

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra pastorální a spirituální teologie

Kamil Šromota

Teologie obrazů Mistra Vyšebrodského oltáře

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: ThLic. Jaroslav PASTUSZAK, Th.D.

Obor: Křesťanská výchova

OLMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem
přitom jen uvedené prameny a literaturu.

V Penčicích dne 30. března 2011

.....

Kamil Šromota

Děkuji ThLic. Jaroslavu Pastuszakovi, Th.D., za odborné vedení práce a za mnoho cenných rad, podnětů a ochotu při konzultacích.

OBSAH

ÚVOD	6
1. OBRAZ BOŽÍ – THEOESTETIKA	7
1.1 Doxa – záře Boží slávy	9
1.1.1 Oslava Boha	9
1.1.2 Teologie krásy	12
1.1.3 Spor o obrazy	15
1.1.4 Aequalitas numerosa	18
1.1.5 Claritas	19
1.1.6 Mimesis a transcedence v obrazech	20
1.1.7 Via pulchritudis	21
1.2 Exkurz: Boží obraz v dějinách – od vtělení Logu do středověku	23
1.3 Povaha jsoucna a symbolika kříže	30
1.4 Cesta k osobě – antropologické pojetí Božího obrazu	37
2. HISTORICKÝ KONTEXT	45
2.1 Cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě	45
2.2 Výtvarné umění v Čechách první poloviny čtrnáctého století	47
2.3 Otázka autorství a místa vzniku Vyšebrodského oltáře	48
3. OBRAZY VYŠEBRODSKÉHO OLTÁŘE	50
3.1 Zvěstování	53
3.2 Narození Krista	57
3.3 Klanění tří králů	62
3.4 Kristus na Olivetské hoře	65
3.5 Ukřížování	69
3.6 Oplakávání Krista	72
3.7 Zmrtvýchvstání	74
3.8 Nanebevstoupení	77
3.9 Seslání Ducha svatého	80
ZÁVĚR	82

Seznam použitých zkratk	85
Bibliografie	86
Primární prameny	86
Literatura	86
Články	89
Slovníky	90
Přednášky	90
Internetové zdroje	90
Přílohy: <i>Obrazy Vyšebrodského oltáře</i>	91
I. Zvěstování Panně Marii	
II. Narození Páně	
III. Klanění třech králů	
IV. Kristus na Olivetské hoře	
V. Ukřižování	
VI. Oplakávání Krista	
VII. Vzkříšení	
VIII. Nanebevstoupení	
IX. Seslání Ducha svatého	

Úvod

Obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře patří k tomu nejcennějšímu, co se nám z českého gotického výtvarného umění zachovalo. Patří do pokladnice světového umění a byla o nich napsána spousta odborných studií. Je proto těžké tyto poznatky něčím doplnit, napsat na toto téma cokoli nového. Přesto cítím ospravedlnění mého záměru, a tím je můj osobní vztah k obrazům Vyšebrodského oltáře.

V roce 1986 jsem navštívil přednášku Zdeňka Neubauera „*Obrazy Mistra Vyšebrodského cyklu*“ v Paláci Unitarie v Karlově ulici v Praze, a otevřel se mi doposud neznámý svět gotického umění. Tato přednáška na mne hluboce zapůsobila a od té doby jsem každou návštěvu Prahy spojil s prohlídkou sbírek gotického umění Národní galerie, umístěné v překrásném prostředí svatojiřského kláštera na Pražském hradě.¹ Před obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře jsem stával celé hodiny. Poté jsem většinou galerii rychle opustil, neboť, plný dojmů, jsem už k další prohlídce neměl dostatek sil. Obrazy se mi hluboce vtiskly do mé mysli, odkud vystupovaly při četbě Písma, nebo při náhlém pochopení některého z christologických tajemství.

Smyslem této práce proto není umělecko-historický výzkum tohoto uměleckého díla, ale pokusil jsem se o uvedení do recepce těchto obrazů, o jakýsi klíč k nahlédnutí do středověkého estetického cítění.

Tomuto záměru odpovídá zvláště první část práce nazvaná „*Boží obraz*“ s doplňujícím termínem ze slovníku Hanse Urs von Balthasara – *theoestetika*. Zejména kapitola 1.1 pojednává o některých estetických principech specifických pro středověké myšlení, ale zároveň se snaží postihnout, jak krásu chápe současná teologie. Kapitola 1.2 představuje historický exkurz, jak se vyvíjela ikonografie Krista v době raného křesťanství. Kapitoly 1.3 a 1.4 pojednávají téma Božího obrazu z širšího filosoficko-teologického pohledu, zejména ontologického a soteriologického (1.3) a antropologického (1.4), neboť můj přístup k obrazům koresponduje s těmito náhledy.

Obsah druhé části odpovídá jejímu názvu: *Historický kontext* má za úkol stručně seznámit s historickými okolnostmi vztahujícími se k tomuto dílu.

Třetí část se již věnuje samotným obrazům Vyšebrodského oltáře. Nesledují se zde technické detaily výtvarného provedení, jako spíše významové konotace symbolů a teologických náhledů dané doby. Přitom však nelze pominout skutečnost, že je to nahlíženo očima současného člověka.

¹ V současné době je sbírka gotického umění umístěna v Anežském klášteře v Praze.

1. OBRAZ BOŽÍ – THEOESTETIKA

Hospodine, slyš můj hlas, když volám,

Smiluj se nade mnou, odpověz mi!

Mé srdce si opakuje Tvoji výzvu:

„Hledejte mou tvář.“

Hospodine, tvář tvou hledám.

[Ž 27, 7-8]

Těchto slov 27. žalmu se dovolává sv. Anselm z Canterbury (1033 - 1109) ve svém spise *Proslogion*.² Původní titul tohoto spisu zněl *Fides quaerens intellectum*³ a sv. Anselm jím zahájil období hlubokého promýšlení otázek o povaze božství, podstatě stvořeného světa a smyslu vlastního lidského bytí. Období, které dnes nazýváme *gotika*, položilo základy evropské systematické vzdělanosti, bylo proniknuto hlubokou spiritualitou a projevovalo se svébytným uměleckým tvaroslovím. Pokud chceme v dnešní době porozumět náboženským obrazům a duchovnímu životu středověkého člověka, musíme nejdříve věnovat pozornost stejným otázkám: Musíme pochopit, jak vnímal Boha člověk čtrnáctého století, a čím může jeho víra oslovit současného člověka. S tím také souvisí reflexe, co víra znamená pro člověka v dnešním světě, protože není-li gotické umění nahlíženo očima víry – je mrtvé:

„Umění je dítětem své doby. Proto je schopno vyjádřit jenom to, čím je jeho doba naplněna. Není-li v něm obsažena možnost dalšího vývoje, tedy je-li pouze dítětem své doby, a nikoli zdrojem budoucnosti, pak je to umění vykleštěné. Jeho životnost bude krátká, a jakmile se změní klima, z něhož vzešlo, morálně se vyčerpá.

Také druhý typ umění schopný dalšího vývoje vyrůstá z duchovního klimatu své doby. Není však jeho pouhou ozvěnou, věrným zrcadlovým odrazem, ale vyznačuje se nad to ještě prorockou silou, schopností hluboké introspekce a širokého záběru.

Duchovní život, jehož neoddělitelnou součástí a zároveň jedním z nejúčinnějších prvků je umění, představuje sice komplikovaný, svou podstatou ovšem jednoduchý a snadno vysvětlitelný pohyb směrem kupředu a vzhůru. Je to pohyb, který je poznáním. Jeho formy mohou nabýt sice různých podob, ale jeho smysl a účel jsou stále stejné.“⁴

Umění přerůstající svou dobu je umění dotýkající se věčnosti – umění duchovní. Jeho tvůrci – umělci a proroci – přerůstají svou dobu a posouvají horizont lidstva

² Srov. *Mistr Eckhart a středověká mystika* s. 78.

³ Tzn. Víra hledající poznání, víra usilující pochopit a porozumět.

⁴ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. s. 15-16.

kupředu a vzhůru, k hlubšímu proniknutí k Božímu tajemství, k hlubšímu porozumění Božímu obrazu.

Můžeme však dnes pochopit umělecké dílo, od jehož vzniku nás dělí šest a půl století? Žijeme v komplikovaném světě. Množství poznatků a vyspělá technika, která nás obklopuje, nás nutí myslet technicky: přímočaře a konstruktivně. Očekáváme, že věda vyřeší všechny problémy, které před námi stojí, že odpoví na všechny naše otázky. To nás zbavuje vlastního filosofického zkoumání. Vyjadřujeme se v abstraktních pojmech, jejichž původní smysl už dávno nevnímáme. Jsme zahlceni množstvím informací a vjemů a od umění očekáváme, že nám odpoví na otázky, na jejichž kladení už nemáme čas. A jaká je odpověď současného umění o stavu našich duší? Komplikovaná a zneklidňující. Z našeho života zmizel smysl pro tajemství. Ovšem pouze skrze tajemství může člověk rozumět životu; pouze skrze tajemství může mít víru. Dokážeme ještě užasnout nad prostou krásou polního kvítku, v němž se obráží krása celého stvoření? Dokážeme v kráse nacházet věčný obnovující základ světa? Chybí nám pevný bod – kámen úhelný – na kterém bychom mohli vystavět smysluplnou vizi světa: „*Kromě toho církev tvrdí, že za všemi změnami je mnoho věcí, které se nemění a které mají svůj poslední základ v Kristu, ten je stejný včera, dnes i na věky.*“⁵

Zde je klíč nejen k objevení krásy gotických obrazů, ale i k pochopení smyslu vlastního bytí. Je vyjádřen i ve slovech citovaného žalmu: *Mé srdce si opakuje Tvoji výzvu: „Hledejte mou tvář“.*

Zatímco člověk odedávna vnímal veškerou skutečnost jako projev Boží lásky a tato láska tvořila základ a smysl jeho vlastní existence, od počátku novověku stojí na nejvyšším stupni řebříčku hodnot víra v lidský rozum a vlastní schopnosti. To umožnilo rozvoj vědy a techniky, a tím i jednodušší a snadnější život, na druhé straně je to zapláceno větší povrchností prožívání a vztahů, pocitem odcizení a ztráty autentického bytí.

Kontemplace obrazů Mistra Vyšebrodského oltáře může být očištnou lázní, tolik potřebnou v současném světě. Cílem následujících úvah je zpřístupnit recepci těchto obrazů dnešnímu člověku a uvést do samostatné kontemplace jejich sdělení. To znamená především porozumět teologii těchto obrazů, neboť středověká estetika stála výhradně na teologických základech.

1.1 Doxa – záře Boží slávy

Neboť Bůh, který řekl ‚ze tmy ať zazáří světlo‘, osvítil naše srdce, aby nám dal poznat světlo své slávy ve tváři Kristově. [2Kor 4, 6]

Při prvním setkání s obrazy Vyšebrodského oltáře nás ihned zaujme jedna věc: jednoduché výrazové prostředky, jakoby prostý jazyk vyprávění obrazu, doplněný masivní plochou zlatého pozadí. Tento paradox však nepůsobí nijak křečovitě a násilně. Naopak: Je ihned zřejmé, že se zde jedná o mimořádně závažné sdělení. Člověka to nutí k vnitřnímu ztišení a usebrání, a zároveň nabádá k tomu, aby se s úctou a pokorou sklonil před velkolepostí Boží slávy. Teprve pak začne být zjevná krása obrazů Vyšebrodského oltáře. Sdělení těchto obrazů je totiž opravdu tím největším a nejtěžším úkolem, o který se může umělec pokusit: zprostředkovat tajemství spasitelského příběhu Božího sebesdlení.

1.1.1 Oslava Boha

Romano Guardini, v textu *Kultbild und Andachtsbild* z roku 1937 fenomenologicky rozlišuje dvě základní formy „svatých obrazů“; nazývá je obrazy *kultové* a obrazy *zbožné*: „*Kultový obraz nevychází z lidského prožívání, ale z objektivního bytí a z objektivní vlády Boha – tím nemyslím faktický, či dokonce vědomě uvážený postup umělce, nýbrž významové jádro procesu... Kultový obraz vychází z této skutečnosti a z této spásné vlády Boha. Dává se k dispozici Tomu, který jest, aby – jestliže se mu zlíbí – mohl mluvit skrze něj. Činí se orgánem ekonomie spásy. Je formován a působí tak, jak to odpovídá této souvislosti.*

Zbožný obraz vychází z vnitřního života věřícího jedince... Ze zkušenosti, kterou činí člověk, který věří a žije z víry. I zbožný obraz se týká Boha a jeho vlády, ale jako obsahu lidské zbožnosti. Tedy zatímco se zdá, že kultový obraz je zaměřen k transcenci, přesněji řečeno, že přichází z transcendence, zbožný obraz vychází z imanence, z niternosti.“⁶

Retábl s devíti deskovými obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře, byl určen k liturgické oslavě Boha. Tyto obrazy byly obrazy kultové – Bůh skrze ně může působit přímo, podobně jako se to děje během liturgie. Estetická stránka zde není ta nejdůležitější složka, neboť kultový obraz působí především na úrovni bytostné

⁵ GS 10.

podstaty člověka. Krásu liturgie, přetvářející duši člověka, charakterizují slova žalmu: „*Blaze lidu, který zná vítězný hlahol, který chodí ve světle tvé tváře, Hospodine.*“ [Ž 89, 15].

Původním starozákonním smyslem liturgie byla oslava a uznání slávy Božího majestátu,⁷ který se lidem zjevoval v podobě „ohně“, „oblaku“ a „vidění“. Křesťanská liturgie má smysl mnohem hlubší, neboť je setkáním s Ježíšem Kristem, který je nejvyšším způsobem sebesdílení Boha ve stvoření. Oslavou Ježíše Krista se tak zároveň setkáváme s nejvyšším projevem lásky i krásy, která přetváří lidské srdce.

Člověk, kromě zjevení v Písmu a v Ježíši Kristu, může poznávat Boha skrze stvoření a milost jako Moudrost, nebo v jeho působení jako Slovo.

Moudrost pojednávána v sapienciálních textech Starého zákona⁸ představuje konfrontační snahu židovské komunity dokázat převahu Božího zjevení v Písmu, nad helénistickou kulturou, oceňující moudrost a harmonii jako základní hodnoty řecké kultury. Podle těchto knih je Moudrost „*božského původu, protože vyšla z Božích úst a panuje nad oblaky, je tedy stavěna na roveň Bohu (srov. Sir 24, 3-6); sídlí uprostřed Izraele (srov. Sir 24, 7-8); moudrost konala svou liturgickou kněžskou službu ve Stánku úmluvy a později na Siónu (srov. Sir 24, 9-12); konečně je přirovnávána ke stromu, který nese plody spásy a ty daruje svým ctitelům jako pokrm a nápoj (srov. Sir 24, 16-21), jedná se zřejmě o narážku na rajský strom života (srov. Gn 2,9)*“.⁹ Kniha, vztahující se k Moudrosti už v samotném názvu, vypočítává jednadvacet vlastností moudrého ducha (srov. Mdr 7, 22 - 8, 8). Za chvíli uvidíme, že verš: „*Je odleskem věčného světla, nezkaleným zrcadlem Božího působení a obrazem jeho dobrotivosti.*“ [Mdr 7, 26], je výstižnou definicí, jak teologická estetika chápe krásu. Ve Starém zákoně je moudrost chápána jako personifikace Boha. Moudrost působí při stvoření světa i při komunikaci s člověkem ve zjevení. Moudrost však také přivádí stvoření zpět k Bohu, neboť „*Bůh chce, aby nebeským vládám a mocnostem bylo nyní skrze církev dáno poznat jeho mnohotvarou moudrost, podle odvěkého určení, které naplnil v Kristu Ježíši, našem Pánu.*“ [Ef 3, 10-11].

Také **Slovo**, stejně jako Moudrost, má svůj podíl při stvoření světa. Pro starověkého člověka není slovo jen zvukem, ale je působící skutečností. Slovo „*je silou, jež tvoří, proměňuje i zachraňuje (srov. např. Gn 1, 3; Iz 44, 24-28; Ž 107, 20). Velice*

⁶ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. s. 52.

⁷ Řecký výraz pro Boží slávu – *doxa* (hebrejsky *kabot*, latinsky *gloria*) znamená *sláva, lesk, čest*.

⁸ K mudroslovným knihám se řadí spisy: Job, Ž, Př, Kaz, Pís, Mdr, Sir.

⁹ POSPÍŠIL, C. V. *Ježíš z Nazareta, Pán a spasitel*. s. 43.

*zajímavá je výpověď verše Iz 55, 10-11, kde se mluví o slově vycházejícím z Božích úst; když toto slovo naplní svoje poslání ve světě, navrací se zpět k Hospodinu, od něhož vyšlo.*¹⁰ **Slovo**, jako sebesdělení Boha člověku skrze stvoření, situace a ústa proroků, bylo předáváno tradicí, aby vedlo lidi ke stále hlubšímu chápání Boha. Slovo tak představuje dynamickou podobu Božího obrazu; je vstupováním Boha do stvoření. Tím, jak Slovo postupně zjevovalo Boží podobu, připravovalo cestu evangeliu. Věřoučná konstituce o Božím zjevení k tomu říká: „*Toto zjevování se uskutečňuje činy i slovy, které navzájem vnitřně souvisí, takže skutky, které Bůh vykonal v dějinách spásy, ukazují a posilují nauku i skutečnosti vyjádřené slovy; slova pak hlásají tyto skutky a objasňují tajemství v nich obsažená. Avšak nejhlubší pravda, která se odhaluje tímto zjevením o Bohu i o spáse člověka, nám září v Kristu, který je prostředníkem a zároveň i plností celého zjevení.*“¹¹ Písmo svaté to dosvědčuje v listu Židům: „*Mnohokrát a mnohými způsoby mluvíval Bůh k otcům ústy proroků; v tomto posledním čase k nám promluvil ve svém Synu, jehož ustanovil dědicem všeho a skrze něhož stvořil i věky, On, odlesk Boží slávy a výraz Boží podstaty nese všechno svým mocným slovem.*“ [Žd 1,1-3]

Boží sláva je příčinou čirého stvořitelského Božího aktu a svobodného Božího sebesdělení ve stvoření v Ježíši Kristu: „*A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi. Spatřili jsme jeho slávu, slávu, jakou má od Otce jednorozený Syn, plný milosti a pravdy.*“ [J 1,14] V osobě Ježíše Krista dává Bůh stvoření darem sám sebe jako nejvyšší projev Lásky: „*Neuchopitelnost Boha se v konečné podobě zjevení neprojevuje již tolik prostřednictvím svobody jeho jednotlivých svrchovaných skutků, jako spíše neproniknutelností příčiny a míry jeho lásky, která je, právě ve svém zjevení v Kristu, vždy vyvýšena nad každou lidem a tvorům vlastní míru lásky a tím se prokazuje jako čirá Boží sláva (kabot).*“¹² Ze strany stvoření je oslava Boha sdílením této Boží lásky a směřováním k účasti na plnosti Božího bytí, jež se zcela vyjeví na konci věků.

Liturgická oslava Boha není pouhou připomínkou Boha uprostřed shonu všedních dnů. Je setkáním v rámci posvátného času (καιρος), který je průnikem věčnosti. Bohoslužba je obrazem skryté slávy Boží a působením Ducha svatého ve věřících oživuje a zpřítomňuje Boží zjevení, které je Kristovou událostí a apoštoly historicky uzavřeno.

¹⁰ POSPÍŠIL, C. V. *Ježíš z Nazareta, Pán a spasitel*. s. 44.

¹¹ DV 2.

¹² BALTHASAR, Hans Urs von. *Křesťanské umění a zvěst o Bohu, který se zjevil v Ježíši Kristu*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník. s. 336.

Obrazový cyklus Mistra Vyšebrodského, jako součást liturgického prostoru, je zachycením věčně přítomného Božího zjevení; je zobrazením christologických tajemství, skrze něž Bůh člověka proměňuje k věčné spáse.

1. 1. 2 Teologie krásy

Středověký člověk nedokázal vnímat krásno odděleně od společenství se slávou Boží. Pseudo-Dionysius Areopagita píše, že vesmír se jeví jako nevyčerpatelné vyzařování krásy, jejíž příčinou je Dobro jako prapočáteční světlo, které „*spojuje vše rozumové a intelektuální. Protože tak jako nevědomost v určitém smyslu štěpí toho, kdo se takto mylí, projev rozumného světla je naopak to, co jím posvěcované shromažďuje. Sjednocuje je, zdokonaluje a obrací k Pravému Jsoucnu.*”¹³ Scholastická filosofie Alberta Velikého řadila krásno (*pulchrum*) mezi základní transcendentálie. Transcendentálie představují transcendentální vlastnosti bytí i všeho jsoucího. K základním transcendentáliím patřilo *unum* (jedno), *bonum* (dobré), *verum* (pravdivé či poznatelné) a *pulchrum* (krásno). V každém jsoucnu lze spatřit záblesk formy, kterou ji obdařil Stvořitel. Proti takovému metafyzickému objektivismu, předpokládajícímu že krásno jakéhokoli jsoucna se zakládá na metafyzické jistotě, vystoupil Tomáš Akvinský poukazem na to, že transcendentální vlastnost krásna se projevuje ve vztahu, při němž se člověk na objekt zaměřuje.

Požadavku Tomáše Akvinského chápat transcendentálnost krásna jako vztah, však dnešní člověk nemůže správně rozumět, neboť zatímco středověk chápal krásno jako všezahrnující pojem pro veškerou realitu, současná estetika nahlíží krásu skrze schopnost soudnosti a tvořivosti lidského subjektu. To je navíc u současného člověka doprovázeno ztrátou smyslu pro transcendenci.¹⁴

Rozplést tento rébus se pokusil Hans Urs von Balthasar ve svém monumentálním pětisvazkovém díle *Herrlichkeit* (Sláva). Balthasar zde shromáždil množství reflexí o prvotní zkušenosti poznání Boha, jak ji zprostředkovává křesťanství v průběhu staletí.

Zkušenost poznání Boha začíná vnímáním, lépe řečeno *spatřením*: „*Není to tak, že by se člověk panovačně zmocňoval světa kolem sebe a nutil jej, aby mu otrocky sloužil, nýbrž tak, že vnímavý člověk zakouší v pronikání do světa své vlastní omezení,*

¹³ Srov. DIONÝSIOS, Areopagita. O mystické theologii. O Božských jménech s komentáři Sv. Maxima Vyznavače. s. 100.

¹⁴ Srov. ERP, Stephan van. *Zjevení a krása*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 372.

a uvědomuje si, že – jak praví Cusanus v *De visione Dei* – není první, kdo vidí a kdo v tomto nahlížení může vykonávat vládu nad tím, co nahlíží: vidoucí spatřuje, že je sám už dávno spatřen a pozorován. Víra tak poznává a uznává apriori Božího pohledu; ‚oči víry‘ jsou schopny dívat se na věci a vidět v nich to, že se z těchto věcí na ně někdo dívá, že jsou v pohledu na věci už někým pozorovány.“¹⁵ Člověk tak náhle ve stvoření poznává Boží lásku, která očekává, že bude člověkem opětována. Antický svět takovéto okamžiky prozření nazýval *epifanie* – Boží projevení. Sv. Augustin píše: „*Nebesa i země i vše, co je naplňuje, to vše mi říká, že tě mám milovat, a nepřestanou to říkat všem. Nikdo se proto nemůže vymlouvat.*“¹⁶ To platí již v rovině tzv. přirozeného zjevení, kdy člověk poznává Boha skrze stvoření jako moudrost a lásku, neboť Boží láska se ve stvoření projevuje jako záře Boží slávy – krása.

Písmo svaté ovšem epifanii chápe jako konkrétní historické projevení osobního Boha. Tím se epifanie stává konkrétním projevením Boží lásky k člověku: „*Je to Boží ‚doxa‘ (mínění, vyznamenání, pocta, sláva, lesk, světlo, čest, vznešenost, nádhera), Boží lesk, záře, světlo, jež svou zásadní podobu a tvar dostala v osobě bohočlověka Ježíše Krista.*“¹⁷ Boha otce nikdy nikdo nemohl spatřit pro neproniknutelný jas. Toto světlo mohli učedníci spatřit při proměnění Ježíše na hoře Tábor, kdy se láska božské osoby Otce projevila ve svém Synu navenek jako záře. Záře Boží lásky v nás vyvolává pocit blaženosti a krásna: „*Bůh nám dává světlo a osvěcuje nás, vtiskuje do nás své slovo a tvořivým způsobem do nás vkládá svůj obraz, a tak jen v tomto obrácení (v němž se objekt stává aktivním, podoben tak subjektu) se utváří křesťanské vidění. Co nakonec člověk vnímá, závisí na iniciativě předmětu.*“¹⁸ Člověk je tedy Božím zjevením aktivně přetvářen k obrazu Božímu. Děje se tak však jen v případě, že se člověk zcela otevře Boží lásce a nechá se jí strhnout a uchvátit.

Záře Boží slávy nás tak skrze lásku uvádí do pravdy, jež je zároveň krásou: „*láska, a sice ta, která má účast na lásce Boží, ručí za objektivní poznání v oblasti trojičního zjevení. Jak je možné účast na Boží lásce žít, popisuje první list Janův, jenž stejně jako evangelium krouží kolem Boží podoby/tvaru (Gestalt) v Kristu, nyní ovšem z perspektivy církevní obce. Tento tvar byl nyní zcela objektivně a nezrušitelně položen do tohoto světa, což bylo uchopeno formou dogmatu: Podobně jako se nesmíme dotýkat*

¹⁵ HAAS, Alois M. *Láska – tvar křesťanského života*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 359.

¹⁶ Sv. Augustin. *Confess.* X, 6: PL 32, 661.

¹⁷ BALTHASAR, Hans Urs von. *Herrlichkeit*. III/2/2. s. 221 citace in HAAS, Alois M. *Láska – tvar křesťanského života*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník. s. 362.

¹⁸ Tamtéž s. 363.

vystavených uměleckých předmětů ..., musíme nechat být tím, čím je, i Boží tvar. Jeho chybné interpretace budou přicházet a odcházet, tvar sám ale zůstává. Umění spočívá v tom, že člověk zůstává spojen s tvarem.“¹⁹ Význam liturgického umění tedy spočívá v tom, že zde láska vtělená do krásy (*pulchrum*) sjednocuje (*unum*) vnímající subjekt s tvarem/podobou znázorněného objektu – s obrazem Božím, tedy s pravdou (*verum*) o Bohu.

Pravdu o Bohu nelze uchopit čistě rozumovým úsudkem, ale pouze rozumem osvětleným vírou; rozumem otevřeným lásce. Filosofický přístup k Bohu proto nutně skončí v negativní teologii Boží neuchopitelnosti a neproniknutelnosti. Pouze skrze lásku může člověk dojít k *via eminentiae* – syntetickému propojení *via positiva* rozumového úsudku s *via negativa* nemožnosti rozumového poznání Boha.

Setkání s Bohem v estetické rovině, skrze krásu jako záři Boží slávy, ovšem představuje pouze statickou podobu Boží slávy. K plnosti poznání (*verum*) je třeba dynamické složky Božího působení ve stvoření: „*Krása se tedy sdílí a proměňuje v dobrotu, aniž by ztrácela svůj charakter lásky. V okamžiku uchvácení, jež následuje po zachycení a vnímání zjevujícího se božství ve světě, nemůže žádný křesťan zůstat nepohnutě stát, protože Boží zjevení není jen předmět k pozorování, ale podnět k jednání, a sice jak ze strany Boží, tak též člověka.*“²⁰ Kristova podoba není pomníkem, ale odkazem; spasitelskou funkcí. Estetika proto úzce souvisí s etikou. Láska umožňuje, aby veškeré konání směřovalo k dobru a stávalo se tak krásným.

Souvislost mezi etikou a estetikou vysvětluje sv. Tomáš Akvinský takto: „*Sláva je účinek cti. Neboť z toho, že někdo je ctěn nebo chválen, stává se slavným v očích jiných. A proto, jako je totéž čestné a slavné, tak také je totéž počestné a půvabné.*“²¹ Z tohoto pohledu je tedy spasitelské dílo Ježíše Krista nejen vrcholným projevem Boží slávy, ale současně je tento projev Lásky také vrcholem krásy. Středověký člověk proto neusiloval o vyjádření krásy vnějšími prostředky, neboť krása byla samotným obsahem jeho sdělení.

Láska vnitřně spojuje (*unum*) pravdu (*verum*), dobro (*bonum*) a krásno (*pulchrum*). Velký ruský teolog Pavel Florenskij k tomu napsal: „*Mé poznání Boha, jež ve mně přijímá jiný, je láska k přijímajícímu; předmětně nazíraná – třetím – láska k jinému je krása. Co je pro subjekt poznání pravda, je pro jeho objekt láska k němu,*

¹⁹ Tamtéž s. 364.

²⁰ HAAS, Alois M. *Láska – tvar křesťanského života*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník. s. 365.

²¹ AKVINSKÝ, T. *Theologická summa II. CXLV, 2*. Olomouc: Krystal, 1939. s. 1078.

ale pro nazírajícího poznání (poznání objektu ze strany subjektu) – krása. ‚Pravda, Dobro a Krása‘ – tato metafyzická triáda nepředstavuje tři různé principy, nýbrž jeden, je to jeden a týž duchovní život, jen nahlížený pod jinými zornými úhly. Duchovní život, který vychází z Já a který má v Já svůj střed, je Pravda. Chápaný jako bezprostřední působení jiného je dobro. A předmětné nazírání třetím, jako vyzařovaný navenek, je Krása.“²²

1. 1. 3 Spor o obrazy

„Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí“. [Ex 20,4] Formulace ukazuje na nepodmíněnost a neuchopitelnost Boží a starozákonnímu člověku měla zabránit v návratu k pohanským kultům a jejich modloslužbě. Tato Smlouva se pro lidi stala Zákonem a porušení jejích pravidel znamenalo narušení vztahu s Bohem.

Po vtělení Slova bylo možné zobrazovat Boha jako Ježíše Krista, neboť podle sv. Pavla: „On je obraz Boha neviditelného, prvorozený všeho stvoření, neboť v něm bylo stvořeno všechno na nebi i na zemi – svět viditelný i neviditelný.“ [Ko 1, 15-16]. Vtělením Slova se Slovo stalo obrazem a otevřela se tím nová kvalita vztahů mezi člověkem a Bohem. Ovšem zobrazení posvátného se vždy pohybovalo na tenké hraně mezi idolatrií, zaměňující předmětný obraz za samotné božství, a ikonoklasmem, nepřipouštějícím žádný způsob zobrazení Boha. Zobrazování posvátného tedy vyžadovalo pečlivou teologickou analýzu: „Nejhlubší a definitivní základ každé prezentace obrazu nachází křesťanská teologie v nejsvětější Trojici: Bůh, původce a prvopočátek všeho, má ve všem dokonalý obraz Sebe Samého, tedy i v Synovi – věčném Slově. Pochopení této souvislosti je důležitým předpokladem pro objasnění Božího obrazu jako prvoobrazu (prapůvodu) každé ikony.“²³

Spor o obrazy, probíhající během prvních století křesťanství, si vynutil promýšlení trinitární teologie jako výchozího bodu možnosti zobrazení posvátného. Teprve při správném pochopení Boží Trojice získáme správný vztah k sakrálním obrazům. Lze to názorně dokumentovat právě na sporu o obrazy.

Alexandrijský presbyter Arius († 336) zastával názor, podle něhož byl Bůh jediný, nestvořený, věčný, bez počátku a nesmrtelný: „On jediný nemá podobného

²² FLORENSKIJ, P. A. *Smoln i umveržděnie istiny*. Citace in ŠPIDLÍK, Tomáš. RUPNIK, Marko Ivan. *Nové cesty pastorální teologie. Krása jako východisko*. s. 573.

²³ Srov. SCHÖNBORN, Christoph. *Ikona Krista: teologické východiska*. s. 13.

sobě; nemá nikoho, kdo by mu byl podobný, nebo by se mu slávou vyrovnal.“²⁴ Pro Aria byl Bůh, v rozporu s učením sv. Pavla, triádou jejíž „členové“ nemají rovnocenné postavení, ale jsou proti nejvyššímu Otci v hierarchickém, podřízeném uspořádání. Vidíme, že správné porozumění Božímu obrazu je přímo závislé na správném porozumění Božímu trinitárnímu principu a jeho vnitřní vztahovosti: „*Ve jménu radikálně čisté nadpřirozenosti Arius úplně oddělil Boha od světa. Jeho Bůh nemohl být Trojjediný, protože Arius vnímá Boha výlučně v kategoriích nadřazenosti a podřazenosti lidské projekce, vnímá Ho jako Boha, kterému je ctí vládnout, ne darovat, nebo zprostředkovat svůj život.*“²⁵ Toto pojetí Boha odporuje obrazu Boha, který se nám zjevil v osobě Ježíše Krista.

Proti arianismu rozhodně vystupoval alexandrijský biskup sv. Atanáš, který v *Listu o usneseních Nicejského koncilu (Epistula de Decretis Nicaenae synodi)* píše: „*Kdo chce mluvit o nezrozeném Bohu, necht' přizná – chce-li to uznat –, že Slovo skutečně není jedním ze stvořených bytostí a, jak jsem řekl, Bůh nejen není zrozený, ale je skrze vlastní Slovo Tvůrcem toho, co je zrozeno. Samo jméno Otec to naznačuje. Slovo zase je obrazem Otce a je stejné podstaty s Otcem. Jako jeho obraz je Slovo jiné než všechny stvořené bytosti. Je obrazem Otce, má jeho vlastnosti a podobu, takže kdo nazývá Otce nezrozeným a všemohoucím, poznává v nezrozeném a všemohoucím i jeho Slovo i Moudrost, kterou je Syn.*“²⁶

Toto teologické prohlášení nemá význam pouze pro christologii a trinitární teologii: obraz je zde chápán jako prostředek odhalující pravou skutečnost. Pro Aria byl Bůh vysoko nadřazen všemu stvoření a člověk mohl poznávat jen projevy jeho vůle. Nyní však Bůh vstoupil do stvoření a stal se jeho součástí. Skrze obraz – osobu Ježíše Krista – můžeme dojít k pravému poznání Boha. Je to nový pohled také proti antickému pojetí, kdy byl obraz chápán jako nedokonalá nápodoba (*μιμησις mimesis*) ideální skutečnosti. Atanášovo vystoupení proti arianismu znamenalo způsob uvažování o Božím obrazu, který vycházel z teologie sv. Jana a sv. Pavla.

Atanáš teologicky zdůvodnil vyznání víry ustanovené Nicejským koncilem (325) o stejné podstatě bytí Otce a Syna. Syn je jednopodstatným obrazem Otce, protože: „*Otec je v Synovi, neboť všechno, co pochází od Otce je vlastní Otcovi, je Syn – stejně jako je v záři slunce, v slově duch a v řece pramen. Právě tak ten, kdo hledí*

²⁴ Tamtéž s.14.

²⁵ Tamtéž s. 16-17.

na Syna, vidí to, co je podstatou Otce, a postihuje to, že Otec je v Synovi. Jestliže podoba a Božství Otce se projevuje v existenci Syna, potom i Syn je v Otcovi a Otec je v Synovi.“²⁷

Vyřešení teologického sporu o to, jak může jedna Božská Osoba být dokonalým, pravým obrazem jiné Božské Osoby nakonec vedlo k vytvoření teologie ikony: k ospravedlnění možnosti zobrazení posvátného. Pojem „obraz“ je však analogický a zobrazovaný stvořený objekt nelze vztahovat na Boha, aniž by se zdůraznily rozdíly. Zobrazení posvátného je možné pouze skrze pochopení pojmu „osoba“, neboť jak může být Osoba Ježíše Krista, s tím co je jí vlastní a jedinečné, být pravým obrazem jedinečných vlastností svého Otce?

„Jedinečnost Božských Osob spočívá právě v tom, že jsou vzájemně propojené, neboť každá z nich ve svém nejvlastnějším projevu je skutečnosti v druhé Osobě. Vskutku nejvlastnější počátek Božských Osob není ničím jiným, jako být vždy svým vlastním způsobem ve vztahu s druhou osobou, nebo z ní vycházet.“²⁸

Osoba (*ὑπόστασις hypostasis*) se od obecné bytosti, kterou je člověk jako takový, odlišuje jedinečnými rysy (*χαρακτήρ charaktêr*). Na rozdíl od antického pojetí *persony*,²⁹ však tato jedinečnost souvisí s bytostnou podstatou člověka. Osoba není uzavřenou individualitou, ale je otevřená – transcendentní, neboť osobu tvoří její vztahy, a proto může být poznávána pouze ve vztahu, skrze toho druhého.

Teprve s vtělením Ježíše Krista můžeme plně pochopit slova Písma: „*I řekl Bůh: ,Učiňme člověka, aby byl naším obrazem podle naší podoby.*“ [Gn 1, 26]. Člověk je tedy obrazem Božím, ale svým prvotním hříchem porušil vztah s Bohem, a tím i svou podobu, neboť se už nedokáže v Bohu poznávat. Ježíš Kristus nám umožňuje znovu navázat vztah, a skrze něj postupně dorůstá k podobě Boží.

Smyslem sakrálních obrazů je znovunavázání vztahu a obnovení cesty k pravé lidské podobě; cesty k pravé lidské důstojnosti. Sv. Jan Damašský na spor o obrazy reagoval těmito slovy:

„*Někteří nám mají za zlé, že uctíváme a klaníme se ikonám Spasitele i Vládkyně naší, jakož i jiných Kristových svatých a služebníků. Necht' si připomenou, že na*

²⁶ Přeložil ThDr. Josef Novák. Převzato z *Patristická čítanka*. Česká katolická charita, Praha 1988 (2. vydání). Zdroj: <http://revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=244>. Převzato dne 11.8.2010.

²⁷ Srov. SCHÖNBORN, Christoph. *Ikona Krista: teologické východiská*. s. 20.

²⁸ Srov. tamtéž s. 33.

²⁹ Persona bylo původně označení herecké masky a osoba jako persona byla chápána skrze společenskou roli, kterou ve společnosti zastávala.

počátku stvořil Bůh člověka podle svého vlastního obrazu. Zdali ne proto si vzájemně prokazujeme čest, že nosíme v sobě tento stvořený obraz Boží?“³⁰

1. 1. 4 *Aequalitas numerosa*

Základním pramenem, jenž určoval estetické názory středověkého západního křesťanství, byl spis sv. Augustina *De musica* (O hudbě), zejména jeho šestá kniha, která se zabývá podrobnou analýzou lidského vnímání a jednání. Sv. Augustin (354-430) zde předpokládá, že veškerá skutečnost je uspořádána a strukturována podle tzv. „věčných čísel“ (*numeri judiciales*). Podle Augustina lidská duše porovnává všechny vjemy se strukturami těchto *numeri judiciales* a podle míry souladu vnímané skutečnosti s těmito věčnými strukturami pociťuje člověk míru libosti nebo odporu. Základním principem estetického účinku je tedy jakási pravidelná symetrie, souměrnost a shoda (*aequalitas*), které lze matematicky vyjádřit. Kompozice uměleckého díla by se tedy měla řídit „číselnou souměrností“ (*aequalitas numerosa*), jejímž základem je jednota, v níž mají čísla svůj základ.

Prvním, kdo objevil vztah mezi tvary, tóny a čísly, byl řecký filosof Pythagoras. Číslo se pro něj stalo prvotním principem všech věcí. Jeho žáci přísahali na tzv. *tetraktys*. Byl to obrazec rovnostranného trojúhelníka, jehož každou stranu tvořili čtyři body, dělící stranu trojúhelníku na tři stejné části. Vzájemným propojením všech bodů *tetraktysu* vzniklo v původním trojúhelníku dalších devět rovnostranných trojúhelníků a centrální bod naznačující zrod všech čísel (mnohosti) v původní jednotě. *Tetraktysy* lze k sobě skládat a vytvořit tak nekonečnou plochu. To naznačuje, že z původních deseti čísel lze sestavit jakékoli další číslo. Desátý trojúhelník je o řád větší než zbývajících devět a centrální bod tohoto trojúhelníku je sice patrný, ale přesto neuchopitelný. Devět vnitřních trojúhelníků je uspořádáno v poměru šest ku třem, přitom šest z nich je orientováno hrotem vzhůru a tři hrotem dolů. Vyjadřuje se tím vzájemné pronikání dvou principů – přirozeného a nadpřirozeného.

Pythagorejské myšlenky přenesl do křesťanského prostředí také římský křesťanský filosof Boëthius (480-524). Lidská duše i tělo, mikrokosmos i makrokosmos, hudba i tvary v přírodě, vše se řídí principem, který je zároveň matematický i estetický.

³⁰ DAMAŠSKÝ Jan, svatý. *O pravé víře*. s. 45.

Mezi nejvýznamnější kompoziční matematické poměry patří tzv. *zlatý řez*. Zlatý řez dělí plochu tak, aby se menší část plochy měla k větší části ve stejném poměru, v jakém se má její větší část k ploše celku. Užití zlatého řezu harmonizuje celek a působí příjemným dojmem. Poměr zlatého řezu pochází ze zkoumání hudebních zákonitostí, neboť je místem, kde na struně zní flažolety. V přírodě se objevuje např. v poměru narůstání šnečích ulit, které pythagorejci bedlivě zkoumali.

K Augustinovu pojetí krásy se přihlásil sv. Bonaventura v druhé kapitole svého *Putování myslí do Boha* a tato pasáž bývá považována za klíčový text středověké estetiky.³¹ Podle sv. Bonaventury nás souměrnost a proporcionalita vnímané skutečnosti naplňují radostí, protože v tom poznáváme obraz tvůrce této skutečnosti: „*Podobně nás smyslový obraz, nakolik je tvarově krásný, lahodný a příjemný, poučuje, že v prapůvodním Obraze je prapůvodní krása, lahodnost a příjemnost a že je v něm nejvyšší souměrnost a shoda vzhledem k Ploditeli. Dále nás poučuje, že v prapůvodním Obraze je síla, která působí ne prostřednictvím zjevu, ale prostřednictvím poznání neměnné pravdy. Konečně nás poučuje, že v prapůvodním Obraze je ozdravná síla působícího vjemu, který v přijímajícím naprosto dostatečně vyplňuje každou propast jeho touhy. ... z toho všeho vyplývá, že jen v Bohu je zdroj pravého zalíbení, k jehož hledání nás mají vybízet všechna smyslová zalíbení.*“³²

1. 1. 5 *Claritas*

Proporcionalita středověkého uměleckého díla, daná kompozičním užitím matematických poměrů a vztahů, byla vyjádřením kvantitativních kritérií středověké estetiky. Její kvalitativní složku představovala barva a jas (*claritas*).

Středověký člověk se ve svých příbytcích neustále potýkal s nedostatkem světla. Sluneční jas a zářivé barvy přírody byly proto nerozlučně spojeny s Boží slávou projevenou ve stvoření. Souvislost světla se stvořitelským dílem potvrzovalo samo Písmo: „*I řekl Bůh: ‚Bud’ světlo!‘ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil světlo od tmy.*“ [Gn 1, 3-4]. Pro sv. Jana bylo světlo oživující funkcí Slova, bylo světlem Bytí: „*Na počátku bylo Slovo, to slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechno povstalo skrze ně a bez něho nepovstalo nic, co jest. V něm byl život a život byl světlo lidí. To světlo ve tmě svítí a tma ho nepohltila.*“ [J 1, 1-5].

³¹ Srov. KARFÍKOVÁ, L. *Studie z patristiky a scholastiky II.* s. 216.

³² SVATÝ BONAVENTURA, *Putování myslí do Boha.* II, 8. s. 73.

Světlo jako Boží projev ve stvoření bylo proto základní součástí posvátných obrazů. Použití jasných, netlumených barev v knižních iluminacích vyvolávalo dojem, že tyto iluminace nejsou osvětleny vnějším světlem, ale že světlo vychází přímo z nich. Zlaté pozadí na obrazech indikovalo Boží přítomnost; znázorňovalo nadpřirozenou skutečnost. V takových obrazech je celý prostor naplněn světlem, a proto se zde neobjevují žádné stíny. Samotné barvy se staly nositelkami významu zejména u částí oděvů. Vyjadřuje se tím vzájemná propojenost a jednota mezi vnitřním člověkem a jeho vnějšími projevy. O jejich symbolice pojednáme v části zabývající jednotlivými obrazy Vyšebrodského oltáře.

1. 1. 6 *Mimesis a transcendence v obrazech*

Řecký filosof Platón (427-347) ostře odsuzoval umění, o kterém tvrdil, že se snaží napodobovat smysly vnímanou skutečnost, jež je sama nedokonalou nápodobou (*mimesis*) dokonalé božské skutečnosti světa idejí. O takovém popisném (dnes bychom řekli realistickém) umění Platón tvrdil, že kazí charakter a mělo by být zakázané. Z historického pohledu je zajímavé, že změnu vkusu, kdy hieratické sochy archaického věku vystřídaly naturalisticky výstižnější sochy, skutečně souvisí s větší morální uvolněností ve společnosti. Podobný jev můžeme zaznamenat v období renesance a manýrismu a všechna revoluční hnutí jsou doprovázena příklonem k realismu. Totalitní režimy dokonce jiné umění ani nepřipouštěly.

Naproti tomu duchovní umění si libuje v symbolech a v odkazech k jiným sférám skutečnosti. Velmi důležitým prvkem duchovních obrazů je způsob zobrazení prostoru. Obecně rozšířeným omylem je tvrzení, že gotika neznala perspektivu. Přitom Vitruvius v knize *Deset knih o architektuře* připisuje vynález perspektivy již Anaxagorovi, jenž navrhoval divadelní dekorace pro Aischylovu tragédii (470 př. K.),³³ a od těch dob se perspektiva v zobrazování používala. Ukazuje se však, že náboženské umění ve všech dobách perspektivní zobrazování vědomě odmítalo. Perspektiva je totiž iluzivní malba, která divákovi vnucuje jeden úhel pohledu, a tím jej pevně připoutává na jedno místo. Obrazy přísně dodržující pravidla perspektivního zobrazení (jeden úhel pohledu, jedno měřítko zobrazení) působí strohým, odcizeným dojmem a jakékoli porušení tohoto pravidla je ku prospěchu obrazu a umocňuje umělecký dojem. Ukazuje se, že skutečnost, tak jak ji prožíváme, neodpovídá tomu, co vnímáme.

³³ Srov. FLORENSKIJ, P. A. *Obrácená perspektiva*. In *Orthodox revue* 4-5. s. 99.

Největší mistři psaní ikon tato pravidla nejen porušovali, ale používali přímo obrácenou perspektivu. Linie domů se na těchto ikonách rozbíhají směrem k horizontu, navíc většinou vidíme plochy, které bychom vidět nemohli. Boční stěny nejsou zastíněny, ale září jasnými barvami. Nejnápadnější chyby jsou tam, kam se má zaměřit naše pozornost. Například knihy mají ořízku ze všech stran; u zakřivené plochy vidíme jakoby za roh; u obličejů z poloprofilu se ukazuje víc než při frontálním pohledu apod. Na první pohled působí tyto obrazy naivním dojmem, avšak při porovnání s formálně bezchybným obrazem zjistíme, že působí mnohem silnějším uměleckým účinkem. Pavel Florenskij k tomu říká: „*Dekorace je klam, byť i krásný, zatímco čisté malířství je, nebo přinejmenším chce být, pravdou života, která život nenahrazuje, nýbrž pouze symbolicky označuje v její nejhlubší skutečnosti. Dekorace je zástěrka zahalující světlo bytí, zatímco čisté malířství je dokořán otevřené okno do skutečnosti.*“³⁴

Obrazy Vyšebrodského oltáře nejen perspektivu nepoužívají, ale jejich prostor se otevírá do různých dimenzí: nejvíce je to patrné u zobrazování Mariina trůnu, který má obrácenou perspektivu; v jeho spodní části se otevírají průhledy do dalších světů; sloupy trůnu začínají vpředu a končí vzadu a naopak, což připomíná prostorové experimenty nizozemského grafika M. C. Eschera.

Absence perspektivy neuzavírá diváka do prostorové klece obrazu, ale nabídkou různých prostorů a úhlů pohledu mu dává naprostou svobodu vztahu. Člověk může kdykoli do obrazu vstoupit a pokaždé se mu otevírá nový pohled, pokaždé je to nový prožitek.

1. 1. 7 *Via pulchritudis*

Kníže Myškin v Dostojevského románu *Idiot* prohlašoval, že *krása spasí svět*. Oprávněností tohoto výroku se od té doby zabývala spousta myslitelů. V podstatě lze říci, že popřením oprávněnosti tohoto výroku se popírá smysl umění jako takového. Ve skutečnosti však jde o mnohem víc. Skrze krásu se člověku odkrývá Boží obraz a tím i hlubina lidství. Skutečné umění je zbraní proti cynismu a lhostejnosti. Umění nalézá lidskou důstojnost i tam, kde je jinak jen výsměch a ponížení. A náhle poznáváme, že touto cestou kenose již někdo šel: Díky Ježíši Kristu už člověk nemůže být potupen, neboť v utrpení se mu stáváme podobní. Kristus svou kenosí proměnil zlo utrpení do slávy Boží. Bůh nám ukázal, že člověk jako Boží obraz nemůže svou

³⁴ Tamtéž s. 100.

důstojnost nikdy ztratit. Skrze krásu můžeme nahlédnout pravdu. Vidět krásu, však znamená otevřít se lásce:

„Vzájemná láska dvou zamilovaných se počíná v setkání, v němž se při pohledu z očí do očí zkřížily jejich zraky. Stejně je tomu i při vnímání krásného tvaru spásy, kterou Bůh zprostředkoval lidem: i tady jde o moment spatření a poté o schopnost nechat se zcela unést silou spatřené krásy. Vnímání je už jistá forma uchvácení; a jen ten může být uchvácen, kdo něco spatřil. Celek je pak procesem lásky, protože jen láska je schopna garantovat zjevnost a názornost celého procesu jak ze strany božského objektu, tak též přijímajícího subjektu.“³⁵

Romano Guardini upozorňuje na propojenost krásy a dobra, etiky a estetiky, a tudíž na aktivní schopnost krásy jako poslední skutečnosti, proměňovat člověka ke skutečnému lidství: *„Člověk se vyvíjí k obrazu, který mu byl dán jeho přirozeností jako úkol. Setká-li se nyní s dílem, jež vyrostlo k zralosti a jasu, pak působí na jeho vnitřní připravenost, posiluje jeho vůli k růstu a je pro něho příslibem naplnění. Z toho pochází zvláštní důvěra, kterou dává vnímavému člověku skutečně umělecké dílo a která nemá nic společného s myšlenkovým poučením a povzbuzením. Je to bezprostřední pocit, že člověk může znovu začít, a vůle, že to bude dělat správně.“³⁶*

Řekli jsme si, že krása je záře Boží slávy, je vtělením Boží lásky. Může však člověk tvořit krásu vlastními silami bez inspirace? Skuteční umělci vypovídají o tom, že jejich úkolem bylo jen dílo zachytit a co nejpřesněji provést. Ve středověku byli autor zadání, autor ideové koncepce a malíř, různé osoby. Všichni však byli vedeni stejným Duchem, všichni *sloužili* společnému dílu. Proto malíř zůstával zcela anonymní, neboť byl považován pouze za zručného řemeslníka. Není to však popřením lidské svobody?

„Existuje jenom jediný případ, kdy posloucháme ‚jiného‘ a ten ‚jiný‘ je součástí mého ‚já‘: Bůh, který mě stvořil svým slovem, je tím ‚jiným‘, ale protože já jsem tím, co On tvoří a říká, k jeho stvoření patří i mé ‚já‘. Jestliže nyní inspiruje moji aktivitu, pokračuje tak jeho prvotní tvořivé slovo. Poslušnost Božímu hlasu neničí, ani neumenšuje lidskou svobodu, ale posilňuje ji a pozvedá. Z toho vyplývá důležitý závěr pro uměleckou tvořivost: pravé umění musí být božsko-lidské.“³⁷

³⁵ HAAS, Alois M. *Láska – tvar křesťanského života*. In *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 360-361.

³⁶ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. s. 43.

³⁷ ŠPIDLÍK, Tomáš. *Člověk, agapická osoba*. In ŠPIDLÍK, Tomáš. RUPNIK, Marko Ivan. *Nové cesty pastorální teologie. Krása jako východisko*. s. 288.

1.2 Exkurz: Boží obraz v dějinách – od vtělení Logu do středověku

Náboženské umění – zobrazení posvátného – souvisí s tím, jak člověk Boha chápe, jaký obraz Boha si vytvoří. Proto dříve, než se začneme zabývat konkrétním projevem náboženského umění – obrazy Vyšebrodského oltáře, je třeba si stručně připomenout, jak se proměňovala lidská představa a chápání Boha v dějinách, jak se kulturní horizont lidstva posouval kupředu a vzhůru:

„Bůh a jeho spásná iniciativa jsou jako takové skutečnosti nezávislé na lidském vědomí, nezávislé na vyjadřování o Bohu, jak ho zakoušíme my. Ale naše vyjadřování Boha a Jeho spásné iniciativy je závislé jak na té božské iniciativě, tak na dějinném kontextu, v němž Ho lidé vyjadřují. Naše obrazy Boha a představy o spáse jsou pak také zakotveny v sociálně historicky proměnlivém kontextu. Jako představy a obrazy se plně nacházejí ve stále se pohybujících dějinách (což se také zjevně ukazuje z dějin ikonografie v souvislosti se zobrazováním Krista).“³⁸

Prolog Janova evangelia popisuje přelomovou událost v dějinách lidstva: Bůh se stal člověkem, aby se naplnil smysl stvoření, na jehož počátku Bůh stvořil člověka k obrazu svému (srov. Gen 1, 26). *„Ježíš Kristus představuje vrcholné zjevení Boha v dějinách spásy a otvírá před námi úchvatné tajemství vnitřního Božího života.“³⁹* Vtělení Ježíše Krista představuje dokonalý akt Boží lásky, a zároveň je mezníkem pro nové (trinitární) chápání Boha.

Teprve vtělení Ježíše Krista umožnilo výtvarné zobrazování posvátného, ale trvalo dvě století, než se člověk k tomuto kroku odhodlal. Ponechme stranou gnostické pokusy zobrazení Boha pomocí symbolů a amuletů. Vlivem stále sílící křesťanské církve se chápání Boha vyvíjelo jednoznačně směrem k antropomorfismu. Zřejmě díky tomuto vlivu nalézáme první zobrazení Boha v židovské synagoze v Dura Europos v roce 245. Bůh má zde podobu lidské ruky visící z oblak, jako symbol Hospodinovy přítomnosti, či jeho zásahu. Tento motiv **Manus Dei** v době Konstantinově přešel do starokřesťanského umění a stal se častým zobrazením starozákonního Boha ve středověkém umění.⁴⁰

První projevy křesťanského výtvarného umění nalézáme v římských katakombách u hrobů křesťanských mučedníků. Kristus je zde zobrazován v podobě **Dobrého pastýře**. Postava Pastýře (věčně mladého jinocha) bývala umístěna uprostřed

³⁸ SCHILLEBEECKX, Edward. *Lidé jako Boží příběh*. s. 29.

³⁹ POSPÍŠIL, C. V. *Ježíš z Nazareta, Pán a spasitel*. s. 182.

⁴⁰ Srov. DENKSTEIN, V. *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. s. 9-10.

stropní klenby představující střed vesmíru. Pastýř nesl na ramenou zbloudilou ovci;⁴¹ většinou byl obklopen ještě dvěma ovce zastupujícími stádo a stromy s hnízdícími ptáky. Přírodní motivy na freskách představovaly zahradu ráje, košatý strom symbolizoval život člověka se všemi jeho skutky a pták hnízdící v koruně stromu byl obrazem lidské duše. V Dobrém pastýři tak poznáváme Spasitele, dávajícího naději na spásu i zbloudilým duším, které se včas obrátily k Bohu. Důraz na spasitelskou úlohu Ježíše Krista byl dán prostředím pohřebiště, kde rané křesťanské umění vznikalo. Výzdoba křesťanských katakomb je natolik prosycena nadějí na spásu, že zde nenajdeme pohřební výjevy zobrazující smrt a pohřební rituály, obvyklé v pohanských pohřebištích. Umění z katakomb, tím jak hledalo vlastní výtvarné vyjádření, nese prvky pohanské inkulturace křesťanství. Kristus má podobu Orfea vyvádějícího duše z podsvětí; páv, symbol bohyně Junony, se stává symbolem věčného života, apod. Romantizující pastýřské výjevy byly přitažlivé pro římské občany žijící ve městě, jejichž vkus byl formován Vergiliovou poezií.⁴² To ovšem neubírá nárok křesťanství na jeho původnost. Umění katakomb nebylo umění popisné, ale symbolické. Byly to první pokusy, jak zachytit tajemství vtěleného Boha. Bylo to první hledání cesty, jak zobrazit novou skutečnost.

Počátkem čtvrtého století se tvář křesťanského umění náhle mění. Roku 313 císař Konstantin milánským ediktem legalizuje křesťanství a umění se z katakomb stěhuje do křesťanských basilik. Obraz Dobrého pastýře pomalu ustupuje, neboť svým humanitním pojetím připomíná ariánské učení popírající Ježíšovu božskou podstatu. Kristus již není mladíkem, ale mužem středních let; frontálně zobrazeným, jak sedí na trůně obklopen apoštoly, na pozadí městské architektury. Pro majestátnost výjevu se tento typ zobrazení začne nazývat **Majestas Domini**. Kristus, Pán a univerzální vládce nad veškerenstvem, zde představuje střed liturgického shromáždění křesťanské obce. Jeho zralý věk znázorňuje věčnou vládu nad časem; trůn je středem universa. Obraz působí dojmem monumentální vznešenosti. Místem setkávání s Bohem již není určité posvátné místo (chrám, temenos⁴³), ale shromáždění věřících společně slavících liturgii uprostřed města. Je zde patrný vliv učení sv. Ireneae, zdůrazňující Ježíše Krista sjednocujícího v církvi. Námět Majestas Domini „svým způsobem zpečetil spojenectví

⁴¹ Srov. Lk 15, 1-7; Jan 10, 1-18.

⁴² Srov. TÉŽÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 11-24.

⁴³ Temenos představoval tabuizovaný posvátný prostor. Většinou to byl vrchol hory, posvátný háj nebo vyhrazený prostor v chrámu.

*a duchovní jednotu Říše římské s církví.*⁴⁴ Ikonografický motiv města, nahrazující bukolické výjevy rajské zahrady, vyjadřuje lidskou vzájemnost a společnou péči o obecné dobro. Na politický aspekt námětu odkazuje způsob zobrazení, kterým se zpodobovali římscí císařové a jež byl původně vyhrazen vládci pohanského pantheonu Jupiterovi. Nyní je však tento námět ideově proměněn zasvěcením nejvyššímu Pánu – Ježíši Kristu. Obecné Dobro není zaručeno lidským úsilím, ale působením Ducha svatého. Zobrazené město se tak stává předpovězeným městem budoucí spásy – Nebeským Jeruzalémem,⁴⁵ kde není chrám, neboť Bůh tam přebývá mezi lidmi.⁴⁶

Postava Krista na trůně se postupně ikonograficky osamostatňovala, aby tak zdůraznila původní křesťanské vyznání, že Ježíš Kristus je **Král králů**. Ve jménu tohoto přesvědčení křesťané odmítali uznat svrchovanost římského císaře a byli ochotni obětovat svůj život. Síla takového přesvědčení nakonec přinutila římské císaře, počínaje Konstantinem, uznat Kristův primát. Jak napsal Konstantinův dějepisec Eusebius: „*Krev mučedníků se stala semenem křesťanů.*“

Kristus byl zobrazován sedící na trůně, obklopen božskou zářící auro, – září Boží slávy – v podobě dvou spojených konkávních oblouků, která se pro svůj tvar, připomínající mandli, nazývala *mandorla*. Okraje mandorly zářily duhovými barvami, čímž odkazovaly k vidění proroka Ezechiela: „*A nahoře nad klenbou, kterou měly nad hlavou, bylo cosi, co vypadalo jako safírový kámen podoby trůnu, a na té podobě trůnu, nahoře na něm, bylo cosi, co vypadalo jako člověk. I viděl jsem, jako by se třpytil oslnivý vzácný kov; vypadalo to jako oheň uvnitř i okolo; směrem od toho, co vypadalo jako bedra, nahoru a směrem od toho dolů jsem viděl, co vypadalo jako oheň, šířící záři dokola. Vypadalo to jako duha, která bývá na mračnu za deštivého dne, tak vypadala ta záře dokola; to byl vzhled a podoba Hospodinovy slávy.*“ [Ez. 1, 26-28]. Potvrzení této vize najdeme také v Novém zákoně, ve Zjevení svatého Jana: „*A hle, trůn v nebi, a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol; a kolem trůnu duha jako smaragdová.*“ [Zj. 4, 2-3]. Tento výjev byl doplněn postavami čtyř apokalyptických bytostí – Člověka, Lva, Býka a Orla – z Ezechielova proroctví,⁴⁷ symbolizujících „*Boží mobilitu a univerzální činnost. Ve 2. století je svatý Irenej ztotožní s evangelií, jejichž čtverá forma odpovídá čtyřem světovým končinám, větrné růžici, a určuje prostorové*

⁴⁴ Srov. TÉZÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 70.

⁴⁵ Srov. Zj 21, 2-4; 21, 10 - 22, 5.

⁴⁶ Srov. TÉZÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 26-42.

⁴⁷ Srov. Ez 1, 5-10 a také Zj 4, 6-11.

*jsoucno, světovou univerzálnost.*⁴⁸ Kristus tak představuje svrchovaného vládce nad veškerým prostorem a vším stvořením – Kristus **Pantokratór** (Vševládce). Symboly čtyř evangelií potvrzují Ježíše Krista jako vtělené Slovo, zakládající řád světa a proměňující jej směrem ke spáse.

Trůn, na kterém Kristus Král sedí, se často zobrazoval v podobě koule, nebo částí kružnice vyjadřující sféru. To odpovídalo tehdejší představě vesmíru. **Kosmokratór**, jak se tento typ ikonografického zobrazení nazývá, tedy znamená: univerzální vládce. Transcendentní povahu zobrazení zdůrazňoval duhový okraj mandorly, představující jednotlivé nebeské sféry. Mandorla tedy byla jakýmsi průhledem do transcendentní nebeské skutečnosti; průhledem do Boží slávy.

Alternativním zdůrazněním transcendentní povahy božství bylo zobrazení prázdného **Božího trůnu**. Tento námět se řecky nazývá *hetimasis* (příprava) a na konci čtvrtého století byl reakcí na Aetiovu herezi o Boží poznatelnosti; tématicky vychází z motivu *Majestas Domini*, ale Ježíš Kristus představující Boží vtělení zde buď zcela chybí, nebo je zastoupen symbolem, např. monogramem (*chrismonem*),⁴⁹ knihou Písma, křížem, sudariem,⁵⁰ nebo beránkem. Jan Zlatoústý to zdůvodní v jedné ze svých homílií: „*Jen tělesné bytosti mohou sedět a nikoli Bůh. Trůn jej nepojme, neboť Božství nelze omezit.*“⁵¹ Navzdory své nepřítomnosti je Kristus paradoxně přítomen, dokonce ještě mnohem více majestátním způsobem. „*Právě v tomto duchu otcové Efezského i Druhého nicejského koncilu umístili uprostřed shromáždění trůn a položili na sedadlo evangelia ‚představující přítomnost samého Krista‘.*“⁵² Období zobrazování *hetimasis* spadá do doby rozdělení Římské říše na východní a západní část a pozdějšího zániku západní říše. Propojenost Kristovy vlády s vládou říše – patrná ve výjevech *Majestas Domini* – zmizela. Nadále vzrůstá obliba témat Zjevení svatého Jana, očekávání Kristova druhého příchodu a jeho svrchované vlády.

V šestém století nazrála doba pro centrální zakotvení významu kříže v křesťanské symbolice. Už ve čtvrtém století tomu předcházelo zázračné objevení Kristova kříže Konstantinovou matkou Helenou v Jeruzalémě a zjevení Kříže na nebi, trvající několik hodin, které popsal jeruzalémský biskup sv. Cyril. V šestém století

⁴⁸ TÉZÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 35.

⁴⁹ Chrismon byl monogram spojených řeckých písmen *chí* a *ró*, představujících první písmena Kristova jména.

⁵⁰ Sudarium bylo původně kusem plátna sloužícího jako kapesník k otírání potu, později se tento termín vžil pro označení Turínského plátna, uchovávaného Kristovu podobu, poté, co v něm byl uložen do hrobu.

⁵¹ TÉZÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 66.

už smrt na kříži tolik neděsí, neboť se vytratila z přímé lidské zkušenosti, a z kříže se stává univerzální křesťanský symbol. Jedním z nejkrásnějších dokladů je Mauzoleum Gally Placidie z konce pátého století v Ravenně. Zlatý kříž tam září uprostřed stropní klenby, pokryté modrou mozaikou, obklopen šesti sty hvězdami. Pro člověka zvyklého, za skutečně temné noci, pozorovat na nebi tisíce hvězd, musel být takový výjev ohromující. Kříž na nebi lámal pouta osudu určovaného kosmickým postavením hvězd. Rozpřažen do prostoru, sjednocoval a osvobozoval veškeré stvoření v Ježíši Kristu; stal se pevným a spolehlivým základem na pozadí neustálých proměn a nejistoty světa. Kosmický kříž vyjadřoval nadvládu Boží milosti nad neúprosností soudu a stal se eschatologickým znamením otevírající nebe spravedlivým. Teprve svým vsazením do kontextu kosmického absolutna se kříž proměnil z mučícího nástroje na univerzální symbol spásy.

Východní Byzantská říše se vydala jiným směrem; místo symbolu je jinakost Boha znázorněna gigantickým rozměrem. Z toho důvodu se postava Pantokratora zredukovala pouze na jeho poprsí, které zcela vyplňuje konchu apsidy, nebo stropní klenbu basiliky. Člověk se tak teprve v hlubokém záklonu hlavy setkává s Boží tváří. Všemohoucí je zároveň nejvyšší a největší. *„K zenitové a kosmické symbolice nedostupna se pojí – aniž by ji zastíňovala – biblická a antropomorfní symbolika blízkého Boha, který nám vtiskává jas své Tváře. ... ‚Světlo, které ve tmách svítí‘, pravý ukazatel přesažnosti není nebeský jas, nýbrž lidská tvář, v níž se jeví nezredukovatelná svoboda odlišné bytosti (Emmanuel Lévinas). Zde je třeba upřesnit: Zcela - Odlišné bytosti – avšak tento výraz přísluší pouze náboženství vtělení.“*⁵³

Pozadí za postavou Pantokratora je absolutně prázdné, není na něm žádný bod ani naznačený horizont, a je vyplněno zlatou plochou. Výjev bývá umístěn ve sférické, nebo parabolické ploše, kde se denní světlo mísí se sálající teplou zlatou září, *„takže ,interiér chrámu působí jako by ronil světlo,‘ píše Prokop⁵⁴ o chrámu Boží Moudrosti. ... Východní mystik Pseudo-Dyonýsius⁵⁵ považuje nedosažitelné světlo, sjednocující vše rozptýlené, za ,analogii světla Všemohoucího“*⁵⁶.

Podobný dojem vyvolávalo uzavření portrétu Krista Pantokratora do kruhového rámu nazývaného *imago clipeata* (obraz štítu). Byl to odkaz na slova žalmisty: *„Ty jsi*

⁵² Tamtéž str. 64.

⁵³ TÉŽÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 135-136.

⁵⁴ Byzantský historik Prokop z Césareje, cca 500-560.

⁵⁵ Pseudo-Dionýsios Areopagita, syrský mnich jehož spisy se objevily kolem roku 532.

⁵⁶ TÉŽÉ, J. M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. s. 138.

štit náš, Bože, pohleď, na tvář svého pomazaného rač shlédnout. ... Vždyť Hospodin je štit a slunce, Hospodin je dárce milosti a slávy, žádné dobro neodepře těm, kdo žijí bezúhonně.“ [Ž 84, 10,12]. Zvláště zlaté pozadí uvnitř štítu evokovalo obraz slunce. Kruh byl zároveň vždy chápán jako symbol absolutna, dokonalosti a Věčnosti.

Vlastní podoba Ježíše Krista, tzv. *Vultus Salvatoris* (nesprávně označovaná jako *veraikon*)⁵⁷ se ustálila na základě zázračných zjevení rukou nestvořených obrazů s pravou tváří Ježíše Krista (*verae effigies*). V Byzantské říši to byl „tzv. *mandylion z Cařihradu, původně z Edessy, zobrazující Ježíšův obličej v mladším věku, ještě bez známek mučení, a západořímský (tzv. rouška sv. Veroniky) obraz tváře zbrocené krví a poznamenané stopami po trnové koruně.*“⁵⁸ Na východních ikonách se Ježíš vždy vyznačuje specifickým nimbem,⁵⁹ ve kterém jsou zvýrazněna tři ramena kříže (čtvrté je Kristovým tělem) s řeckým nápisem: ο ων – „jsoucí“. Je to odkaz na původní vlastní představení Boha: „JSEM, KTERÝ JSEM.“ [Ex 3, 14]. Samotný Ježíš se někdy představoval podobně: „*Já jsem to, nebojte se!*“ [J 6, 20]; „*Jestliže neuvěříte, že já to jsem, zemřete ve svých hříších.*“ [J 8, 24]; „*Teprve až vyvýšíte Syna člověka, poznáte, že já jsem to a že sám od sebe nečiním nic, ale mluvím tak, jak mě naučil Otec.*“ [J 8, 28]; „*Amen, amen, pravím vám, dříve než se Abraham narodil, já jsem.*“ [J 8, 58]; „*Jakmile jim řekl ‚to jsem já‘, couvli a padli na zem.*“ [J 18, 6].

Od začátku druhého tisíciletí se chápání posvátného začne v byzantské říši výrazně lišit od chápání smyslu křesťanství v západní Evropě. Zatímco v západní Evropě začne být zdůrazňován význam vykupitelské Kristovy smrti, na Východě je nejdůležitější myšlenkou křesťanské nauky tzv. *Theosis* – zbožštění člověka umožněné Kristovým vtělením a Jeho Vzkříšením. Proto na Východě nenajdeme obrazy zmučeného a trpícího Krista, jaké známe na západě od doby gotického umění.

Další významný rozdíl, který vznikl po rozdělení církve na východní - ortodoxní a západní římsko-katolickou církev, se týká obrazu Boha-Otce, starozákonního Hospodina. Východní církev si do dnešních dnů podržela zákaz zobrazování Boha-Otce, pro jeho transcendentní povahu. Pokud se měl znázornit Bůh ve starozákonním výjevu, pak měl podobu věkovitého starce, jako tzv. **Starec dnů** (*Antiquus dierum*). Jeho podoba vycházela z Danielova proroctví: „*Viděl jsem, že byly postaveny stolce a že usedl Věkovitý. Jeho oblek byl bílý jako sníh, vlasy jeho hlavy jako čistá vlna, jeho*

⁵⁷ Srv. DENKSTEIN, V. *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. s. 11.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Nimbus je kruhový tvar aury kolem hlavy světců.

stolec – plameny ohně, ... hle, s nebeskými oblaky přicházel jakoby Syn člověka; došel až k Věkovitému, přivedli ho k němu.“ [Da 7, 9 a 13]. Zpravidla to byla polopostava starce vyhlídajícího z mraků. Tento *Starec dnů* však není v ortodoxní církvi považován za Hospodina, ale za Syna; Slovo, které zde bylo od počátku času, ještě před svým vtělením. „*On je obraz Boha neviditelného, prvorozený všeho stvoření, neboť v něm bylo stvořeno všechno na nebi i na zemi – svět viditelný i neviditelný; jak nebeské trůny, tak i panstva, vlády a mocnosti – a všechno je stvořeno skrze něho a pro něho. On předchází všechno, všechno v něm spočívá, on jest hlavou těla – totiž církve. On je počátek, prvorozený z mrtvých – takže je to on, jenž má prvenství ve všem. Plnost sama se rozhodla v něm přebývat, aby skrze něho a v něm bylo smířeno všechno, co jest, jak na zemi, tak na nebesích – protože smíření přinesla jeho oběť na kříži.*“ [Ko 1, 15-20]. Teprve po rozdělení církve začal být *Antiquus dierum* na západě považován za obraz Boha-Otce.

Na rozhraní třináctého a čtrnáctého století se objevuje ikonografický motiv nazývaný **Deésis**. Název znamená přímluvnou modlitbu a tento motiv zobrazuje skupinu osob stojících pod křížem. Především je to postava Panny Marie a svatého Jana Evangelisty. Tuto základní sestavu mohou doplňovat další svatí i na samostatných okolních obrazech. V Čechách je nejznámější skupinou *Deésis* tzv. „*svaté vojsko*“ Mistra Theodorika v kapli Svatého kříže na hradě Karlštejně.

Na závěr pojednání o ikonografii je třeba zmínit dva odlišné formální přístupy k zobrazování, které výrazně odlišovaly východní a západní křesťanství raného středověku. Zatímco západní malba je typická vyznačením tvaru pevnou linkou a zálibou ve spletitých ornamentech, východní křesťanství se vyhýbá zdůrazňování tvarů a upřednostňuje barevnou modulaci. Odpor k tvarům se týkal zejména soch, které byly spojovány s pohanskou řeckou tradicí. Tento strach z řecké kultury byl na západě neznámý, a tak románské a raně gotické sochařství právem patří k pokladům evropské kultury.

Tento obecný přehled vývoje christologické ikonografie ukazuje mimořádný význam, jaký obrazy Krista pro křesťany vždy měly: byly obrazem Boží slávy. Obrazem Krista se však katechezí a křtem stává také každý křesťan, jak potvrzuje sv. Pavel: „*Znovu vás v bolestech rodím, dokud nebudete dotvořeni v podobu Kristovu.*“ [Ga 4,19]. V Ježíši Kristu je totiž nakonec celé stvoření obrazem Božím. Krása liturgických obrazů nám má pomoci tuto skutečnost pochopit.

1.3 *Povaha jsoucna a symbolika kříže*

Bůh to učinil proto, aby jej lidé hledali, zda by se ho snad nějakým způsobem mohli dopátrat a tak jej nalézt, a přece není od nikoho z nás daleko. „Neboť v něm žijeme, pohybujeme se, jsme“. [Sk 17,27-28]

V předchozím exkurzu jsme si ukázali, jak člověk postupně dorůstal k chápání Božího obrazu. Pro správné porozumění obrazům posvátného a jejich výkladu je potřeba učinit ještě několik kroků. Jak už totiž z předchozího začíná být patrné, Boží obraz měl od počátku ontologickou povahu a směřoval k podobě antropomorfní, aby se naplnil jeho eschatologický smysl. Všechny tyto významové vrstvy můžeme nalézt také v obrazech Vyšebrodského oltáře, neboť jeho obrazový cyklus tvoří syntézu teologického myšlení v období vrcholné gotiky.

Centrálním prvkem Vyšebrodského oltáře, kolem kterého jsou všechny obrazy strukturovány, je kříž jako hlavní a základní symbol křesťanství. Způsob zobrazování kříže se zkosenými konci vodorovného břevna a se svislým trámem končícím mimo obraz (tedy v nekonečnu), je pro Mistra Vyšebrodského oltáře charakteristický. Zřetelně se zde upozorňuje na symboliku rozdílného charakteru horizontální a vertikální linie.

Pro první křesťany představoval jednoduchý kříž (bez Kristova těla), symbol vítězství nad smrtí i symbol světa, jako prostoru směřujícího do čtyř světových stran: „*Někteří badatelé dokonce hovoří o tom, že pojetí kříže jako znamení objímající celý svět je odvozeno ze symboliky os cardo a decumanus, které se protínaly v podobě kříže v nově koncipovaných římských městech či ve vojenských táborech (castra). Decumanus byla považována za linii nebe, cardo reprezentovala osu země.*“⁶⁰

Z filosofického hlediska kříž odkazuje k otázkám existence, smrti a absolutna. Pokusme se tedy prozkoumat, jak se ontologický problém Bytí a existence skrze symbol kříže promítá do teologie.

Začněme otázkou: Co je to vlastně jsoucno? Všechno co existuje, má své vlastní jsoucno. Tato různá jsoucna na sebe neustále navzájem působí a vytvářejí situace, které se stále proměňují. Existence každé bytosti se projevuje v situacích se stálou změnou a pohybem. Člověk měl vždy potřebu mít situaci, ve které se nachází, plně pod kontrolou, neboť jeho existence je jinými jsoucnými ohrožována. To předpokládá nalézt

⁶⁰ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. s. 137.

klíč ke správnému čtení situace; nalézt Pravdu o situaci. Jenže nalézt Pravdu v situacích není možné, protože každá existence má svou vlastní pravdu, své vlastní zájmy a hodnoty. Tím, že se situace neustále proměňuje, je každý vlastník „pravdy“ vzápětí usvědčen z omylu. Vzhledem ke stále složitěji strukturovaným situacím, ve kterých se člověk ocitá, se pro něj hledání Pravdy stalo existenciální nutností.⁶¹

Existence univerzální Pravdy předpokládá, že veškerá jsoucna mají jeden společný pramen univerzálního Bytí. Pro toto Bytí pak platí, že je jedno a neproměnné; tzn., že Bytí musí být vůči existující skutečnosti transcendentní.

Bůh se Abrahámovi a Mojžíšovi zjevuje a představuje jako absolutní Bytí – „JSEM“, jako pramen veškerého jsoucna. Odtud pramení základní důvěra a víra v Boha jako jedinou Pravdu a ustavující řád v proměnlivém světě. Transcendentní charakter Boha však představuje neuchopitelnou propastnou hlubinu, která by byla zdrojem naprosté beznaděje, kdyby zároveň nebyla samotnou ryzí Láskou.⁶²

Kříž v životě člověka symbolizuje mezní situaci, kdy je bezprostředně ohrožena některá ze základních hodnot člověka, včetně hodnoty vlastního života. Teprve v bezprostředním ohrožení základních hodnot se začne hroutit pevná struktura naší představy světa a začíná se objevovat skutečná hlubina Bytí. Z takového doteku s Absolutnem pak lze čerpat sílu k novému uchopení dalšího života zakládajícího svou kvalitu z víry: „*Co ale potom ještě zbývá bytosti, která stále marně hledá něco vyššího než je sama, a nic takového nenachází, všechno, s čím se setkává, se jí sype pod rukama, proměňuje v nicotu? Poslední, co může udělat, je přesáhnout konečně i sebe a přesáhnout i nicotu, kterou vnímá jako to, v čem celek všeho i s člověkem spočívá a z níž jako by povstal. Víc už sám nemůže.*

Skutečné absolutno je to, co ho i v této chvíli nekonečně přesahuje, a co se tedy může s člověkem setkat jen samo od sebe.

Jen na vrcholu vlastních možností, a přesto zcela na dně své duchovní touhy může člověk tušit, že a čím je spolu se vším přesažen. Jen zde, na místě nejhlubší vnitřní svobody, nechává za sebou svá omezená projektivní přání a dokáže je odlišit od sebedarování Absolutna. Jen v čistotě tohoto tázavého sebezpřekročení se člověku otvírá vztah pravé víry, vztah k Absolutnu – které už není výtvozem věření, ale které naopak samo víru vytváří.“⁶³

⁶¹ Srov. POLÁKOVÁ, Jolana. *Možnosti transcendence*. s. 13-16.

⁶² Srov. I J 4,16.

⁶³ POLÁKOVÁ, Jolana. *Možnosti transcendence* s. 63.

V *sebedarování Absolutna* jako plodu zoufalství člověka nacházejícího se v mezní situaci a zároveň projevu Boží lásky, lze nahlédnout ontologický základ symboliky kříže:

Zatímco existence stvořeného vesmíru se rozkládá do nekonečné šíře jednotlivých jsoucn a představuje tak horizontální rovinu materiálního světa, všechno je zakotveno v jediném ustavujícím řádu absolutního Bytí, jehož radikální přesažnost představuje vertikální rozměr skutečnosti. Ontologická diference mezi existencí a Bytím je znázorněna navzájem kolmými osami. Kříž, jako hlavní náboženský symbol křesťanství, tak znázorňuje propojenost a vzájemný vztah mezi stvořeným světem a Bohem, v němž má veškerá skutečnost svůj původ.

Dynamický charakter stvořené skutečnosti staví jednotlivá jsoucná do vzájemných protikladů. Univerzální Pravdu proto nelze hledat v jednotlivých entitách na horizontální úrovni, ale pouze oproštěním se od individuálního hlediska a přilnutím k Bohu, lze získat duchovní moudrost a vertikální nadhled, kdy se protiklady vzájemně podmiňují a doplňují a vytvářejí tak novou kvalitu skutečnosti:

„Moudrost kříže znamená přijetí lásky, kterou daruje Duch svatý, znamená uvědomit si, že pomocí této lásky vstupujeme do paschální logiky, protože ten, kdo miluje, trpí, ten kdo se vystaví lásce a láskou píše dějiny vlastní existence, nevyhnutelně vstupuje do tajemství kříže. Moudrost kříže je převrácenou logikou světa. Lásky dává sílu zřít se všeho, na čem lpíme, dává schopnost vše darovat. Vše, co darujeme, zůstává navždy: logika kříže je tedy logikou vzkříšení.“⁶⁴

Pravou Moudrostí umožňující rozumět skutečnosti je Lásky.⁶⁵ Lásky vytváří novou kvalitu, a tím celý svět proměňuje. Vertikální směr skutečnosti proto tvoří vektor směřující od vnějšího světa k Bohu. Právě tento význam je vyjadřován obrazem kříže, pevně zasazeného v zemi. U paty kříže se ikonograficky znázorňoval hrob nebo kosti prvního člověka, Adama, jehož hřích byl vykoupen Kristovou smrtí. Takový obraz vychází z učení sv. Bonaventury, že vrcholem stvoření světa je stvoření člověka, ale teprve vtělením Boha do lidské podoby vrcholí dějiny spásy. Křesťanská epocha tak symbolicky souvisí s šestým dnem stvoření.⁶⁶ Specifický způsob znázornění kříže na Vyšebrodském oltáři můžeme vnímat jako obrazové vyjádření popisu kříže v prologu

⁶⁴ RUPNIK, Marko Ivan. *Uvedení do duchovního života*. s. 63.

⁶⁵ Srov. 1 Kor 1, 18-25.

⁶⁶ Srov. BALTHASAR, Hans Urs von. *Chwała. Estetyka teologiczna. Tom 2 Modele teologiczne, Część 1*. s. 303.

Breviloquia sv. Bonaventury, který zde chápe kříž jako znamení Pravdy, a proto jako základní vzorec výkladu Písma svatého:

„Písmo spíše postupuje podle nadpřirozeného světla, aby dalo člověku ve stavu putování dostatečné poznání věcí, jak to prospívá spáse, a tak částečně prostřednictvím přímé a částečně mystické mluvy popisuje obsah celého světa jako nějaké kompendium, v němž lze spatřovat šířku. Popisuje průběh, v čemž lze spatřovat délku. Popisuje vznešenost těch, kdo mají nakonec dojít spásy, v čemž lze spatřovat výšku. Popisuje bídu těch, kdo mají být zavrženi, v čemž spočívá nejen hloubka celého světa, ale zároveň také hloubka Božího soudu.“⁶⁷ Na oltáři Vyšebrodského mistra je proto příčné břevno kříže namalováno se šikmo zkosenými konci, aby tím vyjadřovalo relativnost pravdy „obsahu celého světa“. Spodní konec svislého trámu proniká hluboko do země jako „hloubka Božího soudu“ a jeho horní konec vždy přesahuje rozměry obrazu, aby tím znázornil „vznešenost těch, kdo mají nakonec dojít spásy“.

Vztah mezi dynamicky proměnlivou, horizontální rovinou neustálého „stávání se“ a vertikálou nepodmíněné bytostné podstaty dává skutečný smysl všemu dění. Lidské úsilí, konané bez lásky a bez vztahu k Bohu jako absolutní hodnotě, končí nutně zmarem a zaniká v malicherných nicotnostech.⁶⁸

Ontologická diference nás přivádí k problematice možnosti poznání Boha, poznání Bytí, poznání Pravdy. Je možné, aby lidská mysl pronikla k nadpřirozené, nestvořené transcendentní skutečnosti? *„Vlastní sjednocující bod myslí se nachází – podobně jako moudrost – jednak uprostřed mezi intelektem a afektivními a volními schopnostmi, to je horizontální osa inteligibilního kříže, jednak uprostřed mezi vnějším světem a Bohem, což odpovídá vertikální ose téhož paradigmatu kříže. ... Na vertikalitu osy inteligibilního kříže v tomto případě jasně ukazuje výraz ‚vzestup‘. Mysl v sobě zahrnuje všechny poznávací schopnosti lidského ducha odpovídající trojí existenci věcí: ve vlastním druhu nebo v materii, v lidské myslí, v Boží myslí jako originální pravzor. Zajímavé je, že trojí zaměření myslí je odlišeno i terminologicky.⁶⁹ Pouze tehdy, když mysl vstoupí do vlastního nitra, je nazývána duchem. Mysl pak je v pravém slova smyslu*

⁶⁷ BONAVENTURA. *Breviloquium*. s. 74.

⁶⁸ Srov. L 12, 15-21.

⁶⁹ „V souladu s tímto trojím vzestupem má naše mysl tři základní zaměření. Nejprve se obrací k materiálním a vnějším věcem, to je její tělesná nebo smyslová stránka. Pak se zaměřuje k sobě a do sebe, podle toho se nazývá duch. Nakonec vzhlíží nad sebe samu a tehdy se o ní hovoří jako o myslí. - Toho všeho člověk musí využívat při svém vzestupu do Boha, aby jej tak mohl milovat celou myslí, celým srdcem a celou duší [srov. Mk 12,30], protože v tom spočívá dokonalé naplnění Zákona a zároveň pravá křesťanská moudrost.“ *Itin.*, I, 4; V, 297ab. In POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Soteriologie a teologie kříže Bonaventury z Bagnoregia*. s. 171.

*sebou, když je kontemplativně zaměřena nad sebe, tedy když se v ní odráží Boží Moudrost spolu se všemi pravzory věcí, které obsahuje.*⁷⁰

Poznání Boha tedy předpokládá vstup mysli do vlastního nitra; odevzdání všech obsahů mysli Bohu a spočinutí v Bohu jako v jediném bodu – vlastním zdroji vědomí: „*Geometrické znázornění tajemství Boží podstaty jako ,ničím neohraničeného bodu‘ podtrhuje paradox její nekonečnosti a její naprosto nedělitelné jednoduchosti jak v prostorovém, tak v časovém ohledu. Jinými slovy, Boží podstata je a zůstane naprosto nepředstavitelná, stejně jako paradoxní ,ničím neomezený bod‘, a všechna geometrická znázornění zůstanou pouze velmi relativními analogiemi.*

*Tento ,ničím neomezený bod‘ je buď východiskem a zároveň i cílovým bodem každého stvořeného jsoucna, nebo jej nacházíme jako jednotící střed kruhu, jehož obvod představuje soubor všech stvořených jsoucen. Platí tedy, že podle Bonaventury nejméně nepřesným geometrickým znázorněním Boží podstaty vzhledem ke stvořeným jsoucňům je bod. Takže, ač se to zdá být paradoxní, geometrická znázornění toho, co je v Bohu, by měla být vepsána vlastně uvnitř tohoto bodu.*⁷¹ Vzhledem k tomu, že do bodu nelze nic dalšího vepsat, nelze ani proniknout tajemství Boží, jež můžeme zkoumat pouze analogicky, jak se jeví zvnějšku (tj. ve zjevení a ve stvoření). Takto můžeme také chápat symbol kříže jako paprsky světla vycházející ze svého zdroje do všech stran a vytvářející tak veškeré jsoucno:

„V první řadě platí, že vznešenost jsoucna závisí na jeho větší nebo menší participaci na formě, jakou má světlo. Jelikož přednostní funkcí světla je komunikovat, sdělovat, pak stupeň participace jsoucna na formě světla neodpovídá pouze vznešenosti stupně bytí, ale také expresivní schopnosti daného stvoření zjevovat Boha. Vždyť Bůh je Otec světél (srov. Jk 1,17) a Syn je Světlo ze Světla, proto je také světlo výsostným symbolem Boží moci, moudrosti a přítomnosti v tomto viditelném světě. Světlo poukazuje na Boží tajemství rovněž tím, že se šíří z jednoho bodu všemi směry, takže ústřední bod vyzařování je jakýmsi středem ,koule‘. Tento výchozí bod je patrný všude tam, kam světlo dosáhne. To připomíná příměr, podle něhož si Boha lze ,představit‘ jako kouli, jejíž střed je všude a obvod v nekonečnu.

Jestliže Kristův kříž je vrcholným sebevyjádřením Slova, které zjevuje Otce, sebe, Ducha svatého a zároveň také všechno ostatní, pak podle pravidla souměrnosti musí jeho tvar nějakým způsobem odpovídat formě světla, jež představuje vrcholný

⁷⁰ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Soteriologie a teologie kříže Bonaventury z Bagnoregia*. s. 171.

⁷¹ Tamtéž. s. 209-210.

*symbol Boha v tomto viditelném světě. Proto tedy Serafický doktor klade takový důraz na klasickou podobu kříže odpovídající určitým způsobem formě světla. Geometrické schéma kříže se tudíž stává jakýmsi klíčem Bonaventurovy sapienciální teologie. Kříž jakožto vyjádření formy světla navíc plně odpovídá tomu kdo na něm pní, protože vtělené a ukřižované Slovo je přece světlem, ozařujícím každého člověka.*⁷² Kříž jako symbol zdroje osvěčujícího světla můžeme vnímat také na Vyšebrodském oltáři, kde kříž dominuje na centrálním obraze a kolem září zlaté pozadí všech ostatních obrazů.

Všechna pozitivní tvrzení o Bohu mohou být chápána jen jako pomocná a přibližná. Důvod této situace si můžeme znázornit jako bod – průsečík os inteligibilního kříže: Pokud si horizontálu představíme ontologicky jako existující jsoucná, nebo noeticky jako lidskou mysl, bude jejím zdrojem, jako pramenem bytí, přítomný okamžik. Jenže Boha nelze omezit do bodu přítomného okamžiku, neboť je věčný. Na tomto příměru vidíme propastnou hloubku mezi Bohem a jsoucнем, a zároveň důvod dynamické povahy Božího obrazu, jak jsme jej naznačili v předchozích podkapitolách.

Jestliže Pravdu můžeme nahlédnout pouze *pod zorným úhlem věčnosti*, její hledání bude vždy nutně přítomnost překračovat na vertikální ose kříže, a tím bude posouvat horizontální osu vědomí vertikálně, směrem k Bohu:

*„Zkušenost bytí jako daru je základem k uskutečňování sebe jako Božího obrazu. Člověk v této zkušenosti chápe své bytí jako ‚dar‘ udělený, stvořený Otcem a jako zjevení Boží lásky. To znamená, že nalézá v Otcově lásce pramen a Prvopočátek svého bytí a uznává svou naprostou závislost a bezvýhradnou vydanost.*⁷³

Ježíš Kristus na kříži představuje tajemství Božího vtělení. Rozepjaté ruce přibité na horizontálním břevně jsou nejen objímajícím gestem, ale ukazují přímou sounáležitost Boha se svým stvořením a jeho účast ve světě. Zatímco vertikální linie Kristova těla odkazuje k jeho Božské podstatě. Kříž tak vypovídá o dvou přirozenostech Ježíše Krista: **Pravý Bůh a pravý člověk.**⁷⁴ Ježíš Kristus novým, jedinečným způsobem překonává ontologickou diferenci, překonává propast oddělující člověka a Boha:

„V zásadě existuje jen jedno tajemství, totiž to, že nepochopitelnost Boží, v níž On je Bůh, není dána jen jako vzdálenost a obzor, v jehož rámci se pohybuje naše

⁷² Tamtéž. s. 148-149.

⁷³ BOUBLÍK, Vladimír. *Teologická antropologie*. s. 71.

⁷⁴ Srov. KKC 464 – 469.

existence, ale že právě tento Bůh, zůstává nepochopitelným, nám sebe daruje v bezprostřednosti, takže se sám stává nejnuitrnější skutečností naší existence.“⁷⁵

Zůstává otázka, zda je možné se tomuto tajemství *nejnuitrnější skutečnosti naší existence* v našem chápání nějak přiblížit. Takové pochopení není v samotných lidských silách, neboť je plodem ctnosti víry, jako daru Ducha svatého. Existuje však situace, která možnosti takového pochopení napomáhá: Je jí skutečnost lidského utrpení.

Utrpení rozpouští všechny jistoty lidské existence a relativizuje všechny hodnoty, na nichž člověk svůj život stavěl. Tím, že utrpení nedává žádný smysl v souřadnicích reálné existence, nutí klást si otázky hlubší. Po počátečních fázích: šoku a popření, zoufalství, agrese a rezignace, dochází k přesunutí pozornosti od vnějšího světa k jádru lidské bytosti. Teprve tam můžeme nalézt singulární bod, kde se protíná horizontální osa kříže s vertikální osou Lásky. Dozrání k tomuto bodu se nazývá stavem smíření a představuje hlubokou bytostnou lidskou proměnu. Stav smíření je hlubokým naplněním smyslu lidské existence. Takový člověk už není objektem soucitu, ale sám se stává světlem a posilou ostatním lidem.

Zde se dostáváme k soteriologické symbolice kříže: Trpící člověk prosí Boha o pomoc v tíživé situaci, v níž se jeho existence nalézají. Lidské hledisko dokáže vnímat pouze relativní hodnotu situace v horizontální rovině skutečnosti. Bůh však do této skutečnosti vstupuje vertikálním způsobem, přetíná kořeny zla a uzdravuje tak bytost v jejím hlubinném základu. To je výstižně znázorněno na obrazech Vyšebrodského oltáře: příčné břevno kříže svým zkosením naznačuje omezenost a relativnost prožívané situace, zatímco transcendentní vertikála kříže není ukončena v obraze, ale mizí v nekonečnu. Lépe řečeno – z potenciality nekonečna zasahuje a proměňuje Zemi.

Symbolika kříže, jako všeobsahující skutečnosti, jejímž základem je Bůh, je vyjádřena v listu sv. Pavla Efezanům: *Proto klekám na kolena před Otcem, od něhož pochází každý nebeský i pozemský rod, a prosím, aby se pro bohatství Boží slávy ve vás jeho duchem posílil a upevnil ‚vnitřní člověk‘ a aby Kristus skrze víru přebýval ve vašich srdcích; a tak abyste zakořenění a zakotvení v lásce mohli spolu se všemi bratřími pochopit, co je skutečná šířka a délka, výška i hloubka: poznat Kristovu lásku, která přesahuje každé poznání, a dát se prostoupit vší plností Boží.* [Ef 3, 14-19].

⁷⁵ RAHNER, Karl, VORGRIMLER, Herbert. *Teologický slovník*. s. 403.

1.4 Cesta k osobě – antropologické pojetí Božího obrazu

Bud'me pravdiví v lásce, ať ve všem dorůstáme v Krista. On je hlava, z něho roste celé tělo, pevně spojené klouby navzájem se podpírajícími, a buduje se v lásce podle toho, jak je každé části dáno. [Ef 4, 15-16]

V pojednání o možném ontologickém chápání symboliky kříže jsme ukázali na bytostný aspekt lidského setkání s Bohem. Předtím jsme zkoumali, jak člověk dorůstal k poznání a chápání Boha. Dosud jsme se však nezeptali, čím člověk vlastně je, a proč je pro něj vztah k Bohu důležitý:

„Každý člověk zatím zůstává sám sobě nerozřešenou otázkou, kterou si nejasně uvědomuje. V určitých okamžicích, hlavně při závažnějších životních událostech, jí nikdo nemůže zcela uniknout. Na tuto otázku může dát úplnou a naprosto jistou odpověď jedině Bůh, který člověka volá k vyššímu myšlení a k pokornějšímu hledání.“⁷⁶

„Člověk se nemylí, když si o sobě myslí, že převyšuje hmotnou skutečnost, a když se nepovažuje za pouhou část přírody nebo za bezejmennou jednotku lidské společnosti. Tím co má ve svém nitru, převyšuje vesmír věcí; do těchto hlubin se vrací, když vstupuje do svého srdce, kde ho očekává Bůh, který zkoumá srdce, a kde on sám před Bohem rozhoduje o svém osudu. Není tedy obětí klamného zdání vyvěrajícího z přírodních nebo společenských daností, nýbrž právě naopak se dobírá hluboké pravdy, když uznává, že má duchovou a nesmrtelnou duši.“⁷⁷ Vztah k Bohu tedy zakládá lidskou důstojnost a pochopení smyslu a velikosti života.

Tento vztah však není samozřejmý, ale záleží na svobodném lidském rozhodnutí. To je dáno základní porušeností lidské osoby způsobené prvotním hříchem: *„Co se dovídáme z Božího zjevení, to se shoduje se zkušeností. Vždyť zkoumá-li člověk své srdce, poznává, že je nakloněn i ke zlému a zapleten do mnoha špatností; to nemůže pocházet od jeho dobrého Stvořitele. Když často odmítal uznat Boha jako svůj původ, rozrušil tím také povinné zaměření k svému poslednímu cíli i celý řád vztahů vůči sobě, jiným lidem a všem stvořeným věcem.*

Proto je člověk sám v sobě rozdělen. To je také důvod, proč se nám celý lidský život, individuální i kolektivní, jeví jako dramatický zápas mezi dobrem a zlem, mezi světlem a tmou. Navíc člověk vidí, že sám není schopen nápor zla doopravdy přemoci,

⁷⁶ GS 21.

takže se cítí jakoby spoután řetězy. Sám Pán však přišel, aby člověka osvobodil a posílil tím, že ho vnitřně obnovil a vyhnal knížete tohoto světa (srov. Jan 12,31), který ho držel v otroctví hříchu. Hřích totiž člověka umenšuje a brání mu dosáhnout plnosti.

Ve světle tohoto zjevení nachází své konečné zdůvodnění jak vznešené povolání, tak hluboká bída, jež lidé pocítují.⁷⁸

*„Dosáhnutí plnosti“, tedy to, co Ježíš Kristus nazýval „královstvím nebeským“, je vlastním cílem a smyslem lidského života. Toto „vznešené povolání“ je ve východních církvích nazýváno **Theosis**, což znamená **zbožštění**, neboli spočinutí v Bohu: „Toto zbožštění, tato transfigurace je tedy transfigurací do podstaty lidství, neboť Bůh stvořil člověka s cílem jeho zbožštění.“⁷⁹ „Toto zbožštění je přítomno jako možnost, ale i realizace v každém okamžiku naší existence. Tak jako je Království nebeské neustále přítomno, a přesto neviditelné (kvůli našim hříchům). To znamená, že každá věc a tvor v kosmu nese pečeť zbožštění jako svůj cíl a základ, tak jako nese v sobě loga, v duchu Maximovy teologie. Toto zbožštění jako možnost a cíl je tedy neustále přítomné a formuje náš pohled na svět a kosmos, které nás obklopují.“⁸⁰*

Maxim Vyznavač navazoval na učení apologeta z druhého století sv. Justina: *„Podle Justina platí, že věčné Slovo působilo v dějinách lidstva dávno před tím, než se stalo člověkem. Všechno pravdivé, skutečně lidské a ušlechtilé mimo křesťanství má tedy původ v Božím Synu. Jsou to jakási **semena Slova**, která představují přípravu na přijetí evangelia. V dnešní době křesťanští teologové hledají taková semena Slova zejména v pozitivních rysech velkých mimokřesťanských náboženských tradic lidstva.“⁸¹ Možnost zbožštění, ke které jsme určeni, je pravým důvodem nemožnosti dosáhnout skutečné uspokojení a štěstí skrze požitky, jež nám nabízí tento svět. Výstižně to vyjádřil sv. Augustin ve svém Vyznání: „Stvořil jsi nás pro sebe, Pane, a neklidné je naše srdce, dokud nespočine v tobě.“⁸²*

Bůh nás tedy stvořil ke svému obrazu a podobě.⁸³ Proč je však v člověku trhлина umožňující společnou přítomnost „*jak vznešeného povolání, tak hluboké bídy, jež lidé pocítují*“? Proč je člověk zatížen hříchem, který způsobuje, že Boha vůbec nepoznává?

⁷⁷ GS 14.

⁷⁸ GS 13.

⁷⁹ JEŽEK, Václav. *Transcendentální christologie v kontextu byzantské teologie*. s. 6.

⁸⁰ Tamtéž. s. 23.

⁸¹ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Teologie služby*. s. 38.

⁸² Sv. Augustin. *Confess.* I, 1: PL 32, 661.

⁸³ Srov. Gn 1, 26,27.

Důvodem je Boží láska, jež dala člověku svobodnou vůli: „Pravá svoboda je nevšední znamení Božího obrazu v člověku. Bůh totiž chtěl člověka ponechat v jeho rozhodování, aby svého Stvořitele sám hledal a přimknutím k němu dospěl k plné a oblažující dokonalosti. Důstojnost člověka tedy vyžaduje, aby jednal podle vědomé a svobodné volby, to znamená hýbán a podněcován z nitra osobním přesvědčením, a ne ze slepého vnitřního popudu nebo pouze z vnějšího donucení. Této důstojnosti člověk dosahuje tím, že se osvobozuje z každého zajetí vášní, směřuje k svému cíli svobodnou volbou dobra a účinně a s vynalézavou příčinlivostí si obstarává vhodné prostředky. Zaměřenost k Bohu může hříchem narušená lidská svoboda plně uskutečnit jen s pomocí Boží milosti. Každý pak bude muset na Božím soudu skládat účty z vlastního života podle toho, zda konal dobro nebo zlo.“⁸⁴

Kdyby Adam zůstal v ráji, kdyby nebylo prvotního hříchu, člověk by neměl důvod svůj vztah k Bohu dále rozvíjet. Bez vystavení pokušení by člověk setrval v nehybné blaženosti, kterou by nemohl s ničím jiným srovnávat, a tak by neměl ani svobodu volby. Adam provinilý hříchem se před Bohem skryl, ale tím způsobil, že ho už nebyl schopen vnímat tak jako před tím. Odloučení od Boha je provázeno utrpením, neboť je odloučením od Dobrého. Vtělení Boha do lidské podoby je nejvyšším aktem lásky, neboť Bůh se snížil k člověku, snášel všechny útrapy spolu s lidmi a svou smrtí přemohl tíhu lidského hříchu. Proto středověká teologie mluví o *šťastné vině* (*felix culpa*) prvotního hříchu, jejíž zásluhou se Bůh vtělil v Ježíši Kristu: „*Nic však nebrání, aby po hříchu byla lidská přirozenost k něčemu vyššímu přivedena. Bůh totiž dopouští, aby se přihodila zla, aby z toho vyvodil něco lepšího. Proto se praví v epištole Římanům: ‚Kde nadbývala nepravost, přenadbývala i milost.‘ Proto se též praví při svěcení paškálu: Ó, šťastná vina, jež si zasloužila takového a tak velkého mít Vykupitele!*“⁸⁵

Podle sv. Tomáše Akvinského byl tedy stav Adama v ráji něčím nižším, než k čemu člověka směřuje jeho povolání. Člověk sice byl stvořen k obrazu Božímu, ale ve skutečnosti byl jeho pouhým předobrazem, neboť jeho pravou podobu mohl poznat až v Ježíši Kristu:

„*Je skutečnost, že tajemství člověka se opravdu vyjasňuje jen v tajemství vtěleného Slova. První člověk Adam byl předobrazem člověka budoucího, totiž Krista Pána. Kristus, nový Adam, právě zjevením tajemství Otce a jeho lásky plně odhaluje*

⁸⁴ GS 17.

⁸⁵ AKVINSKÝ, Tomáš. *Teologická summa*. III ot. 1 čl. 3 k 3.

člověka jemu samému a dává mu poznat vznešenost jeho povolání. Není tedy divu, že řečené pravdy v něm mají svůj zdroj a vyvrcholení.

On je ‚obraz neviditelného Boha‘ (Ko 1, 15); je dokonalý člověk, který Adamovým synům vrátil podobnost s Bohem, prvotním hříchem pokřivenou. Protože lidská přirozenost, kterou přijal, v něm nebyla zničena, byla tím i v nás pozdvižena k vznešené důstojnosti. Vždyť svým vtělením se jistým způsobem spojil s každým člověkem on sám, Boží Syn. Lidskýma rukama pracoval, lidskou myslí přemýšlel, lidskou vůlí jednal, lidským srdcem miloval. Narozen z Panny Marie, stal se opravdu jedním z nás, ve všem nám podobný kromě hříchu.“⁸⁶

Člověka jako Boží obraz lze chápat také tak, že tak jako není možné pozitivně definovat, co je Bůh, není ani možné říci, co je to člověk. Tato situace je znázorněna na obrazech Vyšebrodského oltáře jako rozpukaná země: Na první pohled se zdá, že je to pevná skála, ale ve skutečnosti se v jejích trhlinách skrývá propastná hlubina neuchopitelnosti.

Člověka lze pochopit pouze jako jeho příběh; skrze příběh svého života získává svoji identitu. Z toho vyplývá, že pro identitu člověka, pro to, jak sám sobě rozumí a jak se chápe, je důležitá jeho paměť. V ní jsou uloženy všechny situace, kterými prošel, i to, jak na ně reagoval. Nelze však říci, že paměť vede člověka k etickému jednání. Jsou to vztahy, ve kterých člověk žije, tedy to, co člověka přesahuje. Vztahy určují vzory našeho chování a způsob našeho jednání. Je to láska, která člověka kvalitativně proměňuje. Láska v člověku probouzí smysl pro odpovědnost, spravedlnost i milosrdenství. Z toho vyplývá, že pro kvalitní a moudré naplnění životního příběhu je nejdůležitější vztah k Bohu, neboť skrze něj se kvalitativně proměňují i všechny ostatní lidské vztahy; skrze něj člověk získává svou vlastní lidskou důstojnost.

Touha po Bohu je nejvlastnější hlubinou lidské duše. Je základem všeho, po čem člověk touží, neboť jen ona vede ke skutečnému štěstí. Člověk nemůže být šťastný, pokud jej nenaplnuje láska a pokud svá přání nestaví na duchovních základech. Jak však tuto touhu naplnit? To byla otázka, která zejména středověkého člověka nesmírně zajímala. Svatý Jan Bonaventura z Bagnoregia se na ni pokusil odpovědět ve svém spise *Itinerarium mentis in Deum (Putování mysli do Boha)*. Tento spis je pro naše zkoumání Vyšebrodského oltáře důležitý, neboť mystickou cestu k Bohu člení na devět částí, což je v symbolice tohoto oltáře velmi významné číslo.

⁸⁶ GS 22.

Podívejme se tedy na obsah tohoto spisu trochu blíže: V prvních šesti kapitolách sv. Bonaventura popisuje způsob, jak lidskou mysl připravit na setkání s Bohem. Vychází přitom ze spisu Pseudo-Dionýsia Areopagíty *O mystické teologii*. Pseudo-Dionýsius zde hlásá tzv. negativní teologii o nemožnosti jakkoli pojmově a inteligibilně uchopit Boha. Mysl se proto musí očistit od rušivých myšlenek modlitbou, zklidnit kontemplací – opustit všechno smyslově vnímatelné i poznatelné intelektem a nakonec nechat mysl v tichu a mlčení rozpustit v setkání s Bohem, který přesahuje veškeré bytí a poznání: „Ty pak, milý Timotheji, opusť ve svém soustředěném úsilí o mystická vidění jak vnímání, tak intelektivní činnosti, všechno vnímatelné i poznatelné intelektem, všechno co není i co je. A v nevěděni se, nakolik je to možné, pozvedni ke sjednocení s tím, jenž převyšuje veškeré bytí i poznání. Neboť tím, že vykročíš ze vztahu a vázanosti k sobě a všemu [ostatnímu], všechno odejmeš a od všeho se oprostíš, budeš ve své čistotě přiveden vzhůru k nejsoucímú paprsku božské tmy.“⁸⁷

Svatý Bonaventura tuto fázi přirovnává k Jákobově žebříku, přitom jednotlivé duchovní stupně, kterými jsou:

1. **modlitba** obnovující milost,
2. **duchovní vedení** a **rozjímání** pro smysl pro spravedlnost a osvěcující poznání,
3. **nazírání** pro přijetí pravé moudrosti,

rozděluje ještě podle **tělesného smyslu** představujícího stvořený svět a **vnitřního smyslu** duchovní podstaty. Tyto stupně tvoří šest příček Jákobova žebříku, po kterých člověk vystupuje k Bohu.

Setkání s Bohem v rovině apofatické (negativní) teologie, však Bonaventura nepovažuje za konečné, neboť vede k dualistickému chápání skutečnosti: všechny problémy související s praktickým životem a se stvořeným světem tvoří překážku v setkávání s Bohem. Tento nedostatek Pseudo-Dionýsiový teologie řeší svatý Bonaventura podle příkladu svatého Františka, důsledným následováním Ježíše Krista:

„Na konci šesté kapitoly se tedy završuje proces obnovy lidské mysli, v níž se skví Boží obraz podobným jasem, jakým zářil v Adamovi před jeho pádem do hříchu. Celý první výstup po šesti stupních osvícení, který přivádí zpět k Bohu stvořiteli, je procesem překonání následků dědičné viny. Z toho ale vyplývá, že nyní je lidská mysl schopna pokračovat podle původní ekonomie spásy, tedy sestoupit k věcem tohoto světa

⁸⁷ DIONYSIOS AREOPAGITA, *O mystické teologii*. I.1. s. 169-171. Přel. Vojtěch Hladký a Martin Koudelka.

spolu s Kristem, sestoupit spolu se Slovem, které se stalo tělem, až k hlubině kříže, aby spolu s ním pak mohla přejít skrze tuto hlubinu do otcovy slávy.

Takže podle Bonaventury se má člověk, který dosáhne v modlitbě nazírání na nestvořeného Boha, vracet ke kontemplaci Krista a především ke kontemplaci jeho kříže. A právě v tomto sestupu tkví zásadní rozdíl mezi františkánskou spiritualitou a jinými spiritualitami. Tento svět, tyto konkrétní a individuální bytosti, tito bratři a sestry, jsou pro očištěnou a osvícenou lidskou mysl skutečnou cestou k Bohu, pravou knihou stvoření, v níž je možné poznávat živého Boha. Základní inspirací tohoto postupu ovšem zůstává událost stigmatizace, která představuje vrchol Františkova spodobení a sjednocení s Kristem.“⁸⁸

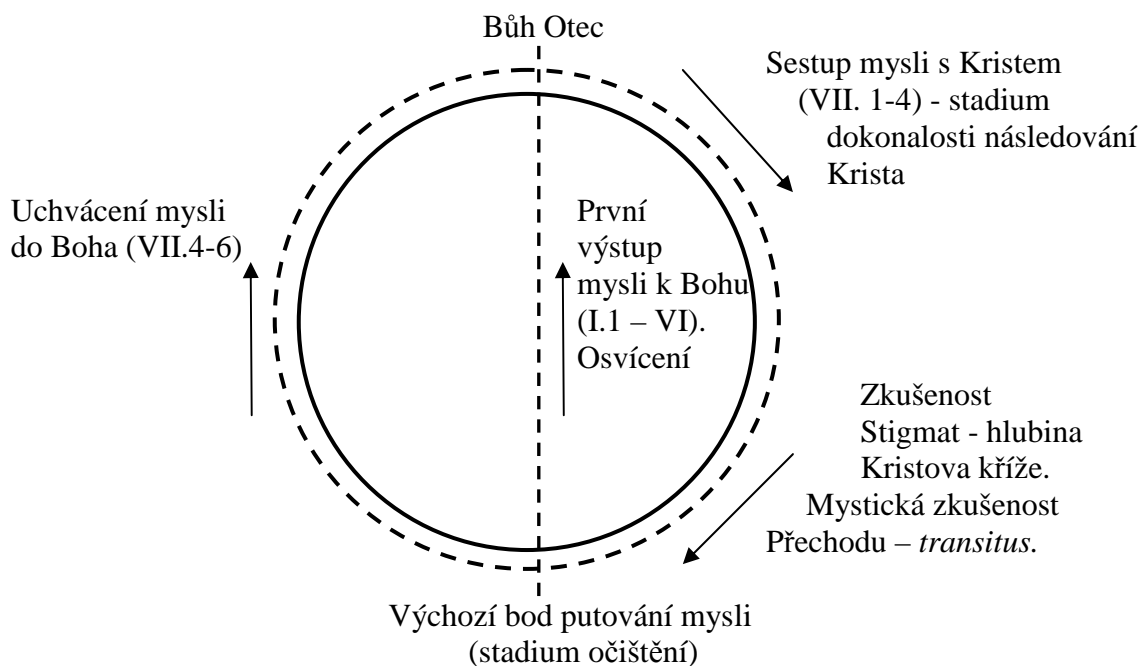
Očištěná duše, která byla schopná kontemplovat Boha, musí tedy akceptovat svou tělesnou přirozenost a svůj úkol ve světě. Děje se tak však už spolu s Kristem, který pomáhá snášet kříž lidského utrpení. Můžeme říci, že prvních šest stupňů duchovní cesty k Bohu bylo vedeno individuální touhou a láskou k Bohu, zatímco další cesta je cestou člověka proměněného láskou. Jeho další cesta je cestou služby ostatním lidem, cestou oběti, neboť hledisko individuálních potřeb bylo nahrazeno pohledem Ježíše Krista. Zde člověk naplňuje Boží obraz, ke kterému byl stvořen. Jeho kenose spolu s Kristem v Duchu svatém je nutná pro návrat v plnosti do Boha. Po šesti stupních prvního výstupu myslí k Bohu, tedy následují ještě tři stupně, teď už proměněné (osvícené) myslí v Bohu:

- sestup myslí s Kristem do světa – stádium dokonalosti následování Krista
- kenose a mystická zkušenost Kristova kříže
- uchvácení myslí do Boha

Cesta člověka k Bohu a s Bohem, zde kopíruje christologicko-soteriologický kruh milosti (vycházení Krista do světa a jeho návrat do Boha), jak ukazuje následující schéma:

⁸⁸ CTIRAD VÁCLAV POSPÍŠIL, *Bonaventura z Bagnoregia a jeho ‚Putování do Boha‘*. In SVATÝ BONAVENTURA, *Putování myslí do Boha*. s. 38-39.

Schéma putování mysli ve spisu *Itinerarium mentis in Deum*⁸⁹



————— Exemplární průběh poslání Božího syna (J 16,28).
Christologicko-soteriologický kruh milosti.

----- Průběh putování mysli: Výstup osvícení k Bohu,
Sestup s Kristem a návrat do Boha.

Základní proměnu mysli, kterou způsobí první výstup mysli k Bohu (tj. poznání jediného Boha, ve světle věčné pravdy, jako bytí-esse, coby všepromokající základ), je třeba dokončit v poznání trojjediného Boha. Ten se jako nejvyšší dobro reflektuje ve stvoření, aby se jako láska vracel zpět k sobě samému. Sv. Pavel toto poznání vystihuje slovy: „*Já však, odsouzen zákonem, jsem mrtev pro zákon, abych živ byl pro Boha. Jsem ukřižován spolu s Kristem, nežiji už já, ale žije ve mně Kristus. A život, který zde nyní žiji, žiji ve víře v Syna Božího, který si mne zamiloval a vydal sebe samého za mne. Nepohrdám Boží milostí: Kdybychom mohli dosáhnout spravedlnosti skrze zákon, byla by Kristova smrt zbytečná.*“ [Ga 2, 19-21]. Zákon zde představuje zvykové prožívání bez transcendentního přesahu. Žítí pro Boha znamená žítí ve vztahu, zcela vydán službě Bohu a bližním. Takový způsob žítí umožňuje Církev – teologické tělo Kristovo. Církev nás nese ke spáse. Svými svátostmi proměňuje bytostnou podstatu člověka a přetváří ho pro království Boží. Církev je plodem Božího vtělení.

⁸⁹ Převzato z knihy: POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Soteriologie a teologie kříže Bonaventury z Bagnoregia*.

Je vrcholnou fází dorůstání člověka k podobě Boží, je vrcholným obrazem lidství. V církvi je člověku umožněno stát se plně osobou, neboť osobu netvoří individualita, ale život ve vztahu. Církev umožňuje vyjít z pasti platonského dualismu a vrátit lidské tělesnosti její důstojnost a duchovní rozměr. Zároveň také člověku pomáhá vyjít ze sobeckého egoismu k žití ve vztahu. Pomáhá stát se osobou, jejímž nejdokonalejším obrazem je Ježíš Kristus, kterému se snažíme připodobnit: „*Cílem křesťanského života je tu podobnost stále zvětšovat, vyvíjet se ,od obrazu k podobenství‘, napodobením Krista získávat stále větší účast na jeho Božském životě. Cesta ke křesťanské dokonalosti je tak vyložena v termínech symbolických, a chceme-li to tak říci, v estetických, uměleckých.*“⁹⁰

Kruhový pohyb kontemplativního následování Krista je základním ikonografickým konceptem obrazů Vyšebrodského oltáře, které sledují hlavní svátkový cyklus liturgického roku. Výstup myslí k Bohu je přitom naznačen centrální vertikální osou oltářního retáblu, tvořenou obrazy: Narození, Ukřižování a Nanebevstoupení. Postava pastýře na obraze Narození představuje fázi očištění, obraz Ukřižování je odumřením světským zálibám a Nanebevstoupení je setkáním oproštěné myslí s Bohem. Jak bude vysvětleno v části této práce věnující se jednotlivým obrazům. Střední vertikální osa vyšebrodského retáblu tak odpovídá Bonaventurovu pojetí (jehož původním autorem je ovšem Pseudo-Dionýsius), že duše přímočarým pohybem směřuje k Absolutnu, společně s Bohem se však pohybuje po kruhové dráze.

Také symbolické triadické členění Bonaventurova *Itinerária* lze považovat za významný inspirační zdroj koncepce Vyšebrodského oltáře. Podobně jako u koncepce *Itinetária* zde můžeme sledovat „základní tradiční schéma extra – intra – supra, obohacené o motiv vycházení a návratu na každé úrovni.“⁹¹

Bonaventurovo *Putování myslí do Boha*, tím že se zabývá nehlubšími lidskými prožitky, patří mezi nejdůležitější spisy středověké estetiky. Připodobnění ke Kristu nabízí jako nejvyšší způsob cesty k dokonalému člověku. V tom se shoduje s listem svatého Jana:

„*Milovaní, nyní jsme děti Boží; a ještě nevyšlo najevo, co budeme! Víme však, až se zjeví, že mu budeme podobní, protože ho spatříme takového, jaký jest. Každý kdo má tuto naději v něho, usiluje být čistý, tak jako on je čistý.*“ [1 J 3, 2-3]

s. 188.

⁹⁰ ŠPIDLÍK, Tomáš. *Vědy – umění – náboženství*. s. 74.

⁹¹ KARFÍKOVÁ, Lenka. *Studie z patristiky a scholastiky*. s. 222.

2. HISTORICKÝ KONTEXT

2.1 *Cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě*

Devět dřevěných desek s obrazy christologického cyklu od Mistra Vyšebrodského oltáře, uložených v obrazárně Vyšebrodského kláštera, poprvé pro veřejnost objevil malíř Josef Hellich. Stalo se tak v roce 1856, když sem přijel na několik týdnů, aby dokončil monumentální obraz o založení Vyšebrodského kláštera Vokem z Rožmberka. Klášter si tento obraz objednal v rámci příprav na oslavy šestisetletého výročí založení kláštera, které se chystal slavit v roce 1859.⁹²

Podle legendy Vok Bohu slíbil založit klášter, když se zachránil před utonutím v rozvodněné Vltavě. Ve skutečnosti jej k tomuto rozhodnutí pravděpodobně přivedla jeho manželka Hedvika pocházející z rakouského hraběcího rodu Schauenbergů. Schauenbergové se nechávali pohřbívat ve svém rodovém cisterciáckém klášteře ve Wilheringu. Právě opat tohoto kláštera přednesl Vokovu žádost o založení kláštera na generální kapitule v Cîteaux v roce 1258.

Po předchozím průzkumu místa a jeho schválení přišel v roce 1259 z Wilheringu do Vyššího Brodu nový opat Ota I. a dvanáct mnichů, jak pro nové kláštery předepisovala regule řádu.

Klášter ve Vyšším Brodě zůstal spojen s rodem Rožmberků a hrobka pod chórem konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie se stala rodovou nekropolí, kde je pohřbeno deset generací, až po posledního představitele tohoto rodu, Petra Voka z Rožmberka (†1611). Rožmberkové po celou dobu klášter svědomitě podporovali a starali se o jeho rozkvět. Např. Závíš z Falkenštejna daroval klášteru cenný relikviiář s kouskem Kristova kříže, tzv. Závíšův kříž. Tento kříž, původem z Byzance, pocházel z pokladu uherského krále a patří mezi deset nejcennějších památek tohoto druhu na světě. Proto mniši tělo Závíše, popraveného jako rukojmí pod hradbami hradu v Hluboké nad Vltavou v roce 1290, převezli do kláštera a pietně pohřbili v kapitulní síni. Uřatou Závíšovu hlavu zazdili samostatně ve výklenku zdi této síně.

Z významných osobností je v klášteře pochována také česká a polská královna, vdova po králi Václavu III. a manželka Petra I. z Rožmberka, Viola Těšínská (1290-1317).

⁹² Srov. MIKOVEC, Ferdinand Břetislav. *Starožitnosti a Památky země České*. Praha 1860. s. 94. Dostupné na WWW: <<http://kramerius.mlp.cz/kramerius/handle/ABG001/58732>>. [Citováno 16.11.2010].

Petr I. z Rožmberka získal své vzdělání ve Vyšebrodském klášteře, což mu umožnilo převzít po svém otci Jindřichu z Rožmberka funkci nejvyššího komorníka království. Tento pobyt v klášteře se odrazil v jeho hlubokém náboženském založení a vynesl mu přezdívku *Kajícíník*, později se projevil v jeho blízkém vztahu s Vyšebrodským opatem Tomášem (1332-1349). Z blízkého vztahu Petra I. k Vyšebrodskému klášteru dokonce někteří historici vyvozují, že „*pobýval v klášteře jako laik, na stará kolena snad dokonce jako familiarius.*“⁹³ Toto tvrzení je však velmi nepravděpodobné, zejména kvůli Petrovu vytížení povinnostmi spojenými s funkcí pána rožmberského rodu a nejvyššího komorníka Českého království.⁹⁴ Řádové roucho cisterciáckého mnicha přijal teprve v době nemoci, krátce před smrtí.⁹⁵

Petr I. stál v čele rožmberského domu v letech 1310 – 1347, v té době zároveň patřil k nejmocnějším mužům na dvoře krále Jana Lucemburského. Jeho otec, Jindřich II. z Rožmberka, již v roce 1278 slíbil vyplácet klášteru 10 hřiven ročně a na výstavbu konventního kostela věnoval pět vesnic. V roce 1310 stál chór kostela a jižní část transeptu s kaplí. Petr I. nezůstal v podpoře kláštera za svým otcem pozadu. Během jeho života byl dokončen transept, severní chórová kaple a začalo se s výstavbou síňového trojlodí kostela. Na výstavbu křížové chodby kolem rajskeho dvora věnoval 60 kop grošů. Za zásluhy o rozvoj kláštera si Petr I. vysloužil přídomek „druhý zakladatel“. Avšak jeho hlavní historickou zásluhou je pořízení souboru deskových maleb Mistra Vyšebrodského oltáře, určených pro konventní kostel Nanebevzetí P. Marie. Jeho dokončení se už Petr I. nedožil a tuto starost převzal jeho syn Jošt z Rožmberka, který také zdědil funkci nejvyššího komorníka na dvoře Karla IV.

Význam obrazů Mistra Vyšebrodského oltáře se netýkal pouze Vyšebrodského kláštera, ale celého Českého království. O čemž svědčí skutečnost, že Karel IV. při příležitosti slavnostního ceremoniálu své korunovace českým králem 2. září 1347, nechal tyto obrazy instalovat na oltář sv. Kříže v románské basilice Sv. Víta na Pražském hradě, u nějž probíhala část korunovačního obřadu. Podle *Korunovačního řádu českých králů*, při korunovačním ceremoniálu Karla IV. a jeho manželku Blanku z Valois k tomuto oltáři předvedl nejvyšší komorník – Jošt z Rožmberka.⁹⁶

⁹³ VLČEK Pavel a kol. *Encyklopedie českých klášterů*. Praha: Libri 1997. s. 690.

⁹⁴ Srov. CHARVÁTOVÁ, Kateřina. *Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142-1420*. s. 18.

⁹⁵ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 12.

⁹⁶ Srov. Tamtéž. s. 78-79 a také BOBKOVÁ, Lenka. *Velké dějiny země Koruny české*. sv. IV.a. s. 222-224.

2.2 Výtvarné umění v Čechách první poloviny čtrnáctého století

Konec třináctého století můžeme vnímat jako konkurenční boj mezi královským rodem Přemyslovců a mocným rodem Vítkovců, jehož rožmberská větev si zřídila Vyšebrodský klášter jako své rodové pohřebiště. Král Václav II. proto roku 1292 zakládá cisterciácký klášter na Zbraslavi, který má sloužit jako pohřebiště přemyslovského rodu. Při této příležitosti král štědře dotoval zbraslavský klášter i klášter Zlatá koruna, takže kroniky nás informují o množství knih, které cisterciáckí opati nakoupili v Paříži.

Výtvarné umění té doby se rozvíjelo především v klášterních skriptoriích jako knižní iluminace. V menší míře jako nástěnné malby v kostelích a hradních kaplích. Nástěnná malba přitom většinou vycházela z motivů a ikonografie knižních iluminací. Gotické umění, přicházející k nám zprostředkovaně přes německé Porýní, se vyznačuje kresebným liniovým stylem. Zároveň však k nám pronikají artefakty přímo z tehdejších center vzdělanosti (Paříž, Bologna, Benátky). Obrazy deskové malby se nám z počátku čtrnáctého století žádné nedochovaly, i když jejich existenci můžeme předpokládat.

Pražský biskup Jan IV. z Dražic, po svém jedenáctiletém pobytu v Paříži, přivezl v roce 1329 do Prahy architekty a množství uměleckých předmětů. Biskupský dvůr na Malé Straně dal vyzdobit nástěnnými malbami a na svém venkovském sídle v Roudnici nad Labem založil klášter augustiniánů kanovníků, který se stal významným intelektuálním centrem v Čechách. Z tohoto kláštera pochází nejstarší památka české deskové malby *Fragment roudnického polyptychu* (před r. 1343), tento zlomek většího celku představuje apoštoly: sv. Ondřeje, sv. Jana Evangelistu a sv. Petra.

Nejstarší obraz madony v českém deskovém malířství představuje *Madona mostecká* (před r. 1345). Tento obraz spojuje byzantské vlivy s prvky sienského a florentského malířství.

Mistrovským dílem je obraz *Smrt Panny Marie z Košátek* (kolem r. 1345), dnes vystavený v bostonském *Museum of Fine Arts*. Jeho autor je proto označován jako *Mistr bostonské desky*.

Následuje *Madona z Veveří* (kolem r. 1345) určená pro kapli královského hradu Veveří. Tento obraz již souvisí s *Mistrem vyšebrodského oltáře*, prvním velkým umělcem této doby. *Vyšebrodský oltář* začal vznikat před rokem 1347, v této době se již Praha stává významným uměleckým centrem, což dokládá vznik prvního malířského cechu *Bratrstvo sv. Lukáše* (1348).

2.3 Otázka autorství a místa vzniku Vyšebrodského oltáře

Při pátrání po autorovi Vyšebrodského oltáře musíme mít na zřeteli, že označení „Mistr vyšebrodského oltáře“ vychází z modernistického pojetí malíře jako hlavního autora uměleckého díla. Proto se středověký anonymní malíř označoval jako „mistr“ a k tomu se připojil genitivní přívlastek hlavního artefaktu. Ve středověku však vznik výtvarného díla spíše připomínal dnešní týmovou práci při vzniku filmu. Na jeho vzniku měl hlavní podíl jeho donátor: „Právě objednavatele – nikoli výtvarníka – považujeme zpravidla za osobu, která nejen zvolila téma, ale určila i měřítko a materiál díla, neboť ty bezprostředně souvisely s jeho cenou a s praktickou funkcí. Tím, u kterého umělec své dílo objednal, ovlivnil objednavatel i styl a kvalitu provedení.“⁹⁷ U složitějších celků, jako je náš případ, se významně podílel také „konceptor“ určující ideový obsah díla. Mohl jím být jedinec, nebo celý kolektiv. Přesto však podíl samotného malíře na výsledku díla, zejména jeho estetického účinku, je rozhodující. Ani zde však většinou nelze mluvit o jednom malíři, ale o malířské dílně. Hlavní „mistr“ takové dílny představoval hlavního garanta zadané práce. Většinou byl autorem koncepce a celkového rozvrhu díla.⁹⁸ Dodržení jednotného výtvarného plánu a stylu bylo pro dílnu samozřejmostí, i když výtvarný rukopis jednotlivých malířů lze snadno rozpoznat.

U Vyšebrodského oltáře je nejtalentovanější malíř, a tedy samotný Mistr vyšebrodského oltáře, autorem prvních třech obrazů, obrazu *Zmrtvýchvstání* a částečně obrazu *Kristus na Olivetské hoře*. Tyto obrazy se vyznačují nejvyšší uměleckou úrovní. Autorem druhé trojice obrazů věnovaných velikonočnímu cyklu je druhý velmi talentovaný malíř této dílny, který se vyznačoval tlumenějším barevným podáním a potlačěním dekorativismu, lépe vystihujícím pašijový charakter obrazů. Obraz *Nanebevstoupení* byl svěřen nejméně technicky zdatnému malíři. Zato obraz *Seslání Ducha svatého* je vynikajícím dílem malíře souvisejícího s dílnou Mistra bostonské desky – obrazu *Smrt Panny Marie z Košátek*.⁹⁹

Umělecký styl Mistra vyšebrodského oltáře v sobě prozrazuje linearizující vliv západní gotiky malířských škol z Kolína nad Rýnem, kde se pravděpodobně vyučil

⁹⁷ BARTLOVÁ, Milena. *Mistr Týnské kalvárie*. s. 13-14.

⁹⁸ V některých případech však vedoucí dílny mohl zastávat pouze manažerskou funkci. Srov. tamtéž s. 14.

⁹⁹ K hodnocení autorského podílu na obrazech Vyšebrodského oltáře srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 42-43.

malířskému řemeslu. Zároveň je však transformován nadšením pro objemovou plastičnost barevného působení italských malířských škol.

Jaroslav Pešina se přiklání k jeho českému původu, pro nějž svědčí následování trendu českého malířství, kde se stále více začínají prosazovat italismy, jak v knižních iluminacích (*Breviář rajhradského probošta Vítka*, 1342; *Misál pražského biskupa Jana IV. z Dražic*, 1343; nebo „*Tractatus operum prophetarum*“ Joachima de Floris, dnes v knihovně Národního muzea v Praze), tak přímo v deskové malbě (*Fragment roudnického polyptychu*, *Mostecká madona*, *Smrt Panny Marie z Košátek*). Přitom právě *Mistr bostonské desky* pravděpodobně absolvoval stejnou studijní cestu, kterou krátce po něm prošel také *Mistr vyšebrodského oltáře*.

Tato cesta začíná v kláštorech dolnorakouského Podunají, zejména v Klosterneuburgu a v hornorakouském klášteře st. Florian, jejichž skriptoria byla úzce propojena s italským malířstvím. Dále pokračuje do Benátek, kde má na oba naše mistry hlavní a určující vliv *Paolo da Venezia*, syntetizující prvky byzantského malířství s Giottovým moderním přístupem. Podobně se pro Mistra vyšebrodského oltáře stane typickou svébytná syntéza gotického linearizujícího stylu s prvky byzantského a toskánského malířství. V jeho obrazech můžeme rozpoznat, jak silným dojmem na něj zapůsobily mozaiky vnitřní výzdoby baziliky San Marco v Benátkách. Přístřešek pro obraz *Narození* převzal z Giottova obrazu v padovské kapli Scrovegniho. Nejzazší úsek studijní cesty leží ve střední Itálii v Assisi, kde se při výzdobě baziliky S. Francesco setkávali umělci různých názorů a slohů z Říma, Sieny i Florencie.¹⁰⁰

Po návratu z této cesty se Mistr vyšebrodského oltáře stává nejvýznamnější osobností na české výtvarné scéně. Tomu také odpovídá sebevědomí, s nímž si vytváří vlastní styl akcentující hluboký citový prožitek. Náročnost jeho cesty napovídá, že patřil k okruhu dvorských umělců. S tím souvisí i jeho první zakázka Madony pro královskou hradní kapli na Veveří.

Ideový konceptor Vyšebrodského oltáře byl s nejvyšší pravděpodobností blízký přítel donátora Petra I. Rožmberka, Vyšebrodský opat Tomáš. Na obrazech Vyšebrodského oltáře je však patrný také vliv dvorského prostředí, nejen v jeho důvěrné znalosti, ale i v samotném názorovém klimatu Karla IV. a arcibiskupa Arnošta z Pardubic.

¹⁰⁰ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 45-60.

3. OBRAZY VYŠEBRODSKÉHO OLTÁŘE

Původní deskový retábl Vyšebrodského oltáře se do dnešní doby zachoval rozložený v podobě samostatných jednotlivých obrazů. Dlouhou dobu se proto vedly spory o tom, jakou měl původně podobu. Teprve v průběhu třicátých let dvacátého století se upustilo od názoru, že se jednalo o křídlový retábl, z něhož se některé obrazy ztratily. Dnes panuje shoda v názoru, že šlo o čtvercový deskový retábl o rozměrech tři krát tři metry sestavený z devíti obrazů, který stál na mense hlavního oltáře v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Vyšším Brodě.¹⁰¹

Obrazy byly sestaveny po trojicích věnovaných třem hlavním svátkovým obdobím liturgického roku. Přitom spodní linii tvořily obrazy vztahující se k adventu a vánočním svátkům, střední řada se vztahovala k svátkům Velikonočním a horní řada se týkala událostí od Vzkříšení do seslání Ducha svatého.¹⁰² Proto se tento oltář také někdy nazývá Svátkový cyklus. Analogická koncepce existuje v byzantské tradici jako tzv. *Dodekaiston*, dvanácti svátkový christologický a mariánský cyklus obrazů sestavený po šesti obrazech do dvoukřídleho retáblu. Dodekaiston začínal výjevem zvěstování Panně Marii a končil sesláním Ducha svatého, příp. nanebevzetím Panny Marie. Nejstarší dochovaný dodekaiston pocházející z 12. století se zachoval v sinajském klášteře sv. Kateřiny. Vyšebrodskému oltáři je shodnými motivy nejbližší cañhradský dodekaiston pocházející z počátku 14. století, který je dnes vystaven v Museo nazionale ve Florencii.¹⁰³ Je zřejmé, že malíř nebo autor ideového konceptu Vyšebrodského oltáře, tento artefakt znal.

Trojnásobná triadická koncepce Vyšebrodského oltáře je ovšem výjimečná. Tato sestava numericky přímo odkazuje k Boží trojici, která bezprostředně souvisí se všemi christologickými tajemstvími. Kromě christologického zaměření je zde oslavována také Panna Maria, což odpovídá zasvěcení kostela i cisterciácké spiritualitě. Význam Panny Marie však zde není zdůrazněn pouze z formálních důvodů, ale jak ještě uvidíme,

¹⁰¹ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 13.

¹⁰² Autorem rekonstrukce původního uspořádání oltářního retáblu byl Alfred Stange (*Deutsche Malerei der Gotik, I*, Berlin 1934, s. 174-180.) Jeho koncept rozpracoval a doložil Josef Cibulka (*České stejnodeskové polyptychy z let 1330-1450*, in: *Umění* 11, 1963, s. 4-24). Naproti tomu Hana J. Hlaváčková upřednostňuje názor, že obrazy byly srovnány v řadě vedle sebe nad chórovou přepážkou. Toto pojetí preferuje narativní linii obrazů, před jejich symbolickými vztahy. Obě varianty jsou stejně pravděpodobné a je také možné, že obě byly v minulosti aplikovány. Srov.: HLAVÁČKOVÁ, Hana. *Panel Paintings in Cycle of the Life of Christ from Vyšší Brod (Hohenfurth)*, in: *King John of Luxemburg (1296-1346) and the Art of His Era*. Prague 1998, s. 245-246, 248-249.

¹⁰³ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 13.

je nosným prvkem celého cyklu a vyzvedává mimořádné postavení a význam Panny Marie v dějinách lidstva.

Triadické členění obrazů Vyšebrodského oltáře připomíná způsob uvažování Huga ze Svatého Viktora, který skrze trojčinu nezměrnosti, krásy a užitečnosti poznávanou smysly ve stvořeném světě, nahlédá trojčinu božské moci, moudrosti a vůle (dobra), jež se takto ve stvoření projevuje. Poznání transcendentního tvůrce z jeho díla, ovšem podle Huga souvisí s poznáním vlastní mysli jako obrazu trojjediného Boha: „*Zatím jsme zrakem kontemplace postoupili od viditelného k neviditelnému a dospěli na cestě svého zkoumání až k tomu, že tvůrce všech věcí je nepochybně jeden, bez počátku, bez konce a beze změny. To jsme nenašli mimo sebe, ale v nás samých. Uvažujme tedy, zda nás naše přirozenost učí ještě něco dalšího o našem tvůrci; třeba nám totiž ukáže nejen, že je jediný, ale také že je trojí.*“¹⁰⁴ Hugo zde odkrývá propojenost Boží trojice s trojčinou člověka, kterou tvoří mysl, intelekt a láska.

Tyto tři triády – stvoření, člověka a Boha – se ukazují jako nosný prvek středověkého estetického cítění. Sv. Jan Bonaventura z Bagnoregia na podobném principu koncipoval svůj spis *Itinerarium mentis de Deum*, který je členěn do třech vrstev: *extra – intra – supra*, představující kruhový pohyb vycházení a návratu.¹⁰⁵ Zde už se rýsuje zřetelná souvislost s koncepcí Vyšebrodského oltáře, kde první trojice obrazů znázorňuje vstoupení Boha do stvoření – tajemství vtělení, druhá trojice představuje lidský rozměr Boha – kenosi – a třetí trojice projevení jeho nadpřirozené slávy.

Podle sv. Jana Bonaventury z Bagnoregia se lidské myšlení pozvedá k Bohu ve třech úrovních, podle míry působení Ducha svatého: Nejprve jsou to jen *stíny (umbra)*, kdy, podobně jako lidé v Platonově jeskyni, jen nejasně tušíme ve věcech a událostech jejich hlubší význam. Pak jsou to *stopy (vestigia)*, ve kterých vidíme Boží působení a vedení. A nakonec jsou to *obrazy (imagines)* ve kterých pomocí symbolů analogicky poznáváme Boha.¹⁰⁶ Vyšebrodský oltář si nárokuje tuto třetí, nevyšší, úroveň poznávání Boha. Jeho obrazy k nám promlouvají anagogickou řečí symbolů (vedoucí vzhůru k neviditelným nebeským tajemstvím).¹⁰⁷

Můžeme říci, že základním společným znakem všech devíti obrazů Vyšebrodského oltáře, je drama vnitřní rozpolcenosti člověka, vyjádřené propastnou

¹⁰⁴ HUGO ZE SVATÉHO VIKTORA. *De tribus diebus, O třech dnech*. XXI. s. 101.

¹⁰⁵ Srov. KARFÍKOVÁ, Lenka. *Studie z patristiky a scholastiky II*. s. 222.

¹⁰⁶ Srov. LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. s. 511.

¹⁰⁷ Srov. VBC, II. B. s. 66-67.

rozeklaností země v popředí obrazů. Země představuje člověka adorujícího před obrazem. Hřích porušuje jeho bytostnou integritu a rozevívá temnou propast oddělující jej od Boha. Tato propast je ze strany člověka nepřekročitelná, ze strany Boha však může být prozářena milostí Boží lásky. O této naději, která se vztahuje na všechny bytosti, píše sv. Pavel ve svém listě Římanům: „*Trvá však naděje, že i samo tvorstvo bude vysvobozeno z otroctví zániku a uvedeno do svobody a slávy dětí Božích. Víme přece, že veškeré tvorstvo až podnes společně sténá a pracuje k porodu. A nejen to: i my sami, kteří již máme Ducha jako příslib darů Božích, i my ve svém nitru sténáme, očekávající přijetí za syny, totiž vykoupení svého těla.*“ [Ř 8, 20-23]. Spasitelský význam Ježíše Krista spočívá právě v překlenutí této propasti, jak ve svých kázáních zdůrazňoval sv. Bernard z Clairvaux: „*v tomto znamení se musí v pokoji spojit výšiny s hlubinami, aby až Pán sestoupí do podsvětí, i ti, kdo jsou tam pozdraveni svatým políbením, přijali rovněž znamení pokoje a stejně jako duchové nebeští, až on se vrátí do nebe, měli účast na věčné blaženosti.*“¹⁰⁸

Země v popředí obrazů Vyšebrodského oltáře má vztah k poutníkovi modlícímu se před obrazem. Tato země je na obrazech základním substrátem, ze kterého vyrůstají výjevy základních tajemství vrcholného zjevení – Ježíše Krista. Můžeme to vnímat také obráceně, že vyprahlá země čeká na tyto výjevy zjevení a lačně je vpíjí, aby se neúrodná skalnatá poušť obrodila a vydala novou úrodu. Touto úrodou je vznešené povolání člověka: Theosis – spočinutí v Bohu. Theosis, jako cíl a smysl lidské existence, je na obrazech znázorněna zlatým pozadím – nadpřirozeným Božím světlem, světlem Ducha svatého: *V něm byl život a život byl světlo lidí. To světlo ve tmě svítí a tma je nepohltila.* [J 1, 4-5]. Takto vytvořená dramatická scéna, zdůrazňující konflikt mezi popředím a pozadím obrazu, je dalším odkazem na prolog Evangelia sv. Jana: *Bylo tu pravé světlo, které osvěcuje každého člověka; to přicházelo do světa. Na světě byl, svět skrze něj povstal, ale svět ho nepoznal.* [J 1, 9-10].

Vyšebrodský oltář vnáší své světlo do našeho světa, aby svět poznal Toho, skrze nějž povstal.

¹⁰⁸ BERNARD Z CLAIRVAUX. *Kázání na Píseň písní 1. Kázání II.8.* s. 63.

3.1 Zvěstování

„Duše má velebí Pána a můj duch jása v Bohu, mém spasiteli.“ [Lk 1, 46-47]

Motiv *Zvěstování Panně Marii* bývá zobrazován na křídlech vrat *carské brány*, uprostřed ikonostasů v pravoslavných chrámech. Touto bránou může procházet pouze kněz s eucharistií. Zdá se, že také úvodní obraz cyklu Vyšebrodského oltáře svou symetrickou kompozicí, členící obraz na dvě poloviny, sleduje vstupní symboliku *carské brány*.

V levé polovině (z hlediska obrazu vlastně v pravé polovině) vidíme úradek Boží, stát se přímou součástí svého stvoření. Bůh v kruhovém medailonu v horním rohu obrazu je „*Starec dnů*“; obraz Boží, ke kterému je člověk stvořen. Je to vlastně pozdější forma nejstaršího ikonografického motivu *Manus Dei*: žehnající ruky vystupující z oblaku, která symbolizuje neustálou Boží sounáležitost se stvořením. Ve zlatém prstenci kolem tohoto medailonu čteme slova proroka Izajáše: *Rorate caeli desuper et nubes pluant justum... Nebesa, vydejte krůpěje shůry, ať kane z oblaků spravedlnost; nechť se otevře země a urodí se spása a spravedlnost vyraší s ní.* [Iz 45, 8] Tato slova, zpívaná v Adventním gregoriánském introitu, jsou ještě zdůrazněna kapkami kanoucími z oblak na vyprahlou, rozpukanou zem. To je důvod, proč se celá scéna neodehrává v interiéru, jak bývá obvyklé, ale je zde zdůrazněno napjaté očekávání celé stvořené přírody na Mariino *fiat*: „*Hle, jsem služebnice Páně; staň se mi podle tvého slova.*“ [L 1, 38].

Ani Bůh totiž nemůže nikoho spasit bez svobodného svolení člověka. V tom spočívá naprostá svoboda člověka; v tom spočívá nesmírná lidská odpovědnost.

Archanděl Gabriel na obraze pokleká na znamení respektu ke svobodě lidského rozhodnutí. V ruce drží sféru jako symbol univerza, jež tímto rozhodnutím změní svou podstatu, neboť Bůh se stane jeho součástí. To je také potvrzováno gestem druhé andělovy ruky ukazující k nebi: Nebe a země, transcendentní a imanentní, se spolu mají vzájemně spojit.

Červené boty anděla znamenají, že je veden Duchem svatým. V jeho modrém, brokátovém plášti vyšívaném zlatými liliemi, někteří badatelé vidí korunovační plášť královny Blanky z Valois¹⁰⁹, zároveň jsou to však erbovní znaky cisterciáckého řádu.

¹⁰⁹ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 18.

U nohou anděla ze země vyrůstají dvě rostliny. Za andělovými zády je to strom s dvojitým kmenem, představující *Strom poznání dobrého a zlého* z rajské zahrady a před andělem vyrůstá trojí květ bílé lilie. Tím je naznačen plán Boží spásy: pád člověka, způsobený pýchou prvotního hříchu, může být napraven pokorným svolením k Boží vůli – k zázraku neposkvrněného početí, symbolizovaného bílou lilí.

Obě poloviny obrazu jsou navzájem propojeny mluvící páskou s andělským pozdravem Panně Marii: *Ave gratia plena, Dominus tecum. (Zdrávas milostí plná, Pán s tebou)*. Také zde vidíme úctu prokazovanou svobodnému lidskému souhlasu s Boží vůlí, neboť hodnota svobodného rozhodnutí je nadřazena přirozené poslušnosti andělů.

Druhá polovina obrazu představuje *Thalamus Virginis (příbytek Panny)* v němž si podle tzv. Pseudobonaventury¹¹⁰ Panna Maria právě četla proroka Izajáše: „*Hle, dívka počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel (to je S námi Bůh)*.“ [Iz 7, 14]. Dvě knihy na obraze znamenají, že slova Písma Starého zákona budou naplněna novým smyslem v Novém zákoně.

Mariin příbytek však zároveň představuje *Sedes sapientiae* – trůn moudrosti krále Šalamouna, který jakoby stál na vrcholu vysoké věže (viz další mariánský titul z Loretánské litanie – *Turris Davidica, Věž Davidova*).

Vysvětlení souvislosti Panny Marie s Boží Moudrostí najdeme u římského filosofa ze 4. stol. Maria Victorina, který mluví o věčném pohybu vycházení a návratu k Bohu: Logos oživuje materii a tím ji zároveň přivádí k moudrosti. Moudrost, na rozdíl od chytrosti, znamená cílené směřování k Dobru, tzn. neustálou zaměřenost na Boha. Jde o dvojí pohyb Logos – Moudrost. Logos od Otce vychází a jako Moudrost se k němu vrací. Vrcholným projevem tohoto dvojího pohybu je přímé vtělení Loga jako Syna člověka.¹¹¹ Také Mariin souhlas s Boží vůlí a upřednostnění dobra pro celý svět před soukromým zájmem, je vrcholným projevem Moudrosti. To je ještě znásobeno početím Boha z Ducha svatého. Panna Maria se tak stává živým chrámem věčné Moudrosti.

Vznešenost Mariiny volby je naznačena královskou korunou a hvězdami nad její hlavou. Je to poukaz na její titul *Regina coeli (královna nebes)*. Devět hvězd odkazuje k hierarchické představě nebe, jak ji známe od Pseudo-Dionýsia Areopagíty: „*Pseudodionýsiovy andělské řády byly zorganizovány do tří triád. Na vrcholku žebříku,*

¹¹⁰ Srov. PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 16.

¹¹¹ Srov. KARFÍKOVÁ, Lenka. *Studie z patristiky a scholastiky II*. s. 28-33. Myšlenkou Božího kruhového pohybu vycházení a návratu se pak systematicky zabýval sv. Tomáš Akvinský.

*jakoby v předsálí Božství, se nacházejí cherubové, serafíni a trůny. To je první triáda. Na druhém stupni jsou panstva, síly a mocnosti. Na třetí principy, archandělé a andělé. Každý řád hierarchického stupně má otevřený přístup k Bohu skrze řády na vyšších stupních. Takto se nebeské a pozemské světy v určitém smyslu prolínají. Každá triáda předává dolů určitý aspekt Božství, aniž by přitom Zdroj jakkoliv umenšovala.*¹¹²

Závěs za postavou Panny Marie znamená neproniknutelné tajemství neposkvrněného početí. Tato neproniknutelnost souvisí s Boží velikostí, neboť Bůh bude vždy dalekosáhle převyšovat i ty nejdokonalejší možnosti lidské představivosti.

Přesto je toto tajemství hlavním tématem obrazu *Zvěstování* a každý detail i celek obrazu jako takový o tomto tajemství svým způsobem vypovídá. Modrá barva oděvu Panny Marie znamená pokornou oddanost Boží vůli, způsobenou hlubokou láskou k Bohu. Červená barva jejího pláště, ukazuje na naplnění Duchem svatým. Ten je znázorněn v podobě holubice, snášející se k hlavě Panny Marie. Zelená barva vnitřní strany Mariina pláště představuje naději pro veškeré tvorstvo. To je potvrzeno jakoby průhledem do podsvětí¹¹³ ve spodní části trůnu, kde od věků čekají duše zemřelých na svou záchranu při příchodu Spasitele.

V levé spodní části trůnu zahlédáme skrze arkádový průhled skříňku naplněnou zlatem. Zelená barva její vnější části vyjadřuje naději; červená barva vnitřku skříňky je barvou Ducha svatého. Její význam vysvětluje Jaroslav Pešina takto: *„Bylo rozpoznáno, že tato skříňka není ničím jiným než archou úmluvy Starého zákona, která byla chována v nejvnitřnějším okruhu chrámu, a dokládá tak, že Marie je služebnicí tohoto chrámu, s nímž je současně totožná. ‚Archa testamenti significat Mariam‘, praví se v Speculu humanae salvationis. K tomu se váže verš z Apokalypsy (11, 19), který zní: ‚A chrám Boží byl otevřen a archa jeho zákona byla viděna v jeho chrámu.‘ Marie vystupuje tedy jako Panna Božího chrámu a je také Marií v očekávání ‚in adventu‘. Takto ji také opěvuje ambrosiánský hymnus. Rovněž v hymnech sborníku Konráda z Haimburku, v českých zemích tehdy dobře známém, je Marie oslavována jako ‚sponsa dedicata‘, jinde opět jako ‚arca Dei‘.*¹¹⁴

Dvojice pávů sedících na vrcholu trůnu odkazuje také k zásvětí, věčnému životu a zmrtvýchvstání, jak to známe z vyobrazení v Římských katakombách. Vějíř pavích

¹¹² MEYENDORF, John. *Pseudodionýsios Areopagita*, in DIONÝSIOS, Areopagita. *O mystické teologii. O Božských jménech s komentáři Sv. Maxima Vyznavače.* s. 267-268.

¹¹³ Šeol znamená stav odloučenosti od Boha způsobený hříchem. Mariiným souhlasem se v šeolu otevírá poklad, znamenající, že nesmyslný pobyt v bezčase bude naplněn smyslem – Spasitelovým vykoupením.

¹¹⁴ PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* s. 17.

per, posetých duhovými oky, připomínal nebeskou klenbu posetou hvězdami, tedy věčnost. Často zobrazovaným motivem byla dvojice pávů sedících na studni, která představovala pramen věčného života. V tomto případě by pávi odkazovali ke knize Píseň písní, kde verš: „*Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen.*“ [Pís 4, 12] předznamenává Mariino neposkvrněné panenské početí.

Zmíněný verš z *Písně písní* úzce souvisí se spiritualitou cisterciáckého řádu. Podle kázání sv. Bernarda je nevěstou Kristovou církev ikonograficky zastoupená Pannou Marií, jako Matkou církve. V užším slova smyslu je nevěstou Kristovou míněna komunita mnišského řádu. *Zahrada uzavřená (hortus conclusus)* byla klášterní klausura chránící mnichy před svody okolního hříšného světa. Uprostřed klášterních budov se nacházela *rajská zahrada* obestavěná ambitem, neboli křížovou chodbou, místem meditačních procházek s arkádovým výhledem do rajske zahrady. Ve středu rajske zahrady stála studna, jejíž symboliku vysvětluje Jan Royt: „*Tato studnice poukazovala na pramen života (fons vitae) či zapečetěný pramen (fons signatus)(Pís 4, 12), který pramení uprostřed ráje a jenž napájí čtyři biblické řeky, symbolizující čtyři evangelia (Hrabanus Maurus, De universo). Dle dalších výkladů Bernardových je pramenem (či rájem) sám Kristus, z něhož pramení svátosti.*“¹¹⁵

Podle Zdeňka Neubauera¹¹⁶ je původ symbolu páva etymologický a souvisí s duhovými oky na pavích perech – *iris* (lat. Duha). Duha se na nebi objevila po potopě světa, na znamení smlouvy mezi Bohem a veškerým tvorstvem: „*Ukáže-li se na oblaku duha, pohlédnu na ni a rozpomenu se na věčnou smlouvu mezi Bohem a veškerým živým tvorstvem, které je na zemi*“. [Gn 9, 16]. Duha jako nezrušitelné pouto mezi Bohem a lidmi se stala symbolem Panny Marie.¹¹⁷ Ona se stala živou archou úmluvy mezi Bohem a lidmi. Ona byla prvním člověkem, na kterého sestoupil Duch svatý. Její vydanost do vůle Boží nám dala Božího syna. Její vydanost do vůle Boží nám otevřela cestu ke spáse.

¹¹⁵ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2007. s. 235.

¹¹⁶ In: Ústní přednáška Zdeňka Neubauera: *Obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře*, v Paláci Unitárie (Divadlo Disk) v Karlově ulici v Praze dne 26. 3. 1986.

¹¹⁷ Srov. LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. s. 102.

3.2 *Narození Krista*

„Neboť mé oči viděly tvé spasení, které jsi připravil, přede všemi národy.“
[Lk 2, 30-31]

Malířův smysl pro úsporné výrazové prostředky se nám ozřejmí při pohledu na skupinu oveček, hluboce spících, navzájem schoulených do sebe. Je to jen detail v obraze, ale jeho umístění v rovině zlatého řezu ukazuje na určující roli, kterou pro tento obraz má. Díky tomu poznáváme, že je noc. Což by nám vzhledem k zářícímu zlatému pozadí, vyjadřujícímu nadpřirozenou zázračnost chvíle, mohlo uniknout. Ticho a klid se ze spících oveček rozlévá do celé krajiny. Nevidíme tu nebeské zástupy zpívající: *„Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj mezi lidmi; Bůh v nich má zalíbení.“* [Lk 2, 14]. Zde je jen hluboký klid a mír. V takovém tichu se rodí Bůh.

Důraz na klid provázející Kristovo zrození odpovídá kázání sv. Bernarda: *„Ti, kteří měli dar vědění, předpovídali, že Kristus přijde v těle a spolu s ním přijde i pokoj. Jeden z nich o tom řekl: ‚A on sám bude pokoj na naší zemi, až přijde (Mich 5, 4).‘“*¹¹⁸

Lukášovo evangelium nám vypráví, jak římský císař Augustus nařídil soupis a centrální evidenci všeho lidu a majetku: *„Všichni se šli dát zapsat, každý do svého města. Také Josef se vydal z Galileje, z města Nazareta, do Judska, do města Davidova, které se nazývá Betlém, poněvadž byl z domu a rodu Davidova, aby se dal zapsat s Marií, která mu byla zasnoubena a čekala dítě. Když tam byli, naplnily se dny a přišla její hodina. I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechem.“* [L 2, 3-7].

Skromný přístřešek pro dobytek se vlivem zázračné vznešenosti chvíle proměnil v královské lože, kde slaměná střecha nahrazuje baldachýn – symbol královského původu. Baldachýn však zároveň může představovat vnitřní prostor kontemplujícího člověka, v jehož srdci se také rodí poznání Boha.

Událost zrození nového života patří k nejzázračnějším chvílím, jakých člověk může být svědkem, avšak zrození Boha takovou zkušenost dalekosáhle převyšuje. Nesmírnou lásku matky a syna malíř vyjádřil vzájemným objetím a polibkem. V Byzantské ikonografii se tento typ madony nazývá *Glykophilusa* (*„Sladce líbající“*). Zde je to však zároveň odkaz na kázání o knize Píseň písní, kde sv. Bernard mluví

¹¹⁸ BERNARD, z Clairvaux. *Kázání na Píseň písní* I. Kázání II. III.4. s. 57.

o odvěké touze člověka dotknout se Boha a o Božím polibku, jako o nejvyšším projevu Boží lásky.¹¹⁹

Polibek je výrazem transcence lidské osoby. Políbit totiž můžeme pouze někoho jiného. Polibkem boříme hradby sobectví a darujeme se tomu druhému. Také lidská osoba se utváří skrze toho druhého, ve vzájemném vztahu s ním. Sv. Bernard z Clairvaux chápal polibek jako obraz Boží trojice a políbení proto pro něj symbolizovalo mystické setkání s Bohem: „... *jedinečně a jedinkrát jsou ústa Slova vtištěna člověku tehdy, když se mu tělesně vydala všechna plnost božství. Šťastné políbení, avšak podivuhodné a vyžadující úžas, v němž se netisknou ústa k ústům, ale Bůh se spojuje s člověkem. Dotek rtů jindy totiž naznačuje objetí duší, avšak zde sjednocení podstat spojuje božské s lidským a smiřuje všechno co je jak na zemi, tak v nebesích. ‚V něm je náš mír, on dvojitě spojil v jedno‘ (Ef 2, 14).*“¹²⁰ Podle sv. Bernarda můžeme skrze polibek pochopit tajemství Boží trojice: „... *být políbena polibkem, protože, to není nic jiného než být naplněna Duchem svatým. Neboť chápeme-li správně, že Otec je ten, kdo líbá a Syn ten, kdo je políben, bude na místě chápat polibek jako Ducha svatého, toho, kdo je neporušitelný pokoj Otce i Syna, pevné pouto, nedílná láska, nerozlišitelná jednota.*“¹²¹

Toto naplnění Duchem svatým symbolizuje červená barva oděvu Panny Marie, neboť tato barva představuje Ducha svatého. Červená barva je barvou Boží lásky. Zatímco bílá barva roušky na hlavě Panny Marie představuje panenskou neposkvrněnost a čistotu její mysli i těla.

Také červená a bílá barva inkarnátu¹²² Ježíška a Panny Marie, odlišná od barvy inkarnátu ostatních osob, je odkazem k biblické knize Píseň písní: „*Můj milý je běloskvoucí i červený, významnější nad tisíce jiných.*“ [Pís 5, 10]. Běloskvoucí neposkvrněnost hříchem a červená barva představující lásku, to jsou pocity, které v nás vyvolává pohled na narozené dítě. Skrze zázrak zrození nového života, může každý rodič poznat lásku Boží vedoucí k zázraku Božího vtělení.

Vůl a osel, nedílná součást ikonografie jesliček, symbolizují Ježíšovu božskou i lidskou přirozenost. Vůl představuje mohutnost a sílu Boha bez konotace k pohanským kultům plodnosti, takto uctívajícím býka. Osel symbolizuje lidskou přirozenost. Jednou osel Ježíše přiveze do Jeruzaléma, aby se tam naplnil jeho lidský úděl.

¹¹⁹ Srov. Tamtéž. Kázání II. I. s. 55-7.

¹²⁰ BERNARD, z Clairvaux. *Kázání na Píseň písní I.* Kázání II. II.3. s. 57.

¹²¹ Tamtéž. Kázání VIII. I.2. s. 109.

¹²² Inkarnátem rozumíme barvu namíchanou pro zobrazení kůže a tváře člověka.

Evangelista Lukáš vypráví o pastýřích v krajině „*pod širým nebem a v noci se střídali v hlídkách u svého stáda. Náhle při nich stál anděl Páně a sláva Páně se rozzářila kolem nich. Zmocnila se jich veliká bázeň. Anděl jim řekl: „Nebojte se, hle, zvěstuji vám velikou radost, která bude pro všechny lid. Dnes se vám narodil Spasitel, Kristus Pán, v městě Davidově.“* [Lk 2, 8-11].

Andělovo oznámení pastýřům je na obraze zestručněno v nápise na mluvící pásce: *nuntio vobis gaudium magnum (oznamuji vám radost velkou)*. Navzdory oslovení v plurálu, vidíme pastýře pouze jednoho. O to víc je zde vypracována psychologie postavy pastýře, plného úžasu a úcty. Jde o vyjádření reakce pastýře na osobní oslovení. V lehkém úklonu sahá k čapce, kterou se chystá smeknout. V úleku se opírá o pastýřskou hůl, a zároveň se zdá, že se chystá pokleknout. Žlutá barva jeho oděvu, která symbolizuje rozumové schopnosti, vyjadřuje jeho životní moudrost. Tato moudrost jej přivedla k pokoře a lásce k Bohu, znázorněné modrou barvou pláště kolem ramen. Jako odpověď na jeho lásku je znamení Boží milosti v podobě červené pokrývky hlavy.

Složité pozice pastýřových nohou záměrně přitahuje divákovu pozornost. Jeho nohy spolu vytvářejí kříž, což malíř ještě zdůrazňuje nepřirozeně vytočeným chodidlem levé nohy, kvůli nenarušení vertikální linie kříže. Pro pochopení významu tohoto symbolu se musíme seznámit se symbolikou těla, jak ji chápal Pseudo-Dionýsius Areopagita: „*Chceme-li popsat duši, také přece přejímáme obrazy z tělesné sféry. Asociujeme tělesné části s tím, co části nemá, a pak, když na to aplikujeme části, dáváme jim nový a pro duši charakteristický význam. Použijeme-li jejich názvy k označení schopností, řekneme, že hlava je mysl, krk je jako určitý prostředník mezi slovem a tělesností názoru, hrud' je hněv, břicho touha a nohy a chodidla jsou pak přirozenost.*“¹²³

Nastavené chodidlo a nohy znázorňující tvar kříže naznačují, že lidská přirozenost, zraněná hříchem, bude vykoupena Kristovou smrtí na kříži. Podobně to naznačoval samotný Ježíš, když svým učedníkům při poslední večeři umýval nohy. Jedná se o předobraz svátosti křesťanského křtu.

Je zde však ještě jeden význam pastýřových nohou, a ten je naznačen jeho pohledem. Pastýř má před očima andělovu zprávu o Božím zrození, ale zároveň již sám pozoruje Boží polibek Marie s Ježíškem. Je to pohled člověka, který náhle duchovně prozíral a také on nesmírně touží po Božím políbení. Sv. Bernard ve svých kázáních

o tom říká: „*Ať se toho však nikterak nedožaduje duše mně podobná, plná hříchů, svázaná dosud trápeními svého těla, která lahodnost Ducha ještě nepocítila a je zcela neznalá a nezkušená ve vnitřních radostech.*

*Ukážu však přece takové duši místo, které je vhodné pro její záchranu. Ať nevystupuje ukvapeně až k ústům nejjasnějšího snoubence, ale ať se v bázni spolu se mnou vrhne k nohám nejprísnejšího Pána a spolu s celníkem se chvěje a pohlíží k zemi a ne do nebe, aby se nestalo, že by byla uvedena do zmatku nebeským světlem. Tvář, která je zvyklá na temnoty, by byla zahlcena slávou, a pak, oslepená nezvyklými záblesky světla, by se ocitla znovu ve slepotě a v ještě větší tmě.“¹²⁴ Sv. Bernard doporučuje člověku s nově probuzenou duchovní touhou, kající a pokornou mysl, která se trvalou touhou po dobru očistí a stane schopnou hlubších duchovních prožitků. Sv. Bernard to nazývá *políbení nohou* a zdá se, že právě na tento stav chce malíř tímto obrazem upozornit. Pravděpodobnost této symboliky je umocněna paralelním gestem Ježíška, jehož vytočené chodidlo je částečně kryto plenkou.¹²⁵*

V popředí obrazu vidíme sv. Josefa, pěstouna Páně, jak spolu s porodní Bábou chystá koupel pro novorozeně. Jedná se o Byzantský motiv, předjímající Kristův křest v Jordáně, v západní Evropě neobvyklý. Jeho předností je, že představuje svatou rodinu nikoli v obvyklé statické podobě, ale v její dynamické funkčnosti. Sv. Josef je křesťanským vzorem pro roli otce v rodině. Je vzorem pro nezištnou a obětavou službu svým blízkým. Je to patrné zejména v barevné symbolice jeho oděvu.

Vnitřní strana pláště sv. Josefa svou žlutou barvou odkazuje k praktické stránce rozumového úsudku, který je třeba k materiálnímu zajištění rodiny. Růžová, tzn. bílá a červená, barva vnější strany pláště znamená čistou nesobeckou lásku, kterou je praktický rozum veden. Nesobecká obětavost a pokora služby je také vyjádřena modrou barvou pokrývky hlavy a vnitřního lemu rukávu. Tzn., že tato služba je plně uvědomělá a chtěná. Červená barva haleny a rukávů ukazuje, že tím co tvoří základ jeho bytosti a řídí jeho činnost je láska. Zelená barva džbánu, ze kterého sv. Josef vylévá vodu, představuje naději, kterou otec vkládá do svého potomka, a kterou se pomocí výchovy snaží realizovat. Neboť otec je ten, kdo uvádí do života a vytváří podmínky pro budoucí realizaci životního poslání svých dětí.

¹²³ DIONÝSIOS, Areopagita. *O Božských jménech*. 9.5. s. 216.

¹²⁴ BERNARD, z Clairvaux. *Kázání na Píseň písní I*. Kázání III. I.1-2. s. 65.

¹²⁵ Motiv vytočeného chodidla se pak opakuje u Ježíška na obrazech madon, jejichž vznik souvisí s okruhem žáků Mistra vyšebrodského oltáře. Vysvětlení tohoto motivu se nabízí zejména v bernardovském pojmu „políbení nohou“.

Symbolika lázně odkazuje ke svátosti křtu. Křtem v Jordáně na sebe Ježíš vzal své posláním splatit za hříchy světa svou obětí na kříži. Křest představuje omytí Duchem svatým od hříchů. Je to trvalá pečeť Ducha ustanovující společenství s Kristem.

Zobrazení donátora Petra I. z Rožmberka na tomto obraze není pouze signum donátorství, ale jeho pečlivé umístění v kompozici obrazu je pečetí spásy jeho duše. V horizontální linii tvoří Petr z Rožmberka, spolu se svatým Josefem a porodní bábou, symetrickou triádu postav a tím je naznačena jejich vnitřní propojenost a symbolická souvztažnost. Petru I. je tak přiznán význam pěstouna a ochránce Vyšebrodského kláštera i jeho význam porodního asistenta, který má zásluhu na vzniku tohoto oltáře. Tento význam měl být zdůrazněn mluvící páskou, ta však zůstala prázdná jako důkaz pokory a skromnosti. Vertikální linie, tvořící triádu s andělem a pastýřem, ukazuje spásný význam takového jednání pro duši donátora. Také jemu anděl ohlašuje radostnou novinu příchodu Spasitele, také on je spolu s pastýřem očištěn od hříchu. Jeho diagonální pozice mu umožňuje přímo patřit na tajemství Božího zrození, na Pannu Marii s Ježíškem.

Postava donátora tak odkrývá další významovou rovinu obrazu, kterou je druhý příchod Spasitele. Jeho prvním příchodem byla historická událost narození Ježíše Krista v Betlémě; vtělení Boha v lidské podobě a jeho fyzická účast v tomto světě. Druhým příchodem je dotek milosti Boží: zrození Ježíše v srdci člověka. Na tento druhý příchod se připravujeme v postní době Adventní a je vlastním smyslem liturgické oslavy Vánoc. Vánoce nejsou jen připomínkou, ale jsou aktualizací Boží lásky a milosrdenství; jsou dobou pokoje a míru ve světě. Lidé tuto Lásku neprožívají individuálně, ale sdílejí ji se svými blízkými a všemi lidmi dobré vůle. Třetí příchod Ježíše Krista se uskuteční ve Slávě Boží na konci věků.

Středověký člověk nerozlišoval mezi historií a přítomností, neboť pravda má trvalou platnost. Liturgický obraz zobrazoval liturgický čas věčné přítomnosti. Výjev není připomínkou něčeho, co se kdysi stalo, ale oslovuje člověka svou aktuální naléhavostí, jako to, co se děje právě nyní a k čemu nemáme být lhostejní. Donátorova účast při narození Páně, mu zaručuje věčnou blaženost prožívání tohoto zázračného okamžiku.

3.3 Klanění tří králů

„K tvému světlu přijdou pronárody a králové k jasu, jež nad tebou vzejde.“

[Iz 60, 3]

Třetí obraz Vyšebrodského cyklu má shodnou kompozici s prvním obrazem, ke kterému tvoří symetrický pandán a oba obrazy rámuje výjev *Narození Páně*, který tím má vyniknout. Při stejné kompozici je však mezi oběma obrazy o to víc zřetelný významový rozdíl. Zatímco na obraze *Zvěstování* se Bůh sklání k člověku, aby jej oslovil, zde se nejmoudřejší panovníci tohoto světa přišli sklonit před vtěleným Bohem. Předtím byla první polovina obrazu vyhrazena nadpřirozené sféře, nyní jsou zde zástupci pozemského světa. Avšak jejich počet, tři vládnoucích osob, jakoby znovu odkazoval k obrazu Božímu. To také odpovídá středověké představě panovníka jako Božího nástroje, vykonávajícího ve světě Boží vůli.

Anděl ukazující na hvězdu, kterou se králové nechali vést, také potvrzuje, že se králové mají podřídit nadpřirozenému vedení a mít v něj plnou důvěru. *Zlatá legenda* říká: „hledající lidskou pomoc zaslouženě přišli o pomoc božskou.“¹²⁶ Důsledky porušení tohoto pravidla jsou patrné v dolním rohu obrazu, kde zem zbrocená krví naznačuje, že v patách jim jde vraždění nevinných dětí.

Také struktura Mariina *Trůnu Moudrosti* se zcela proměnila. Proti původnímu znázornění prostého příbytku, zde máme obraz paláce, nebo města. Zcela nereálné prostorové vyjádření konstrukce trůnu nás nenechává na pochybách, že se jedná o *Nebeský Jeruzalém* – přicházející království nebeské, příbytek Boží mezi lidmi. Opakuje se zde apokalyptický aspekt Panny Marie, který byl na prvním obraze vyjádřen hvězdami nad její hlavou. Tato symbolika také znamená, že Ježíš již není malé nemohoucí dítě, ale Král králů, svrchovaný Pán po věčné časy.

Králové na znamení úcty přinášejí dary: zlato, kadidlo a myrhu. *Zlatá legenda* uvádí řadu významů, kterou tyto dary představovaly. Mezi nejdůležitější patří: „*Třetí je v tom, že se zlato vztahuje k dani, kadidlo k oběti a myrha k pochovávaní mrtvých. Těmito třemi věcmi se tedy v Kristovi oznamuje královská moc, božská velebnost a lidská smrtelnost.*

Čtvrtý důvod je v tom, že zlato znamená lásku, kadidlo modlitbu a myrha umrtvování těla. *Toto trojí musíme přinášet Kristovi.*“¹²⁷ Lze předpokládat, že tak jako

¹²⁶ VORAGINE, Jakub de. *Legenda aurea*. s. 102.

¹²⁷ Tamtéž. s. 104.

si Mistr Vyšebrodský zaváděl vlastní významy jazyka symbolů, i zde tradičně chápané významy královských darů posouvá do nových souvislostí. O povaze těchto darů vypovídá způsob jejich předání: Vidíme, jak král pokleká a s pokornou úklonou líbá Ježíšovi ruku. Ježíšek přebírá zlatý poklad, ale nevěnuje mu žádnou pozornost. Místo toho otáčí hlavu a pozoruje svou matku. Panna Maria je totiž prostřednice všech milostí. Na její přímluvu člověk získává pomoc a ochranu v nouzi.

Podle sv. Bernarda z Clairvaux se jedná o druhý stupeň duchovního života, který nazývá „*políbení rukou*“: „*A zajisté když přijímáš dar, políbíš ruku, což znamená ne sobě, ale jeho jménu vzdávej chválu. Vzdávej jednou, vzdávej znovu, jak za odpuštěné vinny, tak za darované ctnosti.*“¹²⁸ Po *políbení nohou* (tj. obrácení a litování hříchů), které tušíme na druhém obrazu, zde máme *políbení rukou*, kdy děkujeme za vlité ctnosti a dary Ducha svatého. Zároveň si uvědomujeme, že všechny naše schopnosti, úspěchy a naše bohatství nejsou naší vlastní zásluhou, ale jsou darem Božím, za který máme děkovat.

Z tohoto pohledu můžeme dary, které králové přinášejí, chápat jako sliby tzv. *evangelijních rad*. Zlato darované prvním králem by pak znamenalo slib chudoby. Dar druhého krále – kadidlo – by byl slibem čistoty, tj. ctnostného života, neboť vykuřováním se desinfikovala místa po nemocném a v liturgii se vůně kadidla vzdávala pocta Bohu. Kadidlo lze proto chápat jako symbol duchovní očisty a oslavy Boha. Myrha sloužila k přípravě masti na balzamování mrtvých. Symbolizuje odumření touhy po sebezprosazení a slib poslušnosti plnit Boží vůli. Všechny tři sliby evangelijních rad vystihuje duchovní stav úcty a vděčnosti k Bohu, který sv. Bernard nazval *políbení ruky*. Symboliku slibů evangelijních rad zcela jistě velmi výrazně vnímali mniši v asketickém prostředí cisterciáckého kláštera.

Postavy králů, ve směru zleva doprava, jak bývá zvykem číst obrazy, označují etapy lidského života: mládí, zralý věk a stáří. Tomu odpovídá také postupné schylování postav s rostoucím věkem. Nejstarší král na konci života odevzdává všechno, co vykonal, veškerý poklad svého života, do rukou Božích. Prostřední král s kadidlem, vyjadřuje skutečnost, že celý život byl veden ve znamení úcty a oslavy Boha. Nejmladší král s myrhou, atributem smrti, ukazuje na kontinuitu života, který nelze dělit na jednotlivé části. Trojí různá podoba jednoho, také zde odkazuje k tajemství Boží Trojice. Ukazuje, že člověk je obrazem Božím a právě se mu přichází poklonit.

¹²⁸ BERNARD, z Clairvaux. *Kázání na Píseň písní 1*. Kázání III. II.4. s. 69.

Oděv Panny Marie, i s jeho symbolikou barev, je stejný jako na prvním obraze. Také zde vidíme závěs naznačující neproniknutelné tajemství tentokrát Božského zrození, neboť místo sestupujícího Ducha svatého zde máme zrozeného Syna. Bílá rouška na hlavě znamená panenství Panny Marie.¹²⁹

Plášť nejmladšího z králů je inverzní k plášti Panny Marie, tzn., že je inspirován Duchem svatým (červená barva), ale jeho hlavním motivem je naděje prezentovaná zelenou barvou pláště. Prostřední král se zlatem vyšívanou bílou brokátovou suknicí, má plášť, u něhož převládá duchovní červená barva. Šedá barva pláště u nejstaršího krále prozrazuje jeho celoživotní snahu o spravedlivý způsob života.

Brokátová suknice prostředního krále i nápadná podoba naznačují, že se jedná o postavu Karla IV. Vysvětlení můžeme nalézt v Karlově uchvácení relikviemi. Zvláště silně na něj musel zapůsobit nádherný skříňový relikviář s ostatky tří králů, který pro dómský poklad v Kolíně nad Rýnem zhotovil v letech 1198 – 1206 Mikuláš z Verdunu. O původu ostatků nám opět vypráví *Zlatá legenda*: „*Hle, jaká byla cesta mágů: vedeni hvězdou přišli, lidmi, vlastně proroky byli poučeni, vedeni andělem se vrátili a v Kristu našli klid. Jejich těla odpočívala v Miláně v kostele, který dnes patří bratřím kazatelům, nyní však odpočívají v Kolíně. Jejich těl se totiž nejprve zmocnila Helena, matka Konstantinova, a přenesla je do Konstantinopole, později je svatý Eustorgius biskup přenesl do Milána, avšak když se císař Jindřich zmocnil Milána, odvezl je do Kolína nad Rýnem, kde nyní září ve velké úctě a vážnosti lidu.*“¹³⁰

Je známo jak intenzivně Karel IV. hledal vzor dokonalého spravedlivého křesťanského panovníka. Jakou úctu měl ke Karlovi Velikému, prvnímu západoevropskému křesťanskému císaři, i ke svému přemyslovskému předkovi, svatému Václavovi. Karel IV. věřil, že vtělením Ježíše Krista se realizoval vzor dokonalé vlády.

Hlavním tématem tohoto obrazu se tak stává meditace na téma křesťanského chápání vládnutí jako oddané **služby** a odpovědnosti; panování, jako zřeknutí se sebe sama. Nedostižným příkladem je Ježíš Kristus, který se pro naši spásu vydal na smrt, i Panna Maria, pokorná Královna nebes.

¹²⁹ „Otázka panenství P.M., ... byla podstatnou složkou živelně se šířícího kultu jejího neposkvrněného početí ve 14. století a hlavním tématem vleklé polemiky mezi františkánským řádem, usilujícím o jeho prosazení a kritickými dominikány. I český klerus měl pozitivní vztah k této otázce, jak svědčí stanovisko arcibiskupa Arnošta z Pardubic a doklady o slavení tohoto svátku např. ve Vyšším Brodu, Teplé, Rajhradu, Praze, atd.“ ČERNÝ, Pavel. Některé nové aspekty ikonografie P. Marie s děckem v českém umění doby Karla IV. In *Historia artium II. Acta universitatis Palackianae Olomucensis, facultas philosophica, Philosophica – Aesthetica XVI.* 1998. s. 72.

3.4 *Kristus na Olivetské hoře*

„Počkejte zatím zde, já půjdu dál, abych se modlil.“ [Mt 26, 36]

Obraz Krista v Getsemanské zahradě je dlouhou vertikálou kmene dubu rozdělen na dvě části v poměru zlatého řezu. Má tím vyniknout osamocenost Ježíšovy postavy, která celému obrazu dominuje. Před Ježíšem se strmě zvedá rozervaná krajina Olivetské hory, která představuje existenciální úzkost člověka vydaného na smrt. Trhliny ve skále se rozevírají a kaskádovitě klesají do stále větší hlubiny. Bílé rukávy na rukou vzpínajících se k modlitbě ukazují, že se chystá poprava nevinného. Zelená část rukávů znamená, že jde o oběť, kterou se ruší moc zla spojená s dědičným hříchem člověka: „*Kristus jde vstříc svému utrpení a smrti s plným vědomím svého poslání, které se má naplnit právě tímto způsobem. Svým utrpením má dosáhnout toho, že člověk ,nezahyne, ale má život věčný‘. Svým křížem musí sestoupit až ke kořenům zla, zapuštěným v lidských dějinách a v lidských duších. Svým křížem má dokonat dílo spásy, jež má v plánu věčné lásky vykupující charakter.*“¹³¹

Evangelista Lukáš tuto scénu popisuje takto: „*Pak se od nich vzdálil, co by kamenem dohodil, klekl a modlil se: ,Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.‘ Tu se mu zjevil anděl z nebe a dodával mu síly. Ježíš v úzkostech zápasil a modlil se ještě usilovněji; jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve. Pak vstal od modlitby, přišel k učedníkům a shledal, že zármutkem usnuli.*“ [L 22, 41-45].

„*Ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.*“ Kristova poslušnost až k smrti ukazuje Boží umenšování v průběhu kenoze. Vtělením se Bůh umenšil na úroveň člověka. Z lásky na sebe vzal utrpení lidského údělu. Vzdal se své moci a úplně všeho, až k naprostému zániku ve smrti na kříži. Citovanou větu vystihuje Ježíšův plášť, kde střídání modré a červené barvy představuje vzájemnou lásku Syna k Otci (modrá) a Otce k Synovi (červená). Tento plášť vystihuje interpersonální podstatu Boží Trojice. Červená barva představuje aktivní Otcovo dávání se Synovi, modrá je pasivním přijímáním se Syna od Otce. Jednota aktivní a pasivní složky, přijímání a darování, je Duchem svatým, je Boží kenozí neboli Láskou.¹³²

¹³⁰ VORAGINE, Jakub de. *Legenda aurea*. s. 105.

¹³¹ SD 16

¹³² Srov. BALTHASAR, Hans Urs von. *Teológia troch dní*. s. 37.

Skupina tří spících učedníků, choulících se k sobě v nočním chladu, připomíná spící ovečky z druhého obrazu.¹³³ Jejich šaty a vzhled se zase nápadně podobají králům z předešlého obrazu. Jakoby malíř chtěl nalézt společný znak pro Kristovy učedníky, vztahující se k jeho pozemskému působení do doby jeho smrti na kříži. Podoba učedníků se třemi králi ze třetího obrazu odkazuje ke Kristovu učení při poslední večeři, jak o tom píše evangelista Lukáš: „*Řekl jim: ‚Králové panují nad národy, a ti, kdo jsou u moci, dávají si říkat dobrodinci. Avšak vy ne tak: kdo mezi vámi je největší, buď jako poslední, kdo je v čele, buď jako ten, který slouží.‘*“ [L 22, 25-26]. Touto záměrnou podobou se potvrzuje a zdůrazňuje téma křesťanského pojetí vlády jako služby.

Tři učedníci – Petr, Jakub a Jan – v zahradě Getsemanské jsou titíž, kteří byli svědky Kristova proměnění na hoře Tábor. Podle Lukášova evangelia je také tam „*obestřel těžký spánek. Když se probrali, spatřili jeho slávu*“. [L 9, 32]. Zdá se, že spánek, chrání lidskou mysl před náhlým otřesem. Mysl apoštolů nebyla schopna sdílet smrtelnou úzkost kenóze Božího Syna. Spánek představuje lidskou slabost a nedostatečnost. Pro Řeky byl spánek synonymem skrytosti a zapomnění. Učedníci ve spánku nabírají duševní síly, aby dokázali unést události, jež budou následovat, a aby tím jejich duše mohly uzrát do nové kvality.

To je znázorněno třemi symbolickými stromy s ptáky, které lemují spící postavy apoštolů. Strom představuje život člověka. Životní dráha, symbolicky vyjádřená kmenem stromu, vyúsťuje do kulovité koruny, znázorňující absolutno. Pták sedící v koruně stromu představuje lidskou duši nesenou životem.

Symbolický význam ptáků shrnul Jaroslav Pešina takto: „*Jednotliví ptáci jsou zobrazení tak přesně, že je lze bez obtíží identifikovat jako stehlíka, hýla a dudka. Pokud jde o stehlíka, je to pták dobře nám už známý z Madony mostecké a ovšem z nespočetných příkladů pozdně ducenteskní a trecenteskní italské, zvláště toskánské malby. Obsahový výklad motivu stehlíka v mariánských obrazech se rozchází. Většina autorů se přiklání k názoru, podle něhož stehlík zobrazuje duši v protikladu k tělu, duchovní sílu v protikladu k síle pozemské. V pozdním středověku byl však tento motiv, zdá se, těsněji spojován se symbolikou Kristova utrpení a vykoupení lidstva. Jiná podobná interpretace, se opírá o středověkou víru, že stehlík se živí bodláky a pojídá i jeho trny. Tyto trny připomínaly pak nutně trny Kristovy koruny, a proto i jeho utrpení. I tento výklad je tedy soteriologický.*

¹³³ Srov. „*Všichni ode mne odpadnete, neboť je psáno: ‚Budu bít pastýře a ovce se rozprchnou.‘*“ [Mk 14, 27].

Ani přítomnost hýla není v obraze bez významu. Je to pták, který podle poetické středověké legendy přispěchal k Ukřižování, aby ulehčil Kristovi v jeho bolestech. Mezitím mu však potřísnila krůpěj Kristovy krve náprsenku a od té doby prý mu zůstala typická červená skvrna na hrudi. Navíc měl také hýl, díky svému zakřivenému zobáku, schopnost vytrhnout hřeby z Kristova kříže a tak mírnit jeho utrpení. Naproti tomu uvedení dudka do této souvislosti zůstává záhadné.¹³⁴ Tuto obsáhlou citaci bylo nutné uvést, neboť dodnes představuje základní interpretační klíč, který význam ptáků dává do souvislosti s Ukřižováním.¹³⁵ S tímto výkladem by bylo možné souhlasit, kdyby zde nebylo sporného zobrazení dudka, se kterým si Pešina neví rady. Jeho pokusy, nalézt vysvětlení v knihách Zjevení, Genesis nebo u sv. Františka, zůstávají liché. Zcela neodpovídající je pak jeho pokus uvést trojúhelníkovou kompozici ptáků do souvislosti se svatou Trojicí. Kamenem úrazu se zde stává právě dudek.

Každý symbol má ambivalentní význam a Pešina uvádí jako příklad *Physiologa*¹³⁶ kde je dudek příkladem lásky dětí k rodičům. Jenže dudek byl už v antice vnímán jako nečisté zvíře, které znečišťuje své hnízdo, ve výkalech vyhledává červy, kterými se živí a v nebezpečí vystřikuje páchnoucí tekutinu.¹³⁷ Ve středověku byl přímo demonizován a byl dáván do souvislosti s ďáblem a čarodějnicemi. O tom svědčí i jeho posed na dubu, který představoval posvátný strom pohanů. Mimo jiné je uváděn jako nečisté zvíře i v Písmu¹³⁸ a to byl argument zásadního významu.

Zdá se, že význam stromů s ptáky spíše odpovídá Origenovu trichotomickému schématu člověka: tělo – duše – duch; případně jim odpovídajícím vztahům: k Bohu, k druhým lidem a k sobě samému.

Dudek by tak mohl představovat *akédiu* – jednu z „osmi neřestí“ jak ji popisoval Evagrius z Pontu (345-?) a Jan Kassián (360-435), na základě zkušeností cenobitského života prvních mnichů, poustevníků v egyptské poušti. Člověk žijící osaměle se nevědomky uzavírá do sebe, propadá snadno snění a nereálným představám, které není schopen naplnit. Dostavuje se u něj *akédie* „neboli úzkosti srdce (*axientas cordis*), demotivující duchovní omrzelosti, „posledního démona“, o němž mluví žalmista. Vyprahlost a ztráta nadhledu nebo vědomí cíle, které tato neřest vyvolává, může

¹³⁴ PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. s. 23.

¹³⁵ Srov. současná anotace k obrazům Mistra Vyšebrodského v NG v Anežském klášteře v Praze.

¹³⁶ *Physiologus* byl anonymní raně křesťanský spis původem z Alexandrie, který se zabýval křesťanskou interpretací vlastností zvířat, rostlin a minerálů a morálními paralelami mezi zvířecím a lidským chováním. Měl velký vliv na symboliku byzantského a středověkého výtvarného umění.

¹³⁷ Srov. LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. s. 102.

¹³⁸ Srov. Lv 11, 19.

způsobit rozklad všeho, co mnich dělá, a pudí ho k neuspokojitelnému hledání vždycky něčeho a někoho jiného, nového. Akédia vychýlí jeho životní pohyb z osy, rozkomíhá jeho stabilitu.“¹³⁹ Pod vlivem akédie člověk upadá do melancholie, apatie a otupělosti, pocitu beznaděje, vyčerpanosti a únavy. Přestává dbát o sebe i o své okolí. Akedie je plodem lenosti a zraněné pýchy, a proto papež Řehoř Veliký redukoval „osm neřestí“ na „sedm hlavních hříchů“. Jan Kassián doporučuje na akedii stejnou terapii jakou udává sv. Pavel: „*O bratrské lásce není třeba, abych vám psal, neboť Bůh sám vás vyučil, jak se máte mít mezi sebou rádi. A takoví opravdu jste ke všem bratrům v celé Makedonii; jen vás prosíme, bratři, abyste v tom byli stále horlivější. Zakládejte si na tom, že budete žít pokojně, věnovat se své práci a získávat obživu vlastníma rukama, jak jsme vám již dříve uložili.*“ [1 Sol 4, 9-11]. Zdá se, že popisu akedie symbol dudka docela dobře odpovídá.

Strom (dub) na kterém dudek sedí, je jediný ze tří symbolických stromů, který vyrůstá přímo ze země. Je tím naznačena jeho imanentní, tělesná povaha.

Hýl svojí nápadnou červenou náprsenkou upomíná na silné citové vztahy. Také legenda o jeho snaze ulevit Kristu v jeho utrpení z něj činí symbol milosrdenství. Hýl je pověstný svou důvěřivou bezelstností a naivitou se kterou se nechává chytit do nastražených pastí. Stává se tak symbolem upřímných, bezelstných a otevřených srdečných vztahů, jakých je schopna pouze čistá lidská duše.

Stehlík sedává na bodlácích, neboť se živí jejich semeny. Odedávna proto lidem připomíná utrpení, které si spojují s obětí Ježíše Krista. Na tuto **oběť** upomíná časté zobrazení stehlíka v Ježíškově ruce na obrazech Madon ze čtrnáctého století. Zároveň se zdá, že tento motiv na našem území došel obliby a rozšíření právě s příchodem Mistra Vyšebrodského oltáře. Kristus svou obětí zlomil pečeť zla spojeného s lidmi v důsledku viny prvotního hříchu. Stehlík proto sedí na stromě se dvěma kmeny, znázorňující *strom poznání dobrého a zlého* z rajske zahrady.

Oběť patří do nejvyšší kategorie lidských skutků. Obětovat se pro něco, nebo někoho, může člověk pouze z moci Ducha – z lásky.

Symbol třech stromů s ptáky proto může představovat člověka s jeho tělem, duší a duchem. Smyslem modlitby a duchovní kontemplace je integrovat tyto tři složky lidské osobnosti do harmonické jednoty. To se může stát pouze působením Boží milosti, které se člověk v modlitbě otevírá.

¹³⁹ KOUPIL, Ondřej. *Jan Cassianus a jeho Zvyky cenobitů a léky na osm základních neřestí*. In CASSIANUS, Jan. *Zvyky cenobitů a léky na osm základních neřestí*. s. xxxvii.

3.5 Ukřižování

„Otče, do tvých rukou odevzdávám svého ducha.“ [Lk 23, 46]

Tématem centrálního obrazu Vyšebrodského oltáře je smrt. Není to smrt pokojná a laskavá, ale smrt děsivá a bolestná, smrt na kříži. Ježíšovo umučené mrtvé tělo se rozpíná uprostřed oltáře jako ústřední mezník lidských dějin. Nazelenalá vosková barva inkarnátu jeho těla ukazuje smrt v celé její syrovosti. Průsvitná rouška kolem boků představuje existenciální vydanost a zranitelnost člověka v jeho nahotě. Bůh zde dospěl do krajního bodu svého ponížení a zničení, jako výraz naprostého respektu ke svobodě lidského konání. Tento skutek nejvyšší oběti je projevem lásky, která má proměnit tvrdost lidských srdcí.

Všech devět obrazů Vyšebrodského oltáře se vyznačuje společným prvkem rozervané země, představující celé stvoření, jehož přirozené propojení s Bohem bylo zničeno hříchem. Hřích znamená odmítnutí Boha a tím i skutečnou duchovní smrt. Bůh sám vstoupil mezi lidi, ale byl odmítnut a zabit. Toto poselství je vrcholným způsobem vyjádřeno na pátém, centrálním, obraze oltáře. V místě, kde kříž vstupuje do země, se propast rozevívá nejtemněji. U kolen Máří Magdaleny, klečící pod křížem, dokonce temná zem dostává podobu lebky Adama Kadmona, prvního člověka, jenž porušení základního vztahu mezi Bohem a člověkem způsobil. Bůh, který jako Logos komunikoval s člověkem, nám svou kenozí v Ježíši Kristu ukázal svůj dokonalý obraz, svou bezbrannost při respektu ke svobodě lidské vůle, i to, jak člověk tento obraz dokáže zničit. Krev Kristovy oběti se pod křížem vsakuje do země a proměňuje její temnou barvu do světlých nazlátých odstínů. Hřích je neslučitelný s Bohem, a proto Bůh musel zemřít, aby svou smrtí mohl vstoupit do propasti hříchu, která odděluje člověka od Boha.

Proměňující moc Kristovy oběti na kříži, překonávající moc hříchu, vidíme na postavě sv. Longina. Podle *Zlaté legendy* byl Longin setník, „*kteřý stál spolu s dalšími vojáky vedle kříže našeho Pána a z rozkazu Pilátova probodl kopím Pánův bok. Když viděl znamení, která se ukazovala, totiž zatmění Slunce a zemětřesení, uvěřil v Krista. Jak někteří říkají, nejvíc k tomu přispělo toto. Vlivem choroby nebo stáří se mu kalil zrak. Náhodou se dotkl rukou potřísněnou Kristovou krví, která stékala po jeho kopí, svých očí a okamžitě viděl jasně. vzdal se vojenské služby, poučen apoštoly strávil osmadvacet let mnišským životem v kappadocké Caesareji a slovem i příkladem obrátil*

*mnoho lidí na víru.*¹⁴⁰ Kopí sv. Longina, potřísněné Kristovou krví, bylo ve středověku velmi uctívanou relikvií a Karel IV., který ho po určitý čas uchovával na Karlštejně, dokonce zavedl svátek uctívání „Kopí a hřebů“, kdy veřejně vystavoval nejsvětější relikvie království a císařství.

Doplňující postavou ke sv. Longinovi je setník Stephaton¹⁴¹ stojící na druhé straně kříže. Také on prohlédl, když Kristovi podal houbu namočenou v octě. Odkládá štít cynismu, za který se schovával jako za maskou odcizení způsobeného hříchem a zvolal: „*On byl opravdu Boží Syn.*“ [Mt 27, 54]. Sv. Pavel zdůrazňuje, že „*nikdo nemůže říci: ‚Ježíš je Pán‘, leč v Duchu svatém.*“ [1Kor 12, 3]. Umístění setníka Stephatona vpravo pod křížem, kde kromě sv. Jana bývají zobrazováni nepřátelé Kristovi, naznačuje, že Kristus přinesl spásu všem a nikdo z ní není vyloučen.

Ještě než přejdeme k důležitým postavám, všimneme si Josefa z Arimatie stojícího za skupinou žen. V tomto obraze navazuje na úlohu sv. Josefa pěstouna z druhého obrazu. Jeho role ochránce zajišťujícího praktické záležitosti v kritické situaci je naznačena podobou i stejným oděvem jako měl sv. Josef na obraze Narození Krista. Liší se pouze bílou čapkou. Josef Arimatijský si od Piláta vyžádal Ježíšovo tělo, osobně Ježíše zavinul do pláten a uložil do svého nového hrobu ve skále, který nyní přenechal pro Ježíše a jehož vchod zavalil kamenem.

V popředí vidíme Pannu Marii omdlévající hrůzou a bolestí z umučení svého syna. Podpírá ji Salome a Marie, matka Jakuba Menšího a Josefa (v evangeliu sv. Jana je to žena Kleofášova). Podle *Dialogu Anselma s Pannou Marií* vytryskl proud krve z boku Kristova na plášť Panny Marie.¹⁴² Expresivita vyjádření, naznačující podíl Panny Marie na Kristově utrpení a zároveň zasažení milostí eucharistické Spasitelovy krve, je zde zmírněna na několik kapek. Devět kapek krve na sněhobílé Mariině roušce evokuje představu královského hermelínu, a zároveň opakuje znamení devíti hvězd nad hlavou Panny Marie na prvním obraze. Je to odkaz na devět Pseudo-Dionýsiových nebeských sfér, jejichž je Panna Maria královnou.

Nejdůležitější ikonografický motiv na obraze Ukřižování je konfigurace dvou osob stojících pod křížem: Panny Marie a sv. Jana evangelisty. Tento motiv je odkazem na místo Janova evangelia týkající se posledních chvil Ježíšova života a jeho slov, majících význam závěti:

¹⁴⁰ VORAGINE, Jakub de. *Legenda aurea*. s. 131.

¹⁴¹ Jeho jméno neznáme z evangelií, ale z *Protoevangelia Nikodémova*. Srov. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. s. 300.

¹⁴² Srov. Tamtéž s. 299.

„Když Ježíš spatřil matku a vedle ní učedníka, kterého miloval, řekl matce: ‚Ženo, hle, tvůj syn!‘ Potom řekl tomu učedníkovi: ‚Hle, tvá matka!‘ V tu hodinu ji onen učedník přijal k sobě.“ [J 19, 26-27]. Sv. Jan evangelista byl jediný z učedníků, který neuprchnul a zůstal s Ježíšem až do jeho smrti. Janovo evangelium je autentickým svědectvím přímé osobní zkušenosti. Lze jej proto číst jako osobní vzkaz pro každého člověka, který se ve svém životě setkává s křížem: Bůh nás svěřil do mateřské ochrany Panny Marie, ale správný vztah k Marii vede přes Ježíše Krista. On tento vztah ustanovil a On jej završuje. Konfigurace postav stojících pod křížem je konfigurací vztahů mezi člověkem, Pannou Marií a Ježíšem Kristem.

Postava Marie Magdaleny klečící pod křížem je klíčem k pochopení smyslu kříže. Je symbolem pokory a pokání obráceného hříšníka. Vidíme, jak objímá vertikální břevno kříže a líbá Kristovy nohy. To ona byla předznamenána postavou pastýře na obraze Narození Páně. Její drobná postava poukazuje na výrok Jana Křtitele: „*On musí růst, já však se menšit.*“ [J 3, 30].

Sv. Jan Bonaventura z Bagnoregia ve svém *Breviloquiu* rozvíjí učení Huga od svatého Viktora o trojím způsobu vidění: „*Zrak těla slouží k tomu, aby viděl svět a to, co je v tomto světě; zrak rozumu, aby viděl ducha a to, co je v duchu; zrak kontemplace, aby viděl Boha a to, co je v Bohu. Tak tedy člověk zrakem těla může vidět to co je mimo něj, zrakem rozumu to, co je v něm a zrakem kontemplace to, co je nad ním. Zrak kontemplace ovšem dokonale vnímá jedině prostřednictvím světla slávy, schopnost vnímat ztrácí proviněním, znovu ho však nabývá prostřednictvím milosti víry a porozumění Písmu, díky čemuž je lidská mysl očišťována, osvěcována a přiváděna k dokonalosti kontemplace nebeských záležitostí. K tomu všemu ale padlý člověk nemůže dojít, pokud nejprve vlastní pochybení a temnoty neuzná. To však nečiní, pokud nevěnuje pozornost pádu lidské přirozenosti.*“¹⁴³ Ve trojím způsobu chápání můžeme vidět souvislost se třemi stromy s ptáky na předchozím obraze. Pokorné, kající se, myslí obrácené k Bohu je umožněno kontemplativní chápání nadpřirozené skutečnosti. Vertikální břevno kříže nekončí v obraze, ale překračuje obvyklý horizont myšlení.

Teprve skutečností kříže se člověku plně otevírá cesta k Bohu, neboť: „*Sepětí mezi křížem a Trojicí je třeba hledat v pokoře, kříž je totiž zjevením Boha, který je sám v sobě od věčnosti pokorný.*“¹⁴⁴

¹⁴³ BONAVENTURA, z Bagnoregia. *Breviloquium. II. kap. XII. 5.* s. 137.

¹⁴⁴ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Soteriologie a teologie kříže Bonaventury z Bagnoregia.* s. 208.

3. 6 Oplakávání Krista

„Byl pátek a začínala sobota.“

[Lk 23, 54]

Motiv *Oplakávání Krista* není v Písmu zmiňován, přesto patří mezi nejčastěji znázorňované christologické ikonografické motivy. Jako téma vyžádané lidovou zbožností bývá tento motiv řazen mezi typické *devoční obrazy*¹⁴⁵, kde vnímatel aktivně spoluprožívá zobrazený děj, avšak na Vyšebrodském oltáři je jeho teologický význam vypracován s nesmírnou pečlivostí.

Zatímco v předešlém obraze byla věnována pozornost zázračné posvěcující moci Spasitelovy krve, na tomto obraze se jedná o eucharistickou adoraci Kristova těla.

Panna Maria chovající na klíně mrtvé Ježíšovo tělo a líbající jeho ústa je paralelou k obrazu *Narození Páně*. Narození a smrt, dva existenciální mezníky života, ukazují také štěstí a bolest jako dvě podoby lásky. Pouze milujícím srdcem můžeme poznat pravdu o člověku, a proto bolest ze ztráty milovaného člověka nám může pomoci hlouběji pochopit, kým tento člověk opravdu byl. Proto u Ježíšovy hlavy stojí sv. Jan, teolog vtěleného Slova.

Protilehlou stranu komparsu uzavírá Nikodém, který sedí u Ježíšových nohou. Nikodéma nám Janovo evangelium představuje jako farizeje, člena židovské rady, který s důvěrou následuje Ježíše, aby lépe porozuměl duchovním záležitostem. Zarámování skupiny postav na obraze sv. Janem a Nikodémem představuje dvě roviny duchovního života, teorii a praxi. Obě postavy jsou propojeny Ježíšovým tělem. Sv. Jan podpírá Ježíšovy ramena a Nikodém má v klíně položeny jeho nohy. Je tím naznačena důležitost propojení obou složek, jak ve svém učení zdůrazňoval sv. Řehoř Naziánský. Teorie vyrůstá z praxe duchovního života, která ji musí předcházet. Jde o monistický přístup, řešící vztah mezi asketicko-mystickou praxí duchovního života a scholastickým teologickým bádáním.

V rámci symetrického uspořádání postav pod křížem, sedí vedle Panny Marie Marie Magdalena s pixidou skrývající vonnou mast k balzamování. Za nimi stojí dvě další Marie. Čtyři Marie pod křížem jsou neobvyklým ikonografickým motivem. Jejich kubické uspořádání, jehož středem prochází kříž, naznačuje, že se v nich skrývá zvláštní význam. Zdá se, že tyto čtyři postavy představují čtyři základní, neboli kardinální lidské ctnosti:

¹⁴⁵ Tzv. *Andachtsbild* viz kap. 1.1.1.

- Moudrost
- Mírnost, nebo také obezřetnost a vyhýbání se extrémům
- Spravedlnost
- Statečnost při hájení svých mravních principů

Kříž rozděluje postavy na obraze na dvě skupiny, jejichž kompoziční uspořádání tvoří dva trojúhelníky, z nichž jeden směřuje hrotem nahoru a druhý dolů. Kristovo tělo, propojující oba trojúhelníky, naznačuje, že bychom měli udělat průnik obou trojúhelníků a vytvořit tak Davidovu hvězdu. Jestliže totiž skupina čtyř žen na obraze představuje čtyři kardinální lidské ctnosti, pak trojúhelníkové uspořádání odkazuje na ctnosti teologální: víru, naději a lásku. Dva polaritně obrácené trojúhelníky znamenají, že tyto ctnosti jsou člověku darované (vlité) Bohem a jsou záležitostí vzájemného vztahu člověka a Boha. Trojúhelník na straně Nikodéma, tedy na straně praxe, je obrácen hrotem vzhůru a představuje aktivní vztah člověka k Bohu. Protější strana „teorie“ je pasivním vlitím Boží milosti.

Ježíšovo mrtvé tělo, horizontálně ležící, jakoby vydané k dispozici všem osobám na obraze, představuje tělo Kristovy eucharistické oběti. Eucharistická oběť proměňuje člověka k podobě Boží. Proměňuje člověka hříšného v člověka obdařeného ctnostmi.

Znamením této proměny je kříž, který se majestátně rozpíná nad celou scénou. Jeho vertikální břevno jakoby vychází z Kristova těla a končí v Absolutnu mimo obraz. Jeho horizontální břevno, představující relativní existenci našeho pozemského života, je protínáno křídly andělů, kteří mávajíce kadidlem, oslavují Boha.

Jejich úbory barevně souvisí s mužskými představiteli polaritní duchovního života: Hnědá až fialová barva je barvou asketické praxe. Modrá barva křídel je barvou pokorné lásky k Bohu. Zelená barva sv. Jana je barvou Bohem vlité ctnosti Naděje. Červená barva křídel druhého anděla je barvou aktivní Boží lásky; je barvou Ducha svatého.

Obraz *Oplakávání Krista* významově souvisí s obrazem *Kristus na hoře Olivetské* a ukazuje přelomový význam *Ukřižování* v dějinách spásy. Zatímco spící učedníci v zahradě Getsemanské znázorňovali lidskou slabost a nemohoucnost, na obraze *Oplakávání Krista* je kladen důraz na Božské ctnosti: víru, naději a lásku. Tyto ctnosti, Bohem vlité do lidských srdcí, jsou pramenem všech ostatních ctností a uschopňují člověka ke konání dobra. Základní význam tohoto obrazu je tedy vykoupení člověka Kristovou obětí. Je to význam eucharistické svátosti; svátosti Boží lásky.

3.7 Zmrtvýchvstání

„Nedotýkej se mne, dosud jsem nevystoupil k Otci.“ [J 20, 17]

V souvislosti se zobrazením vzkříšeného Krista bývá často zmiňován známý Eusebiův dopis sestře Římského císaře Konstantina: „*Eusebius, biskup ze 4. století, píše v jednom svém dopise Konstantinově sestře, která ho požádala o Ježíšův portrét po Vzkříšení, že takový obraz se nedá namalovat, protože podoba vzkříšeného Krista už byla nadpozemská – jeho tvář zářila jako slunce a jeho šat jako by byl utkán ze slunečních paprsků*‘. Jak by mohly mrtvé barvy a neživé obrazy zachytit jeho skutečnou podstatu? Dokonce ani jeho ‚nadlidští učedníci‘ pohled na vzkříšeného Krista nevydrželi a ‚padli na tvář‘, protože toto setkání bylo pro ně příliš silným zážitkem. Eusebius se snaží Konstantinově sestře rozmluvit, aby si objednala obraz, který může disponovat takovou silou.“¹⁴⁶ V tomto úryvku jsou patrné umělecké obtíže, spojené se zobrazením vzkříšeného Krista. Na druhé straně však nesmíme zapomínat, že Eusebius, významný církevní historik, ve *spor o obrazy* stál na straně ikonoklastů. Jedná se tedy o jeho nepochopení smyslu Kristova vtělení, smrti a vzkříšení.

Obraz *Vzkříšení* se opravdu dotýká jádra problému, zdali lze zobrazit tajemství posvátného. Znovu se zde musí jít na tu nejhlubší rovinu samotného smyslu existence obrazů jako takových. Zdá se, že právě téma *Vzkříšení* může celý problém znovu osvětlit: Otázka *Božího obrazu* totiž úzce souvisí s otázkou: *Co je člověk?* Obraz vzkříšeného Ježíše ukazuje dokonalou podobu opravdového člověka, totiž člověka nepoznamenaného hříchem. Obraz Ježíše odkrývá nesmírnou hlubinu lidství.

Podle Písma byl člověk stvořen k obrazu Božímu, tzn., že jeho podoba se utvářela pevným vztahem s Bohem. Hříchem člověk tento vztah vědomě narušil a tím ztratil svou tvář. Stav odloučení od Boha je provázen neustálým utrpením, nemožností nalézt trvalé uspokojení a štěstí. Smrt se pak stává projevem Božího milosrdenství, jako vysvobození ze strastí. Bůh tento stav změnil tím, že vstoupil do stvoření v lidské podobě, vzal na sebe celou tíhu lidského utrpení, včetně smrti. Teprve touto obětí zlomil pouta hříchu (a tím i pouta smrti) a ukázal lidem jejich vlastní pravou podobu. Podobu skutečného lidství. Boží obraz zde dostává konkrétní tvar, který můžeme vnímat, chápat a prožívat a získávat zpětně ze vztahu k tomuto obrazu svou novou podobu (tzn. identitu

¹⁴⁶ ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy*. Str. 149.

utvářenou vztahem). V tom spočívá smysl evangelijní zvěsti a jejího předávání slovem i obrazem.

Eusebiovo varování ovšem znamená, že i my, než pohlédneme na obraz vzkříšeného Ježíše, bychom měli být náležitě připraveni. Měli bychom být očištěni svátostí smíření, abychom mohli na Krista pohlédnout novými očima. Jinak budeme sdílet úděl spících stráží.

Porovnáním se čtvrtým obrazem vidíme, že oba obrazy jsou členěny poměrem zlatého řezu. Kristova postava se proměnila z kontemplativní usebranosti do oslnivého jasu Boží slávy. Tajemství podstaty oslaveného těla vzkříšeného Ježíše zůstává zachováno neurčitostí dvojího možného výkladu: Buď hmotnou tělesností sedí na okraji sarkofágu, z nějž právě vystupuje, nebo se lehce vznáší a jeho pokrčená pravá noha ještě umocňuje dojem vertikálního výstupu. Vítězná korouhev zastupuje kříž, z nějž zůstala jen vertikální linie, neboť pozemské dění, ani zbraně probouzejících se stráží, jej už nemohou ohrozit. Vidíme, že žerď korouhve je pokračováním vertikální linie dubu ze čtvrtého obrazu. Zatímco dub symbolizoval lidskou tělesnost spojenou s vášněmi, zlatý jas žerdi vyjadřuje duchovní proměnu tělesnosti. Spodní konec žerdi korouhve se dotýká železné helmy ležící na zemi, jež představuje duchovní nevědomost způsobenou hříchem. Zároveň však helma může představovat vstup do podsvětí, kde čekají duše zemřelých na své vysvobození. To je připomínáno také průhledy do tomby sarkofágu související s průhledy do spodní části trůnu na prvním obraze *Zvěstování*.

Dynamicky vlající vítězná korouhev s beránkem odkazuje k židovskému svátku paschy. Pascha znamená *přechod* izraelitů z Egyptského otroctví přes Rudé moře a poušť do zaslíbené země. Znamením paschy byla krev zabitého beránka na veřejích domů. Bylo to znamení záchrany i znamení přechodu (dveře domu), tzn. změny stavu; předobrazem smrti na kříži a přechodu ze smrti do věčného života. Tak jako byla krev obětovaného beránka znamením vyvoleného Izraelského lidu a jeho záchrany z Egyptského otroctví, byla krev obětovaného Krista znamením spásy z otroctví hříchu. Na korouhvi vidíme z beránka jenom půlku, jeho přední část je nahrazena znamením kříže. Odcházející beránek naznačuje, že napříště už nebude žádné krvavé oběti potřeba, neboť Spasitelova oběť nelze opakovat ani doplnit; má platnost jednou provždy a navěky. Příkaz trvalé připomínky paschy bude nahrazen svátostí eucharistie.

V pravé části obrazu vidíme následný děj: Marii z Magdaly, Janu a Marii Jakubovu, které podle Lukášova evangelia „*Prvního dne po sobotě, za časného jitra přišly k hrobu s vonnými mastmi, které připravily. Nalezly však kámen od hrobu*

odvalený. Vešly dovnitř, ale tělo Pána Ježíše nenašly. A jak nad tím byly bezradné, stanuli u nich dva muži v zářícím rouchu. Zachvátil je strach a sklonily tvář k zemi. Ale oni jim řekli: ‚Proč hledáte živého mezi mrtvými? Není zde, byl vzkříšen. Vzpomeňte si, jak vám řekl, když byl ještě v Galileji, že Syn člověka musí být vydán do rukou hříšných lidí, být ukřižován a třetího dne vstát.‘ Tu se rozpomenuly na jeho slova, vrátily se od hrobu a oznámily všechno jedenácti učedníkům i všem ostatním.“ [L 24, 1-9].

Anděl ukazuje ženám bílé plátno, do kterého bylo Ježíšovo tělo zavinuto. Je to znamením Božího milosrdenství, jímž jsou vykoupeny lidské viny. Andělovo oznámení ženám o vzkříšeném Ježíši uzavírá spasitelský příběh Božího vtělení Slova. Na jeho počátku bylo andělovo zvěstování Panně Marii a vzkříšením, tzn. vítězstvím nad smrtí jako důsledku hříchu, tento příběh vrcholí. Vertikální sled obrazů Vyšebrodského oltáře ukazuje, že toto vítězství nad smrtí je důsledkem svobodného svolení k Boží vůli. Nebylo by to možné bez Mariina souhlasu ke vtělení Slova, ani bez Ježíšova naprostého odevzdání své lidské přirozenosti do vůle Otce. Díky svobodnému odevzdání se do vůle Boží je člověk ospravedlněn před Bohem. Zákon ze Sinaje je nahrazen zákonem lásky a nekonečného milosrdenství.

Zmrtvýchvstání vzkříšeného Ježíše Krista je nadějí křesťanské víry, že lidé očištění od hříchu a následující Krista mají nejen nesmrtelnou duši, ale při parusii získají i nesmrtelné oslavené tělo, a tím i plnost integrované osobnosti. Bude to vzkříšení podle vzoru Kristova vzkříšení: „*Co je zaseto jako pomíjitelné, vstává jako nepomíjitelné. Co je zaseto v poníženosti, vstává v slávě. Co je zaseto v slabosti, vstává v moci. Zasévá se tělo přirozené, vstává tělo duchovní. Jak je psáno: ‚První člověk Adam se stal duší živou‘ – poslední Adam je však Duchem oživujícím. ...*

A když pomíjitelné obleče nepomíjitelné a smrtelné nesmrtelnost, pak se naplní, co je psáno:

‚Smrt je pohlcena, Bůh zvítězil! Kde je, smrti, tvé vítězství? Kde je, smrti, tvá zbraň?‘

Zbraní smrti je hřích a hřích má svou moc ze zákona. Chvála buď Bohu, který nám dává vítězství skrze našeho Pána Ježíše Krista!“ [1Kor 15, 42-45, 54-57].

3.8 Nanebevstoupení

„A hle, já jsem s vámi po všechny dny až do skonání tohoto věku.“ [Mt 28, 20]

Obraz *Nanebevstoupení* představuje uzavření christologicko-soteriologického kruhu Božího vycházení a návratu: Bůh jako Slovo se vtělil do lidské přirozenosti (obraz *Narození*); jako člověk na sebe vzal důsledky lidské viny – utrpení a smrt, a touto obětí člověka vykoupil z otroctví hříchu (obraz *Ukřižování*); nyní se vrací do své slávy Otce a Syna.

Ježíš Kristus po svém vzkříšení čtyřicet dní navštěvoval v oslaveném těle své učedníky „a učil je o království Božím.“ [Sk 1, 3]. „Tehdy jim otevřel mysl, aby rozuměli Písmu.“ [L 23, 45]. Pověřil je, aby po celém světě hlásali evangelium a křtili „ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého.“ [Mt 28, 19]. „Po těch slovech byl před jejich zraky vzat vzhůru a oblak jim ho zastřel.“ [Sk 1, 9]. Podle *Skutků apoštolů* k tomu došlo na Olivetské hoře [1, 12], tedy na místě, kam se před svou smrtí šel se svými učedníky modlit.

Dvanáct apoštolů na obraze neodpovídá textu Nového zákona, kde se explicitně vyjmenovává apoštolů jedenáct: „Byli to Petr, Jan, Jakub, Ondřej, Filip a Tomáš, Bartoloměj a Matouš, Jakub Alfeův, Šimon Zelóta a Juda Jakubův.“ [Sk 1, 13]. Podle *Skutků apoštolů* byl místo Jidáše doplněn Matěj až po události nanebevstoupení Krista.¹⁴⁷ Dvanáct učedníků s Pannou Marií ve svém středu chce naznačit plnost společenství. Jednotlivé apoštoly nelze zcela spolehlivě identifikovat. Zdá se však, že jsou zde seskupeni podle příbuzenských vztahů. Trochu mohou pomoci jejich gesta, neboť podle legendy ze šestého století, byl každý z apoštolů autorem jednoho článku víry vyznaného v *apoštolském Krédu*: „Sv. Petr: ‚Věřím v Boha Otce všemohoucího, stvořitele nebe i země.‘ – Sv. Ondřej: ‚I v Ježíše Krista, Syna jeho jediného.‘ – Sv. Jan: ‚Počal se z Ducha svatého, narodil se z Marie Panny.‘ – Sv. Jakub Větší: ‚Trpěl pod Pontským Pilátem, ukřižován umřel i pohřben jest.‘ – Sv. Tomáš: ‚Sestoupil do pekel a třetího dne vstal z mrtvých.‘ – Sv. Jakub Menší: ‚Vstoupil na nebesa a sedí po pravici Boha Otce všemohoucího.‘ – Sv. Filip: ‚Odtud přijde soudit živé i mrtvé.‘ – Sv. Bartoloměj: ‚Věřím v Ducha svatého.‘ – Sv. Matouš: ‚Svatou církev obecnou.‘ – Sv. Šimon: ‚Ve společenství svatých a hříchů odpuštění.‘ – Sv. Juda Tadeáš: ‚Těla

¹⁴⁷ Srov. Sk 1, 15-26.

zmrtvýchvzkříšení.‘ – Sv. Matěj: ‚I život věčný. Amen.‘“.¹⁴⁸ Při doplnění textu Kréda k jednotlivým postavám, začne obraz mluvit živým jazykem. Zároveň však zůstává otevřen i jiným významům, jak uvidíme za chvíli.

Podle tohoto klíče by trojice apoštolů v horní řadě vlevo byli bratři Alfeovi: Šimon Zelóta, Jakub Menší a Juda Tadeáš. Pod nimi zleva: Sv. Tomáš, bratři Zebedeovi – sv. Jan Evangelista a Jakub Větší. Naproti Panny Marie stojí sv. Petr a jeho bratr sv. Ondřej. Sv. Matouš má královský ornát, neboť jeho evangelium hlásá *Království nebeské*. Vedle stojící sv. Bartoloměj si klade prst na ústa, jako znamení tajemství, neboť je mu v Krédu přisuzován výrok o Duchu svatém. To potvrzuje i červená barva jeho pláště. Nad nimi stojí zleva sv. Filip a sv. Matěj.

Na obraze vidíme pouze Kristovy chodidla mizející v oblaku transcendence odkud „*znovu přijde právě tak, jak jste ho viděli odcházet.*“ [Sk 18, 11]. Ovšem právě evangelista Lukáš nás informuje o zvláštním způsobu tohoto příchodu: „*Jako když se zableskne a rázem se osvětlí všecko pod nebem z jednoho konce nebe na druhý, tak bude Syn člověka ve svém dni.*“ [L 17, 24]. Připomíná nám to Lukášův popis Saulova obrácení.¹⁴⁹ Světelný charakter nanebevstoupení naznačuje apoštol na levém okraji obrazu, clonící si oslněné oči.

Na vrcholku hory, uprostřed učedníků s Marií, zůstaly otisky Ježíšových nohou. Tyto stopy (*vestigia*) jsou dokladem skutečné hmotné tělesnosti Ježíšova oslaveného těla, ale zároveň jsou jakoby výzvou k následování: „*Já jsem ta cesta, pravda i život. Nikdo nepřichází k Otci než skrze mne.*“ [J 14, 6]. Tento Ježíšův výrok je podpořen postavou apoštola v horní řadě vpravo, který výmluvným gestem opakuje prosbu apoštola Filipa: „*Pane, ukaž nám Otce, a víc nepotřebujeme!*“ [J 14, 8].

Sv. Bernard z Clairvaux učí, že cílem lidského života je odhalení naší ztracené podoby s Bohem. Tato podoba nás může přivést ke společnému bytí v Bohu, jehož znamením je Ježíšovo nanebevstoupení: „*A odejdu-li, abych vám připravil místo, opět přijdu a vezmu vás k sobě, abyste i vy byli, kde jsem já.*“ [J 14, 3].

Prvním krokem na naší cestě k Bohu je poznání pravdy o sobě. To předpokládá upřímnost a pokoru. Zbavení se falešných úsudků o sobě, způsobených pýchou, a návrat k přirozené jednoduchosti a prostotě. Pak poznáváme, že naše vlastní já bytostně souvisí s Bohem. Sv. Bernard to nazývá *políbení nohou*. Je to první zrození poznání Boha v nás, zrození skutečné víry. Boha ovšem nemůže nahlédnout mysl zatemněná hříchem,

¹⁴⁸ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. s. 45-46.

¹⁴⁹ Srov. Sk 9, 3.

a proto se tato počáteční část mystické cesty člověka k Bohu nazývá *via purgativa* – cesta očištění.

Ctnost víry se druží s dalšími dvěmi – nadějí a láskou, neboť víra je nesena nadějí v lásce. Člověk si svůj bytostný základ uvědomuje ve vztahu k Bohu a nesmírně po něm touží. Svěho bytostného já se člověk dotýká v každé životní krizi a bez víry v Boha propadá zoufalství. Touha po Bohu vede člověka k moudrosti a uvědomování si malichernosti svých představ a přání. Celý svůj život a výsledky své činnosti odevzdává Bohu, neboť si uvědomuje, že mu vděčí za všechno. To vede k prostému životu usilujícímu o obecné dobro pro všechny. Tím se člověk zbavuje sobectví a jeho vůle se stává poslušnou vůle Boží. Porozumění vůli Boží a svobodné následování jejího vedení nazývá sv. Bernard *políbení rukou*. Následování Kristova příkladu a odumření vlastním žádostem vedoucím ke hříchu je druhým stupněm mystické cesty. Je cestou Kristovy oběti, cestou osvětlení křížem – *via illuminativa*.

Třetím stupněm mystické cesty je cesta kontemplace, kdy člověk Bohu odevzdá všechny své myšlenky a city a splyne s ním v lásce, tak jako v lásce člověk splyne s milovanou osobou. Mystická cesta sjednocení v Bohu – *via unitiva* je tím, co sv. Bernard nazývá políbením na ústa, nebo také mystickou svatbou.

Cestou mystického sjednocení v Bohu se ve třináctém století zabýval františkán sv. Jan Bonaventura z Bagnoregia (1217-1274), zejména ve svém spise *Itinerarium mentis in Deum* (Putování mysli do Boha, 1259). Na přelomu třináctého a čtrnáctého století se toto téma stalo hlavním tématem kázání Mistra Eckharta (1260- 1327), dominikánského generálního superiora z Kolína nad Rýnem, s působností v celém Německu a v Českých zemích. V jeho učení pak pokračovali jeho žáci, Jindřich Suso a Jan Tauler a do dějin vstoupilo pod pojmem „*porýnská mystika*“. Vidíme, že v době vzniku obrazů Vyšebrodského oltáře bylo toto téma velmi živé.

Obraz *Nanebevstoupení* završuje vertikální linii obrazů oltáře, kde obraz *Narození* zastupuje první stupeň mystické cesty *via purgativa*, obraz *Ukřižování* – *via illuminativa* a obraz *Nanebevstoupení* představuje *via unitiva*.

Tento obraz je jakoby pokračováním neukončené vertikály kříže, která tak přechází ze statické podoby do jejího dynamického uskutečnění. Je nadějí pro kající se a pokornou Máří Magdalenu u paty kříže, že u ní dojdou naplnění Kristova slova: „*Ještě malou chvíli a svět mě už neuzří, vy však mě uzříte, poněvadž já jsem živ a také vy budete živi. V onen den poznáte, že já jsem ve svém Otci, vy ve mně a já ve vás.*“ [J 14, 19-20].

3. 9 Soslání Ducha sv.

„Hle, všechno tvořím nové.“

[Zj 21, 5]

Padesát dní po Kristově vzkříšení a deset dní po jeho nanebevstoupení, byl na apoštoly seslán Duch svatý. Sv. Lukáš to ve Skutcích apoštolů popisuje takto: „*Nastal den letnic a všichni byli společně pohromadě. Najednou se ozval z nebe hukot, jako když se přižene silný vítr, a naplnil celý dům, kde se zdržovali. A ukázaly se jim jazyky jako z ohně, rozdělily se a nad každým z nich se usadil jeden. Všichni byli naplněni Duchem svatým a začali mluvit cizími jazyky, jak jim Duch vnukal, aby promlouvali.*“ [Sk 2, 1-4].

Na obraze nevidíme místnost domu „kde se zdržovali“, ani městské hradby. Tato podivná stavba v pozadí je aluzí Mariina trůnu ze třetího obrazu. Je to *Nebeský Jeruzalém; Království nebeské*, které se začalo uskutečňovat zde na této zemi. Dvacet čtyři zubů cimbuří odkazuje ke čtyřiaadvaceti hodinovému rytmu dne, a tedy ke slunci. Dvacet sedm arkádových průhledů je zase poukazem na měsíční cyklus. Podobnou kosmickou symboliku najdeme na Staroměstské mostecké věži v Praze, kde stejné počty krabů oddělují sluneční a měsíční sféru na fasádě této věže. Taková symbolika je připomínkou, že člověk nemá promarnit vyměřený čas.

Zatímco na předchozím obraze jsme viděli Pannu Marii v modrém plášti a s bílou rouškou na hlavě, jak až do této chvíle vše tiše a pokorně uchovávala ve svém srdci, na tomto obraze je to ona, kdo je středem všeho dění, neboť na ni sestupuje Duch svatý již podruhé. Poprvé počala božské Slovo, nyní nastal čas, aby jej všem vyložila. To symbolizuje rozevřená kniha, kterou nadržuje jako svůj atribut, ale která se před ní vznáší jako symbol ústně předávané tradice, jež byla později zaznamenána v Písmu svatém. Symbolický charakter knihy je zdůrazněn také nereálně zobrazenou zlatou ořízkou.

Gesto Panny Marie, ruka vytočená dlaní dopředu, znamená přímé předávání evangelia od srdce k srdci. Toto gesto opakují také někteří z apoštolů. Sílu duchovního prožitku, přímo zasahujícího lidské srdce, dokumentuje apoštol utírající si dlaní slzy.

Událost seslání Ducha svatého představuje okamžik zjevení církve,¹⁵⁰ neboť pouze s pomocí Ducha svatého lze předávat víru. Pouze pod jeho vlivem může jazyk oslovit lidské srdce.

Na předchozím obraze jsme viděli cíl mystiků a světců – konečné spočinutí v Bohu (*via unitiva*), jako završení procesu očišťování duše od hříchů (*via purgativa*) a pokorného odevzdání všech svých úspěchů i všech myšlenek Bohu (*via illuminativa*). Úskalím takové cesty, nahlížené jako přímočarý proces, je uvíznutí v dualitě mezi ideální duchovní skutečností a reálnými problémy praktického života. Řešením je následování příkladu Ježíše Krista: „Vyšel jsem od Otce a přišel jsem na svět. Ted' svět opouštím a vracím se k Otci.“ [J 16, 28]. Jedná se o kruhový pohyb, který stále směřuje k Otci. Je to služba vedená láskou k bližním na společné cestě k Bohu. Jen díky darům Ducha svatého je člověk uschopněn k tomu, aby byl prospěšný druhým. Jen skrze své bližní může mít člověk podíl na Božím království:

„Nespornou výhodou christologicko-soteriologického kruhu milosti je proto bezprostředně pochopitelné znázornění toho, že pravá synovská láska k Otci se realizuje v lásce k bratrům a že autentická láska k bratrům je neoddělitelná od lásky k Bohu. Na jedné straně důsledné zaměření pozemského života k Otci naprosto nevylučuje reálné úsilí o zlidštění světa a na druhé straně nasazení a vydanost pro druhé jsou autenticky křesťanské jedině tehdy, jestliže představují cestu k Otci, a tedy i zaměřování světa k témuž cíli.

Christologický kruh milosti je cestou, na niž vstupuje učedník následující svého Pána. To je však možné jedině díky působení Ducha svatého, který nejenže prochází stejnou cestou jako Kristus a zkoumá tak hlubiny Boží (srov. 1 Kor 2, 10n), ale udržuje ji v dějinách spásy také stále otevřenou a provází po ní pokřtěné.“¹⁵¹

Také obrazový cyklus Vyšebrodského oltáře nás provází na cestě k Bohu, působením Ducha svatého oslovuje naše srdce, a tím nám tuto cestu otevírá. Poslední obraz tohoto cyklu je tedy plným právem věnován Duchu svatému, neboť podle sv. Pavla: „Boží láska je nám vlita do srdce skrze Ducha svatého, který nám byl dán.“ [Ř 5, 5].

¹⁵⁰ Nejde o zrod, ale o završení dlouhého procesu zrodu církve, jak precizují dokumenty II. vatikánského koncilu: „A ustanovil, že ty, kdo věří v Krista, svolá v jedno ve svaté církvi, která byla už od počátku světa předobrazována a podivuhodně připravována v dějinách izraelského národa a ve Starém zákoně, byla založena v posledních časech, stala se zjevnou díky vylití Ducha svatého, na konci věků dojde slavného dovršení.“ LG 2.

¹⁵¹ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Dar Otce i Syna. Základy systematické pneumatologie*. s. 116-117.

Závěr

Při pronikání ke smyslu a sdělení jednotlivých obrazů Vyšebrodského oltáře stále zřetelněji vystupuje do popředí jejich vzájemná provázanost a význam celkové struktury oltáře. V současné době se odborná veřejnost přiklání k názoru Hany Hlaváčkové o lineárním uspořádání obrazů Vyšebrodského oltáře.¹⁵² Hana Hlaváčková spatřuje v obrazech jako nosný moment jejich narativní linii s tím, že obraz *Ukřižování* tvoří centrální těžiště oltáře, kolem něhož jsou obrazy symetricky strukturovány. Podle této autorky tvoří čtvrtý obraz významovou paralelu k šestému obrazu, třetí obraz souvisí se sedmým, druhý s osmým a první s devátým. My jsme se v této práci drželi názoru Josefa Cibulky, podle něž obrazy tvořily čtvercový retábl. Důvod našeho názoru je dán odlišným přístupem. Nezkoumali jsme obrazy z hlediska jejich formy a technického zpracování, ale z hlediska vzájemných vztahů jejich symbolických významů, neboť tento přístup lépe odpovídá našemu teologickému pohledu.

Náš názor na uspořádání oltáře jsme se v úvodu ke třetí části této práce pokusili podpořit porovnáním s kosmologickými koncepty autorů, kteří měli na středověkou estetiku určující vliv: Pseudo-Dionýsiem Areopagitou, Hugem od sv. Viktora a sv. Janem Bonaventurou z Bagnoregia. Toto porovnání upřednostňuje triadický princip členění do třech vrstev *extra – intra – supra* i třech sloupců naznačujících rytmus vycházení od individuality ke společenství, což je na horizontální úrovni vlastně obdoba předchozího principu.

První sloupec obrazů představuje vykročení člověka k Bohu, a zároveň Boha k člověku. Představuje dobu adventní a postní, kdy člověk omezuje uspokojování svých potřeb, aby hlouběji nahlédl tajemství svého bytí, aby zaslechl tichý hlas Boží, jehož touží uposlechnout. Toto svolení k Boží vůli, jehož vrcholný příklad vidíme u Panny Marie na obraze *Zvěstování* a také u Ježíše v zahradě getsemanské, je základním předpokladem pro vzkříšení lidské duše k věčnému životu.

Ústřední sloupec s obrazy *Narození*, *Ukřižování* a *Nanebevstoupení*, představuje vlastní mystickou cestu člověka k Bohu, jak jsme ji popsali u osmého obrazu.

Zatímco střední sloupec obrazů znamenal mimořádnou individuální cestu mystické kontempace, třetí sloupec představuje naplnění každé úrovně v křesťanském společenství, v církvi a její liturgii. Je to společná cesta církve k Bohu. Obraz *Klanění*

¹⁵² Srov. Anotaci k obrazům Mistra vyšebrodského oltáře na výstavě sbírek gotického umění NG v areálu Anežského kláštera v Praze. O jednotlivých názorech na koncepci uspořádání obrazů Vyšebrodského oltáře viz pozn. 102 v této práci.

tří králů tak můžeme chápat jako společnou oslavu Boha při mši svaté i společnou službu církve potřebám věřících. Obraz *Oplakávání Krista* pro nás může být vyjádřením úcty a vděčnosti ke Kristově eucharistické oběti a její posvěcující milosti. Obraz *Seslání Ducha svatého* lze vnímat jako stálé působení Ducha svatého v církvi, které ji proměňuje v mystické tělo Kristovo, ve které se jednou promění veškeré stvoření a společně spočine v Bohu.

Základním společným znamením třetího sloupce obrazů je dar. *Klanění tří králů* představuje člověka, který svůj dar obětuje z lásky k Bohu. Obrazy *Oplakávání* a *Seslání Ducha svatého* naznačují, že každá taková oběť bude dvojnásobně vrácena. Na obraze *Oplakávání* je to vlití nadpřirozených ctností: víry, naděje a lásky jako důsledek Ježíšovy nejvyšší oběti na kříži. *Seslání Ducha svatého* představuje udělení darů Ducha svatého a umožnění prvního veřejného působení Církve. Dary Ducha svatého totiž nepřinášejí svému příjemci nějaké osobní výhody, ale uschopňují jej ke službě ostatním: „*Žít duchovním životem tedy znamená: V dokonalé chudobě neponechat si v sobě nic ze sebe a učinit ze sebe dar, stejně jako Bůh ze sebe činí dar v Duchu svatém. Spása je zbožštění – dokonalé spodobení člověka s Bohem. Jestliže Bůh se daruje naprosto – Ježíšovo lidské sebedarování na oltáři kříže je nejdokonalejší svátostí tohoto bezvýhradného Božího sebedarování – pak člověk se s Bohem může spodobnit jedině tehdy, když udělá totéž, když dokáže ze sebe sama učinit dar totální lásky. To je také základní pravidlo zbožštění. Ježíš z Nazareta je vzorem, který v této věci máme napodobovat. Duch svatý je silou tohoto sebedarování, protože on je věčný Dar, Osoba-dar.*“¹⁵³

Podobný význam má i diagonální osa oltáře, která skrze kříž propojuje oslavu Boha zastoupenou obrazem *Klanění tří králů* se *Vzkříšením* jako naplněním naděje křesťanské víry.

Druhá diagonála souvisí s Pannou Marií. K její počtě, jež je s christologickým cyklem nedílně spojena, je tento oltář zaměřen, neboť je to ona, komu vděčíme za Ježíše. Pannou Marií se celý oltářní cyklus začíná a končí. Prochází celým cyklem (kromě dvou obrazů), jako by byla jen tichým svědkem, ale nakonec je to ona, kdo nám zprostředkovává smysl Ježíšova vtělení. Na Vyšebrodském oltářním cyklu je patrná souvislost Panny Marie s působením Ducha svatého. Ona je prostřednicí všech milostí, jak vidíme na obrazech třetího sloupce. Ona je skutečně hodna všech vznešených titulů loretánské litanie, jež jsou nám výtvarně citovány ve spodní řadě obrazů.

Vidíme, že christologický a mariánský cyklus obrazů v podobě čtvercového oltářního retáblu představuje kompaktní vzorec křesťanské nauky, který nemá ve střední Evropě obdoby. Jeho vyprávěcí linie vede člověka k Božímu obrazu a pokouší se mu odhalit jeho pravou podobu. O totéž jsme se v této práci pokoušeli i my. Neboť kontemplativní recepcí těchto obrazů může člověka oslovit novým jazykem; jazykem hovořícím přímo k lidskému srdci, jak vidíme na posledním obraze, kterým celý cyklus vrcholí. Takové obrazy nikdy neměly sloužit ke slávě svých autorů, ale ke slávě Boží, proto jejich hodnota nepodléhá dobovému vkusu, ale je věčná. Práci o Vyšebrodském oltáři snad proto nelze zakončit jinak, než slovy Davidova hymnu:

„Zpívejte Hospodinu píseň novou, zpívej Hospodinu celá země!

*Zpívejte Hospodinu, dobrořečte jeho jménu, zvěstujte den ze dne jeho spásu,
vypravujte mezi pronárody o jeho slávě, mezi všemi národy o jeho dívech,
neboť veliký je Hospodin, nejvyšší chvály hodný.“*

[Ž 96, 1-4; 1Kron 16, 23-25]

¹⁵³ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Dar Otce i Syna. Základy systematické pneumatologie*. s. 103-104.

SEZNAM POUŽÍVANÝCH ZKRATEK

Citované knihy Písma svatého

Starý Zákon		Nový Zákon	
Gn	První Mojžíšova (Genesis)	Mt	Evangelium podle Matouše
Ex	Druhá Mojžíšova (Exodus)	Mk	Evangelium podle Marka
Lv	Třetí Mojžíšova (Levitikus)	L	Evangelium podle Lukáše
1Kron	1. kniha Kronik	J	Evangelium podle Jana
Jb	Jób	Sk	Skutky apoštolské
Ž	Žalmy	Ř	List sv. apoštola Pavla Římanům
Př	Příslóví	1Kor	První list sv. apoštola Pavla Korintským
Kaz	Kazatel	2Kor	Druhý list sv. apoštola Pavla Korintským
Pís	Píseň písni	Ga	List sv. apoštola Pavla Galatským
Iz	Izajáš	Ef	List sv. apoštola Pavla Efezským
Ez	Ezechiel	Ko	List sv. apoštola Pavla Koloským
Da	Daniel	1 Sol	První list sv. apoštola Pavla Soluňanům
Mdr	Knih moudrosti	Žd	List Židům
Sír	Sírachovec	Jk	List Jakubův
		1 J	První list Janův
		Zj	Zjevení Janovo

Jiné zkratky

DV	DEI VERBUM. Věřoučná konstituce o Božím zjevení z 18. 11. 1965. In Dokumenty II. Vatikánského koncilu.
GS	GAUDIUM ET SPES. Pastorální konstituce o církvi v dnešním světě ze 7. 12. 1965. In Dokumenty II. Vatikánského koncilu.
KKC	KATECHISMUS KATOLICKÉ CÍRKVE.
LG	LUMEN GENTIUM. Věřoučná konstituce o církvi ze 21. 11. 1964. In Dokumenty II. Vatikánského koncilu.
SD	SALVIFICI DOLORIS. Apoštolský list Jana Pavla II. O KŘESŤANSKÉM SMYSLU LIDSKÉHO UTRPENÍ z 11. února 1984.
VBC	VÝKLAD BIBLE V CÍRKVI. Dokument Papežské biblické komise z 15. Dubna 1993.

Ostatní zkratky

atd.	a tak dál	př.	před	srov.	srovnej
č.	číslo	př. K.	před Kristem	stol.	století
čl.	článek	P.M.	Panna Marie	tj.	to je
kap.	kapitola	přel.	přeložil	tzv.	takzvaný
NG	Národní Galerie	příp.	případně	tzn.	to znamená
ot.	otázka	s.	strana (strany)	vyd.	vydání

BIBLIOGRAFIE

Primární prameny

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : Český ekumenický překlad. 11. vyd. Česká Biblická společnost, 2005. ISBN 80-85810-37-9.

Dokumenty II. vatikánského koncilu. 2. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-467-9.

Katechismus katolické církve. Přel. Josef Koláček. 2. doplněné vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-473-3.

Dějiny českého výtvarného umění I. 1. vyd. Praha : Academia, 1984. 684 s. ISBN 21-060-84/1.

PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* 2. doplněné vyd. Praha : Odeon, 1987. 263 s. ISBN 01-505-87.

ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách.* 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002. 163 s. ISBN 80-246-0265-2.

Literatura

BALTHASAR, Hans Urs von. *CHWAŁA Estetyka teologiczna, 2 Modele teologiczne, Część 1: Od Ireneusza do Bonawentury.* 1. vyd. Kraków : WAM, 2007. 351 s. ISBN 978-83-7318-489-3.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Teológia troch dní.* Přel. Rastislav Nemeč. 1. vyd. Trnava : Dobrá kniha, 2009. 361 s. ISBN 978-80-7141-640-1.

BARTLOVÁ, Milena. *Mistr Týnské kalvárie.* 1. vyd. Praha : Academia, 2004. 183 s. ISBN 80-200-1088-2.

BARTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy.* 1. vyd. Praha : Argo, 2001. 494 s. ISBN 80-7203-365-4.

BERNARD, z Clairvaux. *Kázání na Píseň písní 1.* Přel. Markéta Koronthályová. 1. vyd. Praha : Krystal OP, 2009. 524 s. ISBN 978-80-87183-15-1.

BOBKOVÁ, Lenka. *Velké dějiny země Koruny české. sv. IV.a.* 1. vyd. Litomyšl : Paseka, 2003. 693 s. ISBN 80-7185-501-4.

BONAVENTURA, z Bagnoregia. *Breviloquium.* Přel. Ctirad V. Pospíšil. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2004. 416 s. ISBN 80-7021-703-0.

BONAVENTURA, z Bagnoregia. *Jak přivést umění zpět k teologii. Váš učitel je jeden, Kristus.* Přel. Tomáš Nejeschleba. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2003. 167 s. ISBN 80-7298-078-5.

BONAVENTURA, z Bagnoregia. *Putování mysli do Boha.* Přel. Prof. Ctirad Václav Pospíšil, Th.D., OFM. 1. vyd. Praha : Krystal OP, 2003. 117 s. ISBN 80-85929-61-9.

CHIOLERIO, Marco. *Blaze tomu, kdo slyší tato slova.* Přel. Jana Šimáčková. 1. vyd. Praha : Paulínky, 1997. 271 s. ISBN 80-86025-10-1.

- CASSIANUS, Jan. *Zvyky cenobitů a léky na osm základních neřestí*. Přel. Ondřej Koupil, Jiří pavlík, Aleš Vandrovec OSB, Jan Zdichynec. 1. vyd. Praha : Benediktinské arcidiocésie sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 2007. 92 s. ISBN 978-80-86882-07-9.
- DAMAŠSKÝ, Jan. *O pravé víře*. Přel. Pavel Aleš. 1. vyd. Olomouc : Pravoslavné vydavatelství, 1994. 84 s. ISBN není.
- DENKSTEIN, Vladimír. *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha : Academia, Rozpravy Československé akademie věd. Ročník 97, sešit 2, 1987. 107 s. ISSN 0069-2298.
- DUBY, Georges. *Umění a společnost ve středověku*. Přel. Růžena Ostrá. 1. vyd. Praha : Paseka, 2002. 102 s. ISBN 80-7185-448-4.
- DIONÝSIOS, Areopagita. *Listy, O mystické teologii*. Přel. Vojtěch Hladký a Martin Koudelka. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2005. 195 s. ISBN 80-7298-157-9.
- DIONÝSIOS, Areopagita. *O mystické teologii. O Božských jménech s komentáři Sv. Maxima Vyznavače*. Přel. Alan Černohous. 1. vyd. Praha : dybbuk, 2003. 292 s. ISBN 80-903001-5-4.
- ECO, Umberto. *Dějiny krásy*. Přel. Gabriela Chalupská. 1. vyd. Praha : Argo, 2005. 439 s. ISBN 80-7203-677-7.
- ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Přel. Zdeněk Frýbort. 1. vyd. Praha : Argo, 2007. 227 s. ISBN 978-80-7203-892-3.
- ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy*. Přel. Markéta Blažková-Bauerová. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 214 s. ISBN 978-80-200-1509-9.
- FLOS, Pavel. *Architekti křesťanského středověkého vědění*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2004. 444 s. ISBN 80-7023-662-X.
- FLORENSKIJ, Pavel A. *Ikonostas*. Přel. Hanuš Nykl. 1. vyd. Brno : Nakl. L. Marek, 2000. 134 s. ISBN 80-86263-13-4.
- GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Přel. Karel Šprunk. 1. vyd. Praha : Triáda, 2009. 165 s. ISBN 978-80-87256-03-9.
- HLEDÍKOVÁ, Zdeňka. *Arnošt z Pardubic*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2008. 350 s. ISBN 978-80-7021-911-9.
- HUGO ZE SVATÉHO VIKTORA. *De tribus diebus. O třech dnech*. Přel. L. Karfíková. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1997. 184 s. ISBN 80-86005-61-5.
- CHARVÁTOVÁ, Kateřina. *Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142-1420. Sv. 2 Kláštery založené ve 13. a 14. století*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002. 402 s. ISBN 80-246-0385-3.
- JEŽEK, Václav. *Transcendentální christologie v kontextu byzantské teologie*. 1. vyd. Prešov : Prešovská univerzita, 2006. 149 s. ISBN 80-8068-536-3.
- KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Přel. Anita Pelánová. 1. vyd. Praha : Triáda, 2009. 136 s. ISBN 978-80-87256-08-4.
- KARFÍKOVÁ, Lenka. *Studie z patristiky a scholastiky II*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2003. 260 s. ISBN 80-7298-057-2.

King John of Luxemburg (1296-1346) and the Art of His Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16-20, 1996. 1. vyd. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1998. s. 342. ISBN 80-85917-42-4.

LAWRENCE, Hugh. *Dějiny středověkého mnišství.* Přel. Pavel Pšeja, Jan Vomlela. 1. vyd. Brno : CDK, 2001. 328 s. ISBN 80-85959-88-7.

Mistr Eckhart a středověká mystika. Uspořádal Jan Sokol. 1. vyd. Praha : Zvon, 1993. 371 s. ISBN 80-7113-074-5.

NOVOTNÝ, Jiří. *Světlo ikon.* 1. vyd. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 1997. 142 s. ISBN 80-86045-14-5.

PELIKÁN, Jaroslav. *Ježíš v proměnách staletí: jeho vliv na dějiny myšlení a kulturu.* Přel. Tomáš Jaitner. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7195-091-2.

Počátky staročeské mystiky. 1. vyd. Praha : Dauphin, 2006. 131 s. ISBN 80-7272-093-7.

POLÁKOVÁ, Jolana. *Možnosti transcendence.* 1. vyd. Praha : Zvon, 1996. 111 s. ISBN 80-7113-167-9.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Dar Otce i Syna. Základy systematické pneumatologie.* 1. vyd. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 2003. 133 s. ISBN 80-7266-135-3.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš z Nazareta, Pán a spasitel.* 3. rozšířené vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství a Krystal OP, 2006. 415 s. ISBN 80-85929-80-5.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš Kristus – Pravda dějin.* 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2009. 134 s. ISBN 978-80-7195-369-2.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Soteriologie a teologie kříže Bonaventury z Bagnoregia.* 1. vyd. Brno : L. Marek, 2002. 272 s. (Pontes pragenses ; sv. 20) ISBN 80-86263-26-6.

PTÁČKOVÁ, Brigita. STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani.* 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2002. 150 s. ISBN 80-85839-79-2..

PRZYWARA, Erich. *Analogia entis.* Přel. Karel Říha. 1. vyd. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 2007. 291 s. ISBN 978-80-86715-01-9.

RUPNIK, Marko Ivan. *Až se stanou umění a život duchovními.* Přel. Tomáš Špidlík SJ. 1. vyd. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 1997. ISBN 80-86715-09-4.

RUPNIK, Marko Ivan. *Uvedení do duchovního života.* Přel. Pavel Ambros SJ. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2003. ISBN 80-86715-09-4.

RUPNIK, Marko Ivan. *Vybrané otázky z antropologie. Člověk a vzkříšení.* Přel. Adam Mackerle. 1. vyd. Olomouc : CMTF UP, Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2003. 236 s. ISBN 80-86045-99-4.

SPUNAR, Pavel a kol. *Kultura středověku.* 1. vyd. Praha : Academia, 1995. 557 s. ISBN 80-200-0547-1.

Studijní texty ze spirituální teologie II. Osoba – osobnost – osobitost. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2003. 242 s. ISBN 80-86715-32-9.

STEJSKAL, Karel. NEUBERT, Karel. *Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV.* 1. vyd. Praha : Euromedia Group, 2003. 240 s. ISBN 80-242-0934-9.

SCHILLEBEECKX, Edward. *Lidé jako Boží příběh.* Přel. Lucie Kolářová. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008. 314 s. ISBN 978-80-7325-146-8.

SCHÖNBORN, Christoph. *Ikona Krista: teologické východiská*. Přel. Peter Žeňuch, Katarína Žeňuchová. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo Oto Németh, 2002. 223 s. ISBN 80-88949-56-4.

ŠPIDLÍK, Tomáš. RUPNIK, Marko Ivan. *Nové cesty pastorální teologie. Krása jako východisko*. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2008. 656 s. ISBN 978-80-86715-97-1.

ŠPIDLÍK, Tomáš. RUPNIK, Marko Ivan. *Viera vo svetle ikon*. Přel. Ján Burda SJ. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo Oto Németh, 2004. 656 s. ISBN 80-88949-69-6.

ŠPIDLÍK, Tomáš. *Vědy – umění – náboženství*. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2009. 146 s. ISBN 978-80-7412-037-4.

TENACE, Michelina. *Vybrané kapitoly z antropologie. Stvoření člověka k obrazu a podobenství Božímu*. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2003. 142 s. ISBN 80-86045-76-5.

TENACE, Michelina. *Úvod do myšlení Vladimíra Solovjova*. 1. vyd. Olomouc : CMTF UP, Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2003. 241 s. ISBN 80-86045-55-2.

TÉZÉ, Jean-Marie. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. Přel. Kateřina Mimra. 1. vyd. Olomouc : Centrum Aletti, Refugium Velehrad-Roma, 2007. 223 s. ISBN 978-80-86715-87-2.

USPIENSKI, Leonid. *Teologia ikony*. Přel. Maria Żurowska. 1. vyd. Poznań : Wydawnictwo „W drodze“, 1991. 220 s. ISBN 83-7033-082-7.

VORAGINE, Jakub de. *Legenda aurea*. Přel. Václav Bahník. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 1984. 340 s. ISBN 33-660-84.

Výklad Bible v církvi. Dokument Papežské biblické komise z 15. dubna 1993. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2007. 111 s. ISBN 978-80-7195-133-9.

Články

BALTHASAR, Hans Urs von. *Krása v teologii*. *Communio* 4/2008. 12. ročník. s. 323-334. ISSN -1211-7668.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Křesťanské umění a zvěst o Bohu, který se zjevil v Ježíši Kristu*. *Communio* 4/2008. 12. ročník. s. 335-354. ISSN -1211-7668.

ČERNÝ, Pavel. *Některé nové aspekty ikonografie P. Marie s děckem v českém umění doby Karla IV*. *Historia artium II. Acta universitatis Palackianae Olomucensis, facultas philosophica, Philosophica – Aesthetica XVI*. 1998. s. 65-80.

ERP, Stephan van. *Zjevení a krása*. *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 370-383. ISSN 1211-7668.

FLORENSKIJ, Pavel A. *Obrácená perspektiva*. *Orthodox revue* 4-5 (2001). s. 93-123. ISSN není.

HAAS, Alois M. *Láska – tvar křesťanského života*. *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 355-369. ISSN 1211-7668.

KOHUT, Pavel Vojtěch OCD. *„Dívejme se na sebe v tvé kráse“*. *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 384-400. ISSN 1211-7668.

SLÁDEK, Karel. *Ruská idea krásy, jež spasí svět*. *Communio* 4/2008. 12. ročník s. 401-405. ISSN 1211-7668.

TRUBECKOJ, Jevgenij N. *Teologie v barvách*. *Orthodox revue* 3 (1999). s. 7-18. ISSN není.

Slovníky

BERGER, Rupert. *Liturgický slovník*. Přel. Václav Konzal, Jaroslav Vokoun, Zdeněk Lochovský. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2008. 590 s. ISBN 978-80-7021-965-2.

DE FIORES, Stefano, GOFFI, Tullo. *Slovník spirituality*. Přel. Terezie Brichtová, Jiří Sýkora, Jan Lachman. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 1999. 1295 s. ISBN 80-7192-338-9.

KRAFT, Heinrich. *Slovník starokřesťanské literatury*. Přel. Jiří Kaplan. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2005. 318 s. ISBN 80-7192-516-0.

LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Přel. Alena Bakešová, Irena Šnebergová, Otakar Vochoč, Petr Dvořáček. 1. vyd. Praha : Knižní klub – Universum, 2005. 614 s. ISBN 80-242-1588-8.

NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník A-P*. 1. vyd. Praha : Česká biblická společnost, 1992. 769 s. ISBN 80-900881-1-2.

RAHNER, Karl, VORGLIMLER, Herbert. *Teologický slovník*. Přel. František Jirsa, Jan Sokol, Jan Kranát. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2009. 491 s. ISBN 978-80-7021-934-8

ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2007. 342 s. ISBN 978-80-246-0963-8.

VLČEK, Pavel a kol. *Encyklopedie českých klášterů*. 1. vyd. Praha : Libri, 1997. 782 s. ISBN 80-246-85983-17-6.

Přednášky

ČUNEK, Josef SJ. *Krásy a kých*. Přednáška na Akademických týdnech v Novém Městě nad Metují dne 31. 7. 2010.

NEUBAUER, Zdeněk. *Obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře*. Přednáška v Paláci Unitárie (Divadlo Disk) v Karlově ulici v Praze dne 26. 3. 1986.

Internetové zdroje

MIKOVEC, Ferdinand Břetislav. *Starožitnosti a Památky země České*. Praha 1860. Dostupné na WWW: <<http://kramerius.mlp.cz/kramerius/handle/ABG001/58732>>. [Citováno 16.11.2010].

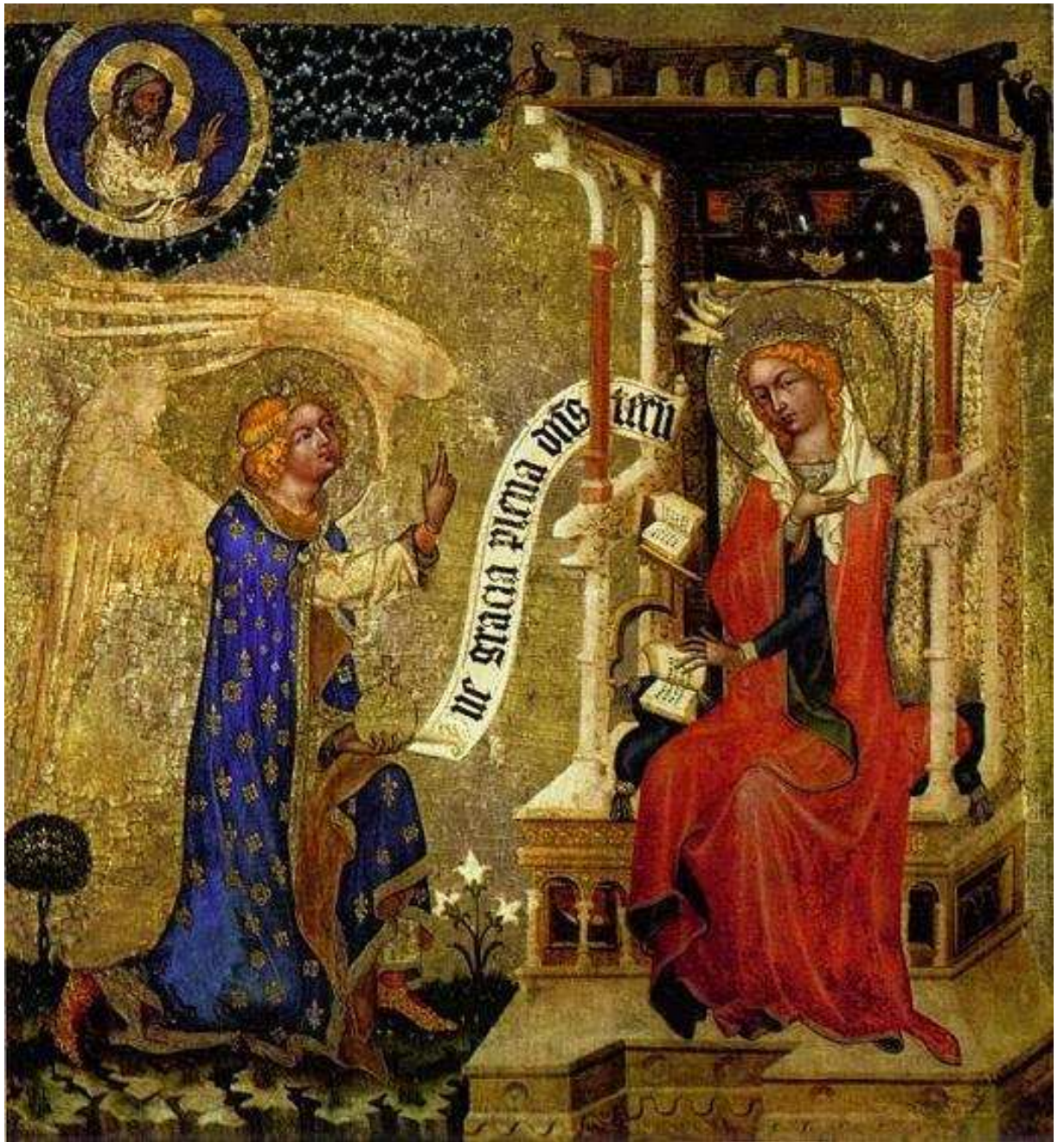
VENTURA, Václav. *Osm zdrojů mnišské nestability podle mnišské tradice*. Dostupné na WWW: <<http://www.teologicketexty.cz/casopis/2003-5/Osm-zdroju-duchovni-destability-podle-mnisske-tradice.html>>. [Citováno 16.11.2010].

<<http://www.wikipedia.cz>>. [Citováno průběžně].

Přílohy: Obrazová část

- I. Zvěstování Panně Marii
- II. Narození Páně
- III. Klanění třech králů
- IV. Kristus na Olivetské hoře
- V. Ukřižování
- VI. Oplakávání Krista
- VII. Vzkříšení
- VIII. Nanebevstoupení
- IX. Soslání Ducha svatého

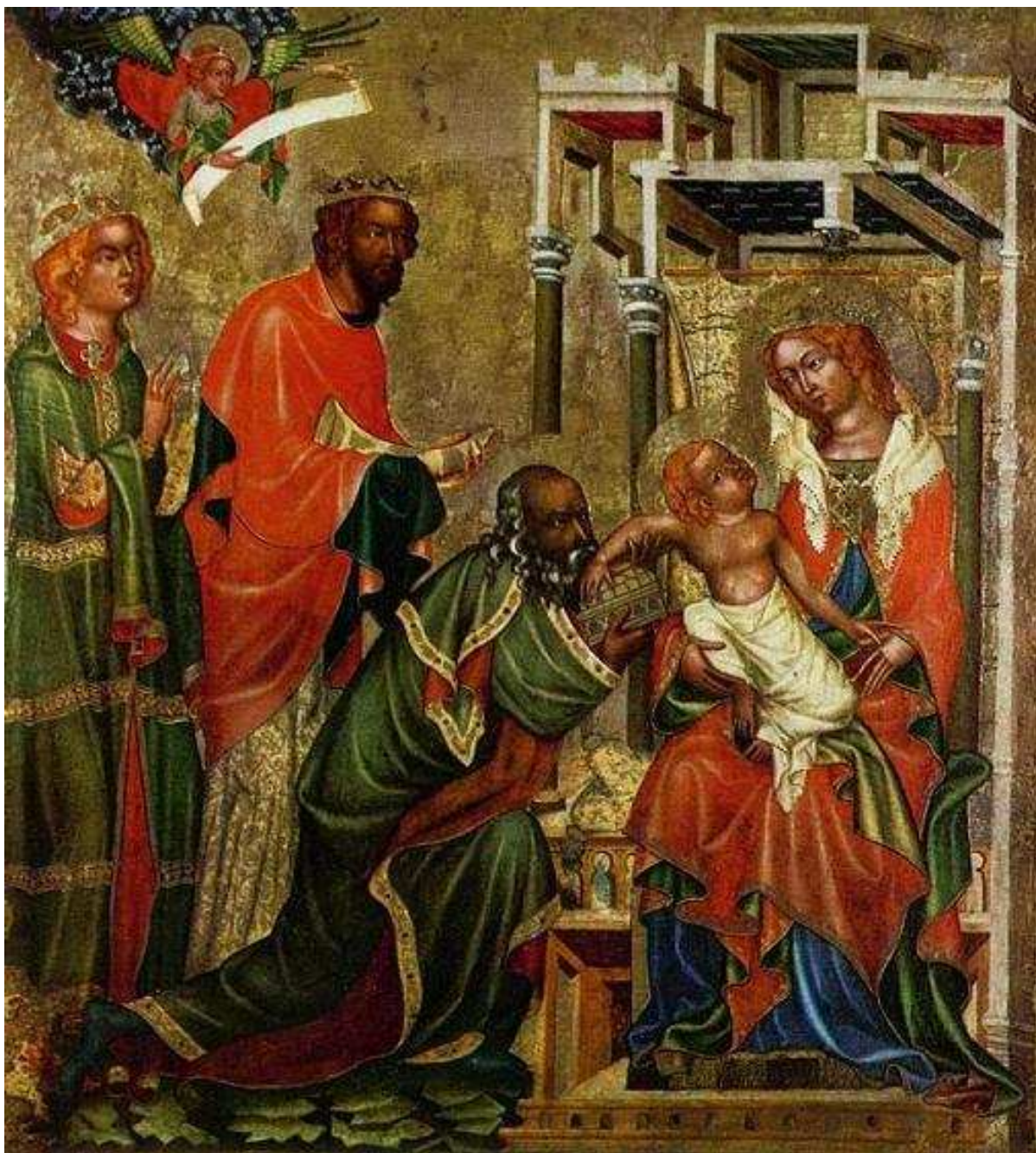
Reprodukce jsou převzaty z knihy: PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*.



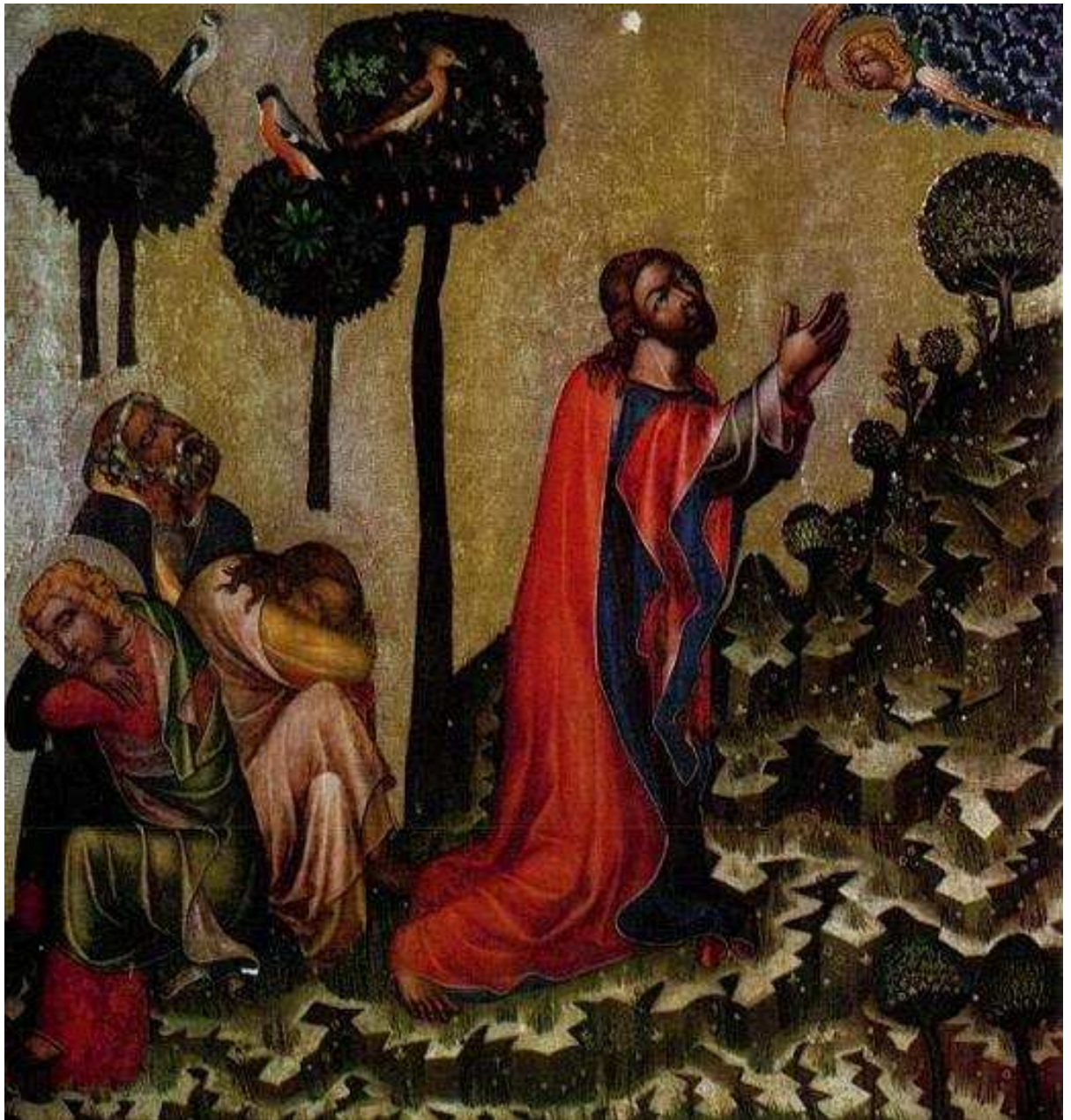
I. Zvěstování Panně Marii



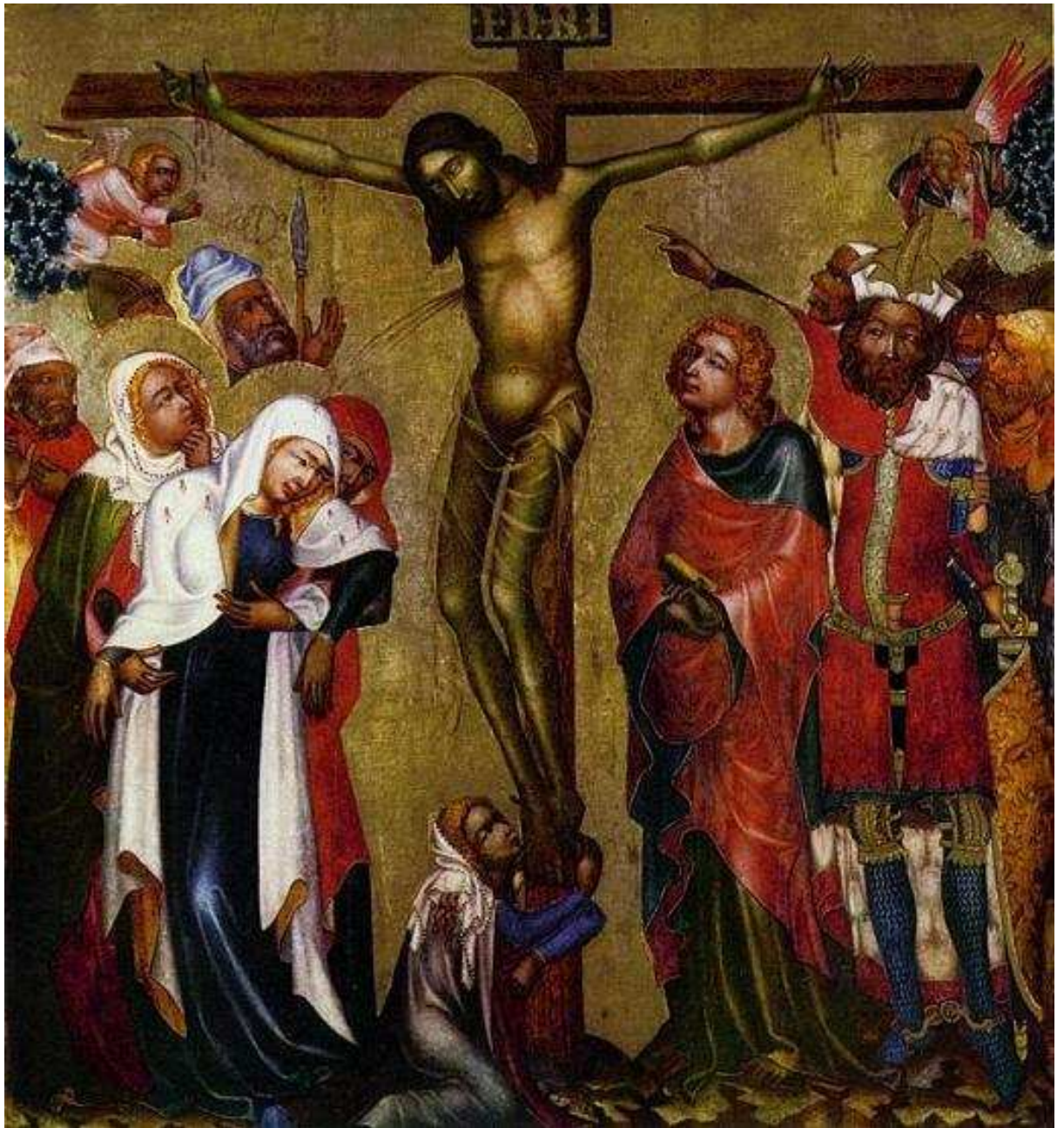
II. Narození Páně



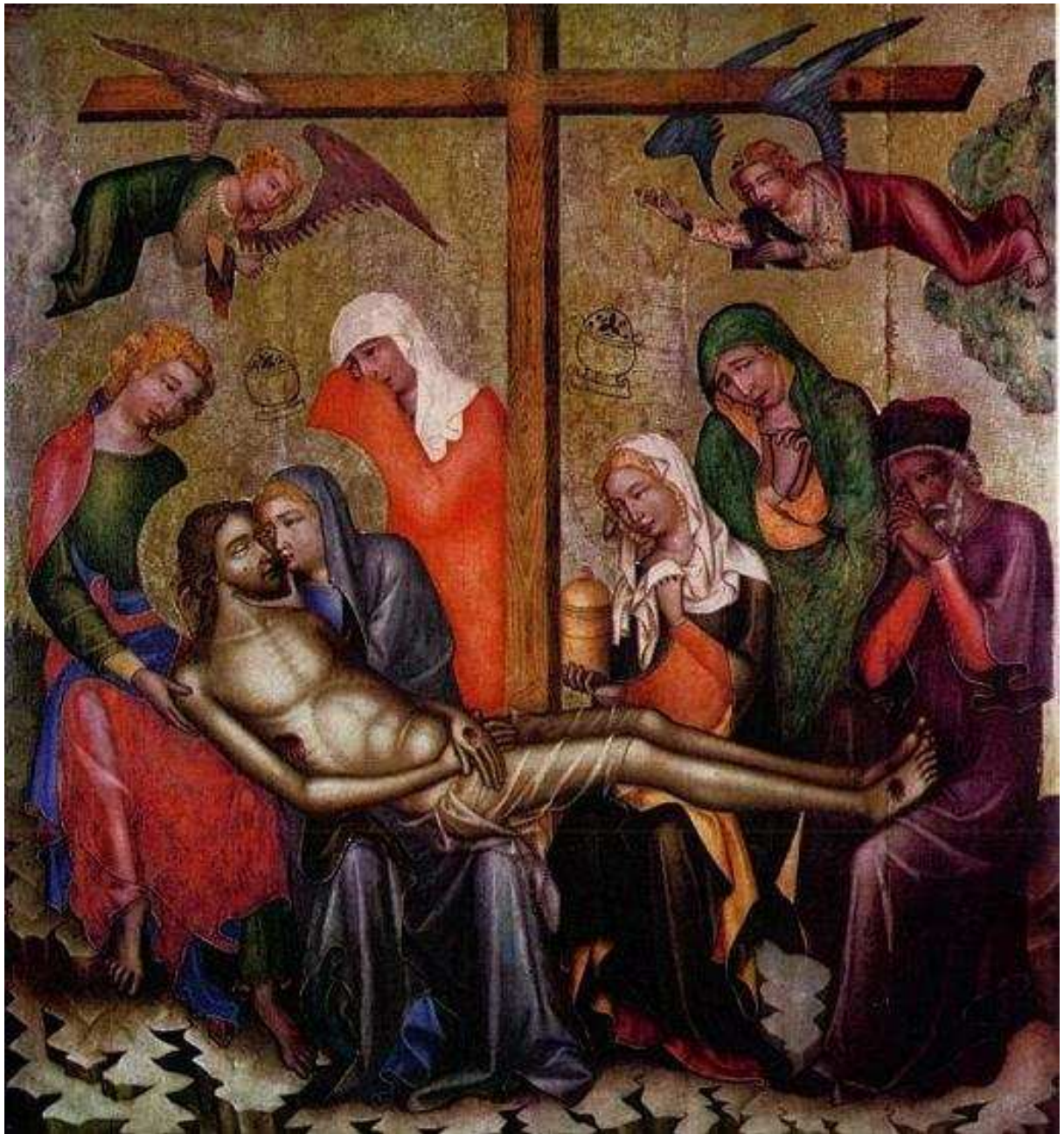
III. Klanění třech králů



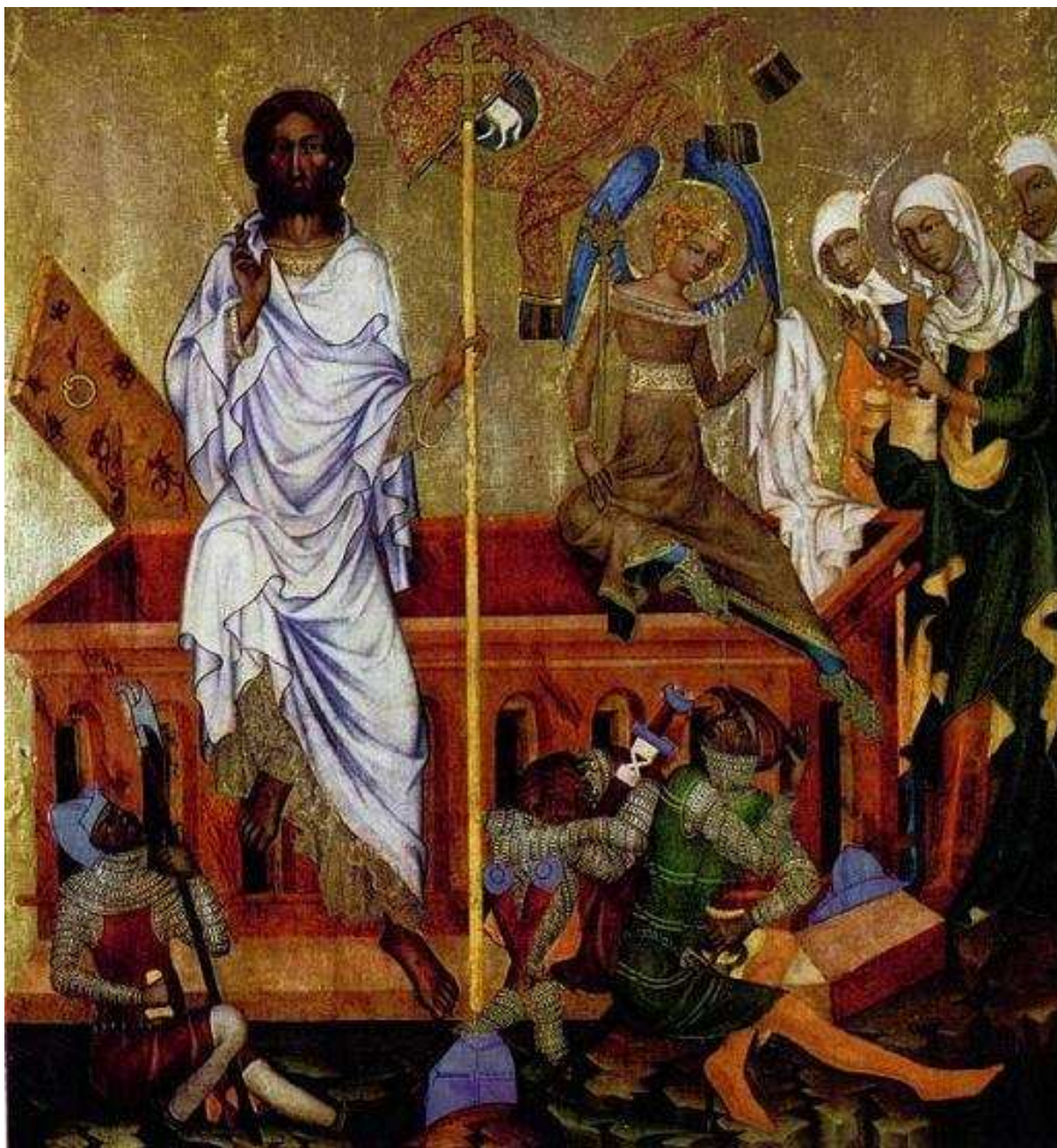
IV. Kristus na Olivetské hoře



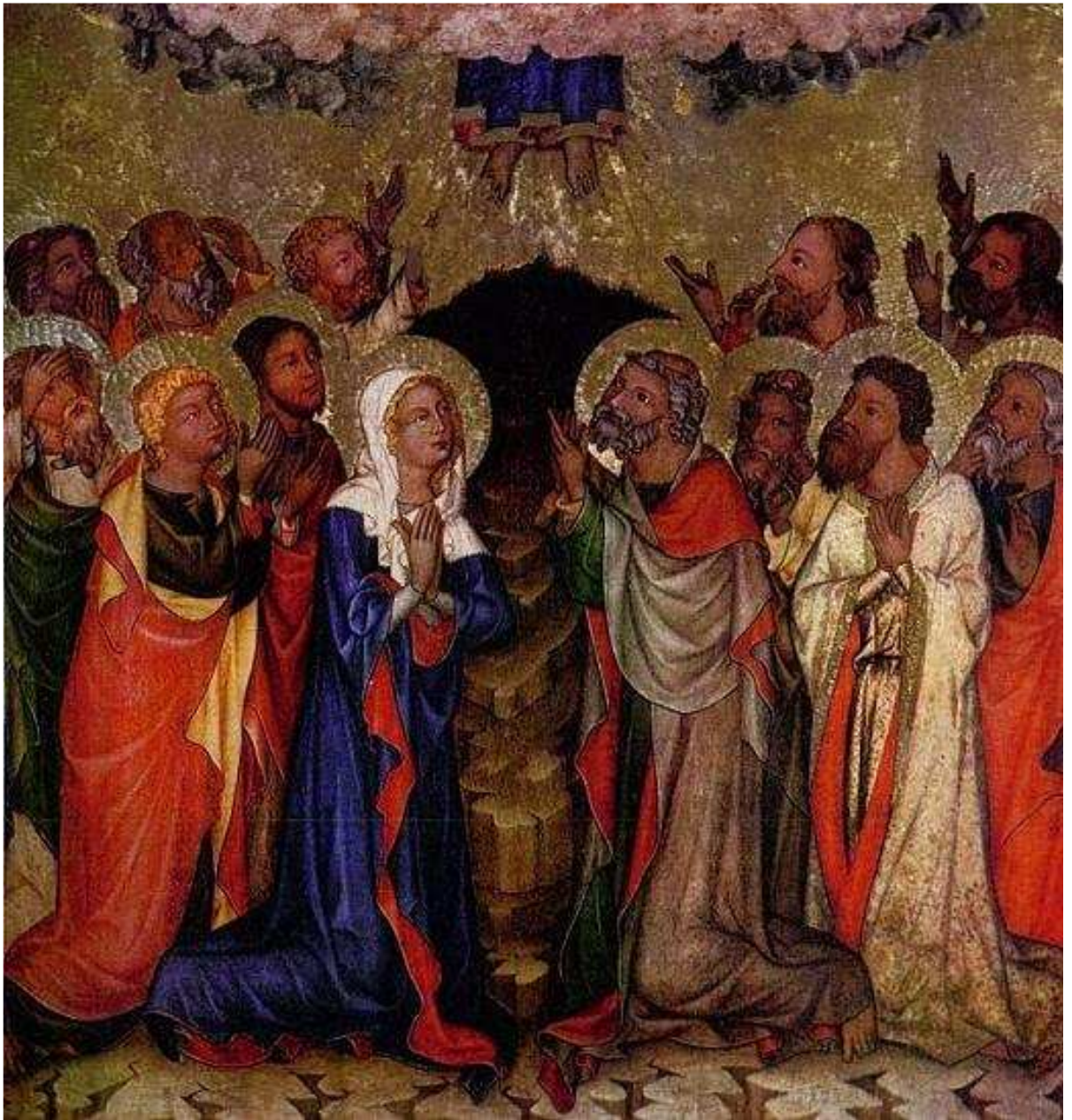
V. Ukřižování



VI. Oplakávání Krista



VII. Vzkříšení



VIII. Nanebevstoupení



IX. Seslání Ducha svatého