oltáře, Mistr Theodorik ani Mistr Třeboňského oltáře [64]. V prostředí německé reformace Kristus probodává smrt a ďábla [63].

5.9 Křížové cesty v Čechách

Vzhledem k tomu, že v rámci poutních míst cykly křížových cest zastupují významné postavení a nalezneme je v Čechách v nespočtu kostelů a také jako architektonické krajinné celky, v následující stati jsou popsány příklady těch nejznámějších a nejdůležitějších křížových cest našeho území.

Pakliže nepočítáme do střední Evropy sousední Německo, nejstarší a zároveň jedna z největších kalvárií stojí v Polsku v Zebrzydowicích přibližně z r. 1600 se 42 kaplemi a kostely založená Mikulášem Zebrzydowským [125]. Zaznamenal ji již Georg Braun v Civitas orbis terrarum. Rytina kalvárie se zasloužila o její větší popularitu. Zdejší křížová cesta je součástí areálu s klášterem a patří k památkám UNESCO. Na území České republiky je potom nejstarší křížová cesta u Mikulova. Z nespočtu různých křížových cest či kalvárií na českém území má velkorysejší pojetí například Kalvárie v Moravské Třebové z let 1730 až 1731 [120], vytesaná žákem Matyáše Bernarda Brauna Severinem Tischlerem (možná zde působil i známý sochař Pacák), která je vyvrcholením nedostavěné křížové cesty. I křížová cesta je vrcholně barokní, o něco starší (kolem 1723) [121], dostavěné jsou však pouze čtyři polygonální kaple. V nedalekém hřbitovním kostele potom najdeme 16 pašijových výjevů věnovaných měšťany r. 1661. V rámci budování barokní přestavby bývalého hradu Valdštejn také v 18. stol. pravděpodobně vznikla nedaleká kalvárie s Božím hrobem tesaným do skály nazývaná také Tři kříže a křížová cesta vedoucí z nedaleké obce Pelešany. Poutní cesta již dnes bohužel neexistuje [96].

5.9.1 Křížová cesta na Svatý kopeček – Mikulov

Iniciátorem stavby křížové cesty v Mikulově, tedy nejstarší cesty na území České republiky [104], byl kardinál František z Ditrichštejna, vlastník panství. Komplex měl být symbolickým vděkem Mikulova za zdárné překonání morové epidemie

v r. 1622. Vybrán byl vrch Tanzberg u města, který snad měl dříve sloužit pohanským rituálům, nikdy však nebyl do éry Františka z Ditrichštejna zastavěn [126]. První stavbou byla kaple sv. Šebestiána na vrcholu, práce probíhaly v letech 1623 až 1630, zanedlouho přibyla zvonice. Křížová cesta o sedmi zastaveních ztvárňující pašijový cyklus pravděpodobně pochází ze stejného období jako kaple sv. Šebestiána. Začíná u čtvrti od středověku zvané Kamenný řádek a stoupá na vrch Tanzberg. Sporné je, zda již na počátku stavební éry stála v rámci cesty také kaple Božího hrobu. Někteří badatelé dokonce uvažují pouze o pěti (nikoliv sedmi) původních kaplích křížové cesty. Rytina z r. 1673 ukazuje novou kapli sv. Šebestiána z r. 1672, zhotovenou po požáru kaple původní, je zde ale také mikulovský Boží hrob i mnoho kaplí zastavení křížové cesty (1,8,10,11,12,13,14). Všechny tyto stavby lze tedy zařadit do prvního období výstavby. Není však jasné, zda vznikly všechny najednou. Do poloviny 18. stol. pak přibyla pouze kaple sv. Rozálie a sakristie kaple sv. Šebestiána z r. 1714. V druhé polovině století už ale všeobecně platil kánon čtrnácti zastavení a mikulovští se rozhodli tomuto pravidlu dostát. Proto bylo přidáno dalších sedm kaplí, šest zahloubených do skály a další pod vrcholem. K vysvěcení celého areálu po úpravách došlo r. 1776, od té doby má areál 18 zděných budov, z toho 14 zastavení křížové cesty. Paradoxně po vysvěcení celého komplexu v jeho plné velikosti sloužil areál jako poutní místo pouze deset let, a to kvůli josefínským reformám a souvisejícímu odsvěcení kostela sv. Štěpána. Jedině díky Ditrichštejnům zůstal areál stát, ač chátrající. Teprve léta 1862 až 1865 byla pro křížovou cestu záchrana v podobě dlouhé rekonstrukce. V té době zde byla instalována soška Černé madony loretánské. Od té doby je zde až dodnes v oblíbených poutích spojen kult mariánský a pašijní, soška madony je každý rok vynášena na Svatý kopeček.

5.9.2 Dolní Římov

Jedná se o jihočeskou obec, která byla v 17. a 18. stol. dějištěm výstavby různých svatých míst s novozákonními motivy, která dohromady tvoří celek poutního místa v krajině. Vznikla zde loretánská kaple s ambitem a kostel sv. Ducha a také kalvárie čítající 25 zastavení [54]. Poutní trasa měří na délku přibližně 6 km a řadí se tedy k těm delším. Za velkolepou stavební činnost stáli jezuité. Řád na českém území působící od r. 1556 hned od prvopočátku využíval praxi „svatého divadla“, které mohlo názorně lidem přiblížit narození i umučení Krista, či jiných světců. Tradici těchto her lze vysledovat do středověku, skýtaly i jistý katechetický rozměr. V Praze jsou jezuitské hry doloženy třeba v letech 1562, 1570 či 1571 [62]. Jezuité v době výstavby areálu působili i v Loretu, proto se asi stala i Panna Maria Loretánská jedním z jejich stěžejních symbolů. Ve stejné době pod vedením jezuitů vznikla i loretánská kaple v Golčově Jeníkově a areál ve Starém Hrozňatově. Kalvárie v Římově je jedna z nejstarších v Čechách, lze ji zařadit do skupiny „evropských Jeruzalémů“. Obdobné prvky obsahuje ve střední Evropě Zebrzydowiczská kalvárie. Ostatně většina z „evropských Jeruzalémů“ vznikala dle italských vzorů. Dolnořímovské poutní místo je zajímavé tím, že se v něm snoubí

úcta a kult mariánský s úctou k utrpení Krista. Jezuité z Českého Krumlova získali římovský statek, zkonfiskovaný v době pobělohorské, v r. 1626. První sakrální stavbou byla kaple Jména Panny Marie, jejíž stavbu potvrdil a povolil pražský arcibiskup Harrach r. 1648, v roce 1655 byla již dokončena. V pramenech je již tato budova uváděná jako kostelík Panny Marie Loretánské. Ke kapli byly později přistavěny ambity (r. 1658) a kostel sv. Ducha (vysvěcen r. 1697). V posledních desetiletích 17. stol. byla vystavěna jezuitská rezidence.

Kalvárie měla být hotova dle jezuity Kašpara Haudta již r. 1640. Všechny kaple i sochy byly v historii mnohokrát opravovány, současnými autory je ale jako nejstarší část datována kaple Božího hrobu z r. 1658 a sochařská výzdoba zastavení Hora Olivetská (r. 1660). Křížová, pašijová, cesta zde počíná zastavením „Kristus Pán se loučí s Pannou Marií“ a počátky její výstavby sahají také do r. 1658 a v historii ji připomínají různá pojmenování – Agoniae Rzimoviensis, Stationes Řimoviensis. O křížovou cestu se staralo bratrstvo hořkého utrpení našeho pána Ježíše Krista, které vzniklo r. 1663 po vzoru mnoha bratrstev založených v dobách pobělohorských. Stavební práce na římovské kalvárii lze zasadit do let 1658 až 1670, do první čtvrtiny 18. stol. a drobné změny do století 19. Bratrstvo ale již roku 1762 uvádí 25 stabilních zastavení. Terén a krajina v Římově napomohly velké diverzitě typů kaplí a zastavení. Jsou zde průchozí kaple či výklenkové, nebo uzavřené, i malby a plastiky, převážně však dřevořezby s polychromií. Kromě kaplí jsou zde i sochy volně stojící např. na Hoře Olivetské. Za inspiraci je i svou monumentalitou považována přímo Sacro Monte di Varallo ze severní Itálie, jeden z předobrazů celé pobožnosti křížové cesty v Evropě.

Písemné prameny udávají velmi rozličné počty údajných poutníků, z r. 1658 pochází zmínka o 10 000 poutníků na svátek Navštívení Panny Marie, roční návštěvnost měla být k roku 1665 na 80 000 poutníků. Oblíbenost poutního místa je však už od vybudování nepopíratelná. Jako u ostatních tradičních poutních míst jsou zde evidovány zázraky, které se měly v souvislosti s areálem stát. Římovské poutě nezanikly ani po josefínských reformách a zachovaly si dodnes svou kontinuitu. Místo bylo poznamenáno častými krádežemi v letech 1918 a 1989, ale dochází k nim i dnes. Krádeže soch jsou zde evidovány z let 1998 a 2000 [16].

5.9.3 Starý Hrozňatov

U Chebu, východně od stejnojmenné vsi, se nachází barokní poutní areál, který tvoří Loreta a k ní směřující křížová cesta, která kdysi vytvářela oblouk kolem obce. Areál za minulého režimu dosti trpěl a chátral a musel být celkově renovován. Za historií křížové cesty stojí jezuité. Ti byli po nástupu mírnějšího císaře Leopolda I. omezeni v misionářství, alespoň usilovali tedy alespoň o upevnění svého dosavadního vlivu. Chebská jezuitská kolej koupila r. 1658 Starý Hrozňatov. Již po koupi se rýsoval plán poutního areálu, zvláště když rektor chebské jezuitské koleje Dasselmann navštívil v jižních Čechách vznikající dolnořímovský areál s křížovou cestou a získal tak inspiraci [6]. Navíc lokace

v původně reformačně orientované oblasti byla stále aktuálním tématem. Základní kámen křížové cesty byl položen 29. 5. 1664. Již téhož roku vznikla zastavení na tzv. Olivetské hoře a Pilátův dům západně od obce. Později vznikla vedle zpustlého protestantského kostela na Kostelním vrchu Loreta. Základní kámen r. 1664 položil tepelský opat Wilfert a vedle vznikající loretánské kaple byl vztyčen kříž. Stavba Loret se v období rekatolizace stala až módou. S rozšiřujícím se rozpočtem se zvyšoval také počet postavených objektů. V loretánské kapli byla vystavena kopie Panny Marie z Loreta.

V letech 1675 až 1683 došlo ke stavbě ambitu kolem kaple pro odpočinek poutníků. Stěny zdobily olejomalby z života Panny Marie. Dále byl dostavěn kostel sv. Ducha, patrně se základy z protestantského chrámu, a hlavní věž. Paralelně s výstavbou a úpravami lorety pokračovala také výstavba křížové cesty, jejíž celkový počet zastavení měl být 29. Vzdálenost jednotlivých zastavení se odvíjela od přesných vzdáleností mezi pamětními kameny v Jeruzalémě. Poslední zastavení vzniklo mezi lety 1688 a 1689.

Další stavbou byla kaple sv. Kříže, která nahradila stávající kalvárii z r. 1665 a také kaple Božího hrobu, která uzavřela kompletní křížovou cestu. Všech 29 zastavení se nakonec vešlo do 23 kaplí, některá byla po dvou či po vícero zastaveních dohromady. Kaple byly mohutných rozměrů, vysoké 5 m. Pilátův dům skýtal prostor pro celých šest zastavení. Kaple Poslední večeře páně dosahovala výšky 8 m a byla vystavěna jako osmiboká, ještě mohutnější však byla kaple sv. Kříže. Areál byl vysvěcen řezenským biskupem r. 1689.

Les, kterým se procházelo při pouti, byl zván Olivetskou horou, Mohelenský potok potom obdržel pseudonym Cedron. Celý areál je rozmístěn podle jeruzalémského vzoru. Na plánování se podíleli jistě jezuité, jména architektů jsou neznámá. Inspiraci dohledáme v pražské loretánské kapli i v areálu z Dolního Římová. Vzhledem k vyspělosti stavby autor nejspíše pocházel z Itálie, či zde určitou dobu žil. Úvahy odborníky zavádí i ke K. Dientzenhoferovi, či okruhu stavitele C. Luraga, vzhledem k tomu, že se oba podíleli na stavbě Svaté hory u Příbrami. Areál nedosahoval pověsti již vyhlášených historických poutních míst, ale jsou zde také zaznamenána zázračná uzdravení. První pout' se odehrála r. 1671.

5.9.4 Kalvárie – Jaroměřice u Jevíčka

Na místě, kde stávala morová kaple z r. 1680, byl později vystavěn poutní komplex, který je opět inspirován jihočeským poutním areálem v Římově. Za celou myšlenkou výstavby stojí mnich, františkán, František Jeroným Veith pocházející z Moravské Třebové. Jako poutník navštívil Svatou zemi a vrch u Jevíčka dle jeho úvah odpovídal Golgotě. Projekt finančně zaštitil majitel panství Šubíř z Chropyně, jako vděk za uzdravení manželky, a františkán garantoval věrnost kopií. Zajímavá je koncepce prostoru posledních zastavení, i s Božím hrobem uzavřeného zdí se šesti ambity. Pilátův iluzivní dům najdeme na bráně areálu. Dominující kostel

Povýšení sv. Kříže opisuje půdorys šestilistu a jeho v duchu baroka zvlněné průčelí nastavuje divákovi ve slepých oknech postavy Krista a dvou zločinců na kříži. Překvapivě komplikovaná situace kostela vede k myšlence autorství Santiniho. Recentně ale převládá názor připisující autorství jeho spolupracovníkovi Františku Benediktu Klíčnickovi, jehož přítomnost zde je doložena např. u stavby loretánské kaple z let 1730 až 1731 [36]. Součástí areálu je i kaple s krápníkovou jeskyní řečená „Getsemanská zahrada“.

5.9.5 Vambeřice

Nejrozsáhlejším areálem křížové cesty na historicky českém území je poutní areál v kladských, dnes polských Vambeřicích. Jedná se o menší obec (v největším rozkvětu měla těsně přes 2000 obyvatel) na úpatí stolových hor Boru a Hejšoviny. Zakladatelem byl Daniel Pascharius Osterberger von Osterberg, který se jako poutník dvakrát dostal do Svaté země. Areál vznikl v letech 1683 až 1708 a konečné celkové číslo zastavení je 79.

Úplně na počátku zde ale byla legenda o Janovi z Rátna. Tento slepý muž se měl modlit k Panně Marii, resp. k její sošce umístěné ve stromu na vrchu Sion a měl se mu vrátit zrak. To byl signál pro další poutníky, kteří zde hledali uzdravení, a proto zde byl vystavěn kamenný oltář a později r. 1263 dřevěný kostel. Místo ale dosti trpělo za třicetileté války a kostel byl v téže době vypálen. Za Osterbergera byla vybudovaná ve Vambeřicích samostatná fara a později i ona kalvárie. Původ současného vzhledu zastavení ale můžeme hledat v přestavbě z 19. stol. I samotný kostel se dočkal své obnovy na přelomu 17. a 18. stol. Hrabě von Götzen ho poté nechal přebudovat na kopii jeruzalémského chrámu v letech 1715 až 1717, odtud tedy pramení přirovnání Vambeřic ke „Slezskému Jeruzalému“. Počet schodů monumentálního schodiště, které vede ke kostelu, skrývá biblický symbolický význam. Historicky hodnotná je také soška Panny Marie ze 13. či 14. stol. uvnitř chrámu [35].

5.9.6 Štramberk

Tuto křížovou cestu nelze pojmenovat podle jednoho místa, jelikož začíná blízko městského hřbitova v Novém Jičíně, na cestě křížuje obec Rybí, ale končí až u Štramberku vrchem Kotouč [106]. Její výjimečnost spočívá v její délce a řadí ji mezi ty nejdelsí, má přibližně 9 km. Původ cesty leží v 17. stol. a za jejím vznikem stojí jezuité [101]. Jezuité přišli do Štramberku v pobělohorské době a snažili se rozšířit zde protireformační vliv [92]. Kromě křížové cesty zde postavili dva kostely a celkově obnovili tradici štramberských poutí. Celý areál v historii chátral a byl obnoven téměř v celé délce teprve nedávno. K obnově koncové části nemohlo na vrchu Kotouč dojít kvůli bývalé činnosti zdejšího lomu, zcela chybějící objekty nahradily dřevěné kříže. Původně měla cesta čtrnáct zastavení i s Božím hrobem v jeskyni Čertova díra. Zbylé kaple pochází z období poloviny 19. stol. a jsou klasicizující.

5.9.7 Svatý Hostýn

Práce v hostýnském poutním areálu pochází z přelomu 19. a 20. stol. Prve zde křížová cesta byla pouze formou cyklu kostelního, ale zájem poutníků zcela nepokrývala. Již roku 1902 zde stála venkovní křížová cesta s kaplemi, která ale nebyla po estetické stránce přijata pozitivně, a proto sem byl pozván architekt Dušan Jurkovič za účelem vytvoření jiné křížové cesty. Stejně jako jiná Jurkovičova architektura i zdejší zastavení plně vychází z lidové architektury a řemesel [100]. V otevřených kaplích je instalován mozaikový pašijový cyklus. Křížová cesta Jurkoviče má 13 zastavení, kaple jsou kryté různými tvary přístřešků, stojí na kamenném soklu s kamennými stupni a klekátkem. Cesta netradičně sestupuje z vrchu od kostela, ale vytváří oblouk zpět nahoru se zakončením v rotundě u hřbitova, kde nalezneme zastavení „Kladení do hrobu“. Skleněné mozaiky prve vytvořil Joža Úprka, jenže bohužel neodolaly zdejším klimatickým podmínkám, a proto je musely nahradit práce Jano Köhlera. Tyto keramické mozaiky již vydržely dodnes.

5.10 Křížová cesta a utrpení Krista v moderním umění

Relativně překvapujícím faktem je, že po Sametové revoluci se objevuje kontinuálně jistý zájem o téma křížové cesty, ač třeba ne přímo o vlastní pobožnost. Možná je to způsobené útlakem minulého režimu v rámci duchovní sféry, ale jedná se také o turistický potenciál či podporu místní kultury.

5.10.1 Mikuláš Medek

Z moderních zpracování stojí minimálně za zmínku práce Mikuláše Medka, jehož výzdoba kostelů je velmi originální. Např. kostel v Jedovnicích na Dražanské vrchovině dodnes uchovává jeho práce. Vznikly však pouze díky páteru Františku Vavříčkovi, který zde sloužil 47 let, přesto však uchovav si progresivní postoj nabídl po konzultaci s předními brněnskými historiky umění zpracování interiéru kostela umělcům té doby (Kolek, Istler, Koblasa, Nepraš, Medek) [70]. Pseudogotický oltář byl v 60. letech ve velmi špatném stavu a došlo tedy k jeho výměně za nový, zpracovaný předními umělci tehdejší doby. Na oltáři pracoval Mikuláš Medek společně s přítelem Janem Koblasou. Hlavním motivem oltářního obrazu z r. 1963 je právě kříž, který je malován barvami odlesku dražokamů. Velkou roli zde hraje právě barevnost, kdy modrá barva kříže je nadějí vycházející z rudé plochy ilustrující zdejší pozemský svět. Zlatý kruh uprostřed kříže je znakem hostie, jakýmsi zástupným symbolem ukřižovaného. Také rám má svou symboliku, jsou zde v reliéfní podobě symboly práce ducha i rukou, nahoře nad křížem jsou tak, jak by měly být. Na bočních stranách rámu je zobrazena chaotická skutečnost našich životů, spodní část je až smrtelně nehybná. Obraz je dílem Medka, rám dílem Koblasovým.

Důležitější je ale z hlediska této práce dílo Medka v sousední vsi Senetářov, kde vznikl v té době nový kostel navržený již zmiňovaným Ludvíkem Kolkem. Stavbu kostela i výzdobu opět sjednal farář Vavříček. Výzdobou je myšlena hlavně křížová cesta z roku 1971 o čtrnácti zastaveních zpracovaná Mikulášem Medkem v době,

kdy byl již těžce nemocný. Do utrpení Krista tedy otiskl i své vlastní bolesti. Velmi netradiční je její umístění v rámci prostoru kostela, kdy se jedná jednolitý celek tohoto cyklu. Křížová cesta je totiž nedělená, mezi zastaveními nejsou mezery. Jedná se o kombinace techniky oleje a emailu. Práce s rozměry 120 cm na 75 cm směřují od vchodu směrem k oltáři. Souborem opět prolíná symbol kříže, ale jsou zde i jiné geometrické obrazce. V obrazech rezonuje modrá, červená a černá barva, kdy černá je dominantní a cyklus působí dosti temně. Obrazy svým zpracováním míří spíše k abstrakci, některé motivy cyklu jsou přesto dosti dobře rozeznatelné a identifikovatelné.

5.10.2 Křížová cesta Vladimíra Komárka

Již z počátku 21. stol. pochází Křížová cesta umělce Vladimíra Komárka umístěná v Konecchlumském kostele, která čítá čtrnáct téměř dvoumetrových děl. Téma autora zajímalo celý život a sám chtěl, aby cyklus nebyl v galerii, ale v prostředí sakrální památky. Kostel pochází z let 1728 až 1729. Barokní architektura se zde tedy snoubí s moderním pojetím křížové cesty. Série děl zde byla odhalena 31. března 2002 a v létě téhož roku autor zemřel. Křížovou cestu do kostela v Konecchlumí sám daroval. Kostel znal, často obcí projížděl a pro svůj cyklus si ho vyhlédl. Odpor se neobjevil ze strany církve, ale paradoxně měli námitky obyvatelé obce. Dnes sem však jezdí kvůli uměleckému dílu i návštěvníci ze zahraničí. Obrazy samy sobě tvoří rám a vrchní část je prolomena tak, že připomíná a kopíruje klenbu kostela. Poslední plánovaný a již nerealizovaný obraz Nanebevzetí měla po uznávaném umělci domalovat malířova vnučka [124].

5.10.3 Křížová cesta v Kuksu

Pašijový cyklus v Kuksu je nazvaný Křížová cesta 21. století, stojí zde od roku 2008. Křížová cesta navazuje na ideu hraběte Šporka, který toužil křížovou cestu vytvořit, došlo ale jen k vytvoření Betlému Matyáše Bernarda Brauna a vymodelování jeho okolí. Tuto ideu znovuobjevil Mgr. Jiří Kaše r. 2000. Cesta je dlouhá asi 1 km, zasazená do terénu. V krajině mezi barokními památkami hospitálu a Braunova betlému nalezneme patnáct soch - objektů. Prvotní iniciativu vyvinul akademický sochař Vladimír Preclík. Na vytvoření tohoto cyklu se podíleli přední čeští sochaři zejm. se vztahem k východním Čechám, jejich celkový jmenný výčet je: Jan Koblasa, Stanislav Hanzlík, Vojtěch Adamec, Jan Hendrych, Čestmír Medruňka, Ellen Jilemnická, Ivan Jilemnický, Jiří Kačer, Marius Kotrba, Václav Fiala, Michal Šarše, Jaromíra Němcová, Jiří Marek a Daniel Klos. Sochař Preclík se již nedožil konce čtyři roky trvajících prací, které byly zakončeny 4. října 2008 vysvěcením cesty arcibiskupem Dukou. I Preclíkova socha Katedrála prosby musela být dokončena až posmrtně, což ale vzhledem k zachování původní koncepce nebylo na závadu. Jedná se o architektonické dílo až na pomezí land artu. Pro vyhotovení všech děl byl použit hořický pískovec.

Zastavení této křížové cesty jsou však přinejmenším pojmenována jinak než standardně a svým pojetím se vymykají. I se schvalováním celého cyklu a jeho

zasazením do krajiny byly potíže. Někteří umělci i jiní zainteresovaní občané iniciovali odpor s tím, že do blízkého prostoru Braunova díla by se nemělo intervenovat moderním uměním. Všechny výhrady byly ale nakonec potlačeny a vjem z cyklu uměleckých vizí umocňuje i jejich promyšlené rozvržení, na kterém se podíleli osobně autoři všech děl [43].

5.10.4 Další křížové cesty 21. století

Přes (na evropské prostředí) nízký podíl věřících v Česku se na našem území setkáváme i se stále novými cykly. Dokazuje to např. nová křížová cesta mezi Bílovcem a Bílovem na Novojičínsku s patnácti zastaveními z roku 2018. I forma je odpovídající době vzniku, materiálem je speciální ocel, zastavení jsou vytvořena formou siluet. Za konceptem stojí bílovečtí architekti Tereza Hozová a David Grabec [109]. Ve Škrdlovicích byla instalována křížová cesta teprve roku 2019 a její moderní vzhled již dokládá kombinace kovu, skla a zlata [107].

Moderní podání se také vrací k čisté a jednoduché, ač obměněné, symbolice prvních křížových cest. Například v bezprostřední blízkosti Českých Budějovic nalezneme křížovou cestu 1,5 km dlouhou, tvořenou velkými kameny symbolizujícími 14 zastavení. S těmito „Bolestnými kameny“, jak je stezka pojmenována, spojili jména i významní čeští herci. Za každým kamenem se totiž v audio podobě skrývá příběh překonání určité životní nesnáze, namluvený třeba Janem Třískou či Ondřejem Vetchým [87]. Na každém balvanu najdeme název utrpení a čochku rubínového skla – symbol krve. Jistá aktualizace spočívá v tom, že zastavení zpodobňují nejpálčivější problémy dneška, nikoliv pašije Kristovy, a končí zastavením naděje, které obsahuje motiv kříže. Celý projekt zaštitil přední český teolog Tomáš Halík [83].

Zajímavé je, že vznikají stále i křížové cesty v tradičním pojetí, jako odkaz ke konzervativním hodnotám naší společnosti a přihlášení se k vlastní historické a společenské identitě. Toho je důkazem například křížová cesta na Uhlířském vrchu u Bruntálu. Roku 2007 zde byla dokončena křížová cesta zdejšího řezbáře Nedomlela, který tak navazoval, stejně jako tomu je u kukské křížové cesty, na dřívější plány. Zde byl ale tento odkaz utvořen v duchu tradice. V areálu poutního kostela Panny Marie Pomocné byla původně vytvořena křížová cesta sice již v r. 1916, ta se bohužel ale nedochovala. Řezbář Nedomlel za čtyři roky vytvořil 15 zastavení, která materiálem – dřevem a horninami z okolí - upomínají na silnou vazbu k danému místu a zpracováním odpovídají původním tradicím.

Podobným způsobem došlo k renovaci Křížového vrchu v Nejdku [52] původně z let 1851 až 1858. Stavbu zajistila nejdecká vdova, která darovala 28 000 zlatých na vytvoření této cesty. Její budování v terénu potom nebylo jednoduché, musely být použity opěrné zdi a došlo dokonce k odstranění části skály. Zdejší křížová cesta zchátrala až po druhé světové válce, kdy se přestala udržovat. Po roce 1950 proběhla demolice „Olivetské hory“, později byl poničen nejdecký Boží hrob. Nakonec byly v 60. letech rozkradeny reliéfy z jednotlivých kapliček a stejným osudem byly poznamenány

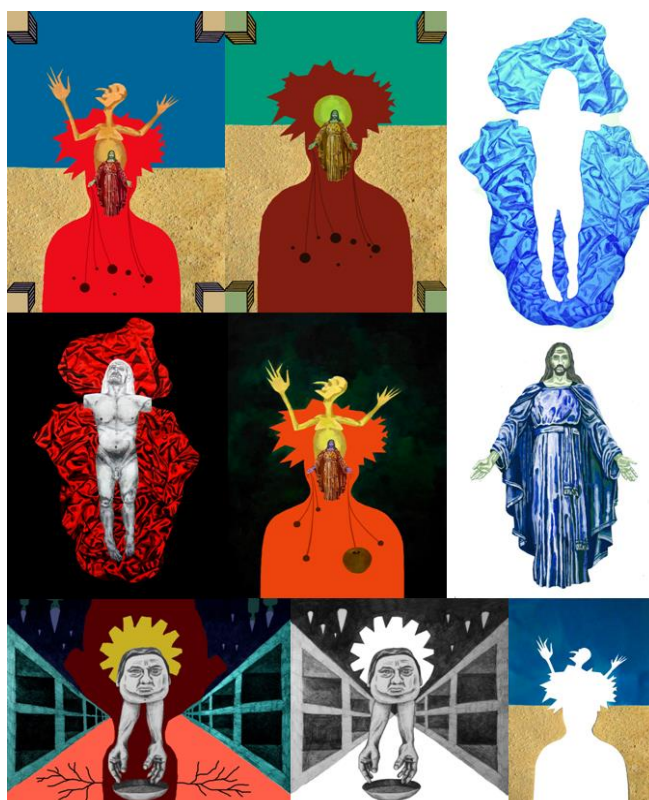
lavičky a osvětlení poutního cyklu. V letech 2002 až 2008 tak došlo na opravy toho, co zbylo - tedy kamenných výklenkových kaplí. Nové reliéfy se zrodily v dílně Heřmana Kouby, který je odlil finálně z pryskyřice a povrch patinoval. Realistická forma díla odkazuje plně na tradiční zobrazování.

6 Praktická část

6.1 Postup práce

Práci na třech konečných dílech předcházely různé studie a návrhy. Návrhy se týkaly nejen tří vybraných zastavení, tedy soudu, přijímání kříže a ukládání do hrobu, ale také dalších zastavení Křížové cesty (setkání se sv. Veronikou, ukřižování).

Zpracování tématu křížové cesty je ve finále na pomezí práce prostorové a malby. Vzhledem k členitosti všech tří vybraných a zpracovaných námětů byl vytvořen koncept boxů, které tvoří oporu které tvoří oporu namalovaným deskám a dalším použitým prvkům. Tyto boxy jsou velké 100 x 150 cm. Rám boxu je zhotoven ze smrkových fošen o celkové tloušťce 2 cm, spojených dohromady kovovými úhelníky. Šířka prken boxu byla stanovena jednotně na 10 cm, a to kvůli tomu, že v rámci prostoru boxu mezi deskami byly použity rozličné materiály vytvářející hmotu o různé mocnosti. Přední a zadní deska



Obr. 1: Ukázky různých pracovních verzí a zkoušek v rámci zpracování v počítačových programech

jou dřevovláknité a ty tvoří podstatnou část plochy jednotlivých prací. Rám získal tvarovou stabilitu po připevnění zadní dřevovláknité desky.

6.1.1 Návrhy

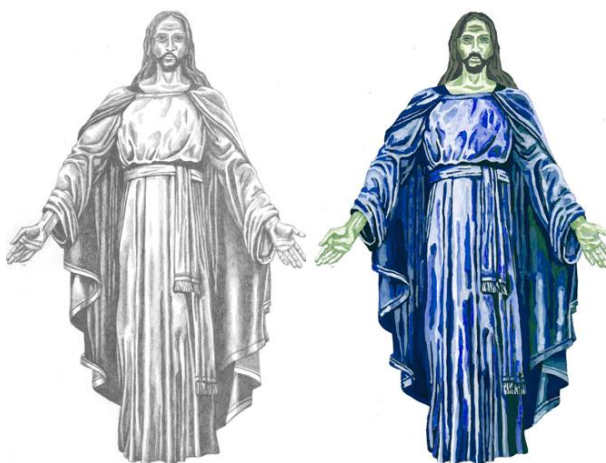
Nejprve jsem provedl soupis symbolů z pasáží evangelií týkajících se křížové cesty. Symbolika byla pro vypracování velmi důležitá a uspořádání prací se jí bezpodmínečně řídilo. První návrhy řešící kompozici a symboliku vystřídaly kresby malých formátů a později i větší barevné skici (A3, A2). Návrhy sloužily po oskenování do počítače jako materiál pro různé zkoušky a úpravy v rámci programů Adobe Illustrator a Adobe Photoshop (obr. 1).

Nejvíce narativní je v mém podání Soud, skica vznikla na tenkém papíru a většina barevných zkoušek probíhala na počítači. Původní kompozice skici byla zachována.



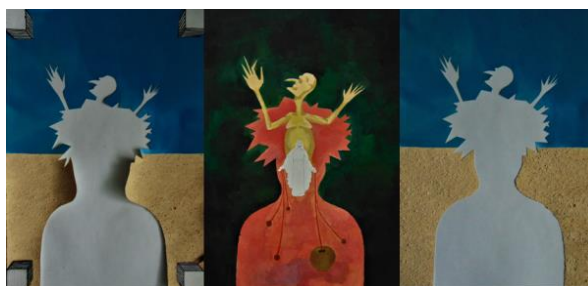
Obr. 2: Zde je vyobrazena série verzí první návrhové kompozice, která byla později přepracována. Velká postava za Kristem byla eliminována.

Druhý výjev doznal v rámci návrhu větších změn. V první fázi byl Kristus v ploše převýšen druhou silně stylizovanou postavou s velkými drápy, která měla být personifikací všech lidských hříchů, jež zatížily Krista, když se rozhodl vzít na sebe kříž. V této fázi vzniklo mnoho různých návrhů (obr. 2). Bohužel v rámci kompozice postava rušila a byla hmotově nahrazena velkou plochou svatozáře. Postava Krista byla předmětem studie tužkou, později temperou (obr. 3). Další úpravy celého konceptu probíhaly opět v počítačových programech. Jednalo se o barevnost jednotlivých plánů nebo rozložení kruhů spodní části výjevu. Nakonec ale stejně došlo k vyhotovení studií v malbě



Obr. č. 3: studie mírně rozpaženého Krista tužkou (vlevo) a v modrém provedení ton v tonu (vpravo)

ve větším formátu. Byl použitý i další materiál, a to směs barvy a hrubé krupice a také z papíru vystříhané a lihovou fixou dotvořené iluzivně ubíhající krychle (obr. 4).



Obr. č.4: studie na větší formát zabývající se rozdělením plochy do oddělených plánů



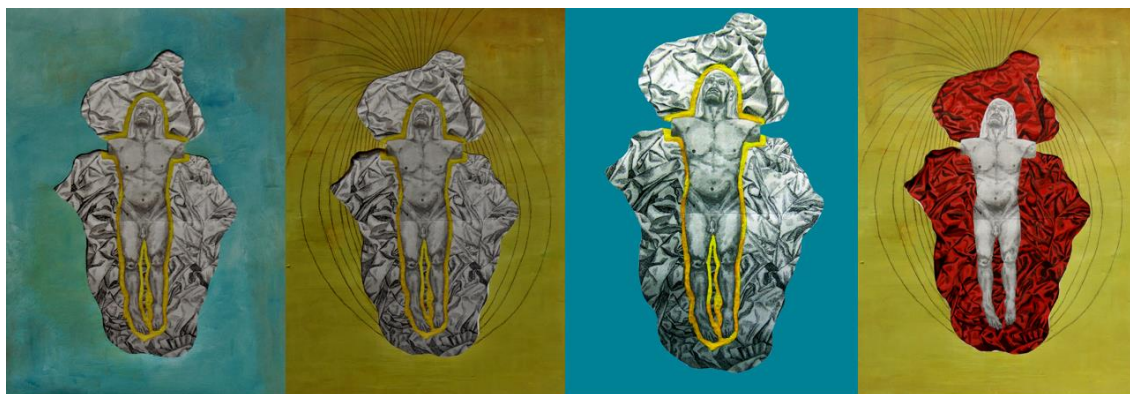
Obr.5: Při počítačových úpravách byl hledán ideální poměr siluety k pozadí a také adekvátní poměr dvou ploch pozadí.

Pro finální zpracování byl nakonec zvolen koncept s rozdělením plochy, která obklopuje siluetu, na dva díly. Poslední fází úprav návrhu bylo zkoumání velikosti siluety v rámci celku a hledání ideálního horizontu (obr. 5). Nejlepší variantou bylo situování „horizontu“ do míst Kristových rukou.

Návrh na poslední práci – Ukládání do hrobu zůstal od začátku téměř stejný. První jednoduchá plošná kresba tužkou vznikla ještě předtím, než bylo rozhodnuto o koncepci boxů. Zprvu bylo uvažováno o umístění párů rukou na okraje plochy jako symbol šířitelů křesťanství po smrti Krista, prvních křesťanských mučedníků. Později byly nahrazeny ruce prostými kruhy a posléze vynechány zcela jako přebytné. Po utvoření základního konceptu následovala skica Krista a drapérie (obr. 6). Variace drapérií byly porovnávány i na fotografiích. Studie Krista byla vyfotografována, vytištěna, různě opravována a používána jako podklad pro zkoušky předního dílu práce (obr. 7), vznikly tak nezávislé zkušební barevné varianty, které bylo možné přikládat k zadní části (kresbě Krista a drapérie). Pozadí drapérie bylo zkušebně zpracované i temperou (obr. 8). Přední plocha byla doplněna liniovým zobrazením magnetického pole (na návrzích lihový fix; obr. 9). Varianta kresby Krista obklopeného draperií byla doplněna o reflexní lem Kristovy postavy různé barvy. Ze všech možných kombinací byla vybrána právě ta se zářícím reflexním lemem (viz. obr. 9).



Obr. 6: skica Krista s drapérií pro „Ukládání do hrobu“



Obr. č. 7: Verze různých barev popředí a zadních plánů „Ukládání do hrobu“



Obr. č. 8: verze Krista na rudé drapérii



Obr. č. 9: Zde jsou návrhy doplněné o siločáry, poslední varianta vlevo dole byla vybrána pro další zpracování.

6.1.2 Kompletace boxů

Při kompletování rámu boxů bylo použito lepidlo a hřebíky s širokými hlavičkami, proto, aby nezajely hluboko do materiálu. Dřevěná prkna byla rozřezána na potřebnou velikost, zabroušena a spojena úhelníky. Hřebíky byly kotveny 1 cm od kraje boxu do dřevovláknové desky. Kromě hřebíků připevňuje desku na box také lepidlo, záměrně zvolené takové, aby zanechávalo pouze transparentní struktury. Přední desku, nešlo kompletovat s rámem stejně jako zadní, jelikož je celá viditelná (hřebíky by rušily). Místo hřebíků bylo použito pouze lepidlo a šroubové svěrky s podložkami. V místech, kde je nešlo použít, došlo k užití kovových závaží.

Komplikací při instalaci předních desek byl otvor, který je součástí všech tří prací, a kterým do boxu a na zadní stěnu. Jednalo se o to, že se deska začala prohýbat.

Bylo tedy potřeba zjistit, v kterých částech je prohnutí nejmarkantnější a zde desku vyztužit. Druhým problémem bylo to, že u dvou boxů otvor v přední desce zasahoval do kraje a vytvářel v ní na kraji širokou mezeru. Předmětem řešení tedy bylo, zda má rám kopírovat mezeru, či zda ji má ignorovat a prostor uzavírat, ač vrchní deska přítomna nebude. Nakonec byl rám upraven a prkno bylo v inkriminovaném místě odříznuto, zůstaly z něj v obou případech tedy jen dva kratší díly po stranách otvoru. Tyto díly pak končí o několik centimetrů dříve než vrchní deska, aby nebyl kraj prkna vidět.

Všechny tři zpracované boxy bylo nutné orámovat, aby byly uzavřené a ucelené, jelikož v některých místech po úpravách vnitřního rámu boxu zůstaly mezery, které nepůsobily bez vnějšího rámu dobře. Nakonec byly vsazeny práce do dřevěných, relativně netradičních, rámu. Tyto rámy jsou tvořeny prkny o tloušťce 14 mm. Spoj těchto prken v rozích je kolmý, nikoliv úhlopříčný ve 45°, a to vzhledem k tomu, že se nejedná o tradiční rám a zároveň by úhlopříčné spojení mohlo působit vzhledem k jisté geometričnosti celého díla nepatřičně. Šířka prken rámu se různí, přesah nad rámem je 14 mm, u druhého zpracovávaného zastavení je vyšší, přibližně 25 mm, kvůli vystupujícím perspektivním útvarům v rozích boxu.

6.1.3 Zpracování zastavení Soud

Při zpracování zastavení Soud podle konečného návrhu (obr. 10) bylo ještě několik podstatných aspektů, které byly finálně vynechány. Nejprve bylo nutné přenést poměry rozměrů z návrhu na dřevovláknitou desku a vyříznout potřebné tvary. Nejsložitější částí bylo rozměrování. Na řezání desek byla použita přímočará pila s jemným pilovým zubem. Komplikace s řezem se projevyly pouze v ostřejších obloucích, kde se



Obr. 10: Poslední návrh, který byl ještě v rámci zpracování boxu pozměněn. Postavy z vrchní části zmizely a linie vespod dostaly červenou barvu.



Obr. 11: Pilát Pontský

musel řez přerušovat a pak také u drobnějších řezů, kde se deska štěpila a lámala. V komplikovaných partiích byl použit odlamovací nůž nebo nůžky na plech. Tímto způsobem byly vyříznuty boční díly přední části prvního zastavení. Zde bylo nutné nakreslit i základní prvky, které odřezávané nebyly, jelikož jejich umístění nutně souviselo s úhlem, pod kterým byly jednotlivé části odřezány. Složitější bylo vyřezání Piláta z desky, jelikož se jednalo o drobnější práci. Vyřezané části byly posléze obroušeny.

Jakmile byly hotové základní tvary dílů, bylo potřeba zpracovat zadní desku. Při míchání barev jsem se řídil barevnou koncepcí návrhu. Pro nátěry desek i odmalování detailů bylo použito akrylových barev. Při míchání jsem musel mít na zřeteli barvený materiál, do kterého barva dosti sákla. Také jsem ale musel vzít v potaz postupné tmavnutí barev při zasychání. Tmavnutí bylo asi největší překážkou pro možnost opakovaného namíchání stejného odstínu. První nátěr byl orientační, deska většinu barvy nasála. Barva de facto ani neodpovídala té namíchané, protože interferovala s přírodní barvou dřevovláknité desky. Po prvním nátěru byly na desce zabroušeny nevhodné shluky a nerovnosti a nátěr byl proveden podruhé. Pro lepší vzhled byl nátěr zadní desky opakován ještě potřetí.

Další samostatnou fází bylo vymalování postavy Piláta (obr. 11) na samostatném kusu desky. V případě Piláta zůstal objekt silně stylizovaný, a to vzhledem k tomu, jaké poselství má vyjadřovat. Pro tvář bylo použité schéma tmavších barev, založených na černi, šedi, okrech, sieně a umbře pálené. Tvář má působit ponuře, posměšně a zlověstně. Ruce schválně nejsou umístěny souměrně, ale v jisté pozici natažené směrem k misce umístěné pod nimi.

Následně byly malovány boční díly (obr. 12), které kopírovaly perspektivu zobrazenou v návrhu. Jednalo se o natření horních ploch, dále o vymalování bočních tribun a také spodní světlé části. Barvy muselo být použito nadměrné množství, vzhledem k tomu, že stejná barva musela participovat na obou „bočnicích“ a ještě k tomu v rámci tribun musela být tónována kvůli perspektivnímu ustupování. Barva tribun se odvíjela od tmavých prostor ustupujících do stran, které byly malované jako první. Z této barvy byla potom odvozena a namíchána barva vnějšího



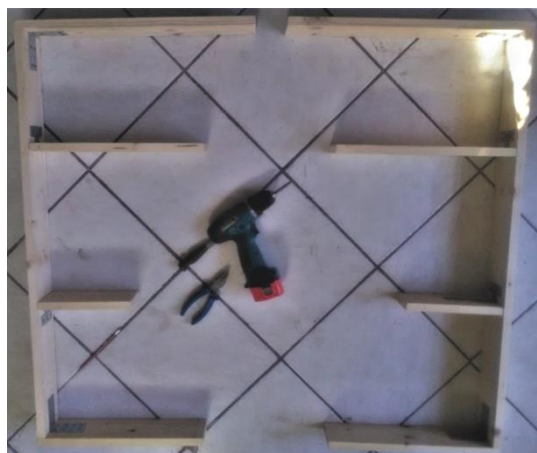
Obr. 12: boční díl zastavení Soud

povrchu „zdi.“ Barevná škála byla upravována přidáním bílé, na úplných koncích bylo do barvy přidáno malé množství černé. Spodní části bočnic byly namalovány barvou namíchanou z okru, bílé, žluté a červené.

Po zpracování všech dřevovláknitých ploch bylo možné přistoupit ke kompletování boxu. První fází bylo připojení zadní desky. Vzhledem k tomu, že přední deska je rozdělena na dva boční díly, nevypadalo by dobře, pokud by rám nekopíroval toto dělení, proto byl také rozdělen na dva díly. Tyto díly končí několik centimetrů před konci bočnic. Bylo také přistoupeno k instalaci bočních dřevěných podpěr (z každé strany rámu dvou) pro lepší stabilitu pomocí úhelníků (obr. 13; 14). Takto upravené boční díly rámu byly nainstalované na zem tak, aby kopírovaly rohy desky, která byla při lepení přiložena seshora. Po přilepení spodní desky bylo možné nalepit vrchní díly, opět zajištěné šroubovými svěrkami.



Obr. 13: rám přilepený k zadní desce s viditelnými podpěrami a úhelníky



Obr. 14: rám přichystaný k lepení



Obr. 15: zadní rám pro zpevnění celé konstrukce boxu

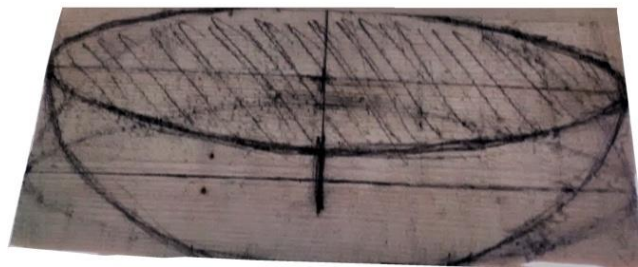
Prostřední část byla ale bohužel stále pružná a hrozilo její zlomení. Proto bylo nakonec v tomto případě přistoupeno k vytvoření zadního rámu (5cm široký, hloubka 2 cm; obr. 15), který box zpevňuje. Rohy rámu přiléhají pod úhlem 45° a tvoří tak opravdovou rámovou konstrukci.

Další fází byla instalace Piláta. Nejprve byl hledán ideální poměr vzdáleností tří rovin díla, tzn. v jaké hloubce by měl Pilát být osazen vzhledem k vrchní a spodní desce. Nakonec byl umístěn ve vzdálenosti 5 cm od zadní i přední desky. Je

podložen kvádrem ze dřeva, který byl začištěn, zbroušen, zkontrolován vodováhou a umístěn přesně vprostřed boxu. Ruce Piláta bylo nutné také ukotvit, pod nejširší místa dlaní byly přišroubovány dřevěné kolíky. Pilát musel být na tento celý podstavec pouze nalepen, protože je hlavním pohledovým objektem. K zatížení



Obr. 16: Ze strany je vidět, jak je celý blok šikmý. Do podoby misky byl seřezán a zbroušen.



Obr. 17: Zde je vidět schématický náčrt jedné z možných variant misky ztvárněné na kosé ploše.



Obr. 18: hotová miska



Obr. 19: boční pohled na misku s prvním nátěrem

hlavy a rukou byla použita kovová závaží. Pilát je umístěn 7 cm od horního kraje. Po připevnění Piláta následovalo řešení misky. Ta nebyla vymalována v ploše, ale pro větší prostorovost byla zhotovena jako reliéfní objekt na zkosené ploše. Finálnímu provedení předcházely různé pokusné varianty řešení (obr. 16; 17; 18; 19). Jedná se o slepené dřevěné desky o šířce 10 cm a délce 25 cm, uříznuté po úhlopříčce, aby bylo dosaženo úhlu 30°. Do této vzniklé plochy byla miska zakreslená. Provedení misky na tvarově atypické zkosené ploše dřeva vytváří prostorovou vizuální iluzi.



Obr. 20: porovnání konců linií návrhu a modelovaných tyčí

Miska je připevněna k desce spojem navrtaným ze zadní strany desky. Poslední

fází byla výroba rámu a formování „hadů“, kteří z mísky v návrhu vycházejí (obr. 20). Na výrobu byly použity kovové tyče bez závitů o průměru 5 mm. K jejich formování bylo nutné použít svěrák, kvůli jejich tuhosti. Po namodelování (obr. 21) byly několikrát nastříkány červeným sprejem s leskem a silikonovým lepidlem připevněny do předvrtaných děr v dokončeném rámu a misce na konci druhém. Tím byla celá práce zakončena (obr. 22).



Obr. 21: namodelované dráty položené na vrchních bočních deskách



Obr. 22: Soud po dokončení

6.1.4 Ježíš na sebe bere kříž

Ve druhém případě byl vybraný návrh (obr. 23) opět při finálním zpracování pozměněn, ovšem všechny prvky vycházely již z předem promyšlených variant. Prvním úkolem bylo vyříznutí siluety podle vybraného návrhu, která v této práci tvořila otvor do boxu. Pro řez byla opět využita přímočará pila. Úskalím byla vrchní část siluety, kde se deska měla tendenci lámat a pilka zajížděla až příliš daleko v hrotech. Po vyříznutí desky bylo nutné opatrné zacházení, jelikož u celé desky hrozilo zlomení. Po vyřezání mohlo dojít k barevné úpravě ploch. Složitě bylo hledání odstínu na zadní desku, který musel být kontrastní k barvě přední, zároveň ale tmavší, aby byla vytvořena prostorovost (nakonec tmavě fialovo-červená; obr.

24). Namíchaná barva kvůli vsaku nestačila na celý formát, proto musela být aplikována vícekrát (nakonec celkem pětkrát). Uprostřed bylo ponecháno místo, kam měl být vmalován Kristus ve svátečním rouchu. Ten byl po rozměření



Obr. 23: konečný návrh



Obr. 24: barva zadní desky



Obr. 25: Kristus uprostřed

vmalován na místo bílé podmalby. Schéma figury bylo zvoleno v tonech hnědé, okrové a žluté, aby kontrastovalo s pozadím (obr. 25).

Ve druhé fázi byla vymalována přední deska, její horní část nakonec v modré barvě. Spodní část měla být strukturovaná nějakým materiálem, který by vytvořil hrbolovitou strukturu uvažovanou již v návrhu. Toho bylo docíleno tak, že přes síto z perlinky byl prosíván písek, čímž byly získány větší kaménky. Při fázi lepení byla



Obr. 26: vysypávání spodních ploch pískem a hrubšími strukturami do mohutné vrstvy lepidla



Obr. 27: příčka a podpěry na stranách



Obr. 28: úhelníky spojující rám

nanášená na desku vrstva lepidla, do které byly položeny větší kaménky zasypané jemným pískem (obr. 26). Hmota kamének se přilepila dobře, ale zkroutila desku.

Dalším úkolem bylo rozměření velikosti kruhů, od kterých měly vést provazce k rukám Krista. Tyto kruhy měly být umístěny ve spodní části díla na podstavcích různých výšek. Poměry výšky podstavců a velikosti kruhů byly zkoušené pomocí roliček papíru a papírových kruhů. Jakmile bylo rozhodnuto o velikosti a výšce kruhů, byly z dřevěných prefabrikovaných tyčí vytvořeny podle předešlých návrhu dřevěné podstavce. Průměry podstavců korelovaly s průměry kruhů. Výsledné kruhy jsou z dřevovláknité desky. Pro stříhání byly použity nůžky na plech, následovalo zarovnávání. Výsledná barevnost kruhů je kombinací oranžové barvy namíchané s permanentní žlutí a karmínovou červení, okru smíchaného s černí a bělobou a krvavě rudé. Kolečka mají i nabarvené postranní lemy. Trajektorie provazců, které měly směřovat od rukou Krista ke kruhům, se neměly krýt navzájem, na to byl brán zřetel při instalaci podstavců (obr. 30). Instalace proběhla přišroubováním podstavců k zadní desce a lepením kruhů na podstavce. Každý přišroubovaný podstavec zůstal povolený, aby s ním šlo manipulovat.

Provazce byly vytvořeny ze starých drátů z ohradníků, které byly vyčištěny, ale stále si zachovaly svoji povrchovou strukturu. V surové podobě byly dráty málo



Obr. 29: lepení vrchní desky



Obr. 30: příprava podstavců



Obr. 31: Vzhledem k důležitosti barevných linií proběhlo mnoho zkoušek. Původní přírodní vzhled zanikal, a proto byly zvoleny spíše barvy výrazné, jako je červená. Variantou, která nejlépe souzněla s celkem byly zlatě nabarvené dráty.

výrazné, proto následovaly zkoušky různých barev (citronová žlut, oranžová, bílá, červená). Nakonec byly opatřeny zlatým nátěrem (obr. 31). U všech kusů drátů byl nejprve rozkovan konec, do kterého byl vytvořen otvor. Všechny takto připravené dráty byly barevně upraveny. Dále byly dráty očky navlečeny na hřebík a následně

byla část hřebíku rozkována na nýt. Do snýtovaného místa byl umístěn tenký drátek, ten pak mohl být snadno prostrčen dírkou v ruce Krista. Při navlékání drátů musely být dráty nejprve kotveny ve špalících ve spodní části, kam byly postupně nasouvány do připravených děr. Tenký drátek byl nakonec provlečen skrz desku a zezadu ukotven omotáním a zafixováním na tenké liště (obr. 33).

Posledním úkolem bylo vytvoření svatozáře, která byla ve skicách navržena. V návrhu byla svatozář uvažována v barvě citronově žluté společně s okrem a jemnou zelenou. Měla tedy být zhotovena akrylovou barvou. Ve finálním provedení byla snaha o vznešenější vyjádření tak, aby byla svatozář leskle zlatá. Vzhledem ke komplikovanému tvaru lemujícímu Kristovu hlavu by bylo obtížné pokládání plátků zlata či imitace zlata, a proto byla zvolena zlatá tuš. Pro vytvoření svatozáře bylo odzkoušeno několik papírových forem různých průměrů. Vybrána byla forma 8,5 cm široká. Plocha kruhu byla následně přebarvena krycí bělobou a po jejím zaschnutí potom prvním nátěrem zlaté tuše. Její nátěr na akrylovém podkladu setrval, ale pro stejnoměrný vzhled bez prosvítání bílého podkladu byly nutné tři nátěry (obr. 34). Pak již byl box hotový (obr. 35).



Obr. 33: fixace drátů do ruky



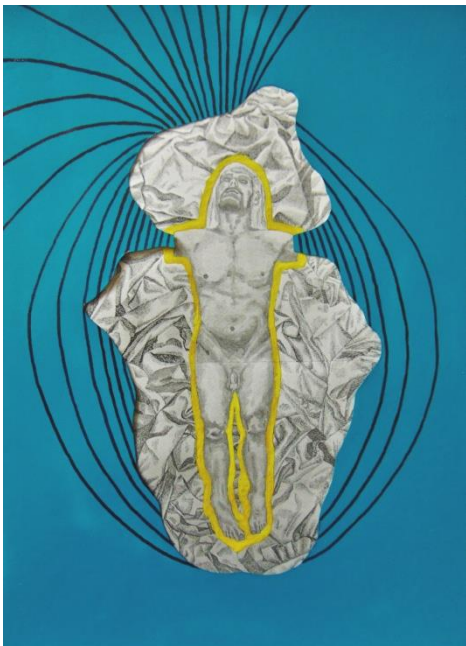
Obr. 34: Kristova svatozář



Obr. 35: hotový druhý box i s rámem

6.1.5 Ukládání do hrobu

Prvním krokem při transformaci návrhu (obr. 36) do finálního formátu bylo opět vyřezání otvoru v přední desce. Zde se jednalo o problematičtější úkol, jelikož plocha otvoru byla uzavřena v desce. Nutné bylo předvrtání děr a jejich rozšíření na velikost nože pilky, aby bylo umožněno vyříznutí. Vzhledem k organickému tvaru otvoru bylo nutné hrany zabrousit. Dále bylo provedeno předkreslení postavy Krista. Ta byla vyříznuta z části přední desky, která odpadla po vyřezání otvoru. Nebylo nutné překreslovat v určitém poměru obrys postavy, ale pouze lemu kolem těla. V důsledku toho, že pahýly rukou Krista se překrývají s přední plochou desky, krátké části rukou ve figuře chyběly. Identické fragmenty byly přilepeny, zatmeleny a vybroušeny dohladka.



Obr. 36: návrh vybraný pro realizaci



Obr. 37: nástin změn ve stavbě těla a žlutého rámce

Horní deska byla určena k nátěru namíchanou modrou barvou. Zde jsou nátěry tři. Dále byla malována postava Krista. Důležité bylo rozkreslit postavu v kontextu jejího lemu. Pro výmalbu těla byla opět zvolena směs šedé, černé, sieny a umbry pálené, okru a běloby. Tuto tmavší malbu pak měl rozzářit právě ostrý tón lemující postavu. Lem byl nejprve vymalován v neapolské žluté. Pro malou zářivost byla ale nakonec zvolena výmalba citronovou žlutí na podmalbu krycí běloby. Přes počáteční důkladné rozměření došlo v malbě k velkým nepřesnostem, které se týkaly poměru hlavy vůči tělu a poměru nohou vůči trupu. Poměry byly nepřesné již v návrhu. Proto později došlo k přemalbě, u které byla anatomie postavy Krista porovnávaná s obsahem knihy *Plastické anatomie člověka* od MuDr. Zrzavého [81]. Při změnách poměrů se také změnila velikostní poměry okolního lemu, který musel být částečně redukován (obr. 37).

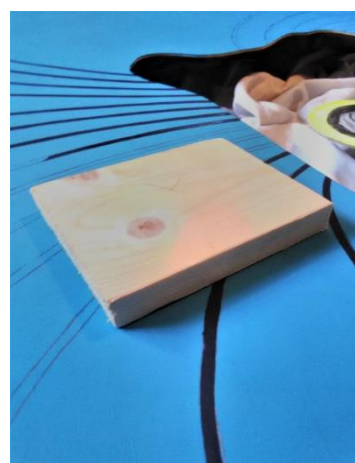
Zadní deska nebyla určena pro nátěr, a proto mohla být ihned nalepena na rám. Pro zhotovení zadního prostoru (tedy pozadí Kristova hrobu) byla zvolena

drapérie lněného plátna. Prosté plátno odkazuje na pohřební tkaniny, nikterak honosné a zdobné, a jeho struktura a hrubost nedovoluje přespříliš škrobení a řasení, které je tak spíše více vlněním ve větších záhybech. Lepidlem byly po nařasení plátna přilepeny zejména postranní části a dolní konce záhybů. Panovala zde ale obava z možnosti pohybu plátna, až bude rám ve svislé poloze. Nejlepší fixační vlastnosti byly nakonec prokázány u silně tužícího laku na vlasy.

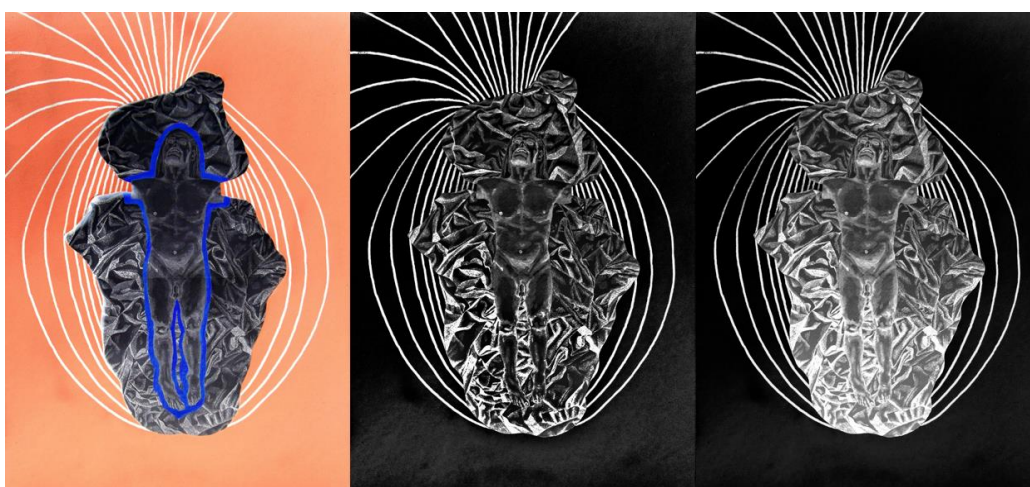
\Pro umístění Krista byla vybrána hloubka 4 cm pod vrchní deskou. Pro podložení byl vytvořen dřevěný podstavec široký 4 cm a dlouhý 20 cm, s hloubkou 6 cm, kontrolovaný vodováhou. Pozice podstavce byla vyznačena na plátně. Podstavec byl připevněn dvěma šrouby. Bylo nutné hlídat, aby se plátno na vrták nenamotalo. Kvůli subtilnějšímu charakteru nohou byla zvolena bodová podpora dřevěného válce. Vrchní deska boxu byla také podepřena - na čtyřech místech - rovnoměrně v ploše, opět dřevěnými válci. Při lepení desky byly užity svěrky a závaží. Následovalo vlastní nalepení Krista. Podstavec musel být zbroušen, jelikož nařasené plátno změnilo vrchní rovinu.



Obr. 38: postupné odstřihávání papíru a překreslování jednotlivých linií na desku



Obr. 39: Linie byly na papíru vyměřované na 5 mm



Obr. 40: ukázka inverzního zobrazení „Ukládání do hrobu“; jedny z mnoha návrhových nerealizovaných variant

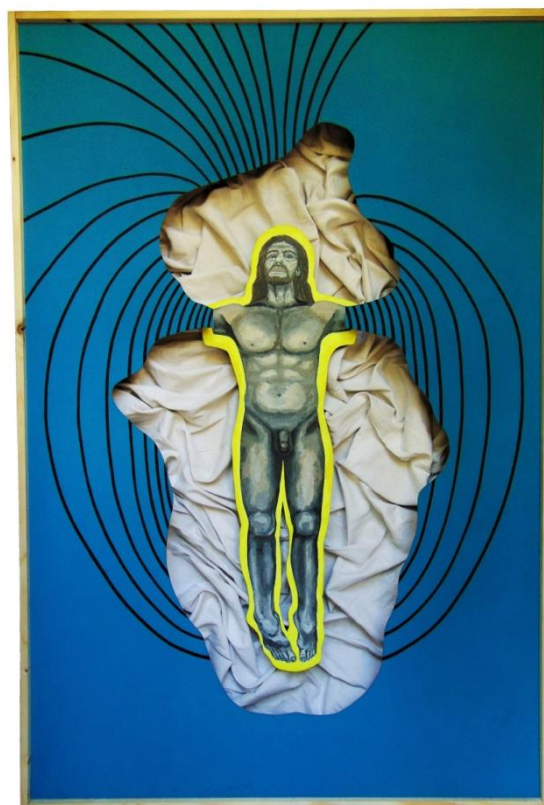
Konečným úkolem bylo přenést z návrhu a zpodobnit síť čar zobrazujících magnetické pole. Z balicího papíru byl vytvořen formát 100 x 150 cm napnutý na horní desku. Čáry magnetického pole byly rozkreslovány v poměrech z návrhu s dvěma určenými ohnisky pole. Tloušťka čar byla stanovena přibližně na 5 mm. Po načrtnutí postupně od středu došlo k odstřihávání jednotlivých proužků (obr. 38). Odstřižená hrana mohla být použita jako šablona pro nákres linie přímo na desku. Následně došlo k nátěru prostoru pruhů černou barvou (obr. 39). Při vytváření návrhů tohoto zastavení došlo i na zkoušku inverzního zobrazení, která je po následných grafických úpravách zajímavá sama o sobě (obr. 39).

6.2 Inspirace

Symbolika díla se řídí výhradně událostmi popsány v Bibli s velkou měrou vlastní invence. Po výtvarné stránce jsem se ale inspiroval mnoha různými autory i díly a pokládám za důležité zde moje inspirace poznamenat. Za zásadní lze samozřejmě považovat inspiraci křesťanským uměním, práce jako kdyby se vracela ke kořenům symboliky do křesťanských katakomb.

Pro celkový koncept byla důležitá inspirace po stránce uměleckého zpracování a materiálových možností. Hlavním a prvotním podnětem k tvorbě se staly deskové betlémy a jejich členění. Jde o spojení filosofické, tedy v rámci křesťanské ideologie a zároveň spojení postavou Krista. V souvislosti

s uměleckým zpracováním se jedná o inspiraci sérií za sebou postavených výjevů vymalovaných na deskách. Jedná se de facto o optickou iluzi, kdy se tvůrce snaží vnést do díla prostor. V rámci historie mají tyto deskové betlémy již delší tradici, v Kuksu najdeme například deskový betlém datovaný do pol. 18. stol. Do tohoto období je obecně řazen vznik nejstarších deskových betlémů, jak např. uvádí Malá encyklopedie Vánoc [78]. Další betlémy tohoto typu řadí odborník Vaclík [77] do období druhé poloviny 18. stol. a zmiňuje je v souvislosti s rokokem (např. v kostelech v Roudnici nad Labem, Kolínci). Vzhledem k tomu, že ztracený betlém ze Sušic byl datován již do roku 1707, jedná se možná ještě o starší tradici. Mé práce se dokonce blíží rozměrům těchto desek. Měří většinou něco přes metr (v Roudnici okolo 115 cm) na výšku a téměř metr na šířku. Kukský betlém o poznání převyšuje rozměry ostatních. Někteří ho spojují kvůli obdobné symbolice právě



Obr. 41: hotový třetí box

s nedalekým kamenným Braunovým betlémem a někdy je dokonce označován jako autor kukského deskového betlému [119].

Co se týče velkých uniformně zbarvených rezonujících ploch nelze nezmínit jako inspiraci poválečného abstraktního expresionistu s ruskými kořeny Marka Rothka [10]. Počátky jeho tvorby mísí syntézu surrealismu a expresionismu. Později byl ryze abstraktní, velkoplošně maloval typické obdélníky různých barev. Rothko vytvořil i výzdobu kaple, která má na diváka působit stejně mysticky jako jeho jiná díla.

Je nutné zmínit i moji inspiraci narativním surrealismem. Jeho snovost spějící ke snaze vnímání nadskutečna hrála roli v rozvržení děl. Právě myšlenky a filosofie křesťanství skýtají mnoho nadreálna a tento transcendentní až kontemplativní rozměr zahrnuje i surrealismus, jehož zdrojem byly sny. Salvador Dalí byl právě jeden z umělců tvořících realistickým způsobem ireálné situace. Velmi individuálním umělcem metafyzické malby je pak Giorgio de Chirico. Nejplodnějším obdobím jeho tvorby bylo prvních několik let. Inspirací Chirica se staly renesance a baroko a také impresionismus. Z renesančního malířství ho inspiroval zejména Uccello a Piero della Francesca. V jeho obrazech v prostoru stojí objekty izolovaně ve stylu pomníků, což je opět jistá paralela s mým pojetím pašijových výjevů. Renesančně působící prostory Chirico upravuje do šikmých lomených perspektiv. Vše doplňuje záhadná symboličnost, jejíž kořeny leží v jeho inspiracích Švýcarem A. Böcklinem [40].

V souvislosti s onou snovostí jsem nucen zmínit symbolismus, směr starší než surrealismus, částečně navazující na romantismus, vymezující se vůči naturalismu a prolínající se secesí. Smyslem směru bylo zobrazit vjemy, které nelze reálně popsat a ztvárnit. „Symbol“ měl být vlastně prostředníkem reálného světa a světa vlastní duše, barvy měly zastupovat ideje a myšlenky. Symbolisté používali symboly jako nápovědy mající diváka vést, nebo jako jednoznačné znaky. Obě pojetí má práce implikuje, jelikož symbol, ať už jednoznačný, nebo nositel nápovědy je meritem každé z prací. Z českých symbolistů lze jmenovat Maxe Švabinského, Františka Bílka, Jana Zrzavého, či později spíše expresionismem protknutého Josefa Váchala.

Inspiraci jsem našel i v minimalismu, ve využívání geometrických tvarů, základních forem. Pro minimalismus je umění „objektem“. Podobným způsobem, vzhledem k přesahu malby do prostoru a zapojení materiálu, lze přemýšlet i o boxech vytvořených v rámci mé práce. Např. prostorový koncept „čekání“ od Lucia Fontany je takovým únikem z malované plochy do prostoru, pokusem přilákat diváka k povrchu malby a navodit dojem prostoru.

Kořeny mých inspirací jsou i v antice. Postava Krista je v mém podání blízko ke koncepci „Kúros“ a „Koré“ sahající do 6. stol. př. n. l. Socha má většinou strnulou podobu stojící postavy [71]. Jedná se o nahého mladíka (Kúros), který byl použit

jako náhrobní či votivní typ soch, což opět směřuje k účelu mého vlastního použití. Někdy dokonce sochy ztvárňovaly antické bohy [23]. Taktéž strnulost je mému zpodobnění Krista vlastní, ač zachyceného v okamžiku letu před dopadem. Schématu sochy typu Kúros však neodpovídá obličej, bez typického úsměvu, a ani natažení chodidel. Celková póza spíše ukazuje na pokročilejší řecké sochařství s uvolněnějšími postavami (Socha Dia nebo Poseidona) [23].

Inspirující byla také symboličnost díla renesančních mistrů Hieronyma Bosche, Jana van Eycka či Petera Bruegela. Motivy, které se u Petera Bruegela a Petera Brueghela ml. objevují v náznacích, jsou silně vyvinuté u dvou ostatních zmiňovaných. Jan van Eyck byl považován ve své době za nejlepšího malíře na sever od Alp. Van Eyck jistě chtěl, aby divák o jeho díle přemýšlel. Některá z těchto děl dokonce obsahují nápisy dokonce v několika jazycích a jsou plná symboliky. Za jeden z vrcholů symbolismu v tvorbě Eycka subjektivně považuji diptych Ukřižování a Posledního soudu. Samotný výjev ukřižování je netradičně posazen v zadní části v perspektivním vzájemném postavení, symbolické je zejména zobrazení Posledního soudu, zvláště pak personifikace smrti a zrůd v pekelných propastech. Vrcholem renesančního užívání symboliky je pak Hieronymus Bosch, někdy považovaný za křesťanského ezoterika. Zvláštní symboličnost lze u něj vysvětlit inspirací venkovem a izolací od okolních uměleckých tendencí [10].

Předlohou pro mou práci byla i sama příroda. Týká se to jednak magnetického pole tvořeného magnety majícími schopnost přitahovat kovové předměty. Zde je magnetické pole reprezentováno strukturou magnetických indukčních čar, tedy uzavřenými křivkami odstupujícími z jednoho konce cívky a vstupujícími do konce opačného [45]. Podobnost s Kristem a magnety měla vyjádřit obrovskou sílu filosofických myšlenek, které přinesl a která proučila od jeho osobnosti i po smrti. Byla to tedy jakási vizuálně těžko zaznamatelná duševní síla Krista, která zde byla metaforicky přirovnána k magnetickému poli a permanentnímu magnetu přirozeně pole tvořícímu. Schopnost Krista zaujmout svým učením obyvatele různých koutů světa je přirovnána ke schopnosti magnetu přitahovat kovové předměty.

Dalším využitým principem byla optická iluze. Tohoto jevu se v umění i v architektuře užívalo často, již minimálně od antiky. Oblíbeným prvkem jsou namalovaná slepá okna či dveře na fasádě. Rozvoj iluze přišel se studiem perspektivy. V renesanci a baroku lze již obdivovat rozsáhlé iluzivní malby např. iluzivně prodlouženou architekturu (Da Vinciho Poslední večeře namalovaná novátorsky olejem na zeď, či Athénská škola od Raffaela Santiho). S klamy pracoval i Op-art [23] koncem 50. a počátkem 60. let. 20. stol. Za užití geometrie a optiky využívali umělci tohoto směru, např. Victor Vasarely či Jean Tinguely, obrazce a útvary pro dosažení iluze pohybu, perspektivního zkreslení. V dnešní době není výjimkou použití optických iluzí ve street artu, kde jsou oblíbené malby silně zkreslených objektů, které z určitého úhlu působí plasticky. V rámci mých prací se

optická iluze týká jednak celkového rozvržení do rovin nad sebou (přední, prostřední a zadní), ale i ubíhajících geometrických tvarů - rohů kříže nebo také Pilátovy misky, namalované na kosé ploše, kde se malba snaží divákovi vnútit opačnou prostorovou dispozici.

6.3 Symbolika

V celkové koncepci mých prací Křížové cesty jsem se nechal inspirovat pouze biblickým sledem událostí. Dopředu jsem nestudoval žádná umělecká zobrazení z historie, aby můj pohled byl zaměřený čistě na původní děj a posléze vytvořený triptych co nejméně interferoval s již vytvořenou plejádou uměleckých prací. Rozvrstvení do jednotlivých rovin (částí) v mé práci nemělo být jedinou záležitostí formující prostor. Činitelem je také světlo přicházející otvorem ve přední desce do vnitřního prostoru jednotlivých prací, které vytváří stíny jednotlivých struktur a tím plasticitu podporuje.

Každá práce má v sobě skrytou určitou filosofii skrývající se za symbolikou jednotlivých motivů. Většina dějovosti je vlastně náznaková, nikoliv explicitně narativní. Tím se práce odkazuje na barokní symboliku a zároveň pojetí symbolistické až surreálné. Vzhledem k mému rozhodnutí inspirovat se zpracováním událostí popsanych v Bibli a relativní strohostí biblických popisů, jsou možnosti interpretací a uchopení velmi různorodé.

6.3.1 Soud

Soud (obr. 40) je zaměřen pouze na postavu soudce – Piláta Pontského. Ten je ústředním motivem, je umístěný v prostoru vymezeném převrácenou siluetou figury Krista. Tvář Piláta má mít zpupný výraz, bez známky lítosti. Je to postava, jejíž až symbolicky přehnaná korpulence projevující se ve tváři, vyjadřuje životní prosperitu, kterou nehodlá ztratit ve prospěch osudu a záchrany jiného života. V „aktu“ Soudu jsou de facto potřebnými symboly zejména Pilátova hlava, zračící jeho životní filosofii a jeho ruce, konající přímo onen akt zbavující zodpovědnosti. Tyto dva symboly pak dohromady vytváří jakési monstrum představující právě prototyp postavy Piláta. Zároveň je Pilát zobrazen jako slepý, bez očí, což má odrážet jeho nerozhodnost, zdrženlivost a duševní slepotu, která ústí ve vydání Krista židům. Celek Piláta je silně stylizovaný, s důrazem na stíny a světla. Kruhovitá aura kolem hlavy Piláta není svatozáří, jak by se mohlo na první pohled zdát. Je to obojaký symbol – Slunce, jako bezproblémového života, který žije a kterého se nevzdá pro Krista a zároveň bodců stahujících se k jeho hlavě jako trest a de facto soud nad jeho osobou za jeho nepřímou zradu lidského života. Ona naznačená figura vzhůru nohama, v jejímž prostoru se vlastně Pilát nachází, má být symbolem Krista, kterého zde zastupuje červená barva předznamenávající jeho osud po vykonaném soudu nad jeho osobou. Červená je zde symbolem krve. V prostoru pod rukama je instalována miska, pouze doplňující myšlenkové poselství natažených rukou. V rámci popisu Pilátova soudu nad Kristem se paradoxně v rámci evangelií setkává čtenář se symbolem mytí rukou pouze jednou,

ale je to tak silný symbol zřeknutí se zodpovědnosti, že pronikl do povědomí celé společnosti. Z misky v mém zpracování vycházejí předměty, svým tvaroslovím připomínají objekty na pomezí živé a neživé hmoty. Jejich metaforický význam vznikl právě Pilátovým rozhodnutím, vycházejí z misky a mají být metaforou důsledků, které z jeho rozhodnutí plynou. Jsou to tedy materiální objekty, které se snaží být zhmotněním idejí. Jejich „tok“ všemi směry má potom symbolizovat právě globálnost oněch důsledků odsouzení a smrti Krista a na ni navázanou prudkost šíření křesťanství a oběti, které museli Křesťané přinášet kvůli své víře. Prázdné prostory kolem Kristovy siluety perspektivně ubíhající dozadu mají chladnou barevnost a jsou přesným dokreslením atmosféry soudu a psychologie přihlížejícího. Kristus a Pilát, ač v reálné situaci byli obklopeni davu lidí, těmi lačnicími po jeho smrti i těmi dychtícími mu pomoci a zároveň velkou masou přihlížejících, jsou vlastně sami. A právě přihlížející zaplňují tribuny v postranních stěnách scény. Ač je jich většina, která by zdánlivě měla být vidět a slyšet, jsou zcela neviditelní. Je to tedy hluchá a němá atmosféra soudu, kde se Kristus nedočká zastání.

Architektura snad může vzdáleně divákovi připomenout častou formu zastavení křížové cesty „Pilátův dům“. Kompozice pak v člověku vyvolává pocit, že je souzen divák, nikoliv Kristus. Jde tak jistým způsobem o další prohloubení myšlenek mystiků nabádajících k vcítění a spoluprožívání Kristova utrpení.

6.3.2 Ježíš na sebe bere kříž

Druhým zpracovaným výjevem, velmi důležitým v symbolice Křížové cesty, je zastavení „Kristus na sebe bere kříž“ (obr. 41). Toto zastavení matně připomíná ikonu, a to v jednoduchém barevném schématu zvýrazňujícím a podtrhujícím postavu Krista a v použití třpytu zlaté a strnulosti výjevu. Ač zastavení není explicitně dáno evangeliu, pro věřícího je akt přijetí kříže silnou duchovní záležitostí a jistým příslibem vykoupení. Scéna se odehrává v iluzivním prostoru pouště, písčné krajiny pod modrou oblohou. Z této krajiny pak vystupuje opět Kristova silueta, nyní však již s trnovou korunou. Hlavní scéna se odehrává uvnitř této siluety. Zde je opět postava Krista, ale již reálně vyhlížející. Ta tvoří středobod situace. Kristus vystupuje ze tmy tmavě fialové, slavnostní barvy, která upomíná i na liturgickou barevnou symboliku. Jako by měl právě ze tmy vysvobodit lidské zástupy tím, že na sebe převezme břímě jejich hříchů a osudů. Jeho barva je kontrastní k tmavému pozadí, tóny okruž a zlatožluté barvy jsou právě dokladem důležitosti této chvíle pro člověka jako entitu. Slavnostně oděný Kristus uprostřed, který představuje vysvobození lidí a věčnou slávu, pak silně kontrastuje s jeho paralelním zobrazením – siluetou, která představuje Krista zuboženého, snad svlečeného a již s mučednickou korunou, který je člověkem trpícím. De facto tak dochází k absolutní inverzi – zcela reálná postava Krista je pouze metaforou svátečnosti chvíle a pouze náznaková silueta rámuující výjev je vlastně odrazem skutečné situace. Kristus uprostřed však působí triumfálně, scéna se tedy vrací k raně křesťanskému podání, kdy kříž byl triumfem, nikoliv pouze utrpením Kristovým.

Postava Krista drží v ruce otěže, resp. spíše otěže vycházejí z rukou postavy a plynou ve vějířích směrem k seskupení kruhových útvarů ve spodní části. Barevnost těchto otěží má opět symbolizovat slávu a také pevnost a sílu spojení, které je Kristovým prožitkem dosaženo. Zároveň symbolicky vychází tyto provazce z budoucích Kristových ran. Kruhy, ke kterým provazy míří, jsou symbolem jednotlivých lidských osudů, jsou jejich zástupci, jsou metaforou celé lidské společnosti. Kristus je tedy vede životem na svých „vodítkách“ či provazech, drží je a je spojen s jejich životy, sám za jejich životy zaplatil daň nejvyšší. Kruhy jsou spojené s Kristovou postavou až na jednu výjimku. Tou je velký krvavě červený kruh nacházející se v prostoru uprostřed všech ostatních kruhů. Ten s Kristem spojen být nemůže, je to metafora Kristova srdce bijícího pro člověka, ale zároveň stylizovaný symbol prvotního hříchu Adama a Evy v Ráji, tedy jablka. V neposlední řadě má celé uskupení vzhledem ke svému prostorovému uspořádání navozovat pocit, že je paralelou Sluneční soustavy, planet a Slunce uprostřed, jako našeho životního prostoru, který je zaštitěn bohem a toto poselství pro nás měl mít právě Kristus. Na krajích díla se nacházejí perspektivně iluzivně ubíhající útvary. Zdálo by se, že jsou nějakou hmotou, zdí, ale je tomu právě naopak. Všechny tři práce byly vytvořeny tak, aby neobsahovaly prvoplánově kříž, ale tyto perspektivní útvary vlastně mezi sebou vytváří centrální prostor kříže nořícího se do prostoru. V něm se celý děj odehrává. Kříž je dějištěm scény a de facto pouze tyto kostky jsou odrazem vnějšího prostoru. Přesně tento fakt má vyjádřit, co všechno se stalo tím, že Kristus vzal kříž na sebe a co vlastně tento kříž znamená. Kříž je tedy kódem, nikoliv vizuálně snadno pozorovatelným prvkem a tím, že člověk přijímá kříž, přijímá také Krista v kříži zhmotněného.

6.3.3 Ukládání do hrobu

Posledním zpracovaným motivem je „Ukládání do hrobu“ (obr. 42). Zde se otevírá dutina v prostoru nad Kristovým hrobem. Kristus je zde opět hlavním motivem. V tomto případě se jedná o reálnou hmotnou postavu, která je zcela vysvlečená, což je záměr, který má v tomto, možná až naturalistickém zobrazení, vykreslit Krista jako člověka, bytost z masa a kůže, která je ale zároveň ve své prostotě božsky výjimečná. Tedy má být jistým spojovníkem mezi naší bytostí a božstvím. Kristův pohled a jeho nadzvednutá hlava mají člověka soudit. Soudit nikoliv soudce, kteří ho poslali na smrt, ale každého člověka, který své hříchy nakládá na bedra Kristova. Postava má působit statně a neoblomně a jako strnule pozastavená v letu nad rozloženými a zvlněnými plátny, do kterých byl Kristus uložen. Svým vzhledem má odkazovat na staré antické řecké ideály kalokagathii, které pomalu jakoby umíraly právě se smrtí Krista. Ten ale na rozdíl od těchto ideálů vstává z mrtvých ještě silnější a ohlašuje nový světový řád. Vzhledem k tomu, že jsou Kristovy oči otevřené, má výjev v divákovi vyvolat otázku, zda jde opravdu o ukládání do hrobu. Otevřenýma očima má být zdůrazněna síla Kristovy osobnosti, kterou nezlomila ani smrt. Má se jednat o zdůraznění toho, že neskončil definitivně a následovalo velkolepé Vzkříšení. Ruce postavy chybí, končí

v ramenou. Nejedná se ale o žádnou alegorii krutosti nebo násilí, je to metaforické znázornění toho, že smrtí ztratil Kristus na první pohled jakoukoliv moc nad dalším děním. Na konce rukou však navazují konce přední části scény. Je to vlastně ve skutečnosti jakási hmota, která z konců rukou prýští a zakrývá postupně zadní část s plátnem. Reprezentuje marnou snahu umlčet myšlenku, která Kristovou smrtí nebyla utlumena, ba naopak byla posílena a s neskutečnou silou a rychlostí se vrátila. Na této přední části je pak zobrazeno v nákresové podobě magnetické pole s ohnisky v hlavě a nohách Krista. Magnetické čáry se tedy sbíhají do těchto míst. Právě tato opticky neviditelná fyzikální síla zde reprezentuje vliv, který Kristovo učení přineslo do budoucna, ač Kristus sám nefiguroval v jeho šíření, jelikož mu byl vzat život. Je to síla, která přitahovala po staletí davy lidí, ač postava Krista v šíření nehrála roli svou tělesností, ale pouze duchovním odkazem, který byl pro člověka až magnetizující. Postupně se vlastně ztrácí Kristovo tělo a zůstává jen tato síť abstraktních přitahujících čar. Rámec postavy Krista tvoří kompaktní žlutě svítící lem, který vlastně nahrazuje svatozář a podtrhuje význam postavy Krista. Jedná se de facto o zvláštní typ mandorly, alespoň svým významem, nikoliv tvaroslovím.

Závěr

Po dohotovení veškerých prací jsem musel konstatovat, že některé technické obtíže by bylo lepší řešit jinak, než jak byly řešeny. Pravděpodobně to pramení z toho, že návrhy byly tvořené pouze v ploše a nevznikl žádný návrhový objekt, který by již dopředu technické detaily řešení mohl nastínit. Z toho důvodu bylo teprve v průběhu prací rozhodnuto o přidání bočního rámu, který vyhotovené boxy prve vůbec neměly mít. Až tyto přidané boční rámy učinily jednotlivá díla kompaktními a ucelenými. Dokonce orámování s dílem spolupůsobí, přírodní dřevo kontrastuje s barvami.

Teprve při vytváření takto mohutných komplexních boxů jsem si uvědomil, jak časově náročný je celkový proces výroby – od prvotní myšlenky, po finalizaci a detaily konečných prací.

Téma práce bych rozhodně neměnil. Jeho část „moderní přístup k tradičnímu tématu“ může ale být vykládána mnoha způsoby. Svým odklonem od standardní stylizace a pojetí zastavení křížové cesty rozhodně moderní je. Co se týče celkové koncepce a zpracování, je otázkou, do jaké míry je nakonec práce moderní. Když zpětně reflektuji celou práci, spíše bych má zastavení zařadil jako práci spojující tradiční formy s moderním přístupem. Boxy vlastně imitují jednotlivá zastavení, kaple, v nichž nalezne divák jednotlivé výjevy. Povaha výjevů je pak spíše novodobá, která kombinuje ale i staré prvky. Vzhledem k těmto syntézám starého a nového se subjektivně domnívám, že práce by pozitivně korespondovala jak s moderním, tak s tradičním interiérem.

V celkovém měřítku jsem nakonec relativně spokojen, jelikož jsem zamýšlel vytvořit práce, které donutí člověka uvažovat, přemýšlet, domnívat se a studovat detaily, tak, aby mohl dílu porozumět. Vzhledem k relativně složité symboličnosti by snad měl být výklad k dílům přiložen, aby se divák mohl snadněji orientovat.

Zdroje literatury

Zdroje knižní

1. AINSWORTH, Maryan. *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1999. ISBN 0-300-08609-1
2. ATTWATER, Donald. *Slovník svatých*. Rudná u Prahy: Papyrus, 1993. ISBN 80-857-7606-5.
3. AUGUSTYN, Józef. *Jeruzalémské meditace: svědectví poutníka*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009. ISBN 978-80-7195-354-8.
4. BALCÁREK, Pavel. *Kardinál František Ditrichštejn: 1570-1636 : gubernátor Moravy*. České Budějovice: Veduta, 2007. Osobnosti českých a moravských dějin. ISBN 978-80-86829-30-2.
5. BEHR, John. *On the Apostolic Preaching*. Crestwood, USA: St. Vladimir's seminary press, 1997. ISBN 978-088141-174-4.
6. BERAN, Petr. *Píseň o Loretě*. 2. dopl. vyd. Cheb: Krajské muzeum, 2003. ISBN 80-850-1839-X.
7. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona: podle ekumenického vydání z r. 1985*. Praha: Biblická společnost v ČSR, 1990.
8. BLAŽÍČEK, Oldřich J. *Michelangelo*. Praha: Odeon, 1975. ISBN 01-523-75.
9. BORRIELLO, Luigi. *Slovník křesťanských mystiků*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2012. ISBN 978-80-7195-198-8.
10. BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a I-ain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-6249-9.
11. BUTLER, Samuel. *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino*. Norderstedt, Deutschland: Books on demand, 2019. ISBN 3734085376.
12. CHADRABA, Rudolf. *Albrecht Dürer*. Praha: Orbis, 1964. ISBN 11-000-64.
13. CHODURA, Radko, Alois KŘIŠŤAN a Věra KLIMEŠOVÁ. *Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. Studie teologické fakulty Jihočeské univerzity. ISBN 80-719-2530-6.
14. CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP, 2003. ISBN 80-859-1787-4.
15. CSÉMYOVÁ, Eva. *Mistr slavětínského oltáře*. Praha, 2011. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.
16. ČERNÝ, Jiří. *Poutní místa Českobudějovicka a Novohradsko: Českobudějovicko, Hlubocko, Lišovsko, Novohradsko, Trhosvinensko, Vltavotýnsko*. České Budějovice: Veduta, 2004. ISBN 80-868-2903-0.
17. ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 6. Chlumeck nad Cidlinou: IDEA SERVIS, konsorcium, 2012. ISBN 978-80-85970-74-6.
18. DOBALOVÁ, Sylva. *Pašijový cyklus Karla Škréty: mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-710-6707-5.
19. DURDÍK, Tomáš. *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*. 3., opr. vyd. Praha: Libri, 2009. ISBN 978-80-7277-402-9.
20. FAURE, Élie. *Dějiny umění III*. Praha: Aventinum, 1927.
21. FILLA, Emil. *O výtvarném umění*. Praha: Karel Brož, 1948.
22. GELMI, Josef. *Papežové: Od svatého Petra po Jana Pavla II*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0457-0.
23. GRAHAM-DIXON, Andrew. *Umění*. Praha: Universum, 2014. ISBN 978-80-242-4494-5.
24. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-720-3143-0.

25. HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0205-5.
26. HALLA, Karel. *Umění gotiky na Chebsku: gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*. Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2009. ISBN 978-80-85016-92-5.
27. HEROUT, Jaroslav. *Slabikář návštěvníků památek*. 4. vyd. V Praze: Národní památkový ústav, Územní odborné pracoviště středních Čech, 2011. ISBN 978-808-6516-400.
28. HESSE, Hans. *Hans Hesse: pašijový cyklus z kostela Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem = der Passionszyklus aus der Marienkirche in Raudnitz : [katalog]*. V Roudnici nad Labem: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2010. ISBN 978-80-85053-98-2.
29. HOLEČEK, Milan. *Skvosty Evropy: velká kniha památek*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2011. ISBN 9788074510410.
30. HUEBER, Max. *Následování svatých*. Praha: Max Hueber, 1927
31. IGNÁC Z LOYOLY. *Duchovní cvičení*. 2. rev. vyd., (V nakl. Refugium 1.). Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 2002. Societas (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 80-860-4585-4.
32. JEFFERY, George. *Brief Description of the Holy Sepulchre Jerusalem and Other Christian Churches in the Holy City: With Some Account of the Mediaeval Copies of the Holy Sepulchre Surviving in Europe*. Cambridge University Press, 2010. ISBN 9781108016049.
33. KAMENÍK, Milan. *Burgundsko - kraj mnichů: Cîteaux a Bernard z Clairvaux*. Praha: Vyšehrad, 2002. Historica (Vyšehrad). ISBN 80-702-1423-6.
34. KEMPENSKÝ, Tomáš. *Čtyři knihy o následování Krista*. ISBN 978-80-7295-019-5.
35. *Kladský sborník*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2019, **2019**(12). ISSN 1212-1223.
36. KOTALÍK, Jiří T., David VÁVRA a Yvonna FRIČOVÁ. *Drobné perly české architektury: veletucet typologických příkladů*. Praha: Titanic, 2012. ISBN 978-80-86652-53-5.
37. KOVÁČ, Peter, Henry ADAMS, André CHÉDEVILLE, et al. *Katedrála v Chartres: francouzské umění rané a vrcholné gotiky*. Praha: Ars Auro Prior, 2015. Stavitelé katedrál. ISBN 978-80-904298-4-0.
38. KOUMAROVÁ, Linda. *Křížová cesta a její proměny ve výtvarném umění*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Mgr. Lucie Hajdušková-Jakubcová, Ph.D.
39. KOUMAROVÁ, Linda. *Témata křesťanského umění a jejich proměny: Křížová cesta*. Praha, 2009. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák.
40. KRAUSS, Anna-Carola. *Dějiny malířství od renesance k dnešku*. Praha: Slovart, 1996. ISBN 80-858-7176-9.
41. KUČA, Otakar. Příběh utrpení a nadějí člověka: Křížová cesta z přelomu tisíciletí. *Architektura*. Praha: Společnost pro zahradní a krajinářskou tvorbu, 2009, **2009**(1), 9–12. ISSN 1211-1678.
42. KUTHAN, Jiří a Jan ROYT. *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: svatyně českých patronů a králů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny ve spolupráci s Katolickou teologickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2011. ISBN 978-80-7422-090-6.
43. LASSUS, Jean. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971. ISBN 37-019-71.
44. LEHRER, Ferdinand Josef. *Dějiny umění národa českého*. Praha: Česká akc. graf. společnost Unie, 1907.
45. LEPIL, ŠEDIVÝ, . *Fyzika pro gymnázia – Elektřina a magnetismus*. 5. vydání. Prometheus, 2007. 342 s. ISBN 978-80-7196-202-1.
46. LODWICK, Marcus. *Obrazy vyprávějí: Průvodce do kapsy*. Bratislava: Mladé léta, 2003. ISBN 80-06-01275-X.
47. MACEK, Josef. *Italská renesance*. Praha: Československá akademie věd, 1965.

48. MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-807-2942-749.
49. *Masarykův slovník naučný: Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí*. Praha: Československý Kompas, 1929.
50. MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění: v obrysech*. Praha: Melantrich, 1948.
51. MATHEWS, Thomas. *Armenian gospel iconography: the tradition of the glajor gospel*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library & Collection, 1990. ISBN 9780884021834.
52. MICHÁLEK, Milan. *Křížová cesta v Nejdku*. Nejdek: Město Nejdek, 2007. ISBN 9788025402702.
53. MIKEŠ, Jan. *Dřevěné piety 1.poloviny 15. století v Čechách*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Prof. PhDr. Milena Bartlová Csc.
54. NOVÁKOVÁ, Marcela. *Chrám a kostel Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Reader's Digest, 2011. ISBN 978-807-4061-813.
55. *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Praha: J. Otto, 1895.
56. *Pasionál mistrů vyšebrodských: problém monumentálního slohu české malby středověké*. Praha: Opatství kláštera cisterciáků, 1934.
57. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon, 1982.
58. PIJOAN, J.; *Dějiny umění. 1-11*. Praha: Knižní klub, 1998–2000. ISBN 80-7176-764-6
59. POCHE, Emanuel. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975. ISBN 21-103-75.
60. RAVIK, Slavomír. *Velká kniha světců*. Praha: Regia, 2002. ISBN 80-863-6724-X.
61. *Regensburger Buchmalerei*. München: Prestel-Verlag, 1987. ISBN 3-7913-0802-5.
62. ROYT, Jan. *Římov: poutní areál s loretou a kalvárií*. Velehrad: Historická společnost Starý Velehrad, 1995. Církevní památky. ISBN 80-901-8366-2.
63. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 978-80-246-0963-8.
64. ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0265-2.
65. ŘEPA, Tomáš. *Kaple Božího hrobu v Čechách a na Moravě v období baroka*. Brno, 2010 [cit. 2015-04-24]. Diplomová práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Martin Pavlíček.
66. SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV.: život a dílo (1316 - 1378)*. Praha: Svoboda, 1979. ISBN 25-107-79.
67. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7363-071-3.
68. SCHAUER, Vera a Hanns Michael SCHINDLER. *Rok se svatými*. Vyd. v KN 2. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-719-2304-4.
69. SHULTZ, Ellen, ed. *Gothic and Renaissance art in Nuremberg: 1300 - 1550*. München: Prestel-Verlag, 1986. ISBN 3-7913-0765-7.
70. ŠTIMECOVÁ, Elizabeth. *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*. Brno, 2017. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Ing. Marcela Rusinko, Ph.D.
71. SVOBODA, Ludvík a kol. *Encyklopedie Antiky*. Praha: Academia, 1973. ISBN 21-003-73.
72. ŠEFRNA, Karel. *Karlštejn*. Praha: Panorama, n. p., 1978.
73. TELNAROVÁ, Veronika. *Bartholomeus Spranger v Itálii*. Praha, 2019. Diplomová práce. UNIVERZITA KARLOVA KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek Ph. D.
74. THIELE, Carmela. *Sochařství*. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0288-2.
75. THURSTON, Herbert. *Account of their History and Devotional Purpose*. London: Burns and Gates, 1914.

76. URBÁNKOVÁ, Emma. *Iluminované rukopisy Státní knihovny ČSR v Praze*. Praha: Pressfoto, 1975.
77. VACLÍK, Vladimír. *Chrámové betlémy v Čechách a na Moravě*. Praha: Vyšehrad, 1990. ISBN 80-7021-036-2.
78. VAVŘINOVÁ, Valburga. *Malá encyklopedie Vánoc*. Praha: Libri, 2000. ISBN 80-859-8381-8.
79. ZACHYSTAL, František. *Dějiny zeměpisu: Starověk - středověk*. Praha: F. Svoboda, 1923-24.
80. ZIEHR, Wilhelm. *Kříž: symbol, zobrazování, význam*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997. ISBN 80-719-2288-9.
81. ZRZAVÝ, Josef. *Plastická anatomie člověka: pro umělce a přátele umění*. Praha: Výtvarný odbor umělecké besedy, 1947.

Zdroje internetové

82. ANSORGOVÁ, Kristýna. Vyobrazení Krista v průběhu staletí: Od počátku křesťanství po renesanci. In: *Chytrá palice* [online]. 2012 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <http://palice.gjk.cz/prace/vyobrazeni-krista-v-prubehu-staleti-od-pocatku-kristyna-ansorgova>
83. *Bolestné kameny* [online]. [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: <http://www.bolestnekameny.cz/>
84. Bolestný Kristus. In: *Národní galerie Praha* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_181
85. Bolestný Kristus. In: *Národní galerie Praha* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/bolestny-kristus-113486/>
86. Chludovský žaltář. In: *Rodon* [online]. 27. 12. 2015 [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/ikony/Iluminovane-a-vzacne-rukopisy/Chludovsky-zaltar-1672>
87. ČERNÝ, Filip. Cesta bolestných kamenů v Píseckých horách vede návštěvníky k zamyšlení. In: *Český rozhlas: Rádio vašeho kraje* [online]. 23. 6. 2014 [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: <https://regiony.rozhlas.cz/cesta-bolestnych-kamenu-v-piseckych-horach-vede-navstevniky-k-zamysleni-7442690>
88. Ferenc Liszt: Via crucis. In: *Musica Templi* [online]. březen 2014 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <http://www.musicatempli.cz/wp-content/uploads/2014/03/F.-Liszt-Via-Crucis-program.pdf>
89. Giotto: Ukřižování I. In: *Artmuzeum.cz: Martiny Glennové* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2836
90. Giotto: Ukřižování II. In: *Artmuzeum.cz: Martiny Glennové* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2841
91. GRISA, Ivan. Svatý Hrob, Heiliges Grab, Görlitz/Zhořelec. In: *Hrady.cz* [online]. 8. 3. 2009 [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: <https://www.hrady.cz/index.php?OID=7381>
92. Historie (Štramberk). In: *Oficiální stránky města Štramberk* [online]. [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.stramberk.cz/o-meste/z-historie/>
93. Homilie Řehoře z Nazianzu. In: *Rodon* [online]. 27. 12. 2015 [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/ikony/Iluminovane-a-vzacne-rukopisy/homilie-rehore-z-nazianzu--1727>
94. Ikony a fresky Srbska a Makedonie 10.-14. století. In: *Rodon* [online]. 2011, 27. 12. 2015 [cit. 2020-05-20]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/ikony/Balkan-Kavkaz-a-ostatni-prehled/ikony-a-fresky-srbska-a-makedonie-10-14-stoleti-1656>
95. Ježíš nemusel mít vousy, naznačuje vykopávka. In: *Novinky.cz* [online]. 4. 10. 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zahranicni/clanek/jezis-nemusel-mit-vousy-naznacuje-vykopavka-243398>
96. KALVÁRIE A BOŽÍ HROB U HRADU VALDŠTEJN. In: *Interregion Jičín* [online]. 10. 1. 2016 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: http://www.interregion.cz/turistika/stavby/pomniky/kalvarie_valdstejn/kalvarie_u_valdstejna.html

97. Kladení Krista do hrobu (1380–1390). In: *Rodon* [online]. 2011, 30. 8. 2014 [cit. 2020-05-20]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/kladeni-krista-do-hrobu-1380-1390--451>
98. Klášter sv. Kateřiny na Sinaji - ikony. In: *Rodon* [online]. 2011, 27. 12. 2015 [cit. 2020-05-20]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/ikony/Chramy-a-klastery/klaster-sv-kateriny-na-sinaji-ikony-1682>
99. KOUDELA, Miroslav. Mikulovský Svatý kopeček a křížová cesta. Regionální muzeum v Mikulově. In: *Regionální muzeum v Mikulově* [online]. 19. 1. 2009 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: https://www.rmm.cz/regiom/2008/034-052_koudelka_kopek.pdf
100. KOZLOVÁ, Olga. Venkovní křížové cesty na Svatém Hostýně. In: *Svatý Hostýn: národní kulturní památka* [online]. [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: https://www.hostyn.cz/krizove_cesty.html
101. KUBICOVÁ, Romana. Obnovená křížová cesta z Nového Jičína do Štramberka je ozdobou krajiny i místem k zamyšlení. In: *Český rozhlas: rádio vašeho kraje* [online]. 21. 11. 2017 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://regiony.rozhlas.cz/obnovená-krizova-cesta-z-noveho-jicina-do-stramberka-je-ozdobou-krajiny-i-mistem-7412117>
102. Kristus před Kaifášem (po roce 1500). In: *Rodon* [online]. 30. 8. 2014 [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/kristus-pred-kaifasem-po-roce-1500--507>
103. Křivákova pieta: restaurování. In: *Muzeum umění Olomouc* [online]. [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.muo.cz/>
104. Křížová cesta na Svatý kopeček. In: *Mikulov: Město s vůní jihu* [online]. [cit. 2020-05-20]. Dostupné z: <http://www.mikulov.cz/turistika/pamatky-a-prohlidkove-objekty/cirkevni-pamatky/krizova-cesta-na-svaty-kopecek/?contentId=78098>
105. Křížová cesta v Třešti. In: *Třešť* [online]. [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: <https://www.trest.cz/krizova-cesta-v-tresti/ds-1107>
106. Křížová cesta z Nového Jičína do Štramberka. In: *Oficiální stránky města Štramberk* [online]. 29. 1. 2020 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.stramberk.info/turistika-cykloturistika/pesi-turistika/krizova-cesta-z-noveho-jicina-do-stramberka-49cs.html>
107. Křížovou cestu už lidé téměř nevnímají. Nová verze má provokovat k zamyšlení. In: *Denik.cz* [online]. 25. 7. 2019 [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/regiony/krizovou-cestu-uz-temer-nevniame-svoji-verzi-chci-vyprovokovat-k-zamysleni-20190724.html>
108. LAVIČKA, Josef. Rekordy křížových cest. In: *Tarsicius* [online]. 27. 6. 2018 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.tarsicius.cz/clanky/clanek.php?id=345&cislo=3&rok=13>
109. Na Novojičínsku vznikla moderní křížová cesta. Zastavení jsou z oceli. In: *Idnes.cz* [online]. 30. 3. 2018 [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/ostava/zpravy/bilovec-krizova-cesta-velky-patek-novojicinsko.A180330_155203_ostava-zpravy_jog
110. NOVÁK, Josef. Putování Egerie: Itinerarium Egeriae. In: *Revue Theofil* [online]. 25. 3. 2010 [cit. 2020-05-25]. Dostupné z: <http://revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=995>
111. OUSTERHOUT, Robert G. The Church of Santo Stefano: A "Jerusalem" in Bologna. *Gesta* [online]. 1981, **20**(2), 311-321 [cit. 2020-05-16]. DOI: 10.2307/766940. ISSN 0016-920X. Dostupné z: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/766940>
112. Paolo Veronese. In: *Rodon* [online]. 27. 12. 2015 [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/zivotopisy-umelcu/veronese-paolo-117>
113. ROYT, Jan. Přehled dějin evropského umění: Raně křesťanské umění. In: *Inovace bakalářského programu "dějiny umění" pro potřeby praxe* [online]. [cit. 2020-06-03]. Dostupné z: <http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/01%20Rane%20krestanske%20umeni.pdf>
114. Salvador Dalí: Kristus sv. Jana z kříže [dokument]. Velká Británie, BBC, 2003. ČT2, 27. 7. 2011.

115. Santo Stefano complex. In: *Bolognawelcome.com* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.bolognawelcome.com/en/places/religious-buildings/santo-stefano-complex>
116. SVOBODA, Milan. Kaple Božího hrobu v Liberci z roku 1772: Krátké dějiny zapomenuté církevní stavby. In: *Technická univerzita v Liberci: katedra historie* [online]. 22.5.2008 [cit. 2020-06-10]. Dostupné z: https://khi.fp.tul.cz/images/studentske-projekty/Bozi-hrob-v-Liberci/104_StudieBH-SvobodaFNIX-2008.pdf
117. Toros Roslin. In: *Rodon* [online]. [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: <https://www.rodon.cz/ikony/Osobnosti/toros-roslin-1707>
118. Ukřižování - Giotto di Bondone: popis obrazu. In: *The Art Place* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://cs.thepvaaartplace.net/1504-the-crucifixion-giotto-di-bondone-a-description-of-th.html>
119. V Kuksu na Trutnovsku byl nalezen unikátní betlém. In: *Český rozhlas - Hradec Králové* [online]. 24. 9. 2010 [cit. 2020-05-15]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/v-kuksu-na-trutnovsku-byl-nalezen-unikatni-betlem-6171041>
120. VÍTEK, Pavel. Kalvárie Moravská Třebová. In: *Hrady.cz* [online]. 14. 5. 2016 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.hrady.cz/index.php?OID=12825&PARAM=11&tid=43939&pos=450>
121. VÍTEK, Pavel. Křížová cesta Moravská Třebová. In: *Hrady.cz* [online]. 14. 5. 2016 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://www.hrady.cz/index.php?OID=12874>
122. WEIN, Michal. Kříž s křížem. In: *Znaky Značky Znamení* [online]. 2014 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: http://www.znakznackaznamení.cz/000_zzz/ramce_zzz.html
123. WEIN, Michal. Ryba nejen rybím okem. In: *Znaky Značky Znamení* [online]. 2017 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: http://www.znakznackaznamení.cz/000_zzz/ryba.html
124. WILDOVÁ, Vladislava a Milan BAJÁK. Lidé z celého světa míří do kostela v Konecchlumí. Zdobí jej Křížová cesta Vladimíra Komárka. In: *Radiožurnál* [online]. 8. 4. 2018 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/lide-z-celeho-sveta-miri-do-kostela-v-konecchlumi-zdobi-jej-krizova-cesta-7155007>
125. ZEBRZYDOWSKÁ KALVÁRIE - PÁŠIJOVÉ MYSTÉRIUM. In: *20 years Polska: Polish tourism organisation* [online]. 12. 4. 2010 [cit. 2020-05-24]. Dostupné z: <https://www.polsko.travel/cz/pamatky/unesco/zebrzydowska-kalvarie-pasijove-mysterium>
126. ŽMOLÍK, Václav. Nejstarší křížová cesta v Česku měla zprvu jen sedm zastavení. In: *Radiožurnál* [online]. 17. 12. 2011 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/nejstarsi-krizova-cesta-v-cesku-mela-zprvu-jen-sedm-zastaveni-6264276>

Zdroje fotografií

Všechny obrazové materiály jsem fotil na svůj vlastní fotoaparát a jsem tedy jejich autorem.