



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Bakalářská práce

Symbolika v Michelangelově díle Poslední soud

The Symbolism in Michelangelo's The Last Judgement

Vypracovala: Simona Lazárková

Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

České Budějovice 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala mému vedoucímu práce MgA. Petru Brožkovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce a paní doc. Lence Vojtové Vilhelmové, ak. mal. za její laskavost a cenné rady během realizace bakalářské práce. Dále děkuji Mgr. Martinu Benešovi za korekturu práce a velkou vstřícnost. V neposlední řadě bych vyjádřila velké poděkování celé rodině za jejich podporu. Též děkuji studentům z ekonomické fakulty za simultánní přepis během celého mého studia.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem „Symbolika v Michelangelově díle Poslední soud“ je zpracována jako teoreticko-praktická práce. Teoretická část vychází z popisu Michelangelova nejvýznamnějšího díla a hlouběji se zabývá analýzou jednotlivých částí fresky a interpretací Dantovy Božské komedie. Praktická část práce je autorskou realizací ilustrací k textu Danteho Božské komedie a čerpá z inspiračních zdrojů autorské tvorby zahraničních a českých umělců. Výsledným výtvarným artefaktem je soubor skicového materiálu a 6 finálních ilustrací, zpracovaných za pomoci kresebně-grafické techniky lavírované kresby tuší. Práce je obohacena obrazovou přílohou s jednotlivými detaily výjevů díla Poslední soud od Michelangela Buonarroti a díly umělců, kteří ilustrovali Božskou Komedii od Dante Alighieriho.

Klíčová slova: Poslední soud, Michelangelo, symbolika, freska, Frank Zöllner, Dante Alighieri, Božská komedie, Gustave Doré, ilustrace, kresba, tuš

Formát bibliografické citace práce

LAZÁRKOVÁ, Simona. *Symbolika v Michelangelově díle Poslední soud*. České Budějovice, 2020. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce MgA. Petr Brožka, Ph.D.

Abstract

This bachelor thesis named “The Symbolism in Michelangelo’s The Last Judgement“ is compiled as a theoretically-practical thesis. The theoretical part is based on a description of Michelangelo’s most important work and it deals with an analysis of individual parts of the fresco and an interpretation of Dante’s Divine Comedy in greater depth. The practical part of the thesis is an authorial realisation of illustrations for a text of Dante’s Divine Comedy and draws on sources of inspiration from authorial work of foreign and Czech artists. The resulting art artefact consists of a set of sketch material and 6 final illustrations processed using the drawing-graphic technique of a wash ink drawing. The thesis is also enriched by attached pictures of individual details of scenes of the work The Last Judgement by Michelangelo Buonarroti and also work of artists who illustrated Divine Comedy by Dante Alighieri.

Key Words: The Last Judgement, Michelangelo, symbolism, fresco, Frank Zöllner, Dante Alighieri, Divine Comedy, Gustave Doré, illustration, drawing, ink

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část	9
1 Michelangelo Buonarroti malířem	10
1.1 Kontext doby vzniku fresky - Poslední soud	10
1.2 Inspirační zdroj a vznik fresky	13
1.3 Analýza jednotlivých částí a symbolika v Michelangelově díle Poslední soud	21
1.3.1 Slavnostní odhalení fresky Posledního soudu	33
1.3.2 Přemalby v Posledním soudu Michelangela Buonarroti	34
1.4 Interpretace Dantovy Božské Komédie	35
II. Praktická část	38
2 Ilustrace k textu Dante Alighieriho Božská komedie	39
2.1 Motivace a příprava koncepce	39
2.2 Realizace a výtvarné pojetí, technologická skica	41
Závěr	43
Seznam použitých zdrojů	45
Tištěné zdroje	45
Elektronické zdroje	46
Seznam Příloh	47
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části	48
Přílohy II. Obrazový materiál a fotodokumentace k praktické části	68
Zdroje příloh	83

Úvod

„Velcí umělci,“ podle Prousta, „nikdy nevytvořili více než jedno dílo, nebo lépe řečeno, nikdy neudělali více, než že do různých rámců zasadili tutéž nádheru, již dali světu.“ Tato slova mohou být použita na Michelangela. Jako by ho celý život pronásledovala táž vize, která způsobovala, že každý jeho výtvor, výjimečné kvality, která je pro něho charakteristická, přináší sdělení o něčem vyšším a skrytém.¹

Charles de Tolnay

Bakalářská práce, která nese název „*Symbolika v Michelangelově díle Poslední soud*“, se pokouší shrnout vrcholné dílo Michelangela Buonarrotiho nejen z umělecko-historického hlediska, ale vnímá ho i jako tematický soubor symbolů, skrytých i zjevných, které umělec vložil do své fresky² *Poslední soud*. Michelangelův *Poslední soud* je příkladem malířské tvorby, která ve své době napomohla přeměně estetiky a koncepce uměleckého díla s celoevropským dopadem.

Bakalářská práce „*Symbolika v Michelangelově díle Poslední soud*“ je složena ze dvou částí – teoretické a praktické. Hlavním cílem teoretické části bakalářské práce je analýza jednotlivých částí a symbolika v Michelangelově díle *Poslední soud*. Přes základní fakt vymezující kontext doby vzniku fresky *Poslední soud*, v následujících kapitolách představuje hlavní Michelangelovy inspirační zdroje a vznik fresky. V závěru se věnuje interpretaci díla Dantovy *Božské komedie*, jehož některé části Michelangelo převedl do výtvarného jazyka a ztvárnil je ve svém pojetí námětu *Poslední soud*.

Tato teologicko-kulturní hádanka je námětem mnoha publikací a v mnohém se jejich autoři rozcházejí. Nelze na tak malém prostoru důsledně porovnat všechny badatelské studie, poznatky a závěry věnované fresce *Posledního soudu* a snaha o komplexní, vyčerpávající popis je bezpředmětná. Bakalářská práce je zaměřena především na základní fragmenty, které umožňují přiblížit se a porozumět tomuto jedinečnému obrazu a radikálnímu Michelangelovu pojetí směřující do vlastního duchovního nitra a světa.

Michelangelo Buonarroti svým *Posledním soudem* postavil jeden z mostů mezi uměleckou bravurou a náboženskou filosofií. Nad jeho prací lze hodiny rozjímat nebo

¹ DE TOLNAY, Charles ARNAU – GUBERN, Elisa. *Géniové umění. Michelangelo*. Praha: Nakladatelství SUN 2007, s. 94.

² Freska je nástěnná malba zhotovená na vlhké omítce.

naplno přemýšlet a hledat tu nejuvěrnější interpretaci. To, co je slovem Božím, nelze vždy slovy opsat. Michelangelův *Poslední soud* nám umožňuje nahlížet totéž, jen jinou cestou.

Praktická část bakalářské je prezentována souborem ilustrací, které se váží k dílu *Božská komedie* Danta Alighieriho. Ilustrace jsou volně inspirovány Dantovým literárním vykreslením Pekla, které bylo i Michelangelovým inspiračním zdrojem ve ztvárnění pekla na fresce *Poslední soud*. K realizaci obrazů se mi staly předlohou především kresby francouzského ilustrátora Gustava Dorého, významného představitele evropského výtvarného umění devatenáctého století. Celý postup praktické práce je dokládán skicovým materiálem a fotodokumentací výsledných ilustrací.

I. Teoretická část

1 Michelangelo Buonarroti malířem

Michelangelo Buonarroti (viz Přílohy I., obr. 1) byl jeden z nejvýznamnějších malířů a géniů italské renesance, jehož počiny zasahovaly i do oblastí architektury, sochařství a literatury. Jan Baleka definuje renesanční umění, též renesanci-znovuzrození jako: „*obrodné humanistické hnutí italského trecenta, v užším uměleckohistorickém významu dobový umělecký sloh vymezený zpravidla 14. až 16. stol. Znovuzrození bylo it. humanisty chápáno jako celkové znovuožití klasické antické vzdělanosti a kultury, zahrnující rovněž antické, zejm. římské umění.*”³

I když Michelangelo zasáhl převratným způsobem do všech druhů výtvarného umění, panuje všeobecný názor, že na prvním místě bylo u něho vždy sochařství. Umělcovo smýšlení ovšem nejlépe shrnují slova, která Michelangelo vyjádřil v roce 1547 na otázku prvenství umění florentskému historikovi Benedettu Varchi, který se ptal na jejich mínění:⁴ „[...] říkám, že jestli větší rozvaha a obtížnost, překážky a námaha netvoří větší vznešenost, malířství a sochařství jedno jsou [...]. Rozumím sochařstvím to, že se něco odstraňuje; jestliže se přidává, je podobné malířství; vždyt' obé, sochařství i malířství, pochází ze stejné zručnosti a může být mezi nimi nastolen mír a může být zanecháno tolika hádek [...]”⁵

Michelangelo ve všech dílech zpracovával vzájemně propojené estetické a filosofické ideje. Právě toto spojení umělec předvedl malířsky nejpřesvědčivěji v Sixtinské kapli (viz Přílohy I., obr. 2).⁶

1.1 Kontext doby vzniku fresky - Poslední soud

Historie Sixtinské kaple⁷ by mohla skončit 30. října 1512, ale nicméně pokračovala a skončila o čtvrt století později. Tehdy nastal čas *Posledního soudu* (viz Přílohy I., obr. 3) vrcholného Michelangelova díla, které malíř vytvořil v letech 1536-1541. Název *Poslední soud* je správný, ovšem příznačnější by bylo dílo pojmenovat *Parusie*. Parusie totiž znamená v křesťanské terminologii druhý příchod Krista na konci věků, aby soudil živé i mrtvé, navždy odstranil vše a završil dějiny lidstva.⁸ Velkolepý obraz *Poslední soud* vytvořený

³ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 306.

⁴ [Srov.] ARNAU GUBERN, Elisa. *Géniové umění. Michelangelo*. Praha: Nakladatelství SUN 2007, s. 80 a 85.

⁵ Tamtéž, s. 80 a 85.

⁶ [Srov.] RICKETTS, Melisa. *Mistři světového malířství. Renesance*. Čestlice: Rebo 2005, s. 307.

⁷ Sixtinská kaple je kaple Apoštolského paláce. Nachází se ve Vatikánu a je zasvěcená Nanebevzetí Panny Marie. Stojí severně od Baziliky svatého Petra, s níž je spojena královským schodištěm. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Sixtinsk%C3%A1_kaple

⁸ [Srov.] PAOLUCCI, Antonio. *Sixtinská kaple*. Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2017, s. 221.

speciálně za oltář Sixtinské kaple je vynikající dílo umělcovy zralé tvorby s charakteristickými obrazovými prvky.⁹

První zmínka o fresce *Poslední soud* se objevila v létě roku 1533, kdy Sebastiano del Piombo¹⁰ zpravil v dopise ze 17. července 1533 Michelangela o velké zakázce papeže Klementa VII.¹¹ (viz Přílohy I., obr. 4) Tím je pravděpodobně myšlena freska pro oltářní stěnu v Sixtinské kapli.¹²

Papež Klement VII. byl synovcem Lorenza Medicejského (Nádherného)¹³ (viz Přílohy I., obr. 5) a bratrancem papeže Lva X.¹⁴ Patřil tedy do mocné rodiny Medici¹⁵, která tehdy koncem 15. stol. ovládala renesanční Florencii. V té době Florencie byla sice republikou, ale jeho strýc Lorenzo Nádherný si politicky vedl výborně a moudře. Podporoval autonomní Florentskou republiku. Byl mecenášem intelektuálů, filosofů a umělců a velmi přispěl k tomu, že hlavní toskánské město se stalo jedním z umělecky nejbohatších měst a kulturním střediskem tehdejšího světa.¹⁶

Papež Klement VII. byl tedy ve svém mládí ovlivněn kulturním prostředím dvora Lorenza Nádherného, jenž ho vzdělával a pěstoval v něm lásku k umění. I mladý Michelangelo zde získával životní i umělecké vzdělání. Navíc se mu dostalo od Lorenza, který rozpoznal jeho velký talent, řadu privilegií.¹⁷ Smrtí Lorenza Nádherného v roce 1492 ztratila však rodina Medicejských svou nejsilnější osobnost a nastala ekonomická a politická krize. Florencie zažívá politickou nestabilitu, která vyvrcholila vstupem francouzského krále Karla VII. a zapříčinila pád rodu Medicejů.¹⁸

⁹ [Srov.] GUAISTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Rebo: 2008, s. 144.

¹⁰ Sebastiano Del Piombo byl benátský malíř, který se přátelil s Michelangelem Buonarroti. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sebastiano-del-piombo>

¹¹ Klement VII. (1478-1534) vlastním jménem Giulio di Giuliano de Medici, byl papežem v letech 1523-1534, v letech 1513-1523 byl kardinálem. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Klement_VII.

¹² [Srov.] GUAISTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Rebo: 2008, s. 12.

¹³ Lorenzo Medicjeský-Nádherný (1449-1492) byl italský politik, mecenáš umění a básník. Dostupné z: HIBBERT Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Lidové noviny: 1997, s. 165.

¹⁴ Papež Lev X. (1475-1521) vlastním jménem Giovanni Medici, byl 217. papežem a druhým synem Lorenza Medici. Dostupné z: HIBBERT Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Lidové noviny: 1997, s. 219.

¹⁵ Medicejové byl italský měšťanský a později šlechtický rod. Od 13. stol. byl jedním z nejbohatších a nejmocnějších rodů ve Florencii. Dostupné z: HIBBERT Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Lidové noviny: 1997, s. 23.

¹⁶ [Srov.] GUAISTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Rebo: 2008, s. 12.

¹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 18.

¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 21.

Florentskou republiku ovládl fanatický mnich Savonarola¹⁹. I když jeho mocenské ovládnutí Florencie trvalo jen krátce, bylo to smutné historické období. Otřásl i uměleckými kruhy, byly páleny knihy, obrazy se světskou tematikou, pohanské předměty a ozdoby. Po Savonarolově popravě v roce 1498, Florentská republika pokračovala dále a snažila se obnovit kulturní a uměleckou prestiž města.²⁰ Roku 1512 se Medicejové do Florencie vrátili, byli však v roce 1527 znovu vyhnáni.²¹ Definitivně rod Medicejů ovládl město roku 1531 za vlády papeže Klementa VII. V následujícím roce byla republika zrušena a vyhlášena papežem dědičným vévodstvím.²²

Michelangelo byl s rodinou Medicejských těsně spjat a pracoval pro ni nejen v dobách Florentské republiky, ale i v časech, kdy Itálie byla zmítána zájmy místních států a čelila útokům evropských států, habsburské říše a Francie.²³ V září roku 1534 se Michelangelo přesídlil z Florencie definitivně do Říma a zakázku ke ztvárnění fresky *Poslední soud* papeže Klementa VII. přijal. Papež však během krátké doby umírá, ale jeho nástupce Pavel III.²⁴ (viz Přílohy I. obr. 6) smlouvu opětovně potvrdil a tím se projekt nikterak neohrozil.²⁵

Papež Pavel III. se komplexně zabýval náboženskou otázkou, posiloval moc své rodiny Farnese a významně se podílel na pokračování projektu svých předchůdců, který se týkal obnovy římských památek a měl městu vrátit jeho zašlou slávu.²⁶ Michelangelovi udělil papež četné prominentní smlouvy a privilegia. V září roku 1535 byl umělec jmenován vatikánským architektem, sochařem a malířem, byl přijat do rodinného kruhu Pavla III. a získal svým jmenováním rozsáhlou pravomoc spojenou s vysokým platem. Po skončení prací na fresce *Poslední soud* pověřil Pavel III. Michelangela řízením stavby Vatikánské baziliky²⁷, dále prací na freskové výzdobě v soukromé vatikánské kapli Capella Paolina, novou úpravou římského Kapitolu, obnovením vatikánské opevnění Borgia i dokončením

¹⁹ Girolamo Savonarola (1452-1498) byl italský náboženský a politický reformátor. V letech 1494-1498 mocensky ovládl Florencii a přeměnil ji na přísně teokratický stát. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Savonarola

²⁰ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Rebo: 2008, s. 44 a 45.

²¹ [Srov.] Tamtéž, s. 130.

²² [Srov.] Tamtéž, s. 136

²³ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 170.

²⁴ Pavel III. (1468-1549), vlastním jménem Alessandro Farnese, byl papež mezi lety 1534 a 1549. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_III.

²⁵ [Srov.] Zöllner, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 261.

²⁶ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Rebo: 2008, s. 141.

²⁷ Bazilika sv. Petra ve Vatikánu.

jeho rodinného paláce Palazzo Farnese. Plných patnáct let Michelangelo svým dílem zdobil jeho pontifikát a rozšířil tak slávu římského rodu Farnese, jehož byl Pavel III. členem.²⁸

Dědictví po svém předchůdci v podobě další malířské výzdoby Sixtinské kaple pojal nový papež velmi vážně a přibližně po 24 letech od dokončení fresek na klenbě v Sixtinské kapli se Michelangelo do kaple znovu vrací, aby zde vytvořil nádherný *Poslední soud*. Podle Vasariho²⁹ (viz Přílohy I, obr. 7) si papež Pavel III. velmi přál, aby Michelangelo pokračoval v zadání papeže Klementa VII. a nic na něm neměnil, ani myšlenku nebo koncept, které mu byly dány, v úctě k tomuto ctnostnému muži. Zadání zakázky tedy proběhlo opravdu v intencích za doby papeže Klementa VII.³⁰

1.2 Inspirační zdroj a vznik fresky

Poslední soud lze pokládat za dovršení lidského bytí a okamžik pravdy pro každého z nás.³¹ „*Poslední soud, v křesťanství představa posledního dne lidstva, ve kterém bude Ježíš soudit živé i mrtvé. Základní součástí výjevu Posledního soudu se stal vládnoucí a trůnící Kristus (Majestas Domini) v mandorle, meč a lilie vycházející z jeho úst, dvanáct apoštolů jako přisedící soudu, andělé troubící na pozouny, otevírající se hroby, z nichž vystupují mrtví, váhy, na nichž archanděl Michael váží jejich duše, nebo ráj a peklo. Největšího významu nabyly P. s. v programech katedrálních portálů mezi 11. a 15. stol., velikým kosmologickým a kosmogonickým tématem byl však také v renesanci (Michelangelo, Sixtinská kaple v Římě).*³²

V Michelangelově ztvárnění, jak napsal Arentino³³, představuje závěr ságy o počátcích světa, které se nachází na stropě Sixtinské kaple. Myšlenkovým obsahem stropní fresky a oltářní stěny bylo, aby člověk při vstupu do Sixtinské kaple přišel k zobrazení rozdělení izraelských kmenů a neznámé budoucnosti, poté při procházení sledoval události v opačném pořadí a dostal se až ke *Stvoření světa* na stropě nad oltářní stěnou (viz Přílohy I, obr. 2). A zde se před divákovými očima začne najednou odehrávat *Poslední soud*. Od života počínaje, ke smrti i dalšímu životu.³⁴

²⁸ [Srov.] Zöllner, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 261.

²⁹ Giorgio Vasari (1511-1574) byl florentský kritik, životopisec Michelangela a dalších florentských umělců. Dostupné z: GOMBRICH, Ernst Maria. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992, s. 298.

³⁰ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 142.

³¹ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 329.

³² BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 283.

³³ Pietro Arentino byl italský spisovatel, básník, satirik, současník Michelangela. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pietro_Aretino

³⁴ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 329.

Michelangelova dramtizace s velkým množstvím aktů měla svoji předlohu v pojetí proslulého díla *Poslední soud* od Luca Signorelliho³⁵ (viz Přílohy I., obr. 8) a Michelangelo, který měl akty znázorněné v pohybu v oblíbě, mohl na něho bez problémů navázat.³⁶ V Sixtinské kapli, kromě kompozičních detailů jako jsou postavy členěné v určitých skupinách, je možno vytušit Signorellův ještě částečně gotizující rys, který Michelangela spojoval i s jinými umělci. Například s jeho vrstevníky Hieronymem Boschem³⁷ nebo s Albrechtem Dürerem³⁸ a jeho apokalyptickými zjeveními.³⁹

Jedním z dalších inspiračních zdrojů, kromě sochařských znázornění *Posledního soudu*, byla i portrétní medaile Filippa Medicejského od Bertolda di Giovanni⁴⁰ (viz Přílohy I., obr. 9). Tento předpoklad je opodstatněný, neboť její rub zdobí taktéž dynamické zpodobnění *Posledního soudu*, a navíc obdobné uspořádání sloupu Kristova bičování a kříže. Srovnání s touto medailí je ještě patrnější a zřetelnější v prvním návrhu Michelangela. Je i pravděpodobné, že ho upoutala taktéž svým mottem: „ET INCARNE MEA/VIDEBO DAVM SALVATOREM/MEVM.“ - „A kdyby i kůži sedřeli, ač zbaven masa, uzřím Boha.“⁴¹

A v neposlední řadě dalším vzorem Michelangela Buonarrotiho mohl být i *Poslední soud* od Buonamico Buffalmacca⁴² (viz Přílohy I., obr. 10), který se nachází na Camposanto v Pise. I Buffalmacco zobrazil na fresce oproti jiným obrazům *Posledního soudu* vedle sebe Pannu Marii a Krista, i když s větším odstupem než Michelangelo, který z umístění obou postav vytvořil téměř intimně vypadající scénu. V obou dílech je i obdobné umístění andělů s nástroji Kristova umučení v horní části fresky a centrální osa Marie a Krista, jehož majestátní gesto je velmi podobné velkolepému pohybu Kristovy paže v Michelangelově *Posledním soudu*. Hypotéza ohledně čerpání inspirace Buffalmaccovými freskami je velmi opodstatněná. Michelangelo v roce 1529 v Pise pracoval jako expert na opevnění Florencie a nepochybně je přímo poznal. Velmi zajímavým poznatkem zůstává fakt, že výsledná kompozice Buffalmacca i Michelangela je takřka nezvyklá v italské ikonografické tradici. Ta spočívá ve vyplnění scény souběžnými seskupeními, k již zmiňované centrální ose, kde je

³⁵ Luca Signorelli (1450-1523) byl italský renesanční malíř. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Luca_Signorelli

³⁶ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

³⁷ Hieronymus Bosch (kolem 1450-1516) byl přední nizozemský malíř 15. a 16. století, tvořil v rané nizozemské renesanci. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/hieronymus-bosch>

³⁸ Albrecht Dürer (1471-1528) byl německý malíř, grafik a teoretik umění evropského formátu. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/albrecht-durer>

³⁹ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *Michelangelo*. Praha: SNKLU 1965, s. 48.

⁴⁰ Bertoldo Di Giovanni (1420-1491) byl italský sochař a medailista. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bertoldo_di_Giovanni

⁴¹ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

⁴² Buonamico Buffalmacco (1262-1340) byl florentský malíř působící v 1. polovině 14. století. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Buonamico_Buffalmacco

situována postava Krista. Příkladem může být například *Poslední soud* od Giotta⁴³ (viz Přílohy I., obr. 11) v Capelli degli Scrovegni v Padově, anebo různá zobrazení od Fra Angelica⁴⁴ v Museo di San Marco ve Florencii a v Museo Nazionale di arte antica v Římě.⁴⁵

Užití ikonografického uspořádání, tak jako tomu je v Sixtinské kapli, je vidět běžněji ve tvorbě severoevropských umělců, jenž Michelangelo studoval v době svých uměleckých počátků. Kupříkladu podle obrazu Martina Schongauera⁴⁶ *Pokušení sv. Antonína* (viz Přílohy I., obr. 12), který se nachází v Metropolitním museu v New Yorku, nakreslil ve svém ranějším období kopii svatých. Není jistě náhoda, že Martin Schongauer namaloval v kostele sv. Štěpána v Breisachu svůj vlastní obraz *Poslední soud*, s nímž se freska v Sixtinské kapli v mnohém velmi shoduje.⁴⁷

Michelangelo Buonarroti tedy uměl ve svém přístupu k pojetí uspořádání *Posledního soudu* dokonale spojovat myšlenky přejaté z tradičních severoevropských schémat a zpracovat je stylem sobě vlastním do velmi osobité kompozice. Sice stále vycházel z tradičního zpodobňování *Posledního soudu*, avšak ustáleným představám o jejich znázorňování dokázal dát nový obsah a umocnit je silnou intenzitou.⁴⁸

Ústřední myšlenka viny a trestu se též v Michelangelově pojetí prolíná, krom humanistického výkladu křesťanských zásad i s antickým chápáním nezvratné osudovosti.⁴² Starší i novější badatelé se snažili identifikovat různé významné příklady antického sochařství jako inspiraci Michelangela pro jednotlivé postavy na obraze. Z primárních a nejpřesvědčivějších návrhů je pochopitelně na prvním místě dnes již velice známá paralela Apollóna Belvederského⁴⁹ (viz Přílohy I., obr. 13), jedné z prvních soch antického Říma vykopané v renesanční době. Jeho ambivalentní antický význam Apollon-Hélios se svými znaky a postojem snesou srovnání Michelangelovým Kristem-Sluncem

⁴³ Giotto Di Bondone (1267-1337) byl italský malíř a architekt, který je pokládán za předchůdce renesančního malířství. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone

⁴⁴ Fra Bartolomeo (1472-1517) byl italský malíř vrcholné italské renesance. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Fra_Bartolomeo

⁴⁵ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 148.

⁴⁶ Martin Schongauer (1450-1491) byl nejvýznamnějším německým grafikem před Albrechtem Dürerem, v Itálii byl znám jako Bel Martino a Martino d'Anversa. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Martin_Schongauer

⁴⁷ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 150.

⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 150.

⁴⁹ Apollón Belvederský je slavná římská mramorová socha, představující boha Apollóna. Dostupné z: GOMBRICH, Ernst Maria. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992, s. 82.

v *Posledním soudu*. Což je i dle výkladu Charlese de Tolnaya⁵⁰ dalším aspektem Michelangelovy inspirace, který byl shledán v bezvousem Kristovi působícím právem apollónsky a v dalších postavách seskupených kolem něho, anticipace myšlenek Mikuláše Koperníka.⁵¹ V pozdějším svazku své rozsáhlé monografie Charles de Tolnay předložil svůj „kosmický“ výklad v nové formě již bez Koperníka, avšak s vyzdvižením heliocentrického obrazu světa. Podle jeho interpretace v něm Michelangelo Buonarroti přetvořil římský božský kult starověké postavy *Sol invictus*, označující v překladu Nepřemožitelné slunce (vzniklý ve 3. stol. n. l., slavený 25. prosince a později převzatý jako datum Kristova narození) na kult křesťanský *Sol iustitiae*, což znamená Slunce spravedlnosti. Tento „sluneční“ symbolismus, který se z hlediska čistě jevové stránky odráží v Kristově aureole a uspořádání postav v *Posledním soudu*, akceptovala i nadále akceptuje a rozvíjí řada autorů.⁵²

Značná část posuzovatelů říká, že Michelangelův *Poslední soud* přinesl průlom do tradičního znázorňování ikonografie scény, který je v rozvíjení závratného víru utvořeném zásadním Kristovým gestem zcela pokrokový. Centrum kompozice je přesně určeno v úchvatném pohybu Kristovy ruky a patrně odkazuje nad dnes již ztracený bronzový památník Julia II. Podle posledních zkoumání ovšem převládá tendence prokázat domněnku o existenci striktnějšího rámce kompozice, do kterého Michelangelo vkládal své mocné postavy.⁵³

První datování k *Poslednímu soudu* je zařazeno do kolem roku 1533. Frank Zöllner⁵⁴ se k prvním datacím malířových kreseb vyjadřuje ve své knize *Michelangelo: „K Poslednímu soudu se dochovalo několik náčrtů, u nichž je připsání Michelangelovi a přiřazení k provedené fresce leckdy sporné. Uved'me zde patrně časně vzniklý celkový návrh v Casa Buonarroti, který má u dolního okraje ještě vynechané místo pro fresku Peruginova⁵⁵ oltářního obrazu a který počítal se zpodobněním archanděla Michaela (kat. K₂₀₆).⁵⁶*

⁵⁰ Charles De Tolnay vlastním jménem Károly Tolnay, americký historik maďarského původu, žil v Evropě, zejména v Itálii (1899-1981). Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Tolnay

⁵¹ Mikuláš Koperník (1473-1543) byl astronom, matematik, právník a lékař, římskokatolický duchovní a tvůrce heliocentrické (sluncestředné) teorie. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mikul%C3%A1%C5%A1_Kopern%C3%ADk

⁵² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 463.

⁵³ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 148.

⁵⁴ Frank Zöllner je německý historik umění a autor.

⁵⁵ Pietro Perugino (1448-1523) byl italský malíř. Jeho dílo je přínosem do vývoje malířství od rané k vrcholné renesanční tvorbě. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/pietro-perugino>

⁵⁶ ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 463.

Z představy prvního zadavatele Klementa VII. vycházelo i neobvyklé umístění fresky *Posledního soudu*. Obrazy s podobným tématem obvykle bývají situovány na vstupní stěně kostela nebo kaple. Zde ale navrhl odlišnost-umístit fresku na oltářní zeď.⁵⁷ Nabízí se tím domněnka, že to byl papežův čistě praktický záměr. Věřící tak byli tváří v tvář postaveni během bohoslužeb s větší naléhavostí před obsah a důležitost *Posledního soudu*.⁵⁸ Na vstupní straně měla být umístěna freska Pád andělů, avšak k realizaci posledního obrazu nakonec nedošlo. Giorgio Vasari ve své biografii *Život Michelangelův* uvádí, že jeden z Michelangelových pomocníků namaloval podle umělcovy skici jeho kopii na fresce v římském kostele Trinita dei Monti v Římě. Freska byla sice v 18. století zničena, ale bezpochyby ji viděl Paul Rubens⁵⁹, o čemž svědčí jeho naprosto michelangelovská kompozice *Pádu andělů* a tím je i poskytnuta představa o Michelangelově pojetí tohoto námětu.⁶⁰

Michelangelo musel pro uskutečnění malby nejprve odstranit velkou část figurálního cyklu po stranách dvou dnes již zazděných oken, Peruginův oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie, jeho dvě fresky příběhu Mojžíšova narození, a nakonec i dvě lunety, které on sám namaloval během výzdoby stropu.⁶¹ Přesné důvody, které vedly k rozhodnutí zničit obrazovou výzdobu ve prospěch fresek, nejsou známy. Pravdou ovšem je, že v té době byla Sixtinská kaple již dosti poškozená. V roce 1522 se zřítila vstupní stěna architrávu portálu i se svými freskami, roku 1525 oheň poškodil stěnu oltáře a v roce 1527 další škody způsobilo Sacco di Roma (vyplenění Říma císařskými vojsky Karla V.). Nabízí se tedy velmi pravděpodobná hypotéza, že právě z těchto důvodů vznikla myšlenka, aby se její kresby obnovily.⁶²

Vyprávění Giorgia Vasariho podalo naprosto přesná sdělení ohledně datací projektu a které odpovídají i zápisům v dochovaných účetních písemnostech. Protože odpovědnost úhrad za realizaci díla nesl sám papež, účetnictví bylo vedeno velmi pečlivě a poskytlo velké množství informací. Do února roku 1536 byla datována platba za nakloněnou zeď a ve stejném roce byly vystaveny i další platební doklady. Díky nim byly objasněny podstatné

⁵⁷ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 142.

⁵⁸ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 329.

⁵⁹ Paul Rubens (1577-1640) byl vlámský malíř 17. stol. Dostupné z: GOMBRICH, Ernst Maria. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992, s. 322.

⁶⁰ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *Michelangelo*. Praha: SNKLU 1965, s. 46.

⁶¹ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 144.

⁶² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 261.

údaje, které se týkaly například Michelangelova honoráře, upotřebených barev i použitého lešení. Michelangelo nakoupil velmi drahé barvy ve Ferrare, neboť se tam zásluhou místních Židů dařilo obchodu. Navíc se do Ferrary dovážel z Persie drcený lazurit, který potom Michelangelo použil na nebe *Posledního soudu*.⁶³ A v témže měsíci, tj. v únoru roku 1536, se začal projekt v Sixtinské kapli uskutečňovat přípravou omítky. Ovšem problémy technologického rázu, které byly s tak rozsáhlou plochou spojeny, přinutily Michelangela nejdříve postavit z cihel novou zešikmenou zeď, aby se na fresce hromadilo co nejméně prachu. Toto originální řešení bylo velmi podstatné, aby se freska uchovala v dobrém stavu a zůstala „čitelná“. Z Michelangelova přesvědčení vycházelo, že každé velké umělecké dílo je zejména technickým počinem. Sklon daný stěně měl také své praktické odůvodnění. Záměrem Michelangela bylo dosáhnout vyvolání co největších optických nároků týkající se perspektivy samotné.⁶⁴

Začátek vlastních prací na fresce byl vcelku přesně určen květnem roku 1536 a poté lze jejich vývoj velmi podrobně sledovat následujících pět let až do jejího slavnostního odhalení dne 31. 5. 1541. Dlouhá proluka mezi příchodem Michelangela do Říma roku 1534 a zahájením projektu *Posledního soudu* byla připisována běžnými přípravami, ale také skutečností, že Sebastiano del Piombo dal přichystat oltářní stěnu pro malbu olejovými barvami. Michelangelo se však rozhodl pro techniku fresky, což údajně vedlo k roztržce mezi oběma přáteli.⁶⁵

Poslední soud byl vypracován nezměrně vytříbenou technikou. Bílá zeď byla omítnuta tak dokonale, jako by byla z mramoru. Pohlcovala barvu pouze minimální měrou a svým světlem projasňovala znázorněné postavy. Michelangelo na ní pracoval tak, aby se i ona stala nedílnou součástí fresky a místy ji na hlavách a zornicích některých postav nechal naprosto odkrytou. Výjevy v popředí jsou ztvárněny pečlivými deskriptivními tahy, zatímco scény v pozadí jsou naopak namalovány velkorysími a zároveň chvatnými črty. Tím se prostoru dostalo patřičné hloubky a expresivně načrtnutým postavám dalo náležitý význam.⁶⁶

Při ztvárnění tělesných proporcí Michelangelo kladl hlavní důraz na pološero. Tmavší barvy těla jsou umírněné a působí plošším dojmem. Ve spojení se zářivou modří

⁶³ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 197.

⁶⁴ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 154.

⁶⁵ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 460.

⁶⁶ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 202.

v okolí poskytuje zdání toho, že postavy vystupují z pozadí. Jasnější partie postav vypadají jako světlá místa kresby rudkou, čímž jim propůjčují neskutečný realismus. Všechny tyto aspekty spolu s rytmickou hladkou kompozicí vytváří dynamický efekt.⁶⁷

Dalším významným prvkem díla bylo také použití barvy, která se po dlouhých a náročných restaurátorských pracích objevila v plné nádheře. Vyvolala sice ostré polemiky, ale opak je pravdou. Například modré se vrátil její intenzivní jas, který měla původně i díky tehdejší kvalitě pigmentu. V prvotní malbě byl totiž v bohaté míře využit výše zmiňovaný velmi drahý lapis lazuli, též zvaný ultramarín či lazurit. V *Posledním soudu* Michelangelo také použil jiskřivé barevné stínování, jaké bylo na klenbě Sixtinské kaple. Jeho tahy štětcem se staly plnějšími díky rozmanitějším a viskózním barvám s dobrou krycí schopností, což dříve používané tekuté a průhledné barvy neměly. V umělcově paletě barev přibyly další odstíny, jako byl červený kraplak a neapolská žluť, obvykle uplatňované pro malbu na sucho (*al secco*). Forma efektivnějšího použití expresivních možností barev ukazuje Michelangelovu vyzrálější malířskou citlivost, která byla zřejmě daná těsnějšími kontakty s tehdejšími benátským malířstvím.⁶⁸

Ovšem nejobtížnějším posláním pro Michelangela bylo především dát malbě, jenž vznikala šest let a kterou postupně zaplňoval stovkami postav, tvarovou a barevnou ucelenost. Je to pozoruhodné, ale Michelangelovo výsledné dílo *Poslední soud* se opravdu jeví, jako kdyby se zrodilo v neskutečně krátkém čase.⁶⁹

Podoba, jakou bylo v průběhu minulých staletí vzkříšení mrtvých výtvarně pojímáno, vycházela ze zobrazování z úspěchů římských císařů a byla adaptována na tuto římskou podstatu tak, aby se přizpůsobovala textu Apokalypsy, tj. textu o něhož se *Poslední soud* opírá. Na starověkých reliéfech byl zobrazován císař se skupinou svých vojáků či rádců, od dob Byzance ho nahradil Kristus, který byl zpočátku obklopen ozbrojenými archanděly.⁷⁰ Ikonografie *Posledního soudu* již obsahovala tři duchovní a fyzická pásma. V horní části bylo zobrazováno nebe, v prostřední části sféra souzených a pásma nejnižším peklo.⁷¹

⁶⁷ [Srov.] VIGUÉ Jordi. *Mistři světového malířství*. Rebo, 2010, s. 98.

⁶⁸ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 158 a 159.

⁶⁹ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 203.

⁷⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 197.

⁷¹ [Srov.] Tamtéž, s. 197.

Umělecké pojetí *Posledního soudu* bývalo tradičně, i když ne zcela nesmlouvavě, znázorňováno-Kristus soudce, který pohybem pravé ruky zvedá vyvolené k nebesům a zatracené do ohně pekelného, přičemž zárukou lepšího pochopení byly další prvky obrazu. Dle záměru jednotlivého umělce to byl povětšinou různě shromážděný Boží lid, který obklopovali patriarchové, světice, apoštolové a církevní Otcové. Výsledkem těchto ikonografických nezbytností bylo, že v konečném pojetí se *Poslední soud* sestavoval z malých skupin, které byly uspořádané podle toho, jakou měly úlohu v rámci „nebeského pořadí“ a nahoře veškerému dominoval samotný Kristus. Pouze jen v zobrazení pekla byla pro autora možná určitá výtvarná anarchie či uvolnění. Zde mohl ztvárnit v podobě trestů zatracených i odlišné pocity a chování než jen zbožnou vážnost příznačnou pro ostatní postavy včetně Krista, Panny Marie nebo Jana Křtitele.⁷²

Michelangelo tuhle tradiční ikonografii přijal. Velmi osobitě ji přepracoval v jednu dramatickou událost, která mu poskytla uskutečnit všechny možnosti pohybu jednotlivých osob.⁷³ Námět *Posledního soudu* byl pro něho obrovskou výzvou a příležitostí, kde mohl pomocí množství rozličných tělesných poloh znázornit nekonečnou různost duševních pocitů a nálad.⁷⁴ Ohromné rozměry fresky, 16,8 x 13,3 metru, četnost postav (je jich 391, z toho některé až dva a půl metru vysoké), určitá bezohlednost prostředí, kdy *Poslední soud* potlačuje nejen malby na stěnách, ale taktéž i na stropě, gradace pohybu, výstižné modelace až po nejzazší mez.⁷⁵

Také kompozice díla vzdoruje tradičním zásadám, neboť Michelangelo ve spodní části znázornil skupiny postav s většími odstupy, které směrem nahoru houstnou. A právě toto perspektivní obrácení, vzrušené stupňování intenzity s dynamičností, způsobuje dramatický kontrast světla a stínů.⁷⁶ Oslnivý kruh kolem Krista je světelným ohniskem a současně s ním i Kristovo mocné natočené tělo s pohybem ruky, jejíž neústupnost o to více vyniká. Síla jeho gesta, okolo něhož se otáčí proudy spasených, kteří stoupají k nebi a zavržených klesajících do pekel je fascinující a zdá se, že potrvá věčně (viz Přílohy I., obr. 14).⁷⁷ Výsledkem tohoto uspořádání je takřka kruhovitý pohyb, který nahrazuje hierarchizaci skupin a jehož počátky jsou pozorovány u již zmiňovaných Michelangelových

⁷² [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *Michelangelo*. Praha: SNKLU 1965, s. 47.

⁷³ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 198.

⁷⁴ [Srov.] MRÁZ Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela. *Michelangelo*. Praha: Horizont, 1975, s. 92.

⁷⁵ [Srov.] *ENCYKLOPEDIE SVĚTOVÉHO MALÍŘSTVÍ*. Praha: Academia, 1975, s. 226.

⁷⁶ [Srov.] KOLEKTIV autorů, HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970, s. 130.

⁷⁷ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 202.

vzorů k *Poslednímu soudu*. Studium těchto návrhů lze získat dojem, že malířovým úmyslem bylo umístit v první řadě co nejvíce aktů a dramatických poloh do jednoho obrazu.⁷⁸

Všechny pohyby, jak již bylo zmíněno, má svůj vznik i konec v dokonalém gestu, kterým Kristus triumfálně pozvedá k lazuritovému nebi požehnaná těla a zároveň jím neúprosně soudí těla hříšníků. O tom, jak byl pohyb umělecky náročný a jakou měl důležitost pro zdařilé vyústění obrazové scény, svědčí výrobní postup. Michelangelo ho musel velmi důkladně promýšlet, a nakolik mu záleželo na tom, aby Kristova paže působila naprosto bezchybným dojmem, dokládá příběh použité barvy i omítky. Umělec, i přes dlouhodobé přípravy, Kristovo gesto neschetněkrát přemalovával a upravoval. Téměř se zdá, že nemohl přijít na to, jakým způsobem tenhle podstatný detail ztvárnit. Restaurátoři proměny vyzorovali a podali zásadní a hodnotnou informaci, do jaké míry Michelangelo založil úspěch celého díla na naprosto dokonalých anatomických detailech a prostorových spojitostech.⁷⁹

V Michelangelově *Posledním soudu* Kristus-Soudce nespočinul na trůnu, nemá vousy a vypadá jako úchvatný vítězící mladý atlet. Malíř dokázal vrcholně zachytit onu zcela mimořádnou teologickou chvíli, přenesenou někam přes dosud známé hranice a spojenou s úzkostí dramatu *Posledního soudu*.⁸⁰ Příklad pohybu, který celým obrazem prochází, se zvedá z levého dolního rohu, kde se země otevírá a ožívající lidé povstávají z hrobů. Mohutná vlna se dále zmocňuje vyvolených, které zvedá vzhůru k davu již spasených a stáčí se kolem postavy soudce Krista, aby padala s hříšníky do pravé poloviny k loďce Chárona, který je převáží přes řeku Styx do pekla.⁸¹

1.3 Analýza jednotlivých částí a symbolika v Michelangelově díle *Poslední soud*

Na Michelangelův *Poslední soud* je třeba pohlížet jako na jediný obraz rozčleněný do několika pásem. Vrchol tvoří lunety (viz Přílohy I., obr. 15) zobrazující anděly bez křídel jako symbol utrpení, jejichž fresky jsou umístěny na místě dvou původních lunet.⁸²

⁷⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 262.

⁷⁹ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 202.

⁸⁰ [Srov.] PAOLUCCI, Antonio. *Sixtinská kaple*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2017, s. 222.

⁸¹ [Srov.] MRÁZ Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela. *Michelangelo*. Praha: Horizont, 1975, s. 92.

⁸² [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 144.

Pásu pod ním (viz Přílohy I., obr. 16) dominuje výrazná postava Krista po boku s Pannou Marií (viz Přílohy I., obr. 17) a kolem nich je rozmístěna velká skupina vyvolených a svatých. V popředí lze rozeznat některé mučedníky, doprovázené tradičními ikonografickými nástroji (viz Přílohy I., obr. 14).⁸³

Spodní část fresky (viz Přílohy I., obr. 18) je provedena detailnější formou. Uprostřed je zachyceno kompaktní seskupení andělů (viz Přílohy I., obr. 19), kteří zvukem dlouhých trub ohlašují soudný den, zatímco na levé straně obrazu se požehnaní pozvedají k nebeskému království (viz Přílohy I., obr. 20) v kontrastu k zatraceným (viz Přílohy I., obr. 21), kteří na opačné straně padají do pekla (viz Přílohy I., obr. 22).⁸⁴

V nejnižší pásu kompozice, umístěném v pravé krajní části obrazu, je zpodobněno peklo (viz Přílohy I., obr. 22), jemuž dominují postavy převozníka Cháróna a nelítostného Mínóse. A naproti tomu v levé části scény se odehrává vzkříšení mrtvých z hlubin země (viz Přílohy I., obr. 23).⁸⁵

Zredukovat pár řádky Michelangelovo dílo o velikosti 325 metrů čtverečních a uchovat přitom dojem skutečnosti se jeví jako velký úkol. Je nutno si připustit, že není možno obsáhnout vše, neboť, jak již bylo uvedeno, každá z postav je nositelem určitého děje a každá z dominantních postav má svůj význam.⁸⁶

„Symbol (z řec. symbolon – znak, poznávací znamení), původně úlomek kostky nebo jiného předmětu sloužící jeho držiteli při pozdějším novém sesazení k prokázání totožnosti, tj. poznání toho, co bylo utajeno. V přeneseném významu s. utahuje a zároveň vyjevuje význam, jenž mu byl dán v historicky daném názorovém systému.“⁸⁷

V umění, které nedává smysl a význam, nejde o sdělení, a proto symbol tvoří nedílnou součást umění. Na základě provázanosti těchto hledisek pozorovatel určitého díla dospívá k přesnější formulaci myšlenek, a tím i dochází k neverbální komunikaci, která přiblíží autorovo vyjádření. V umění je symbol nezbytný, neboť dovede přiblížit čas ve kterém vznikl.⁸⁸

⁸³ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008, s. 144.

⁸⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 148.

⁸⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 148.

⁸⁶ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 335.

⁸⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 355.

⁸⁸ [Srov.] LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k.s., 2005, s. 503 a 616.

Symbol a jeho hodnota proniká do kultury i náboženství a z toho důvodu je potřeba všimnout si jak symbolů charakteristických a všeobecných, tak i vnímat pohledy něčím jedinečné a nezvyklé, jenž vyjadřují nové myšlenky a postoje či pohledy na tehdejší dobu. Poskytuje nám tím spojnici mezi minulým časem, slohem, společností, ve které vznikal a zároveň poukazuje na určité souvislosti, které by divák sám o sobě nevnímal.⁸⁹

Condivi a Vasari se vyjádřili, že pro Michelangela bylo nejpodstatnějším pramenem Písmo svaté, i když nepřevodl jeho úryvky do výtvarného jazyka zcela přesně. Znatelné paralely k biblickým pasážím jsou příchod Krista jako soudce světa na oblaku, andělé s polnicemi a knihami života a smrti, vzkříšení mrtvých. Dalším podnětem z Písma svatého pravděpodobně posloužilo učení sv. Pavla o fyzickém zmrtvýchvstání. Jedinou odchylku tvoří strážce pekel Mínós (viz Přílohy I., obr. 24) a Cháronova loďka (viz Přílohy I., obr. 25) opírající se o několik oddílů z Dantovy *Božské komedie*.⁹⁰

Pomineme-li Ježíše Krista, Pannu Marii a rozeznatelné světce, Michelangelo se od již zmiňované schematické hierarchizace jednotlivých osob odtrhl a jejich atributy redukoval na minimum, tudíž u většiny z nich je hodnověrná identifikace možná jen v individuálních případech.⁹¹

Klíčem k poselství *Posledního soudu* je ústřední postava Ježíš, vtělené Boží slovo, druhá Osoba Boží – Trojice, Syn Boží a Vykupitel lidstva. Archandělem Gabrielem bylo ohlášeno jeho zázračné vtělení Panně Marii a ta počala z Ducha svatého, třetí osoby z trojice Boží.⁹² O sobě sdělil že... „*sestoupil z nebe, ne abych konal svou vůli, ale vůli toho, který mě poslal... Neboť to je vůle Otce; aby sestoupil z nebe, ne abych konal svou vůli, ale vůli toho, který mě poslal... Neboť to je vůle Otce; aby každý, kdo vidí syna a věří v něho, měl život věčný. A já ho vzkřísím v poslední den.*“⁹³

Michelangelo zobrazil Krista (viz Přílohy I., obr. 17) jako mladého muže, jehož masivní šířka těla při mírné modifikaci běžné výšky dodává postavě jedinečně zhuštěnou trvalou kvalitu. Menší jemná hlava má výraz rozhodnosti a věrnosti k danému poslání. Vnímavý pozorovatel tak získával dojem, že Kristova odpovědnost Božího soudce je

⁸⁹ [Srov.] LURKER, Manfred. Slovník symbolů. Praha: Euromedia Group k.s., 2005, s. 378.

⁹⁰ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

⁹¹ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 461.

⁹² [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006. pod písmenem J.

⁹³ Zjevení Janovo 6, 38; 40.

v pravých rukou. Všemohoucnost a důraznost Krista nad osudem lidstva umocňuje vedlejší skromný postoj Panny Marie.⁹⁴

Panna Maria (viz Přílohy I., obr. 17) byla podle Nového zákona matka Ježíše Krista. S Ježíšovými učedníky byla shromážděna při seslání Ducha svatého, Bohem vyvolena jako nejsvětější Panna a uchráněna od jakékoli poskvrny dědičného hříchu pro zásluhy Ježíše Krista. Tudíž se stala Bohorodičkou, neboť z ní skrze Ducha svatého Boží syn přijal tělo a stal se člověkem.⁹⁵ V Michelangelově zpodobnění se Panna Maria odevzdaně tiskne k synovi, neboť již nemá žádný úkol, je rozhodnuto. Nyní, když vše skončilo, její poslání Matky Milosrdenství, Královny hříšníků a trpících, definitivně pominulo.⁹⁶ Bývá většinou oděna v tradiční modrý plášť a závoj. Tedy v barvě symbolizující nebe a připomínající úlohu Panny Marie jako Královny nebes.⁹⁷

Ohlédne-li se od Krista a Panny Marie napravo, lze rozeznat bez jakékoli pochyby podle jednoznačných symbolů apoštola Petra (viz Přílohy I., obr. 26).⁹⁸ Tento mučedník, vlastním jménem Šimon, dostal od Ježíše jméno Kéfas, řecky Petros-česky Petr, což znamená skála. Krista ze strachu třikrát zapřel, když však Ježíše odváděli k ukřižování na Golgotu, uvědomil si pod jeho pohledem svá provinění, zastyděl se a zaplakal. Ježíš mu následně po svém vzkříšení svěřil vedení křesťanské církve a klíče od království nebeského, pravomoc řešit její otázky, odpouštět hřích. Klíče představující symbol otevírání a zavírání nebeské brány, spásu a život, uvolňující nebo naopak svazující. Petr odešel později do Říma a stal se ve zdejší církevní obci biskupem. Když Nero⁹⁹ začal své velké pronásledování křesťanů, byl zajat a popraven. Nepovažoval se ovšem být hoden zemřít jako Kristus, tudíž ho ukřižovali hlavou dolů a jeho tělo bylo pohřbeno na vatikánském pahorku, kde nad jeho hrobem později vznikl Chrám sv. Petra.¹⁰⁰ Michelangelo ho zobrazil jako mocného starce s bílými vousy, třímajícího v každé ruce klíč od nebeského království (viz Přílohy I., obr. 27), které s vážným výrazem ve tváři odevzdává Kristovi.¹⁰¹

⁹⁴ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 333.

⁹⁵ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem P.

⁹⁶ [Srov.] PAOLUCCI, Antonio. *Sixtinská kaple*. Praha: Euromedia Group –Knižní klub, 2017, s. 222.

⁹⁷ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem P.

⁹⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 461.

⁹⁹ Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (37-68) byl římský císař v letech 54-68. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Nero>

¹⁰⁰ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem P.

¹⁰¹ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 339.

V těsné blízkosti za sv. Petrem stojí jako druhý kníže apoštolů Pavel (viz Přílohy I., obr. 28), zván též Pavel z Tarsu.¹⁰² Je řazen mezi apoštoly, i když mezi původních dvanáct nepatřil. Stal se však jednou z nejdůležitějších biblických osobností, neboť jeho posláním bylo kázat evangelium v pohanském světě. Díky tomu se začalo šířit a stalo se postupně světovým náboženstvím. Je dosti často sdružován s apoštolem Petrem nebo ve spojitosti s Kristem na trůnu, kdy oba stojí po jeho stranách. Znamenali tak společně zakladatele církve, kdy Petr symbolizoval původní prvek židovský a Pavel pohanský.¹⁰³ Za vlády císaře Nerona byl sťat před Ostijskou branou a podle legendy vytryskly na třech místech, kam dopadla jeho hlava, tři prameny zvané Tre Fontane. Sv. Pavel uvolnil křesťanství z těsných vazeb Mojžíšova zákona, přenesl ho do širokého řeckořímského kulturního okruhu.¹⁰⁴ V zobrazení Michelangela je rozeznáván podle své hlavní charakteristiky, tmavého vousu, a navíc v rudém plášti, kterým býval oděn.¹⁰⁵

Oba uvedení světci patřili ke standardním postavám *Posledního soudu* a jsou nejen knížata apoštolů, zakladatelé církve, ale i identifikační postavy papežů a patroni Říma. Už proto nemohou v zobrazení *Posledního soudu* chybět, jakožto i Jan Křtitel (viz obr. 26), stojící od Krista nalevo, coby tradiční přímluvce.¹⁰⁶

Prorok Jan Křtitel, italsky Giovanni Battista, byl předchůdcem Krista a ohlašovatel jeho příchodu. Představuje spojovací článek mezi Starým a Novým zákonem a je pokládán za posledního v řadě starozákonních proroků. Zároveň představoval prvního ze světců z Nového zákona, kde je možno se s jeho příběhem setkat. Byl kazatelem, žil asketickým životem v poušti a v řece Jordánu křtil všechny, kteří za ním s kajícíností přicházeli. Při křtu Krista bylo možno spatřit svatého Ducha v podobě holubice sestupovat z nebe, a proto jedním z jeho atributů byla i křídla. Byl uvězněn Herodem Antipou a sťat kvůli unáhlenému slibu tohoto krále své nevlastní dceři Salome.¹⁰⁷ Ač je povětšinou zobrazován jako hubený asketický muž, oblečený ve zvířecí kůži, Michelangelo mu na své fresce dal podobu obrovitého muže rozpoznatelného pouze podle kožešinového šatu.

Vlevo mezi Janem Křtitelem a Pannou Marií je zády obrácený svatý Ondřej (viz obr. 30), určený podle držícího kříže ve tvaru x.¹⁰⁸ Apoštol a mučedník Ondřej byl jeden

¹⁰² [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 461.

¹⁰³ [Srov.] HALLI, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Mladá fronta 1991, s. 341.

¹⁰⁴ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem P.

¹⁰⁵ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 461.

¹⁰⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 461.

¹⁰⁷ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006 pod písmenem J.

¹⁰⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

z prvních učedníků Krista, bratr svatého Petra. Evangelia říkají málo o jeho ikonografii. Hlavním pramenem je apokryfní kniha „*Skutky Ondřejovy*“, podle které vykonal misijní cesty do skytského Ruska, malé Asie a Řecka, kde kázal a uzdravoval. V Neronově době byl zatčen, bičován a ukřižován na šikmém kříži ve tvaru x. Proto je takový typ kříže nazýván křížem svatoondřejským.¹⁰⁹

Bez jakékoli nejasnosti jsou identifikovány i postavy dvou mučedníků Vavřince a Bartoloměje, sedících pod Kristem, neboť zcela názorně ukazují nástroje svého umučení.¹¹⁰ První z nich je světec a mučedník sv. Vavřinec (viz obr. 31), italsky Lorenzo, zemřel v Římě v roce 258. Od 4. stol. n. l. je jedním z nejuctívanějších křesťanských světců. Papež Sixtus II. ho jmenoval arcijáhnem a krátce po papežově popravě byl i on odsouzen k mučednické smrti upálením na roštu. Podle legendy mu uvězněný papež přikázal, aby rozděl chudým veškerý církevní majetek, za něž jako arcijáhen zodpovídal. Jakmile tak vykonal, nařídil mu římský prefekt, aby mu jej vydal zpět. Vavřinec tedy shromáždil všechny chudé a nemocné s památnou větou „Zde jsou poklady církve.“¹¹¹ Michelangelo sv. Vavřince zobrazil jako mladíka, držícího nástroj umučení (rošt) a zaujímajícího přední pozici u Kristových nohou s druhým světcem Bartolomějem.¹¹²

Apoštol a mučedník Bartoloměj (viz Přílohy I., obr. 32), o němž se v Nové zákoně pouze zmiňuje jménem, ale neříká se však nic o jeho činech. Známa je ovšem jeho misionářská cesta do Indie a smrt v Arménii. Tam byl umučen stažením zaživa z kůže. Většinou je zobrazován s tmavými vlasy i vousy a často i s kůží přehozenou přes ruku nebo ji držící v ruce. Nápis, který s ním bývá spojován, je „Credo in Spiritum Sanctum“ „Věřím v Ducha svatého.“¹¹³ Nejobvyklejší scénou bývá naturalisticky zpodobněné stahování z kůže.¹¹⁴ Michelangelo ho ztvárnil v podobě holohlavého muže s tmavým vousem držícího v jedné ruce nůž a ve druhé staženou kůži.

Zcela jasnými atributy disponují mučedníci i na pravé straně obrazu (viz Přílohy I., obr. 33). Bezpochyby se jedná o svatou Kateřinu, svatého Šimona, svatého Blažeje a svatého Šebestiána.¹¹⁵ Svatá Kateřina Alexandrijská (viz Přílohy I., obr. 34), panna a mučednice, patronka vzdělání a učenosti, která dle pověsti pocházela z královského rodu a již od mládí

¹⁰⁹ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem O.

¹¹⁰ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

¹¹¹ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem V.

¹¹² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

¹¹³ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem B.

¹¹⁴ [Srov.] HALLI, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Mladá fronta 1991, s. 71.

¹¹⁵ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

projevovala velkou sečtělost. Když se stala královnou, tak se obrátila na křesťanství a císař Maxentius ji nechal mučit přivázanou k otáčejícím se kolům s hřeby. Úder blesku z nebe kola roztrhl, aniž jí uškodil, poté však byla sřata.¹¹⁶ Jejím atributem je především kolo nebo půlkolo s hroty, koruna na hlavě.¹¹⁷ V Michelangelově ztvárnění je to skloněná dívka s hlavou obrácenou ke Kristu držící půlkolo.

Vlevo od svaté Kateřiny je zpodobněn svatý Šimon s pilou v ruce (viz Přílohy I., obr. 35).¹¹⁸ O tomto apoštolovi a mučedníkovi se téměř nic neví, až na to, že byl zván přídomkem Horlivec a po Kristově smrti údajně procházel Sýrií a Mezopotámií kázal evangelium. Podle legendy zemřel mučednickou smrtí, kdy byl v půl přeříznut pilou, která ho symbolizuje.¹¹⁹

Nad svatou Kateřinou stojí další světec Blažej (viz Přílohy I., obr. 36), italsky Biagio, křesťanský mučedník, který byl údajně biskupem v maloasijské Sebastě a zemřel patrně za Liciniova¹²⁰ pronásledování na počátku 4. stol. V historickém povědomí se uchovala jeho postava zejména díky legendám. Zejména jde o ty, v nichž se ukazovala jeho vlídná povaha, která mu získala důvěru a společenství divoké zvěře a ptáků. Před popravou mu jeho mučitelé do masa rozdrásali tělo železnými hřebeny.¹²¹ Jeho symbolem jsou hřebeny, obvykle ploché a čtvercové, s krátkými hroty a rukojetí, připomínající hřebeny na mykání vlny. V této podobě i s atributem ho namaloval Michelangelo.¹²²

Po pravé straně od svaté Kateřiny klečí křesťanský světec a mučedník Šebestián (viz Přílohy I., obr. 37), o němž není mnoho známo. Jeho legenda, i když nemá historické podklady, má charakter pravosti, neboť postrádá zázračné prvky, které obklopují životy mnoha světců církve. Šebestián byl křesťanem za vlády Diokleciánovy¹²³ ve 3. stol. Když jeho víra vyšla najevo, bylo nařízeno, aby do něho stříleli šípy. Ty mu však nezasáhly žádný životně důležitý orgán, vrátil se před císaře a znovu se přihlásil ke křesťanství. Tentokrát byl ubit k smrti kyji a jeho tělo bylo vhozeno do hlavního římského kanálu (Cloaca Maxima). Dobře známé Šebestiánovo zpodobnění sloužilo malířům a sochařům italské renesance za prostředek pro znázornění stojící nahé postavy. Bývá sám nebo obklopen lučištníky a

¹¹⁶ [Srov.] HALLI, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Mladá fronta 1991, s. 213 a 214.

¹¹⁷ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem K.

¹¹⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

¹¹⁹ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem Š.

¹²⁰ Gaius Valerius Licinianus Licinius (263-325) byl římský císař panující v letech 308-324 na východě impéria.

Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Licinius>

¹²¹ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem B.

¹²² [Srov.] HALLI, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Mladá fronta 1991, s. 80.

¹²³ Gaius Aurelius Valerius Diocletianus (244-312 nebo 316) byl římský císař vládnoucí v letech 284-305. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Diocletianus>

proklán několika šípy. Pozadím bývá pohled na Řím, jenž se skýtá z Palatinského pahorku, údajného místa jeho mučednické smrti. Uctívání sv. Šebestiána jako ochránce moru začalo ve 4. stol., kdy byla nad jeho hrobem na Via Appia v Římě vystavěna bazilika (*S. Stefano fuori le mura*). V Michelangelově zpodobnění je to klečící mladík s pohledem, který směřuje k pecku a symbolicky svírá v jedné ruce šípy.¹²⁴

Vpravo na okraji obrazu je možno s určitou pravděpodobností identifikovat velký akt patřící Šimonovi z Kyrény (viz Přílohy I., obr. 38), který nesl Kristův kříž cestou z Golgoty. Šimon Cynerejský (též Křížová cesta) sídlil v židovské Kyrenejské kolonii v Jeruzalémě. V den umučení Páně se vracel z práce na poli, když ho vojáci donutili k pomoci zesláblému Ježíši a vložili na něj kříž, aby ho nesl za Ježíšem.¹²⁵ Michelangelo ho namaloval jako muže obrovité postavy, který nese velký kříž.

Menší postava mezi svatým Blažejem a Šimonem bývá určena jako dobrý „lotr“ Dismas (viz Přílohy I., obr. 39) z Ukřižování Krista.¹²⁶ Spolu s Ježíšem byli popraveni též dva zločinci ukřižováním, jeden po levici, druhý po pravici. Ten po levici (Germas) se Ježíši rouhal, byl však Dismasem napomenut. Poté se Dismas obrátil k Ježíšovi s prosbou, aby na něj pamatoval, až přijde do svého království a Ježíš mu slíbil, že s ním bude v ráji.¹²⁷ Michelangelo ho zpodobnil jako postavu stojící jednou nohou na oblaku a táhnoucí kříž.

Zvláštní místo mezi proroky má Jonáš (viz Přílohy I., obr. 40). Jeho obraz Michelangelo vytvořil již dříve jako součást výzdoby stropu Sixtinské kaple (1508-1512). Zde zaujímá výsadní postavení. Přestože nedrží knihu ani svitek, je zobrazen mimořádně dynamicky a s rostlinou v pozadí a rybou po boku má tedy hned dva specifické atributy. Bible říká, že Jonáš odmítl uposlechnout příkazu Hospodina, aby kázal hříšníkům u Ninive. Námořníci tedy svrhli Jonáše do moře, kde byl spolknut obrovskou velrybou. Ta ho však po třech dnech bez újmy vyvrhla na břeh. Prorok Jonáš sedí pod skočcem, který Bůh nechal uschnout, aby prorokovi vysvětlil princip milosrdenství. Jonáš je symbolem odpuštění a pokání, což jsou nejvyšší svátosti pravomoci církve. Jonáše lze také chápat jako symbol vzkříšení a předobraz Ježíše, který také po třech dnech povstal z mrtvých.¹²⁸ Když po mnoha letech Michelangelo maloval *Poslední soud*, Jonáš se nachází bezprostředně nad

¹²⁴ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem Š.

¹²⁵ [Srov.] Tamtéž, pod písmenem Š.

¹²⁶ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 462.

¹²⁷ [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice: Karmášek 2006, pod písmenem D.

¹²⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 456.

zmrtvýchvstalým Kristem, který přichází soudit živé a mrtvé. Michelangelův očividný záměr tohoto biblického propojení je zcela nepochybný.¹²⁹

Součástí fresky jsou i dvě lunety, umístěné pod Jonášovým trůnem, na nichž jsou ztvárněni andělé s nástroji Kristova umučení. Obě malé sekce o šířce 4,5 metru tvoří dvě samostatné kapitoly a mají připomínat především symboly Spasitele.¹³⁰

Luneta vpravo (viz Přílohy I., obr. 41) zobrazuje poslední dny Kristova života. Andělé bez křídel nesou sloup, u něhož byl Kristus před svým ukřižováním zbičován.¹³¹ Zcela vpravo nahoře je zpodobněna postava anděla držícího tyč s houbou, dalším nástrojem mučení, která mu podle evangelia byla podána k ústům namočená v octě. Posledním symbolem, těžko rozpoznatelným, je žebřík, s jehož pomocí bylo Kristovo tělo sňato z kříže.¹³²

Luneta vlevo (viz Přílohy I., obr. 42) zobrazuje následující kapitolu, ve které andělé s velkou tělesnou námahou odnáší již ukřižovaného Krista. Jeden z nich drží v rukou trnovou korunu, kterou měl Kristus nasazenou na posměch při bičování.¹³³

Celá spodní část fresky je detailnější a rozdělena na tři části. Střední část obrazu zaujmají andělé Páně troubící k Soudnému dni. Na levé straně – a tedy z pohledu po Kristově pravici – se zvedají vzkříšená těla a stoupají k nebi, z nichž některá jsou vysvobozena z předpekli umístěného dole uprostřed. Na opačné straně, tedy vpravo, sestupují těla zavržených do pekel. Mezitím je zobrazen Chárón, převážející na loďce zatracené do brány pekel přes řeku Styx. Peklo je naznačeno ohnivým jícnem zcela vpravo. A v závěru, na vnějším pravém okraji obrazu je ztvárněna postava Mínóse obklopeného démony.¹³⁴

Kompaktní skupinu tvoří andělé z Apokalypsy, kteří zvukem dlouhých trub svolávají zemřelé k Poslednímu soudu (viz Přílohy I., obr. 19). Jedni drží směrem k spaseným menší knihu života (viz Přílohy I., obr. 43) a druzí obráceni k zatraceným zřetelněji větší knihu smrti (viz Přílohy I., obr. 44).¹³⁵ Působí jako velmi realistický doplněk scény, jenž zdůrazňuje

¹²⁹ [Srov.] PAOLUCCI, Antonio. *Sixtinská kaple*. Praha: Euromedia Group- Knižní klub, 2017, s. 136.

¹³⁰ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 336.

¹³¹ [Srov.] Tamtéž, s. 336.

¹³² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 273.

¹³³ [Srov.] Tamtéž, s. 273.

¹³⁴ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 148.

¹³⁵ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 307.

božskou spravedlnost a slávu. Tělesné proporce andělů jsou velmi hrdinské a okázalé, a to především díky promyšlené hře světla na jejich postavách.¹³⁶

Nejnižší rovina fresky zobrazující území těch nejhorších útrap je zachycena velmi názorně. Není od věci podotknout, že diváci tuto část obrazu měli nejbliže před očima a jistě neposkytovala mnoho útěchy.¹³⁷

V levé části této kompozice se odehrává výjev vzkříšení nebožtíků snažících se vymanit z hlubin země (viz Přílohy I., obr. 23). Zde se Michelangelo velmi přesně přidržel Písma svatého, konkrétně proroctví Ezechiela. Jsou zde vidět postupné proměny ožívajících bytostí, kteří získávají lidskou podobu, i ty, kterým se to ještě nepovedlo. Lze spatřit scény, kde požehnaní pomáhají lidem (viz Přílohy I., obr. 20), jenž mají ke spáse teprve dojít. Někteří jedinci již mají úplná těla a vykazují energičnost typickou pro Michelangelův způsob zobrazování lidských tvarů. Spasení s výrazy naděje ve tváři stoupají vzhůru, všichni bez rozdílu žasnou nad velkolepou událostí a v obrovské biblické vizi zalidňují duchovní biblické nebe.¹³⁸

Zde je třeba připomenout velké množství aktů, Michelangelovo vlastní téma pohybu nahých těl a jejich mistrovské provedení pomocí malířské techniky.¹³⁹ Je obdivuhodné, s jakou námahou se mrtví osvobozují a další již s rozepjatýma rukama se vznášejí vzhůru k nebi či letí v povětří v nerozmanitějších pozicích. Jejich pohyby směřují do všech stran, ať už kolmo do vyšších sfér, vodorovně do prostoru obrazu nebo volně z něho ven. Nevídané jsou i výjevy, ve kterých je zobrazena námaha andělů (viz Přílohy I., obr. 45), kteří pomáhají spaseným, jimž d'ábové zabraňují letět k nebesům. Nejvýrazněji to lze vidět u padajících těl zatracených, které bizarně zpodobnění satani vtahují do hlubin. V těchto scénách bylo umožněno Michelangelovi předvést veškerou svou nápaditost a virtuozitu (viz obr. 18, 19).¹⁴⁰

Pravá spodní část fresky přináší závěrečné poselství sedmi podob smrtelných hříčů, které stojí ve středu biblického poselství.¹⁴¹ Nositelem děje této scény je bouřlivý rej těl, který na první pohled vypadá jako zoufalá bitva dobra se zlem, střet řady protichůdných sil. Zavržení marně bojují se satany, aby nebyli sraženi do pekel. Andělé bojují o duše

¹³⁶ [Srov.] VIGUÉ Jordi. *Mistři světového malířství*. Rebo, 2010. s. 98

¹³⁷ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 336.

¹³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 330.

¹³⁹ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 311.

¹⁴⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 307.

¹⁴¹ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 340.

spasených. Urputně bojují i samotní d'áblové (viz Přílohy I., obr. 46), aby zavržené mohli stáhnout do věčného zatracení.¹⁴² Při pozornějším pohledu pozorovatel nabývá dojmu, že také světcí, kteří obklopují Krista, se zdají být bitvou značně zneklidnění. Tím se i tahle scéna značně odlišuje od dřívějších ztvárnění podobných výjevů.¹⁴³

Michelangelo vytvořil d'ábly a padlé anděly v hrůzné podobě lidí, kteří vypadají, jako by prošli fyzickou proměnou. Zpodobněním těchto tvorů lze v rámci fresky považovat za jeden z vrcholů, v němž Michelangelo vyjadřuje ty nejhorší stránky lidského ducha. Dá se říci, že jeho d'áblové jsou vůbec nejlidštější představitelé pekel, jací se kdy v dějinách západního malířství do té doby objevili.¹⁴⁴

Inspirací Michelangela k zobrazení posledního výjevu ohnivého pekla na pravém okraji fresky byly verše z *Pekla*, eposu *Božské komedie* Dante Alighieriho, Michelangelova oblíbeného básníka. Zde převádí Dantovy verše téměř slovo od slova v obrazy.¹⁴⁵ Peklo je nahrazeno z antické mytologie známým převozníkem Chárónem (viz Přílohy I., obr. 47) a jeho člunem (viz obr. 19), ve kterém zatracení doplují přes řeku Styx na místo svého věčného trestu. Postavy i skupiny postav připomínají neobyčejně komponované Dantovo dílo natolik, že mu svým obrazovým podáním postavil Michelangelo pomník (viz Přílohy I., obr. 48).¹⁴⁶ Příkladem toho, že umělec opravdu převedl Dantův text téměř doslovně, může být tento verš: „*Běs Charon, s žárem v očích, kyne ztěžka, do bárky všechny přijímá a volá a toho veslem pohání, kdo mešká.*“¹⁴⁷

Snad nejvíce polemických debat o symbolech, které Michelangelo v *Posledním soudu* zanechal, vyvolalo znázornění svatého Bartoloměje. Lépe řečeno v kůži (viz Přílohy I., obr. 49), kterou Bartoloměj takřka ostentativně nabízí divákovi, a kde jsou rozeznatelné nezaměnitelným způsobem umělcovy rysy. K tomuto obličejí z kůže se váže více výkladů než ke všem dalším zpodobněním Michelangelovy vlastní osoby. Není divu, že i zde v *Posledním soudu* měl malíř na mysli vyjádření svého vlastního utrpení. Jedním z Michelangelových rozeznávacích znaků patřila právě gesta trýzně, ovšem tady je možné

¹⁴² [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 204.

¹⁴³ [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007, s. 340.

¹⁴⁴ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 199.

¹⁴⁵ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 261

¹⁴⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 337.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 345.

najít i pro něho typický sarkasmus, neboť Bartolomějova kůže je pověšena povážlivě nízko nad pásmem zatracených, ke kterému se jeho obličej obrací.¹⁴⁸

V italském umění vzácnému zobrazení kůže svatého Bartoloměje byla již od počátku věnována pozornost i Michelangelovými současníky. Velká rozdílnost mezi fyziognomií postavy a tváří zobrazené kůže byla nápadná již tehdy, ale v důsledku staletého mlčení komentátorů k této identifikaci či symbolu, bývaly příležitostně pochyby, zda se jedná opravdu o autoportrét Michelangela. Avšak podoba na kůži s četnými dochovanými Michelangelovými portréty se zdá být velmi pravděpodobná.¹⁴⁹

Pokud jde o shrnutí různých výkladů umělcova autoportrétu, lze se soustředit třemi směry. A to, že svým autoportrétem se viděl Michelangelo nejen v roli mučedníka Bartoloměje, ale i antického Marsya¹⁵⁰, jak ho popisuje Dante v *Božské komedii*. Symbolem portrétu by tak byla myšlenka trpícího umělce i božské inspirace, kterou Marsyas načerpal, když ho bůh umění Apollón stáhl z kůže. Další výklad se ubírá směrem, že Michelangelo naráží na motiv sebevyjádření milujícího, jemuž umělec propůjčil svůj výraz v sonetech Tommasu de' Cavalieri¹⁵¹. A poslední výklad interpretuje možnost, že Michelangelo prostřednictvím svého autoportrétu symbolicky ztvárňuje naději člověka, který předstupuje před Poslední soud znovu ve své kůži a svém těle.¹⁵²

Zajímavé je nezvyklé vyobrazení mimořádné velikosti většiny křížů, ale též jejich počet a rozčlenění. Na obrazech ze starší doby jako symbol pašijí byl viděn jen jeden velký kříž. Zde jakoby kříže zobrazením Šimona z Kyrény (viz Přílohy I., obr. 38) a Dismase (viz Přílohy I., obr. 39) ukazovaly na ukřižování samotného Krista a nepřímo tak i na oltář umístěný pod freskou, na němž se Kristovo ukřižování obřadně opakovalo. Tím, že na fresce Michelangelo namaloval tolik křížů, tak výjev pravděpodobně symbolicky pojal i jako oltářní obraz, jehož posláním zřejmě bylo do jisté míry nahradit odstraněný oltářní obraz Pietra Perugina.¹⁵³

Za pozornost stojí i jeden z malých příběhů na obraze, kdy jeden z vyvolených (viz obr. 47) vytahuje směrem nahoru těla vzkříšených (viz Přílohy I., obr. 50), k čemuž mu jako

¹⁴⁸[Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 263.

¹⁴⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 463.

¹⁵⁰ Marsyas byl satyr v řecké mytologii. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Marsyas>

¹⁵¹ Tommaso De' Cavalieri (1509-1587) byl karikaturista a sběratel italského umění, přítel Michelangela. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso_dei_Cavalieri

¹⁵² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 464.

¹⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 462.

lano slouží růženec (viz Přílohy I, obr. 51). Tenhle drobný detail je také symbol, neboť růženec představuje modlitbu k Panně Marii a jen modlitbou lze dojít ke spasení.¹⁵⁴

Za humornou historku se dá i považovat Michelangelovo údajné zobrazení vatikánského ceremoniáře Biagia da Ceseny¹⁵⁵ v podobě Mínoše. Měla to být malířova odpověď na Cesenovu narážku ohledně *Posledního soudu*, že se jeho malba hodí spíše do lázní či krčmy.¹⁵⁶ Pokud je výše uvedený příběh pravdivý, opakovaně svědčí o Michelangelově typickém sarkasmu. Postava Mínoše má sice obludnou podobu, ovšem s vykazujícími prvky směšnosti, kdy při pozornějším pohledu lze zjistit, kam ho kouše ovinutý had.¹⁵⁷

1.3.1 Slavnostní odhalení fresky *Posledního soudu*

Slavnostní odhalení fresky *Posledního soudu* je doloženo datem 31. října roku 1541 za účasti hostů z Itálie, Francie, Německa a Flander a velkolepé dílo udělalo na všechny ohromující dojem.¹⁵⁸ Sláva Michelangelovy fresky se začala šířit po celé Itálii i v jiných zemích. Mezi lidmi kolovalo spousta jejích reprodukcí a po kopiích díla toužila šlechta i kardinálové. Michelangelo nehodlal však již se svým uměním obchodovat. A jen ti nejzámožnější si mohli dovolit najmout některého z oněch málo kopistů, kteří byli způsobilí k tomu, aby namalovali kvalitnější imitaci.¹⁵⁹ Kromě chvály se ozývaly i kritické hlasy z řad moralistů. Jedním z největších kritiků byl benátský spisovatel Pietro Arentino.¹⁶⁰

V lednu roku 1564 byl ukončen tzv. Tridentický koncil svolaným roku 1545 papežem Pavlem III., který měl za cíl vyvrátit nařčení z pohanství, z něhož byla římská církev obviněna protestanty. Itálii, která byla tehdy vysoce intelektuálním svobodným státem, zasáhlo protestní hnutí nejvíce. Církevní reformace (nebo protireformace), jejichž cílem bylo posílit katolickou víru a důvěru v instituci papežů, se mimo jiné věnovala i necudnosti v umění. Opatření, která z ní vyšla dopadla i na Michelangelovy akty. Celá záležitost neměla pro Michelangela zprvu žádné následky.¹⁶¹

¹⁵⁴ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 311.

¹⁵⁵ Biagio Da Cesena byl v 16. století italský úředník, který sloužil jako papežský ceremoniář, známý pro jeho negativní reakce na nahé postavy v Michelangelově *Posledním soudu*. Dostupné z: LNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 352.

¹⁵⁶ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 352.

¹⁵⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 263.

¹⁵⁸ [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 460.

¹⁵⁹ [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 204.

¹⁶⁰ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*.: Rebo, 2008, s. 155.

¹⁶¹ [Srov.] Tamtéž, s. 155.

Konečné rozhodnutí o zakrytí „skandálních“ míst na fresce *Poslední soud* bylo vydáno začátkem roku 1564 následovníkem papeže Pavla III.¹⁶² Sám Michelangelo Buonarroti se tohoto rozhodnutí a následných drastických zásahů do *Posledního soudu* nedočkal. Zemřel 18. února 1564 ve svém římském domě.¹⁶³

Jak vyplývá z účetních dokumentů, byl pověřen o rok později nevděčným úkolem „zahalit choulostivá místa“ (viz Přílohy I., obr. 52) na fresce malíř a sochař Daniele da Volterra, Michelangelův žák a přítel. Zřejmě to nebylo jeho šťastné rozhodnutí, neboť přimalováním slavných roušek „braghe“ získal navždy hanlivou přezdívku Braghettone-Kalhotkář. Všechny konkrétní zásahy provedené Danielem da Volterrou v *Posledním soudu*, nejsou dnes snadno identifikovatelné. Freska prošla až do osmnáctého století dalšími cenzurními zákroky, které se naštěstí obecně zaměřovaly především jen na přebarvení již přemalovaných částí. Ty byly stále považované za nemravné. Naštěstí tyto přemalby byly prováděny většinou metodou na sucho, díky tomu jen menší část obrazu byla vystavena radikálnímu zničení.¹⁶⁴

1.3.2 Přemalby v Posledním soudu Michelangela Buonarroti

Největší poškození nastalo u postavy svaté Kateřiny Alexandrijské a postavy svatého Blažeje (viz Přílohy I., obr. 53), který za ní stál v údajně „nejednoznačném postoji“. Tuto část výjevu Daniele da Volterra vyškrábal, čímž odstranil Michelangelovu omítku a nanesl další vrstvu omítky s novou freskou. Postavu Blažeje přemaloval celou, navíc s upravenou pozicí hlavy. Ta byla dříve skloněná nad svatou Kateřinou a nyní je směřována ke Kristu. Svatá Kateřina byla poškozena jen zčásti. Z původní postavy se zachovala hlava, paže a mučednické kolo. Její nahé tělo da Volterra zahalil do zelené tuniky.¹⁶⁵

Restaurátoři široce zdokumentovali po roce 1994 tyto dodatečné úpravy a podle nich jde na základě přímého srovnání s nejstaršími kopiemi, které byly vytvořeny před rokem 1564, zjistit původní stav fresek. Soudobá kopie Giulia Clovia¹⁶⁶ z první poloviny 16. století a patrně nejvěrnější kopie vytvořená Michelangelovým žákem Marcellem Venustim z roku 1549 (viz Přílohy I., obr. 54) nacházející se dnes v Neapoli (Museo di

¹⁶² [Srov.] ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 263.

¹⁶³ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*.: Rebo, 2008, s. 155.

¹⁶⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 156.

¹⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 156.

¹⁶⁶ Giulio Clovio (1498-1578) byl iluminátor, miniaturista a malíř narozený v Chorvatské království, který byl většinou činný v renesanční Itálii. Dostupné z: GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*.: Rebo, 2008, s. 159.

Capodimonte), ukazují nezakrytou nahotu postav, a tudíž lze jasně identifikovat početné cenzurní zásahy k nimž došlo.¹⁶⁷

Po smrti Daniela da Volterry roku 1566 byl pravděpodobně dokončením jeho „úprav“ v *Posledním soudu* pověřen jiný malíř. Během nedávno provedeném restaurování, byla na konci Chárónova vesla objevena zkratka „D.C.“, což značí patrně Domenico Carnevali s datem 1566.¹⁶⁸

Při vytváření fresky Michelangelo postupně prováděl další úpravy a opravy a důkladná analýza povrchů odkryla i různé způsoby, jakými přenášel přípravné nákresy (viz Přílohy I., obr. 55, 56, 57, 58).¹⁶⁹ Spodní část obrazu, kde jsou výjevy zatracených a vyvolených vystupujících z Chárónova člunu, byla více zčernalá než lunety, neboť ty byly vyčištěny již v 19. století.¹⁷⁰

1.4 Interpretace Dantovy Božské Komédie

Nápis na pekelné bráně: „*Mnou vchází se do trýznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti, mnou vchází se k těm, jež bůh věčně trestá, mnou dal pán průchod spravedlnosti, jsem z boží moci, dílem lásky jdete, jsem sklenuta nejvyšší moudrostí. Všecko stvořené přede mnou v tomto světě je od věků, já navždy potrvám. Zanechte naděje, kdo vstupujete.*“¹⁷¹

Tato slova, která jsou úvodem pro Peklo, pochází z literárního díla *Komédie* (později Boccacciem nazvaná přívlastkem *Božská*) učence a básníka Danta Alighieriho. Michelangelo si Danteho velmi vážil. Jako důkaz může posloužit i sám fakt, že výtvarné ztvárnění v *Posledním soudu*, například Charónův člun, na němž zatracení doplují do místa jejich muk, zjevně vychází z toho, jak Peklo vylíčil Dante.¹⁷²

Danta Alighieriho lze bez váhání označit za nejvýznamnějšího italského básníka, který spolu s Petrarcou¹⁷³ a Boccacciem¹⁷⁴ patří k pilířům italské literatury. Jeho narození se datuje na přelom května a června roku 1265 ve Florencii. Danteho rodina pocházela z florentské nižší šlechty, která se politicky hlásila k straně bílých guelfů. Bílí guelfové v té

¹⁶⁷ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo.*: Rebo, 2008, s. 159.

¹⁶⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 156.

¹⁶⁹ [Srov.] GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo.*: Rebo, 2008, s. 156.

¹⁷⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 158.

¹⁷¹ ALIGHIERI Dante, překlad MIKEŠ Vladimír. *Peklo*: Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 15.

¹⁷² [Srov.] FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012, s. 199.

¹⁷³ Francesco Petrarca (1304-1374) byl italský spisovatel a básník. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Francesco_Petrarca

¹⁷⁴ Giovanni Boccaccio byl italský renesanční básník a novelista. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Boccaccio

době zastupovali zámožné měšťanstvo, stranili papeži v boji proti císaři a bojovali s černými guelfy, ke kterým patřili především feudálové. Dante se s protivníky a politickými zrádci bílých guelfů později „vypořádal“ na své cestě peklem. Dantemu se dostalo rozsáhlého vzdělání, zabýval se studiem antického i soudobého italského básnictví, a především se věnoval latinským autorům. V roce 1274 Dante potkal poprvé osmiletou Beatrici, která se stala jeho celoživotní láskou a uměleckou inspirací.¹⁷⁵

O chronologii největší Dantova největšího díla *Božská komedie*¹⁷⁶ (*Commedia*, později *La divina commedia*) se dlouho diskutovalo. Pravděpodobně kolem roku 1307 je stanoven vznik *Pekla, Očistec* byl dokončen před rokem 1316 a *Ráj* v letech 1316 a 1321. Krátce na to Alighieri zemřel.¹⁷⁷

Primárně se nejednalo o dílo autobiografické, ale o popis básnickovy cesty posmrtným světem. *Božská komedie* je rozdělena na tři části: *Peklo, Očistec* a *Ráj*. Průvodcem Danta v *Pekle a Očistci* byl římský básník Vergilius, poté v *Ráji* jeho milovaná Beatrice a později i svatý Bernard. Příběh vypráví o člověku (Dantem), který dosáhl poloviny života a zabloudil v temném lese hříchu. Vydal se tedy za světlem, ale napadli ho tři šelmy, pardál-smyslnost, lev-pýcha a vlčice-lakota. Jeho zachráncem se stal básník Vergilius-pramen vědění. Poslala ho Beatrice-moudrost, láska. Aby Vergilius mohl Danta vyvést ven, nejdříve museli projít *Očistcem* a sestoupit do *Pekla*. Alegorický význam¹⁷⁸ *Pekla*-peklem lze projít nebo se do něho dostat. Na společné cestě potkali mnoho známých osobností z minulosti i ze současnosti.¹⁷⁹

Dante popisuje *Peklo* jako kuželovitou propast, kterou vytvořil padlý anděl vyvržený z *Ráje* Lucifer. Země se ze strachu před ním rozestoupila a vznikl tak kráter, ve kterém Lucifer zamrzl. Následkem stlačené hmoty vyvstala uprostřed oceánu hora a stala se *Očistcem*. Pekelný svět Dante rozdělil do devíti kruhů, které se směrem dolů zužují. V jednotlivých částech, podle závažnosti spáchaných provinění, přebývají hříšníci. Dante v *Komedii* dělil hříchy do dvou skupin, a to na hříchy z nestřídmosti a hříchy ze zlomyslnosti.

¹⁷⁵ [Srov.] ALIGHIERI Dante, překlad MIKEŠ Vladimír. *Peklo*: Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 184.

¹⁷⁶ Původně jen *Komedie* (označovala se tak díla, která končila dobře, ke které později Boccaccio přidal přívlastek *Božská*). Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%BESk%C3%A1_komedie

¹⁷⁷ [Srov.] ALIGHIERI Dante, překlad MIKEŠ Vladimír. *Peklo*: Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 15.

¹⁷⁸ Alegorie česky také jinotaj, je text nebo výtvarné dílo, jehož doslovné znění či zjevná podoba má vypovídat o něčem jiném, podobá se symbolu. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Alegorie>

¹⁷⁹ [Srov.] ALIGHIERI Dante, překlad MIKEŠ Vladimír. *Peklo*: Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 173.

Ty druhé ještě rozlišoval na násilí a podvod. Tedy jednání, která považoval za obzvláště zavrženíhodná.¹⁸⁰

V prvním kruhu-předpekli, v místě bez trestu, se shromažďují lidé, kteří nemohli poznat Boha, a tudíž nemohli být pokřtěni. Jsou zde děti, dobří lidé i osobnosti jako Aristoteles, Homér, Ovidius, Caesar či Platón. Překvapující je i přítomnost velkých postav ze Starého Zákona, například Mojžíše a Abraháma, kteří nemohli být spaseni, neboť zemřeli před vzkříšením Krista.

Skutečné peklo začíná druhým kruhem, kde u jeho vchodu stojí Mínós, který soudí duše a stanovuje tresty. Dále v jednotlivých kruzích, pokračujících směrem dolů, jsou umístěni hříšníci se stále těžšími hříchy. Smilníci, podvodníci, zloději, svůdci žen, pochlebovači, lichváři apod., ti všichni prožívají muka.

Například v pátém kruhu se topí v močálu zvaném Styx a dohlíží na ně Flegias. V dalším kruhu je střeží kentauři či harpyje a v předposledním osmém kruhu d'áblové a hadi. V posledním kruhu, který je rozdělen do čtyř okruží, na dně studny se rozkládá zamrzlé jezero. V něm stojí po pás v ledu upoutaný Lucifer spolu s těmi, kteří se prohřešili proti dobrodincům. Lucifer ve všech třech svých tlamách drtí Jidáše, jenž zradil Krista a Bruta s Cassiem, kteří zradili Caesara. Dante tím symbolizuje zradu nejvyšší božské moci a zradu nejvyšší pozemské moci.¹⁸¹

V mnohovýznamném alegorickém díle *Božská komedie* Dante Alighieri shrnul veškeré vědění své doby. Historické a geografické znalosti, morální řád, filosofické úvahy a vytvořil symbolický obraz života – pouť z Pekla přes očistění k vykoupení.¹⁸²

¹⁸⁰ [Srov.] MOLNÁR, Ondřej. Dante Komédie: Komédie. iLiteratura.cz [online]. 26.12.2008 [cit 2020-07-07]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23569/alighieri-dante-komedie-peklo>

¹⁸¹ [Srov.] Tamtéž, Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23569/alighieri-dante-komedie-peklo>

¹⁸² [Srov.] Tamtéž, Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23569/alighieri-dante-komedie-peklo>

II. Praktická část

2 Ilustrace k textu Dante Alighieriho Božská komedie

2.1 Motivace a příprava koncepce

Část praktická plně navazuje na část teoretickou, neboť na jejím základě vznikla vizuální interpretace. V rámci praktické části této bakalářské práce bylo primárním cílem vytvořit šest ilustrací tuší ke knize *Božská komedie*, jejímž autorem je Dante Alighieri. *Božská komedie* je považována za největší básnické dílo v období středověku a je všeobecně známo, že i samotný Michelangelo se tímto dílem nechal inspirovat ve svém ztvárnění *Posledního soudu*. Výběr námětu praktické části tudíž není náhodný. A v neposlední řadě je podpořen i osobní nákloností k dílu Danta Alighieriho, nejvýznamnějšího italského básníka, kterého lze označit společně s Petrarcou a Boccaciem za otce italské literatury.

Dantova *Komedie*, řečená *Božská*, je oceňována již od dob svého vzniku v první polovině 14. století. Inspirovala výtvarné umělce z celého světa, kteří na její obsah reagují dodnes. Symboly, alegorie a hluboký smysl této renesanční básně se staly podnětem pro vytvoření mnoha ilustrací. Už osm století Dantův příběh upoutává pozornost a obdiv a dokazuje svoji výjimečnost a nadčasovost.

Báseň je složena ze tří hlavních částí-Peklo, Očistec, Ráj. Hlavní osou příběhu je Dantova pouť záhrobní říší, která je symbolickým obrazem lidského života-od prvotního hříchu po spasení a probuzení k věčnému životu. Očistcem autora provází římský básník Vergilius, v Ráji se k básníkovi připojí jeho láska Beatrice.

První ilustrace vytvořil Sandro Botticelli¹⁸³ (viz Přílohy II., obr. 60, 61, 62) na základě objednávky Medicejů a tyto ilustrace jsou použity v českém překladu od O. F. Bablera¹⁸⁴. Mezi další světové umělce, kteří se věnovali ilustraci *Božské komedie* patří např. Wiliam Blake¹⁸⁵ (viz Přílohy II., obr. 63, 64, 65), Jean-Édouard Dargent¹⁸⁶, Gustave Doré¹⁸⁷ (viz Přílohy II., obr. 66, 67, 68) a Salvador Dalí¹⁸⁸ (viz Přílohy II., obr. 73, 74, 75). České ilustrátory

¹⁸³ Sandro Botticelli (1444-1510) byl italský renesanční malíř, představitel florentské školy. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sandro-botticelli>

¹⁸⁴ Otto František Babler byl český překladatel, spisovatel, básník, literární historik, knihovník, kulturní publicista a polygot. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Otto_Franti%C5%A1ek_Babler

¹⁸⁵ Wiliam Blake (1757-1827) byl anglický malíř, básník a tiskař. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/William_Blake

¹⁸⁶ Jean-Édouard Dargent (1824-1899) byl francouzský malíř a ilustrátor. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Yan%27_Dargent

¹⁸⁷ Gustave Doré (1832-1883) byl francouzský umělec, rytec a ilustrátor. Primárně pracoval také s dřevorytem a ocelorytem. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9

¹⁸⁸ Salvador Dalí (1904-1989) byl katalánský malíř, proslaven svými surrealistickými díly, zabýval se též grafikou, vytvářel sochy, ilustroval knihy. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD

zastupuje např. Zdeněk Kratochvíl¹⁸⁹ (viz Přílohy II., obr. 69), Jan Konůpek¹⁹⁰ (viz Přílohy II., obr. 70, 71, 72), Vladimír Tesař¹⁹¹ (viz Přílohy II., obr. 76) a Zdeněk Mézl¹⁹² (viz Přílohy II., obr. 80, 81, 82).

Každý z těchto umělců zobrazoval stejný námět podle textu *Božské komedie*. Jejich díla jsou především zaměřena na zpěvy *Pekla* a různá ztvárnění hlavních nositelů děje Danta a Vergilia procházející pekelnými okruhy. V Dantově pojetí je peklo velmi realisticky popisováno. Různá výtvarná provedení tohoto námětu ukazují na odlišná a osobitá díla jednotlivých autorů.

Praktická část bakalářské práce reaguje na dílo francouzského ilustrátora Gustava Dorého. Umělec, který se dnes řadí mezi přední představitele evropského výtvarného umění 19. století. Proslul svým zaměřením na mistrovská díla světové literatury. Své ilustrace vytvořil v 60. letech 19. století a vynikl tím, nakolik dokázal ztvárnit celé Dantovo podobenství *Pekla* s naturalistickým až expresivním nádechem. Jeho kresby využívají romantického šerosvitu a nebývale kladou důraz na kontrast světla a stínu.

Praktická část bakalářské práce ilustruje text *Božské komedie* s jeho třemi částmi *Peklem*, *Očistcem* a *Rájem*, avšak nejvíce je zaměřena na výtvarné ztvárnění Pekla. Dante popisuje Peklo jako hlubokou kuželovitou propast, která má jasný řád a je systematicky rozdělena do devíti kruhů. Dantova fantazie a vynalézavost zde nezná mezí. Každý kruh je vymezen určitým druhům trestu a směrem dolů jsou postupně hříchy vážnější. Objevuje se zde např. řeka Acheron s převozníkem Cháronem, jehož ztvárnil Michelangelo ve svém díle *Poslední soud*. Dále trojhlavý pes Kerberos, marnotratníci valící těžké kameny, představitelé obžerství, kacíři, násilníci apod. Dále je zde uveden močál zvaný Styx, ohnivé hroby, Lucifer, ďáblové a další. Některé části těchto okruhů byly vybrány a výtvarně zpracovány pomocí hlavní předlohy-nevšedních kreseb Gustava Dorého.

¹⁸⁹ Zdeněk Kratochvíl (1883-1961) byl český malíř, grafik a karikaturista, profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Kratochv%C3%ADl

¹⁹⁰ Jan Konůpek (1883-1950) byl český grafik, ilustrátor, malíř a rytec, příležitostný výtvarný kritik. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kon%C5%AFpek

¹⁹¹ Vladimír Tesař (1924-2008) byl český malíř, ilustrátor, grafik. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Tesa%C5%99

¹⁹² Zdeněk Mézl (1934-2016) byl český grafik a ilustrátor, používající osobitý styl dřevorytu. Dostupné z: <https://www.galerieart.cz/vystavy/zdenek-mezl/538/>

2.2 Realizace a výtvarné pojetí, technologická skica

Finální tvorba ilustrací k Dantově *Božské komedii* stojí na ilustracích Gustava Dorého. Ilustrace jsou vytvořeny grafickou technikou lavírované kresby tuší na ručním japonském papíru – Sappi gram. 180. Důvodem pro zvolení lavírované kresby tuší je vhodné užití této techniky pro ilustrace, zájem o ruční grafické techniky a s tím i spojený experiment. V neposlední řadě díky tušové kresbě umožnění volnější práce oproti jiným kreslicím prostředkům a dalšího rozvoje práce s tuší.

Než bylo přistoupeno k vlastní tvorbě, bylo podstatné pečlivé nastudování literární předlohy, tj. textu *Božská komedie*. Vzhledem k tomu, že do dnešní doby existují čtyři kompletní překlady *Komedie* do českého jazyka, bylo z počátku těžké vybrat jeden z nich. Nakonec byl zvolen překlad od Jaroslava Vrchlického a překlad od Vladimíra Mikeše. Tyto knihy od sebe dělí téměř jedno století a dá se říci, že na jejich základě byla vytvořena základní představa, které Dantovy zpěvy byly k ilustracím vybrány. Bylo přihlédnuto i k překladu O.F. Bablera, neboť za pomoci právě jím přeložených veršů, Frank Zöllner ve své publikaci *Michelangelo* (ze které je čerpáno v teoretické části) popisuje Michelangelovo výtvarné ztvárnění *Pekla*.

Dřívější překlady *Božské komedie*, až na překlad O.F. Bablera, působí značně zastarale. K lepšímu pochopení celého eposu napomohl i vlastní text a závěrečný doslov Vladimíra Mikeše doprovázející jeho překlad. Mikešův jazyk je srozumitelný, pestrý a výborně navazující kontakt se čtenářem. Nejdříve byly zapisovány postřehy i vnitřní pocity při četbě a následovalo rozkreslení na detaily. Všechny tyto aspekty později pomohly při finálním výtvarném zpracování jednotlivých ilustrací.

V rámci prvotního zpracování byl zvolen bílý a krémový papír-kreslicí karton (200g/m²) velikost A4. V počáteční fázi tvorby se jednalo o konkrétní kresby tužkou (viz Přílohy II., obr. 85-89). Z každé části *Božské komedie*, tj. *Pekla*, *Očistce* a *Ráje*, byl vybrán určitý námět a ten použit pro výtvarnou realizaci.

Následovaly skici za pomoci různých kresebných technik. Byla využita kresba uhlem, mikrofíxem a tuší. Během jednotlivých fází výtvarného zpracování námětů se formálně styl kresby přibližoval spíše abstrakci. Mění se charakter kreseb dal podnět k závěrečné volbě, a to ke kresbě tuší propojenou s technikou lavírované kresby tuší (viz. Přílohy II., obr. 90-95). Proces rozhodování byl ukončen zvolením inspirace – kreseb Gustava Dorého. Na jejich základě byla uskutečněna finální podoba vlastní práce.

Božská komedie peklem začíná, zabývá se jeho přesným popisem, a tím i dává prostor k volnější a více fantazijní tvorbě. I z tohoto důvodu byly z ilustrací Gustava Dorého k dílu *Božská komedie* vybrány především náměty *Pekla*.

Rukopis Gustava Dorého byl lehce překreslován a zjednodušován perem a tuší na prosvětlovacím pultě. Tato technika prosvětlování byla využita pouze na základní obrysy Dorého kreseb, které byly následně ztvárněny v určitou výtvarnou formu. Základní podkladové obrysy a pozadí byly dotvořeny za pomoci techniky lavírované kresby tuší.

Lavírovaná kresba tuší je jedna z kombinovaných technik a znamená rozmývání nanesené barvy. Za kresbu je též považována kresba štětcem, jež byla využita při vytvoření kontrastu světla a stínu.

Nejprve se plocha, která měla být zabarvena, navlhčila čistou vodou pomocí štětce, aby bylo dosaženo jemných přechodů. Poté byl štětec namočen v černé tuši, barva se nechala volně nasáknout do štětce a následně se aplikovala na navlhčenou plochu. Zvoleny byly odstíny šedi pro dosažení dramatickosti kresby a také jemné odstíny, aby se neztlumila podkladová kresba.

Výsledné provedení (viz Přílohy II., obr. 100-105) bylo ponecháno bez adjustace, aby spíše připomínalo stránku knihy než výstavní exponát *Božské komedie*. Odkaz k jednotlivým částem *Božské komedie* byl vyřešen čísly zpěvů pod finálními ilustracemi. Pokud je u čtenáře projeven zájem o bližší seznámení s kresbami Gustava Dorého, vystihující atmosféru Dantových veršů, je doporučením kniha *The Divine Comedy Illustrated by Gustave Doré*.

Závěr

Bakalářská práce na téma „Symbolika v Michelangelově díle *Poslední soud*“ je zpracována jako teoreticko-praktická práce. V teoretické části bylo cílem popsat příběh fresky *Poslední soud* a jejího autora Michelangela Buonarrotiho od vzniku obrazu, umělecké koncepce, identifikace některých postav až po symboliku tohoto ojedinělého díla. Následně navazuje představení díla Danta Alighieriho *Božská komedie*, které je svým jedinečným myšlenkovým obsahem z hlediska Michelangelovy inspirace k *Poslednímu soudu* těsně spjata především ve výtvarném ztvárnění Pekla.

Záměrem bylo představit Michelangelovu fresku, její výtvarné pojetí, tedy kompozici díla a v jeho průkopnické formě. Nedílnou součástí je i symbolika jednotlivých postav, jejich identifikace za pomoci atributů i částečná prezentace pohledů na *Poslední soud* ze strany historiků. Jakkoli je obtížné hlouběji nahlédnout do způsobu Michelangelovy práce a jeho myšlení, tento text se na základě dostupných pramenů o tento vhled pokusil. V jednotlivých kapitolách je představován mimo jiné myšlenkový obsah fresky *Posledního soudu*, kontext doby, ve které vznikala, inspirační zdroje, vlastní ztvárnění obrazu a dobový ohlas spojený s kritikou. V neposlední řadě je věnována pozornost uskutečněným a odstraněným přemalbám, které též souvisí s celkovým vývojem díla. Navazující přiblížení literárního díla *Božská komedie* umožnilo čtenáři lépe pochopit Michelangelovu představu *Posledního soudu*.

Názory na Michelangelův *Poslední soud* se v jednotlivých publikacích různí. Základními problémy byla nejen rozdílná datace ohledně průběhu časových linií historie projektování a vlastní výmalby fresky, ale i stylizace informací a hodnocení Michelangelova významu v dějinách umění.

Orientaci ve velkém množství pramenů a podkladů k textu bakalářské práce poskytla publikace *Michelangelo* od Franka Zöllnera a jeho spolupracovníků. Kniha se věnuje velkou měrou problému protikladných interpretací Michelangelova díla. Tato kniha představuje tak široký pramen, že v textu zazní jen některé části, čtenáře lze odkázat přímo k práci Franka Zöllnera. V bakalářské práci je dán prostor i dalším autorům ve snaze o širší skladbu použité literatury. Jazyk symbolů je výzva pro kreativitu nejen ze strany umělce, který jej užívá, ale i pro diváka napříč staletími.

Téma Symbolika v Michelangelově *Posledním soudu* lze ukončit velmi výstižnou citací Franka Zöllnera uvedenou na konci jeho knihy: „Závěr: *Dosavadní interpretace*

*Posledního soudu jsou ve své většině překonané. Z metodického hlediska přetrvává úkol vyvodit logická vysvětlení z přímého kontextu fresky, avšak nezanedbat přitom okolnost, Michelangelo vytvořil malbu, jež jako umělecké dílo tento kontext daleko přesahuje.*¹⁹³

V praktické části bylo snahou vytvořit soubor ilustrací, které korespondují s tématem *Posledního soudu* a současně i s Danteho *Božskou komedií*, kterou se Michelangelo Buonarroti nechal inspirovat. Vzorem pro vytvoření kreseb byl jedinečný výtvarný projev Gustava Dorého, jehož ilustrace zaujmou velmi realistickým ztvárněním všech Dantových podobností v díle *Božská komedie*.

¹⁹³ ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008, s. 461.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

1. ALIGHIERI Dante, překlad MIKEŠ Vladimír. *Peklo*: Praha: Nakladatelství Academia, 2007. 192 s. ISBN 978-80-200-1504-4.
2. ARNAU GUBERN, Elisa. *Géniové umění. Michelangelo*. Praha: Nakladatelství SUN, 2007. 96 s. ISBN 978-80-7371-216-7.
3. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.
4. COPPLESTONE, Trewin. *Michelangelo*. Praha: Fortuna Libri, 2007. 446. s. ISBN 978-80-7321-327-5.
5. FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo: Nepokojný život*. Praha: Vyšehrad, 2012. 320 s. ISBN 978-80-7429-244-6.
6. GOMBRICH, Ernst Maria. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. 558 s. ISBN: 80-207-0416-7.
7. GUASTI, Alessandro, LOMBARDI, Massimiliano. *Michelangelo. Život, osobnost a dílo*. Čestlice: Rebo, 2008. 192 s. ISBN 978-80-255-1094-0.
8. HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. 518 s. ISBN 80-204-0205-5.
9. HIBBERT Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Lidové noviny: 1997, 388 s. ISBN: 80-7106-201-4.
10. KOLEKTIV autorů, HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970. 475 s. ISBN 01-533-70.
11. LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group k.s., 2005. 616 s. ISBN 80-242-1588-8.
12. MRÁZ Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela. *Michelangelo*. Praha: Horizont, 1975. 168 s. vydání č.1.
13. PAOLUCCI, Antonio. *Sixtinská kaple*. Praha: Euromedia Group-Knižní klub, 2017. 264. s. ISBN 978-80-242-5738-9.
14. RICKETTS, Melisa. *Mistři světového malířství. Renaissance*. Čestlice: Rebo 2005. 480 s. ISBN 80-7234-429-3.
15. RULÍŠEK, Hynek. *Slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek 2005. 493 s. ISBN 80-239-7434-3.

16. VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Rebo, 2010. 480 s. ISBN 978-80-255-0075-0.
17. VOLAVKA, Vojtěch. *Michelangelo*. Praha: SNKLU 1965. 72 s. vydání č. 1.
18. ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008. 768 s. ISBN 978-80-7391-086-0.

Elektronické zdroje

1. <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23569/alighieri-dante-komedie-pekle>
2. <https://cs.wikipedia.org/>
3. <https://www.nationalgallery.org.uk/>
4. <https://www.galerieart.cz/>

Seznam Příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Obrazový materiál a fotodokumentace k praktické části

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1 Michelangelo Buonarroti



Obr. 2 Sixtinská kaple (interiér)



Obr. 3 Michelangelo Buonarroti „Poslední soud“



Obr. 4 „Klement VII.“
od Sebastiana del Piomba,
(kolem roku 1531)



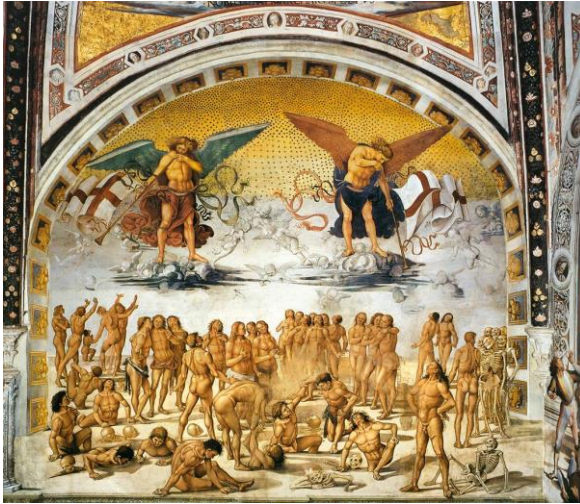
Obr. 5 Luigi Flaminio „Lorenzo Medicejský“



Obr. 6 Tizian „Pavel III.“ (1543)



Obr. 7 Giorgio Vasari



Obr. 8 Luca Signorelli „Poslední soud“



Obr. 9 Bertholdo di Giovanni „Portrétní medaile Filippa Medicejského“



Obr. 10 Buonamico Buffalmacco „Poslední soud“



Obr. 11 Giotto „Poslední soud“



Obr. 12 Martin Schongauer „Pokušení sv. Antonína“



Obr. 13 Apollón Belvederský



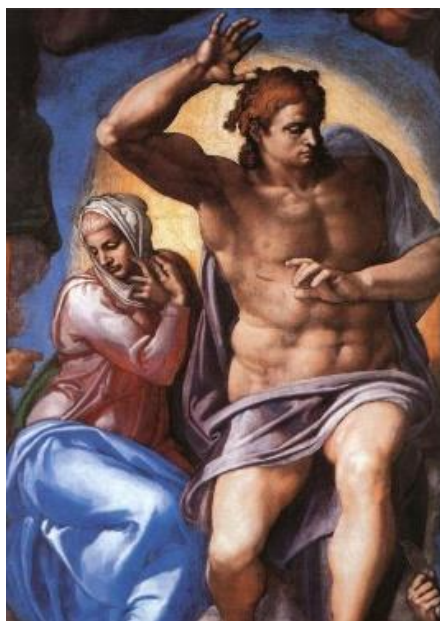
Obr. 14 Kristus, apoštolové a mučedníci



Obr. 15 Vrchol - lunety



Obr. 16 Vrchní pásno



Obr. 17 Kristus a Panna Marie



Obr. 18 Část spodního pásma



Obr. 19 Andělé troubící k Poslednímu soudu



Obr. 20 Požehnaní pozvedající se k nebeskému království



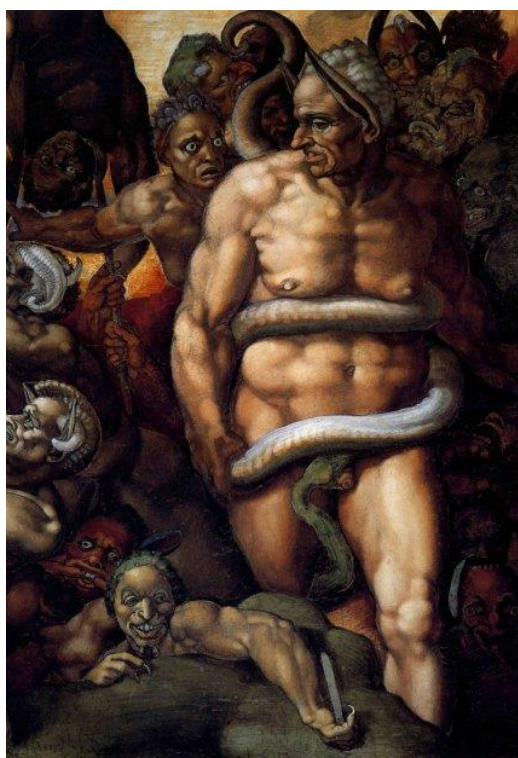
Obr. 21 Zatracení



Obr. 22 Peklo



Obr. 23 Vzkříšení mrtvých z hlubin země



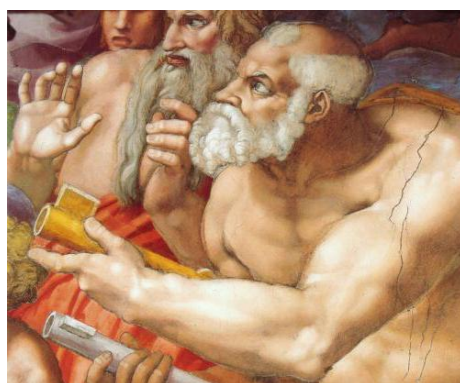
Obr. 24 Strážce pekla Mínós



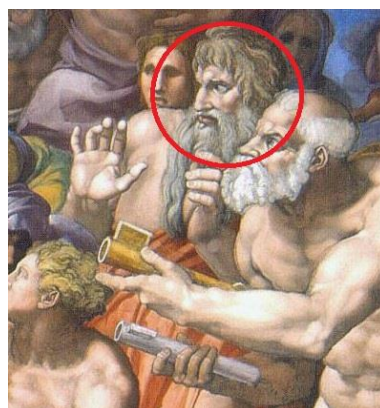
Obr. 25 Cháron s loďkou a zatracenými



Obr. 26 Sv. Petr s klíči



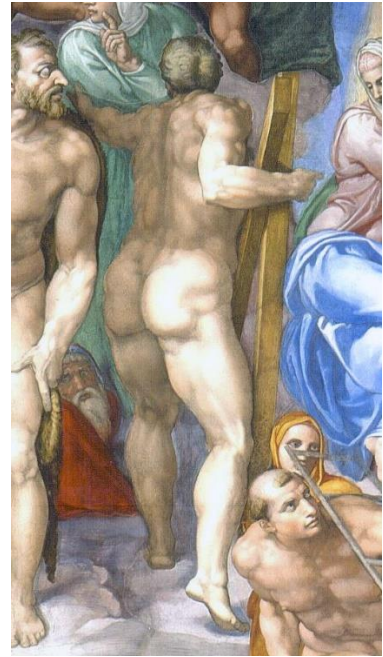
Obr. 27 Klíče, atribut sv. Petra



Obr. 28 Sv. Pavel z Tarsu



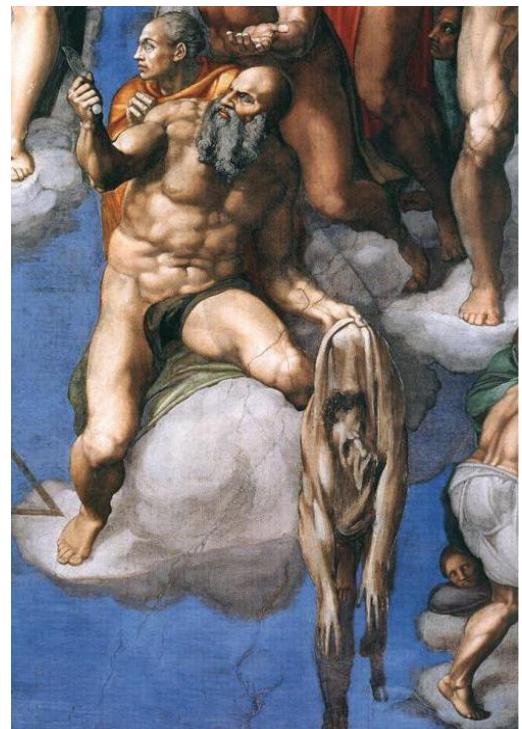
Obr. 29 Sv. Jan Křtitel



Obr. 30 Sv. Ondřej



Obr. 31 Sv. Vavřinec a jeho atribut rošt



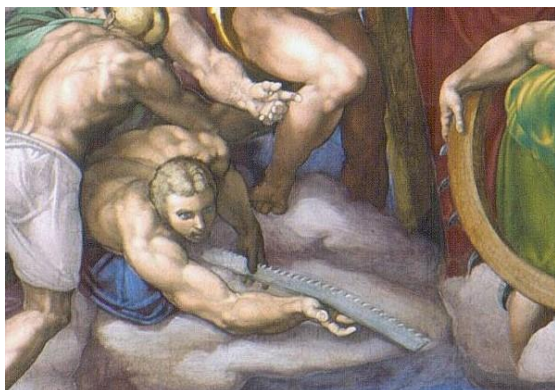
Obr. 32 Sv. Bartoloměj s přehozenou kůží



Obr. 33 Mučedníci



Obr. 34 Sv. Kateřina s kolem



Obr. 35 Sv. Šimon s pilou v ruce



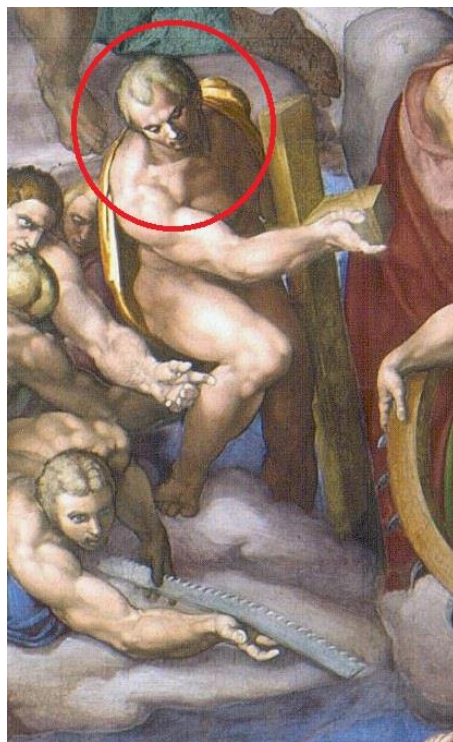
Obr. 36 Sv. Blažej



Obr. 37 Sv. Šebestián s šípy



Obr. 38 Sv. Šimon z Kyrény nesoucí velký kříž



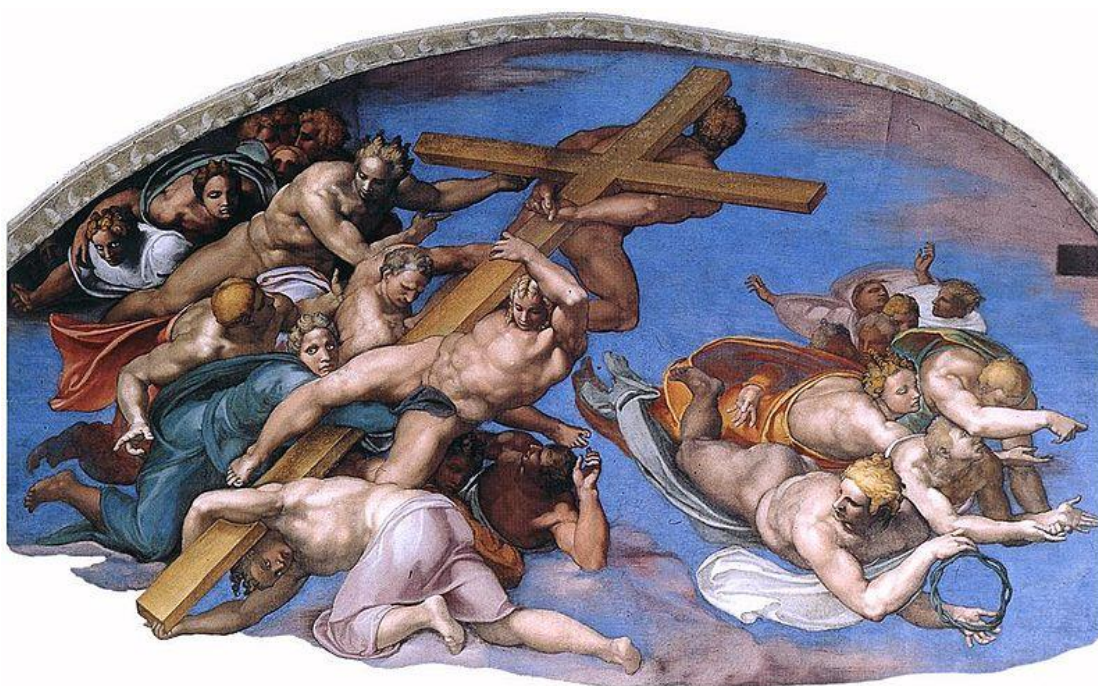
Obr. 39 Dismas



Obr. 40 Jonáš



Obr. 41 Pravá luneta, andělé bez křídel nesoucí sloup, u něhož byl Kristus před svým ukřižováním zbičován



Obr. 42 Levá luneta, andělé odnášející již ukřižovaného Krista



Obr. 43 Anděl Posledního soudu
držící knihu života



Obr. 44 Anděl Posledního soudu
držící knihu smrti



Obr. 45 Detail souboje anděla
s ďáblem o vzkříšenou duši



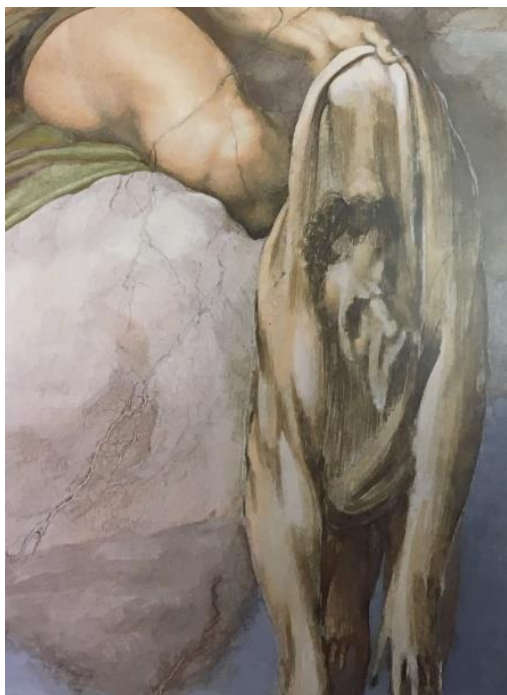
Obr. 46 Ďáblové



Obr. 47 Cháron



Obr. 48 „Pomník Dante Alighieriho“
v bazilice Santa Croce



Obr. 49 Pravděpodobný autoportrét
Michelangela



Obr. 50 Vyvolený vytahující
vzkříšené pomocí růžence



Obr. 51 Růženec



Obr. 52 Schéma přemaleb



Obr. 53 Kopie Marcella Venustiho (1549)
Původní malba „*Posledního soudu*“
(Muzeum di Capodimante, Neapol), detail
ukazující necenzurovanou verzi
sv. Kateřiny a sv. Blažeje nad ní
s jinou pozicí hlavy



Obr. 54 Kopie Marcella Venustiho (1549), původní malba „Posledního soudu“ (Muzeum di Capodimante, Neapol)

Skici postav k *Poslednímu soudu* od Michelangela



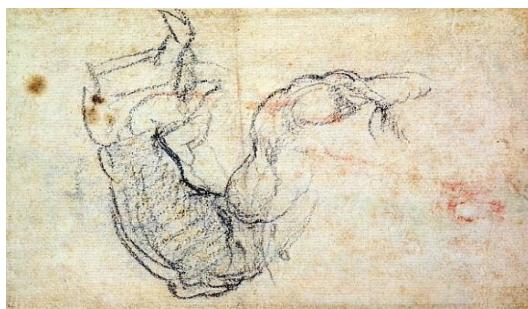
Obr. 55 Michelangelova studie k
Poslednímu soudu



Obr. 56 Michelangelova studie
k Poslednímu soudu
s jeho signaturou (1536-1541)



Obr. 57 Michelangelova studie
k Poslednímu soudu



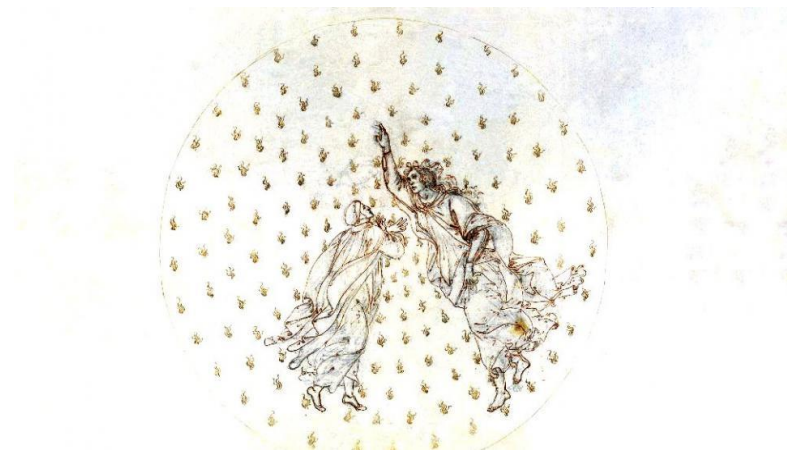
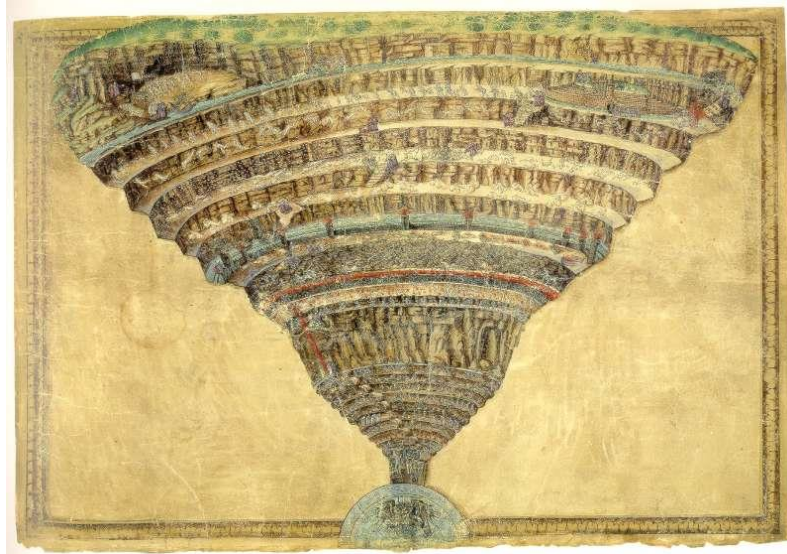
Obr. 58 Michelangelova přípravná studie
Kristovy paže k Poslednímu soudu (1535-1541)

Přílohy II. Obrazový materiál a fotodokumentace k praktické části

Inspirace



Obr. 59 Michelangelo Buonarroti – „Poslední soud“



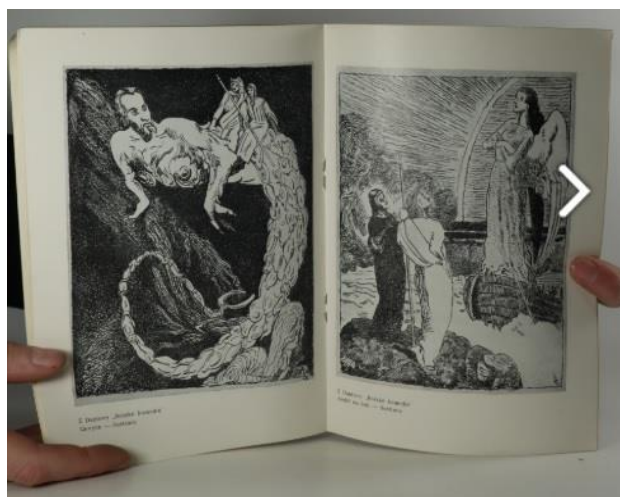
Obr. 60-62 Sandro Botticelli (1444-1510), ilustrace *Božské komedii*



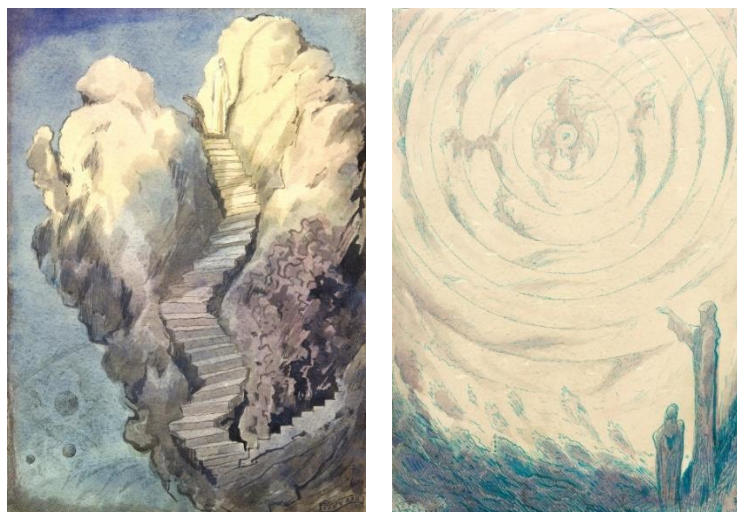
Obr. 63-65 Wiliam Blake (1757-1827), ilustrace k *Božské komedii*



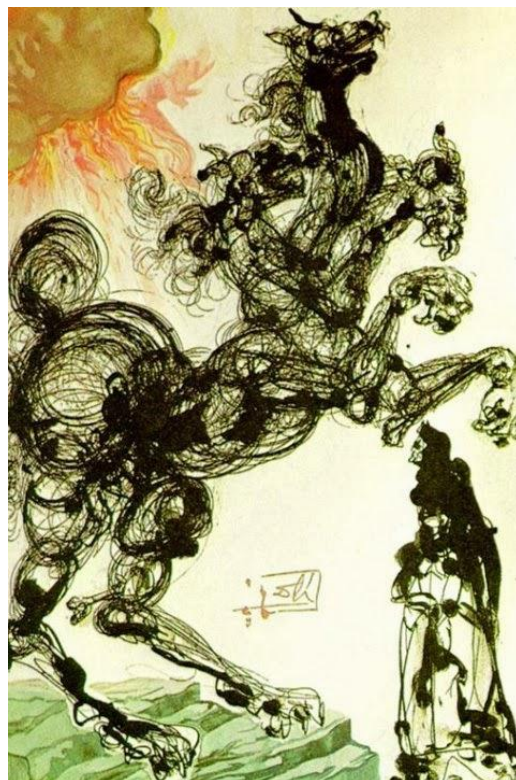
Obr. 66-68 Gustave Doré (1832-1883), ilustrace k *Božské komedii*



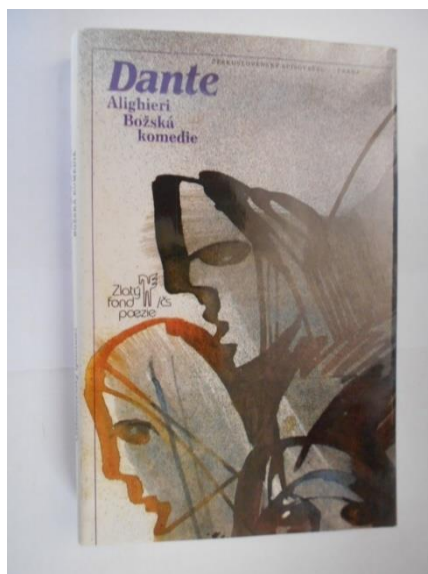
Obr. 69 Zdeněk Kratochvíl (1883-1961), ilustrace k *Božské komedii*



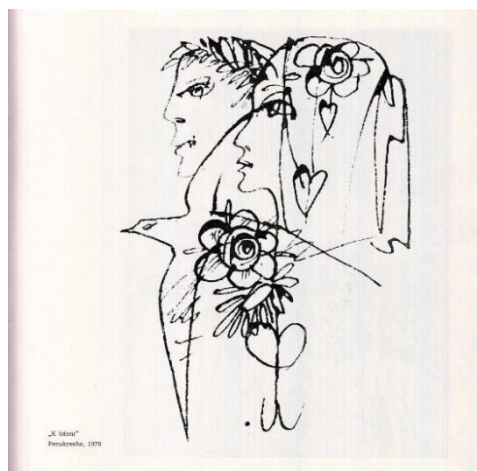
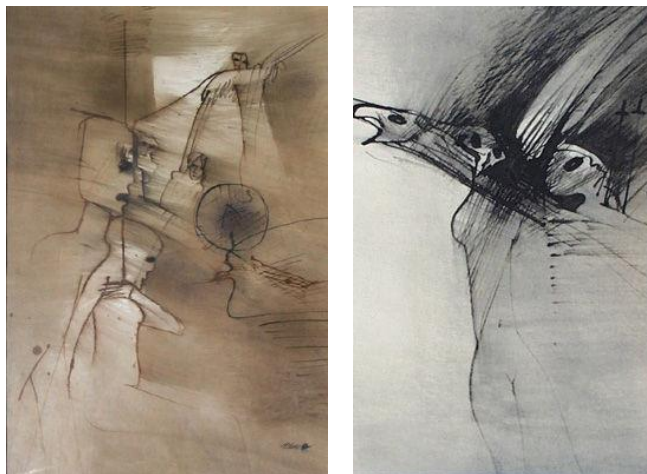
Obr. 70-72 Jan Konůpek (1883-1950), ilustrace k *Božské komedii*



Obr. 73-75 Salvador Dalí (1904-1989), ilustrace k *Božské komedii*



Obr. 76 Vladimír Tesař (1924-2008), ilustrace k *Božské komedii*



Obr. 77-79 Vladimír Tesař (1924-2008), ilustrace



Obr. 80-82 Zdeněk Mězl (1934-2016), ilustrace k *Božské komedii*

Fotodokumentace



Obr. 83 ruční japonský papír – Sappi gram. 180.



Obr. 84 Výtvarné pomůcky a tuš k realizaci ilustrace



Obr. 85-89 Skici tužkou



Obr. 90-95 Skici tuší



Obr. 96-99

Finální ilustrace k textu Dante Alighieriho Božská komedie



Obr. 100 Zpěv XIX.



Obr. 101 Zpěv XXXI.



Obr. 102 Zpěv XXXII.



Obr. 103 Ráj, Zpěv III.



Obr. 104 Zpěv XXXIV.



Obr. 105 Zpěv XXII.

Zdroje příloh

Přílohy I.

Obr. 1

Michelangelo Buonarroti In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Buonarroti

Obr. 2

Sixtinská kaple [online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.elle.com/es/living/viajes/news/g608212/techos-del-mundo/>

Obr. 3, 14, 16, 18, 20, 21,23, 27, 28, 30, 35, 38, 39, 41, 50, 53, 54

In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-11]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Michelangelo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Michelangelo))

Obr.4

Klement VII. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Klement_VII.

Obr. 5

Luigi Flammingo: Lorenzo Medicejský [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/politika-v-umeni-a-umeni-v-politice-6645824>

Obr. 6

Pavel III.

[online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_III.

Obr. 7

Giorgio Vasari [cit. 2020-05-11]. Dostupné z: In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Vasari

Obr. 8

Luca Signorelli „Poslední soud“ [cit. 2020-05-11]. Dostupné z: <https://originsofarchitecture.wordpress.com/2012/10/04/online-piranesi-exhibition-at-the-leiden-university-library/>

Obr. 9

Bertholdo di Giovanni „portrétní medaile Filippa Medicejského“ [cit. 2020-05-11].

Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44782.html>

Obr. 10

Buonamico Buffalmacco „Poslední soud“ [cit. 2020-05-11]. Dostupné z:

https://www.reddit.com/r/Art/comments/3jw423/the_last_judgment_and_hell_buonamico_buffalmacco/

Obr. 11

Giotto „Poslední soud“ In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-11]. Dostupné z:

https://cs.qwe.wiki/wiki/Scrovegni_Chapel

Obr. 12

Martin Schongauer „Pokušení s. Antonína“ [cit. 2020-05-11]. Dostupné z:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336142>

Obr. 13

Apollón Belvederský In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-11]. Dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere

Obr. 15

Lunety In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia

Foundation, 2001- [cit. 2020-05-11]. Dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Posledn%C3%AD_soud_\(Michelangelo\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Posledn%C3%AD_soud_(Michelangelo))

Obr. 17, obr. 28

[online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <http://www.grandvoyageitaly.com/piazza/arm-chair-voyager-high-resolution-views-of-the-sistine-chapel>

obr. 32

[online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://puntomariner.com/last-judgment-by-michelangelo-description/>

Obr. 19, obr. 26, obr. 29, obr. 34, obr. 36, obr. 43, obr. 44

[online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z:

<https://www.obrazynaplatne.cz/hledani/?q=MICHELANGELO+BUONARROTI++POSLEDN%C3%8D+SOUND>

Obr. 22

Peklo [online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.wnd.com/2016/08/meet-a-modern-day-pastor-who-casts-out-demons/>

Obr. 24, obr. 46

[online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.italian-renaissance-art.com/Last-Judgement.html#gallery?pageGallery/9/>

Obr. 27

Klíče, atribut sv. Petra [online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://cs.ellas-cookies.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/55630-strashnyy-sud-mikelandzhelo-opisanie-kartiny-foto.html>

Obr. 31

Sv. Vavřinec [online]. [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.exurbe.com/the-scariest-library/>

Obr. 40

Jonáš In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [online]. [cit. 2020-05-10]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jonah>

Obr. 47

Cháron In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Char%C3%B3n>

Obr. 48

Pomník Dante Alighieriho [cit. 2020-05-10]. Dostupné z: <https://www.archisloci.com/2020/04/artpills-la-basilica-di-santa-croce.html>

Obr. 49, obr. 51, obr. 52

ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, POPPER, Thomas. *Michelangelo. Dílo*. Praha: Slovart, 2008. s. 290, 310, 265

Obr. 55, obr. 56, obr. 5, obr. 58,

Skici postav k Poslednímu soudu od Michelangela

https://www.myartprints.cz/a/michelangelo-buonarroti.html?sfl=1&INCLUDE=LIST&fbclid=IwAR2_JsR339JP7v5DbuerYEdNB097L6fQMGjK1fMpB4JYlqBTWhsE_Q0b0Wk

Přílohy II. Obrazový materiál a fotodokumentace k praktické části

Obr. 59 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Posledn%C3%AD_soud

Obr. 60 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%BESk%C3%A1_komedie

Obr. 61, obr. 62 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/z-pokladu-hamiltonovy-sbirky-ted-muzete-videt-botticelliho-ilustrace-bozske-5105586>

Obr. 63, obr. 64, obr. 65 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

<https://fahrenheitmagazine.com/La%20Divina%20Comedia%20ilustrada%20por%20grandes%20artistas%20de%20la%20historia>

Obr. 66, obr. 67, obr. 68 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://beautiful-grotesque.blogspot.com/2013/01/the-divine-comedy-iii-gustave-dore.html?m=1>

Obr. 69 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://knihobot.cz/kniha/291713-vytvarne-dilo-zdenek-kratochvil-podpis-kratochvil-1953>

Obr. 70, obr. 71, obr. 72 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

<https://knihobot.cz/kniha/291713-vytvarne-dilo-zdenek-kratochvil-podpis-kratochvil-1953>

Obr. 73, obr. 74, obr. 75 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

<https://hsnm.cz/2013/11/10/daliho-ilustrace-pro-bozskou-komedii/>

Obr. 76 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://muj-antikvariat.cz/kniha/bozskakomedie-dante-alighieri-1984>

Obr. 77 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/vladimir-tesar/predmet/figuralni-kompozice-vladimir-tesar>

Obr. 78 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/vladimir-tesar/predmet/ilustrace-vladimir-tesar-19e99eee-71f7-424b-a91a-3b88023efbf7>

Obr. 79 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.antikvariat-ol.cz/vladimir-tesar---grafika-kresby/produkt/15706/7/>

Obr. 80, obr. 81, obr. 82 [online]. [cit. 2020-07-07]. Dostupné z:

<https://www.esbirky.cz/hledat/rychle/vysledky?keywords=Ilustrace+-+Bo%C5%BESk%C3%A1+komedie+%2F+Peklo&order=relevance>

Obr. 83-105 fotografie autorky