

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**Tradiční ikonografie d'ábla ve středověké monumentální
nástěnné malbě v Českých zemích v období 1300-1500**

Bakalářská diplomová práce

Jakub Spurný

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Kubínová, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma Tradiční ikonografie d'ábla ve středověké monumentální nástěnné malbě v Českých zemích, v celkovém rozsahu 79 362 znaků, vypracoval samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne:

.....

Podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování paní doktorce Kateřině Kubínové za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat pracovníkům v Národním Památkovém Ústavu v Praze a Telči, za vstřícnost a pomoc.

Obsah

1. Úvod	1
2. Přehled dosavadního bádání	2
3. Ďábel	3
3.1. Terminologie a etymologie.....	3
3.2. Před-křesťanské představy d'ábla.....	4
3.3. Ďábel v Bibli.....	6
3.4. Ďábel ve středověku.....	8
3.5. Ďábel ve výtvarném umění.....	11
4. Podoby d'ábla v Českých zemích	18
4.1. Pokušení Krista	18
4.2. Poslední soud.....	23
4.3. Svatý Prokop.....	29
4.4. Bába a čert.....	32
5. Závěr	35
6. Seznam použitých zkratk	37
7. Bibliografie	38
8. Seznam obrazové přílohy	43
9. Obrazová příloha	45
10. Anotace	53

1 Úvod

Postava d'ábla měla v dějinách umění přesně vymezenou roli. Ďábel není v křesťanském pojetí jen protivníkem Boha, ale i člověka, který se snaží svým konáním vymanit z jeho moci, aby neupadl věčnému zatracení. Pojetí d'ábla není chápáno pouze jako konkrétní postava, ale i jako personifikace hříchu. Fascinace nad jeho přítomností si vyžádala potřebu jeho konkrétního zobrazení, avšak často s fantazijními znaky.

Bakalářská práce se zabývá ikonografií d'ábla v českých zemích v rozmezí let 1300-1500. Jejím cílem je poukázat na ikonografické náměty, v nichž se s vyobrazením d'ábla setkáme a pokusit se vysledovat možnou kontinuitu či diskontinuitu způsobů jeho vyobrazení. Primární zájem spočívá na nástěnné malbě, neboť tento druh vyobrazení byl určen nejširšímu okruhu diváků. Ostatní média (desková malba, knižní malba) poslouží jako srovnávací materiál.

V počátku práce vychází z podstaty takzvaného náboženského dualismu. Myšlenky o věčném souboji dvou principů, dobra a zla. V úvodních kapitolách se snaží nastítnit, jak se mohla představa d'ábla a zejména jeho podoba vyvíjet na základě biblických textů. Také připomene důležitost inspiračních zdrojů, antickou tradici a mytologii barbarských kmenů, jež mohla mít zásadní dopad na představu o podobě d'ábla ve středověké imaginaci.

Problematika zobrazení d'ábla bezesporu souvisí s tématy, v nichž byl d'ábel zobrazován ve Starozákonních a Novozákonních příbězích a legendách. Jedním ze stěžejních motivů je Poslední soud či Pokušení páně, jimiž se významná část této práce věnuje.

Následující část studie se soustředí na několik vybraných příkladů z českého fondu nástěnných maleb. Na nich se pokusí demonstrovat různé varianty d'áblova zobrazení jež jsou nějakým způsobem unikátní. Jedná se o námětově řazené kompozice Posledního soudu (často společně i s kompozicí pekla), Pokušení Krista, legend a neobvyklých exemplů (Bába horší než čert), která patrně vycházela z lidových pověstí. Uvedené náměty nacházíme v lokalitách: Zámek Žirovnice, kostel svatého Jakuba v Libiši, Emauzský klášter v Praze, kaple svatého Prokopa v Praskolesech.

2 Přehled dosavadního bádání

Ikonografie a zobrazení d'ábla je tématem, které nechybí v žádném lexiku. Z těch starších můžeme připomenout Adolpha Napoléona Didrona. Ačkoliv se Didron zabýval primárně archeologií, je autorem *Křesťanské ikonografie a historie křesťanského umění ve středověku*,¹ kde se detailněji zajímá o historii a ikonografii jednotlivých témat, včetně d'ábla.

Zásadní literární prameny představují ikonografické příručky Gertrudy Schiller,² *Lexikon der christlichen Ikonographie*,³ *slovník biblické ikonografie* Jana Royta,⁴ nebo publikace *Úvod do křesťanské ikonografie* od Daniely Rywиковé.⁵ Kromě ikonografických slovníků můžeme využít příručky z oblasti religionistiky, teologie či biblistiky. Z novějších slovníků lze připomenout například *Biblický slovník* od Adolfa Novotného,⁶ *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* od Jamese Halla,⁷ český překlad *Slovníku náboženství* od Mircea Eliadea a Ioana P. Culianu,⁸ V neposlední řadě se problematikou d'ábla zabývají i teologické slovníky jako je *Český slovník bohovědný*⁹ Antonína Podlahy, pojednávající o jednotlivých úryvcích Starého a Nového Zákona včetně částí, ve kterých d'ábel figuruje.

Literatura zabývající se tematikou d'ábla je velmi široká a nebylo možné ke všem titulům přihlédnout i z důvodů současné pandemické situace. Recentní bibliografii k tématu přináší *Encyclopedia dell'arte medievale*.¹⁰ Z těch, které jsem používal je třeba uvést anglickou reedici průkopnické studie *Il Diavolo* z roku 1889 od italsko-německého básníka Artura Grafa.¹¹ Graf se monograficky zabývá nejen vznikem d'ábla, vnímáním jeho

¹ Adolphe Napoléon Didron, *Christian iconography: The history of christian art in the middle ages*, London 1886.

² Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5, Gütersloh 1966, s. 32.

³ Beat Brenk, Teufel, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Wien 1994, sl. 295–298.

⁴ Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.

⁵ Daniela Rywиковá, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2010.

⁶ Adolf Novotný, *Biblický slovník*, Praha 1956.

⁷ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, London 1974.

⁸ Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu, *Slovník náboženství*, Praha 1993.

⁹ Antonín Podlaha, *Český slovník bohovědný* 3, Praha 1926.

¹⁰ Jérôme Baschet, Diavolo, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale IV*, Roma 1991, sl. 644–650.

¹¹ Ve své práci odkazují na anglický překlad Arturo Grafa, *Art of the Devil*, London 2009.

přítomnosti v bibli, ale i vnímáním d'ábla, jeho podobami a výklady. Zároveň poukazuje na vliv antických civilizací a možné inspirační zdroje, které se zásadně otiskly do představy o podobě d'ábla v křesťanském umění.

Poznatky zachycené Jeffreyem Burtonem Russellem, jehož zájem se ubíral směrem k teologickým tématům, shrnul problematiku d'ábla, například v knize *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*,¹² nebo v publikaci *The Devil: perceptions of evil from antiquity to primitive christianity*.¹³ Podobnou studii představil Luther Link v publikaci *Devil: A Mask without a face*,¹⁴ v níž autor staví na Apokryfních evangeliích, popisuje d'áblův původ, vývoj jeho ikonografie a jeho vzhled.

Ve druhé části práce, která rozebírá zobrazení d'ábla na jednotlivých příkladech z českého prostředí, jsem uváděl bibliografii vždy u jednotlivých lokalit.

3 Ďábel

3.1 Terminologie a etymologie

Pojem d'ábel v křesťanském náboženství pojmenovává personifikaci zla a odvěkého protivníka boha. Původně ušlechtilý anděl byl za svoji pýchu svržen na zem, kde neustále pokouší lidskou lásku k bohu. Jeho snahy jsou ovšem mařeny a on sám se stává poraženým. Ďábel je nositelem mnohých jmen, Satan, Lucifer či Belzebub.¹⁵

Etymologie

Slovo d'ábel je odvozeno z latinského *diabolus*, které se opírá o řecké *diabolos*. Prapůvodní řecké pojmenování vychází ze spojení slov *dia* a *bellein* (*diabellein*), ze kterého vznikla zkrácená verze *diabolos/diabolus*. *Diabolus* představoval výraz pro rozdělovače, postupně byl ustálen jako pomlouvač/žalobce, označující křesťanského d'ábla. Z řeckého slova vznikaly obdobné ekvivalenty v jednotlivých jazycích (*diavolo*, *diable*). Také je od něj odvozen staroanglický výraz *deofol*, ze kterého vznikla finální

¹² Jeffrey Burton Russell, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, London 1984.

¹³ Jeffrey Burton Russell, *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, London 1977.

¹⁴ Luther Link, *The Devil: A Mask without a Face*, London 1995.

¹⁵ Adolf Novotný, *Biblický slovník*, Praha 1956, s. 110.

tvarová odchylka devil.¹⁶ Avšak používal se i výraz *deofol/deoful*, pojmenovávající zlého ducha postihujícího člověka.

V českém jazyce d'ábel vychází ze staročeského *diabel (diávol)*, přejatého taktéž z latinského výrazu.¹⁷ Objevuje se také „čert“ (staročesky *črt, czrt*).¹⁸ Pojmenování zřejmě vychází odvozením od černé barvy. Pojem je hojně uváděn v pořekadlech a legendách, jako jemnější ekvivalent výrazu d'ábel.¹⁹

3.2 Před-křesťanské představy d'ábla

Dualismus

Takzvaný náboženský dualismus je obecně chápán jako víra v protiklad dvou principů, které proti sobě bojují, ale zároveň je jeden závislý na druhém. Tento světónázor byl pevně zakořeněný na východě (Indie, Čína), například ve vnímání vztahu duchovního a hmotného světa. Z náboženského hlediska Bůh potřebuje nepřítele, aby mohl být Bohem.²⁰ Dualismus má hned několik rovin, mezi nimiž figuruje protiklad duše a hmotného těla, nebo vize dobrého a špatného boha. Jeden z nejstarších projevů dualistického myšlení známe ze starověkého Egypta, kde proti prospěšným bohům, jako jsou Ptah, Ammon, Osiris, nebo Iris stál Apop/Apofis. Apop byl zobrazován v podobě velkého hada, jenž zosobňoval temnotu, narušitele, pustošitele, lháře a hlavního nepřítele slunečního boha Rea.²¹ Toto základní schéma postupně rozvinuly i další civilizace, které si do ní dosadily své vlastní bohy. Výrazného rozvoje se dualistické myšlení těšilo v antickém Řecku. Dualistické postupy začali uplatňovat filozofové či Hésiodos v genealogii bohů. V judaismu se toto smýšlení prakticky neobjevuje. Až v první Enochově knize je nastíněn pád andělů z důvodu svodu (En 2,5). Křesťanská víra se k problematice staví jinak. Učení zastává rozdíl hříšné hmoty (těla) a duše. Zároveň je zde stanovena základní myšlenka Boha, jenž se stává nadřazeným poraženému d'áblu.²²

¹⁶ Jiří Rejzek, *Český etymologický slovník*, Voznice 2001, s. 121.

¹⁷ Jan Gebauer, *Slovník staročeský 1*, Praha 1970, s. 240.

¹⁸ Rejzek (pozn. 16), s. 114.

¹⁹ Gebauer (pozn. 17), s. 187.

²⁰ Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu, *Slovník náboženství*, Praha 1993, s. 54.

²¹ Janet Hamilton – Bernard Hamilton, *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World*, New York 1998, s. 8.

²² Eliade–Culianu (pozn. 20), s. 54–55.

Antická tradice a její transformace v kontextu křesťanství

V antickém Řecku a Římě vnikla celá populace géniů a monster, kteří spolu před olympskými božstvy sváděli nekonečný boj. Jednalo se ku příkladu o *Medúsu*, *Pýthóna*, *Gériona* či zlé demony. Démoni (*daimónes*) v řecké mytologii (později i filozofii) představovali dobré (*agathós*) a zlé (*kakós*) duchy přírody a zemřelých.²³ Výraz démon dnes v člověku evokuje spíše negativní konotace. V antické mytologii tomu ovšem tak nebylo. V jejich snahách bylo člověku nejen uškodit, ale i pomoci. Konání démonů lze přirovnat ke skutkům strážných andělů v křesťanství.²⁴ To, že si lidé vytvářeli představu o existenci takových monster, mohlo být do jisté míry zapříčiněno i geografickou polohou Řecka a Itálie. Tehdejší lidé jim přisuzovali jevy, které si nedokázali vysvětlit (původ zemětřesení, vulkanická činnost).²⁵

Do vlivu antické tradice se postupně implementovala i germánská mytologie. Například bůh Loki, vlk Fenris nebo elfové byli vstřebáni do představy o podobě d'ábla, čímž mu byly následně dány i nové aspekty a vlastnosti.²⁶

Podoba d'ábla nebyla nikdy konkrétně ustanovena. Než se začala problematika znázornění d'ábla ve středověku rozsáhleji rozvíjet, předcházela jí dlouhý a složitý vývoj definovaný již v antickém starověku. Představa typicky zubožené postavy s rohy, ocasem a vidlemi tak představuje kombinaci interpretací umělců s odkazem na typ antických bohů.²⁷ Antická tradice měla především vnímáním staré mytologie a raně křesťanským chápáním antického Řecka a Říma značný vliv na formování ranně-křesťanského chápání a zároveň i na výtvarné umění.²⁸ Jakmile se v Římské říši formovaly počátky křesťanství, existence satana byla spjata s existencí antických božstev. Antičtí bohové nezemřeli, ale byli dle raných křesťanů přeměněni v demony. Například Jupiter, Juno, Diana, Apollon, Merkur, Neptun, Vulkán, Cerberus, faunové a satyrové přežili kult, který jim byl vzdáván, a byli přejati do legend o křesťanském pekle.²⁹ Tyto představy se do značné míry promítly do způsobu zobrazování satana v křesťanské víře. Jeho podoby tak byly inspirovány

²³ Walter Burkert, *Řecké náboženství archaické a klasické doby*, Praha 2018, s. 179.

²⁴ Herbert Schade, Dämonen, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Wien 1994, sl. 464–467.

²⁵ Arturo Graf, *Art of the Devil*, London 2009, s. 6.

²⁶ Jeffrey Burton Russell, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, London 1984, s. 63.

²⁷ Agnes Imhof, *Metzler Lexikon Religion*, Stuttgart 2018, s. 474–475.

²⁸ Robert S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Brill 2009, s. 1149.

²⁹ *Ibidem*, s. 8.

obrazem fauna, satyra nebo sirény.³⁰ Vzor založený na pohanských rohatých bozích (Pan, Moloch, Dionýsos, Seléné) se zřejmě stal hlavním předobrazem středověkého satana. Později se tyto formy staly základem i pro Baphometa.³¹

Již církevní otec svatý Jeroným (347-420) popisoval satyry a fauny především kvůli jejich sklonu k chlípnotem jako zlé, démonské bytosti a satanské symboly.³² Do raného středověku byly vlastnosti satyrů a boha Pana převzaty v tradiční křesťanskou ikonografii d'ábla. I v období vrcholného středověku byl d'ábel ztotožňován se satyry a divými „barbarskými“ muži.³³ O satyrech, i divokých lidech, bylo částečně pojednáváno jako o zvířatech s neutuchající sexuální chtivostí (satanovy vlastnosti).³⁴

V raných dobách se křesťanům d'áblové údajně zjevovali i v podobě různých pohanských božstev. Svatý Martin, biskup z Tours, d'ábla údajně viděl maskovaného za Jupitera, Merkura či Venuši. Svatý Martin ovšem žil ve 4. století, tedy v době, kdy bylo ještě antické pohanství aktuální.³⁵ Antická božstva byla prvními křesťany považována za zprostředkovatele satanovy vůle, vykonavatele jeho návrhů a nástroj jeho tyranie. Římské impérium bylo podle křesťanů ovlivňováno a formováno satanem. Tento dojem utužovali i proto, že Ježíš žil na území tehdejší Římské říše, která byla zodpovědná i za jeho umučení a první křesťané jí byli násilně potlačováni.³⁶

3.3 **Ďábel v bibli**

Ďábel měl ve Starém zákoně hned několik významových rovin. Můžeme se setkat s označením žalobce/sok, vycházejícího ze sémantického významu slova satan. Postupně však začal být označován jako „protivník“ či pokušitel. Příkladně vystupuje jako had, lákající Evu v Edenu nebo jako svůdce, pokoušející Jóbovu oddanost k Bohu.³⁷

³⁰ Jeffrey Burton Russell, *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, London 1977, s. 124.

³¹ Adrian Fletcher, *The encyclopedia of Demons and Demonology*, New York 2009, s. 23.

³² Link (pozn. 14), s. 51.

³³ František Šmahel, *Diví lidé (v imaginaci) pozdního středověku*, Praha 2012, s. 56.

³⁴ Debra Hensing, Sex in bestiaries in. *The mark of the Beast: The medieval bestiary in art, life, and literature*, London 1999, s. 73.

³⁵ Adolphe Napolón Didron, *Christian iconography*, 1878 s. 109.

³⁶ Russell (pozn. 12), s 92.

³⁷ Russell (pozn.13), s. 221.

Ďábel, taktéž znám jako Lucifer (světloňoš) ze slova lux (*lucis*) světlo a (*ferro*) nést, byl již v raně-křesťanské tradici považován se Satanem za jednu a tatáž bytost. O Luciferovi se zmiňuje například Izajáš (Iz 14,12–15).

Satan/Lucifer/d'ábel byl kdysi zrozen jako jeden z nejjasnějších, nejkrásnějších a největších andělů. Chtěl se vyrovnat Bohu. Pro svoji krásu se stal domýšlivým a tak zneuctil svoji moudrost. To, že satan zhřešil, byla jeho vlastní svobodná vůle.³⁸ Jeho původní dokonalost a bezúhonnost je zmíněna i v bibli (Ez 28,15). Ďábel byl pověřen soudy lidí (Za 3,1; Jb 1,6–12), přičemž měl zcela nedualistickou funkci, nepředstavující zde božího protivníka. V Novém zákoně (J 12,31; L 10,18) Ježíš převzal satanovu soudní funkci a jeho moc značně omezil.³⁹

Ďábel je s biblí úzce spjat již od knihy Genesis (Gn 2,11), až po poslední knihu Zjevení. V bibli je zmíněn nebo je o jeho existenci pojednáváno opakovaně (33krát jako o d'áblu a 52krát jako o satanovi).⁴⁰ V Novém zákoně se pojem d'ábel/satan objevuje častěji. Zároveň jsou oba pojmy ztotožňovány s jednou bytostí. Dovídáme se o něm zejména v evangeliích. Pojmem d'ábel se v Novém zákoně nemyslí jen zatracený anděl, ale přenesený význam slova se často vztahuje k osobě nebo činu, který byl v rozporu s Bohem. Právě proto, že slovo satan znamená protivník, může být tímto označením jmenována i dobrá osoba.⁴¹

Bible d'ábla prakticky nikde nepopisuje z hlediska vzhledu či vlastností, ale spíše jako „prostředníka“ a strůjce imaginárních vlastností a činů, například hříchů. Slovo d'ábel může představovat obecné pojmenování něčeho špatného a nemusí se tímto výrazem konkrétně myslet postava Satana. Příkladně, když se Ježíš ptal dvanácti učenců, kdo z nich je d'ábel (J 6,70), měl na mysli zrádce Jidáše Iškariotského, ačkoliv byl Jidáš smrtelníkem. Jedná se tedy spíše o pojmenování špatného záměru či konání.⁴²

³⁸ Russell (pozn.13), s. 19.

³⁹ Novotný (pozn. 14), s. 110.

⁴⁰ Ibidem, s. 110.

⁴¹ Ibidem, s. 110.

⁴² Graf (pozn. 25), s. 16.

3.4 Ďábel ve středověku

Ve středověku, v němž již křesťanství hrálo primární roli, se i satan postupně dostal na svůj pomyslný nejvyšší stupeň moci. Strach a zároveň i úžas si vyžádaly rozvoj problematiky i ve výtvarném umění. Je možné, že církve využívala svůj vliv a používala i strach z věčného zatracení (i d'ábla) a učinila z něj velmi účinný politický nástroj.⁴³

Ve středověku byl oblíbený literární žánr takzvaného Vidění,⁴⁴ v němž mohli umělci najít předobraz či inspiraci pro vyobrazení d'ábla a pekla. Texty vycházely z apokryfního Vidění sv. Pavla, ve kterém autor podrobně líčil o trestech odpovídajících hříšným činům. Tedy hrůz a nástrah, jenž potkají hříšníka v pekle. V Čechách bylo populární takzvané Jiříkovo vidění.⁴⁵ V textu je popisováno utrpení duší trestaných d'ábly.⁴⁶ Obvykle byl d'ábel (nebo i démoni) zobrazován s lidským tělem, neboť když si člověk vytvářel bohy, anděly a demony, tvořil je podle svého vlastního obrazu.⁴⁷ Obraz d'ábla pak specifikovaly legendy a výtvarná interpretace umělců, přičemž často reflektovali to, čeho se lidé báli.⁴⁸

Mnohé podoby d'ábla byly známy díky zprávám lidí, kteří jej údajně viděli. Jisté deskripce se objevují již v raných dobách. Obecně byl vyobrazován jako vysoká, vyzáblá, zubožená figura s úzkou hlavou, se široce otevřenými očima a hrůzným výrazem.⁴⁹ Takto jej nejednou popisoval například cisterciácký mnich Caesarius z Heisterbachu ve sbírce příběhů *Dialogus miraculorum* (1219–1223).⁵⁰ Také převažoval názor, že by každý d'ábel měl mít vlastní podobu odpovídající jeho charakteru a povaze. S nárůstem strachu ze satana se měnila jeho forma, která často nabývala fantaskní podobu.⁵¹ Vedle fyziognomie bylo důležité i zbarvení. Typická černá barva byla d'áblům přisuzována jako jejich přirozené zbarvení již od prvních století křesťanství. Obvyklé jsou i nazelenalé, či hnědé zemité pigmenty.

⁴³ Russell (pozn. 12), s. 208.

⁴⁴ Magdalena Moravová (ed.), *Ráj, peklo a očistec ve středověkých viděních*, Praha 2011, s. 25.

⁴⁵ Jaromír Kozák (ed.), *Jiříkovo vidění*, Praha 2007, s. 12.

⁴⁶ Daniela Rywíková, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2010, s. 90.

⁴⁷ Graf (pozn. 25), s. 10–13.

⁴⁸ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, London 1974, s. 379.

⁴⁹ Beat Brenk, Teufel, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie 4*, Wien 1994, sl. 296.

⁵⁰ Graf (pozn. 25), s. 10–13.

⁵¹ Jérôme Baschet, Diavolo, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale IV*, Roma 1991, s. 644–650.

Často byly popisy d'ábla diametrálně odlišné. Například životopisec Felix podle legendy svatého Guthlaca (674–715) popisuje zástupy d'áblů jako bytosti s dlouhými krky, sešlými obličejí s vousy a ponurýma očima. V širokých ústech, z nichž šlehalý plameny, měl koňské zuby. Disponoval širokým hrudníkem a deformovanými, zkroucenými končetinami.⁵² Jednalo se tedy o složité komponovanou bytost. Naproti tomu, například svatý Antonín, jej údajně viděl opakovaně v podobě zvířete (šelma, had, škorpión). V jiném případě ho Antonín popisuje jako ohromného obra, který se dotýkal mraků. Ve francouzských středověkých eposech představovali obři d'ábly nebo potomky d'áblů. Gigantická postava nebyla zmiňována bezdůvodně, protože již v mytologických příbězích giganti prezentovali zlá stvoření.⁵³ Například titáni představovali v řecké mytologii oponenty Jupitera. Antonínova legenda zároveň d'ábla popisuje i jako malého, černého, nahého chlapce. Zobrazení chlapce či trpaslíka pravděpodobně odkazuje na vliv germánských mýtů.⁵⁴

Typický zjev znetvořené a děsivé figury byl velmi proměnlivý. Lidské uši byly nahrazeny oslíma ušima, rohy se konkretizovaly v rohy kozí a přibyl ocas vyrůstající z horní části hýždí.⁵⁵ Tato podoba tak navazovala na antické kozlí muže, satyry a fauny.

Navzdory prezentaci coby odpudivé bytosti se nachází i opačné případy, kdy se jedná o krásnou a elegantní bytost, která zcela kontrastuje se zarytými konvencemi. D'ábel považovaný za ošklivého tak mohl skrz umělcovu interpretaci postupně nabýt krásný, až svůdný vzhled či dokonce projít úplnou deformací a získat tak zcela novou formu.⁵⁶ V jednom z opisů latinsky psané bible z 9. až 10. století (Národní knihovna v Paříži) se nachází neobvyklá miniatura satana a Joba. Satan je zobrazen ve formě stále krásného okřídleného anděla s nimbem nad hlavou, ale na nohou má již drápy a v levé ruce drží vázu plnou ohně. Jako další příklad tohoto nestandardního typu lze dohledat ve výkladu italského biskupa a autora eposu *Quadriregio* (1419)⁵⁷ Federica Frezziho. Federico popisuje d'ábla jako krásné, majestátní a požehnané stvoření s třemi korunami na hlavě a šesti křídly. Podobně je vzhled líčen i ve francouzském eposu *Bataille Aliscans* z 12. století.

⁵² John R. Black, *Tradition and transformation of the Cult of St. Guthlac in Early medieval England*, London 2007.

⁵³ Graf (pozn. 25), s. 9.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁵ Jutta Seibert, *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg 1980.

⁵⁶ Brenk (pozn. 49), sl. 297.

⁵⁷ Federico Frezzi – Enrico Filippini, *Il Quadriregio*, Bari 1914.

Popis satana v podobě ušlechtilé bytosti je sice vzácný, avšak už ne tak neobvyklé je přirovnání k podobě prostého zatraceného člověka.⁵⁸ Nesčetné příběhy vyprávějí o d'áblech, kteří na sebe vzali podobu krásných žen, někdy i mužů.⁵⁹ V některých případech bylo zmiňováno, že se d'áblové vydávali za manžele žen nebo dokonce podle dominikána Tomáše z Cantimpré, za kněze.⁶⁰ Můžeme se setkat i se scénami, kdy Satan drží malé dítě – Antikrista.⁶¹

Velmi často se d'áblové nechávali vidět v podobě nejrůznějších zvířat nebo i v podobě fantaskních tvorů, například ve formě draka, který se zjevil v Janově apokalypse. V 8. století Jan z Damašku popsal démony jako létající draky. Ve 13. století poznal svatý Jiljí d'ábla v podobě obří želvy. Řeč byla i o svatém Antonínovi. Vzácností není ani podoba netopýřů, vran, psů, hmyzu nebo plazů. Často je d'ábel označován mylně podle zvířat jako takzvaná bestie.⁶²

Neobvyklými případy byly zmínky o přítomnosti d'ábla v jídle. Například zpráva svatého Řehoře Velikého, který vypráví o jeptišce, jež věřila, že jedla listový salát, čímž zároveň pozřela i d'ábla schovávajícího se v listu. Učedník opata svatého Ilara dokonce kdysi údajně viděl d'ábla v bobuli hroznu. Výjimkou nejsou ani zmínky o podobě sklenice vína, kusu zlata, kmene stromu nebo o ocase krávy. Ne bezdůvodně proto i nizozemský malíř Hieronymus Bosch, a několik dalších malířů, d'ábla zobrazovali jako nábytek nebo kuchyňské nástroje. Důvodem byla přítomnost d'ábla v materiálu, z něhož bylo vybavení a příslušenství člověkem vyrobeno.⁶³ D'ábel tedy na sebe mohl vzít různé, člověku i příjemné podoby a formy, ale zároveň nikdy nepřestal být d'áblem.

V Českých zemích byla problematika d'ábla úzce spjatá s evropským trendem. D'ábelská témata postupně pronikla do různých umělecko-kulturních sfér. Převážně prostřednictvím literatury se d'ábel dostával do povědomí široké společnosti. Postava d'ábla provázela literaturu již od raného středověku. Avšak rozmach nastal až na sklonku vrcholného středověku s nástupem inkvizice. Jedním z takových děl jsou i *Dvě legendy*

⁵⁸ Graf (pozn. 25), s. 11.

⁵⁹ Katja Fält, *Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo*, Helsinki, 2017.

⁶⁰ Russell (pozn. 12), s. 72.

⁶¹ Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 63.

⁶² Brenk (pozn. 49), sl. 297.

⁶³ Graf (pozn. 25), s. 8.

z *doby Karlovy* (viz. Legenda o svatém Prokopu) či *Jiříkovo vidění*, kde se Jiří nenechal obelstít d'áblem, který se mu zjevil v několika podobách.⁶⁴

České středověké nástěnné malířství bylo soustředěno do okolí pražského dvora, královských měst a Kutné Hory. Převažovala fresková malba na podkresbu často dodělávaná do již suché (*secco*) omítky.⁶⁵

3.5 **Ďábel ve výtvarném umění**

Ve výtvarném umění se s d'áblem nejčastěji setkáváme v níže uvedených scénách. Obvykle se jednalo o jednoduše a jasně čitelné kompozice. S osamoceným vyobrazením d'ábla se prakticky nesetkáváme, spíše je d'ábel znázorněn ve spojitosti s konkrétním příběhem.⁶⁶

Svržení andělů

V křesťanské tradici se pád andělů odehrává v dávné minulosti. Zároveň odkazuje na události spojené s apokalypsou a koncem věků. Samotné svržení představuje Boží trest za opovážlivost andělů, v jejichž čele stál právě Lucifer (Iz 14,12).⁶⁷ Scéna svržení d'ábla a jeho andělů se jakožto jedním z hlavních momentů d'áblova života stávala obvyklým námětem i pro umělce (nezachovalý obraz Lucifera pádu v Emauzském klášteře v Praze; první obraz na jižní stěně ambitu).⁶⁸ Samotné svržení není v bibli jasně popsáno. Nepřímo se o něm zmiňuje pouze Jan (J 8,44), Petr (Ž 6) a zjevení Janovo (Zj 20,7–10). O svržení andělů je pojednáváno v Sedrachově apokalypse (Se 5,2). Rebelující andělé byli svržení po boji d'ábla s archandělem Michaellem (Zj 12,7), jehož námět se stal často vyobrazovaným (P. P. Rubens 1620). Padlý Lucifer, jakožto pekelný kníže, vládne peklu a démonům (rebelující andělé) a očekává svůj trest.⁶⁹

⁶⁴ Jan Vilikovský, *Próza z doby Karla IV.* Praha 1948, s. 200–218.

⁶⁵ Zuzana Všetěčková (ed.), *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, s. 7.

⁶⁶ Russell (pozn. 12), s. 208.

⁶⁷ Rudolf Chadraba, Engelsturz in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie a–Ezechiel*, bd 1, Wien 1994, sl. 145.

⁶⁸ Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus, Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera na Slovanech*, Praha 2012, s. 132.

⁶⁹ Royt (pozn. 61), s. 63.

První hřích

S prvotním hříchem si lidé nejčastěji pojí příběh Adama a Evy v Edenu. To sice skutečný první hřích člověka je, avšak pád d'ábla lze vyložit, jako předzvěst pro pochybení lidstva. Dá se tedy říct, že prvotním hříchem je zpychnutí satana a jeho touha být roven Bohu.⁷⁰

Kniha Genesis nepojednává v Edenu přímo o satanu. Křesťané zde hada v Rajske zahradě interpretovali jako satana kvůli verši v Janově zjevení (J 12, 7) „*starý had*“. Verš může také odkazovat na Bohem zničenou nestvůru Leviatana (Iz 27, 1).⁷¹

Nejčastěji zobrazovanou scénou se stával akt prvního hřichu v Edenu. Jedno z prvních zobrazení scény je známé ze 4. století.⁷² Již zde se d'ábel podobá hadu vinocímú se okolo stromu poznání. Na dveřích Hildesheimské katedrály z roku 1015 má v Rajske zahradě d'ábel ovšem podobu draka (ačkoliv bývá podoba hada častější).⁷³ Jako drak je zobrazen například i v Mohučském rukopise *Speculum humanae salvationis*⁷⁴ z roku 1470, kde má podobu z poloviny jako žena a zároveň jako okřídlený drak s ocasem. V českokrumlovském rukopisu *Liber depictus* (Vídeň, ÖNB, cod. 370, fol. 2r) pocházejícího z doby kolem roku 1350, je znázorněn jako had s korunovanou ženskou hlavou.⁷⁵

Jób

Kniha vypráví o muži Jobovi a jeho oddanosti k Bohu. Poté, co d'ábel prošel zemi, rozprávěl o Jobovi s Bohem a přiměl jej, aby Jobovu oddanost vyzkoušel. Bůh tak předal Jóba satanovi. Ten mu postupně vzal rodinu a majetky. Jób stále Boha ctíl, což d'ábla popudilo a ani následné onemocnění vředy Joba ve víře v Boha nezlomilo.⁷⁶

Đábel zde vystupuje jako pokušitel.⁷⁷ Výtvarným námětem se obvykle stával starý zbídačený Jób často bitý d'áblem (například obraz Jóba postiženého malomocenstvím

⁷⁰ Novotný (pozn. 14), s. 225.

⁷¹ Herbert Schade, Adam und Eva, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Wien 1994, sl. 42–70.

⁷² Ibidem, sl. 42–70.

⁷³ Ibidem, sl. 42–70.

⁷⁴ *Speculum humanae salvationis*, 1470, Mainz, StB sig. Hs II 10, fol. 1v.

⁷⁵ Rywiková (pozn. 46), s. 90.

⁷⁶ Rainer Budde, Job, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Wien 1994, sl. 407–413.

⁷⁷ Novotný (pozn. 14), s. 110.

v Krumlovském sborníku z roku 1420)⁷⁸. Příběh Jóa se stal předobrazem Kristova utrpení (bičování Krista) a následného triumfu nad smrtí.⁷⁹

Pokušení Krista

Pokušení Krista je popsáno v synoptických evangeliích (Mt 4,1-11; Mk 1,12; Lk 4.1-13).⁸⁰ Zatím, co Adam podlehl pokušení, Ježíš jim jakožto nový Adam odolal a zůstal věrný. K pokušení d'áblem došlo po Kristově křtu 40 dní poté, co byl sám a bez jídla veden duchem na poušť.⁸¹

Při první zkoušce ho pokušitel láká k zahrnutí jeho hladu. Nabádá Ježíše, aby proměnil kameny v chléb. Během druhé zkoušky jej vede do svatého města a láká Krista, aby se vrhl dolů ze střechy chrámu, přičemž měl být ochráněn anděly, čímž by využil Boha pro svoji záchranu. V poslední zkoušce d'ábel nutil Ježíše, aby se mu za dar moci a království poklonil. Jakmile d'ábel pochopil, že neuspěl, Ježíše opustil.⁸² Ten tak odolal třem hříchům (lačnosti, touze a lakomství), následně k němu přistoupili andělé, kteří ho uctivě obsluhovali. Tato scéna se obvykle objevuje v cyklech zobrazujících scény z Ježíšova života. Najdeme ji již v Kodexu vyšehradském.⁸³

Scény Pokušení Krista jsou obvykle vyobrazeny dvěma způsoby. Buď všechna pokušení naráz v jednom obraze nebo jednotlivě separována do samostatných aktů (proměna kamenů, svržení z chrámu, poklona za království světa). Scény bývají zpravidla stručné a věcně popisné. D'ábel bývá zobrazen jako anděl, pekelník nebo stařec.⁸⁴

K výraznému rozvoji ikonografie Pokušení Krista došlo jak v malířské, tak i v grafické podobě na přelomu 15. a 16. století. Například Michael Pacher v letech 1480–1483 vytvořil obraz Pokušení Krista, v němž d'ábla představuje jako starého rohatého muže, poukazujícího na kameny. Obdobně vypadá i jeho mladší obraz Pokušení svatého Antonína. Z grafických prací lze zmínit německého grafika Israhela van

⁷⁸ Krumlovský sborník, 1420, Praha, Knihovna Národního muzea, sign III B 10, fol. 24r.

⁷⁹ Royt (pozn. 61), s. 99.

⁸⁰ Novotný (pozn. 14), s. 676.

⁸¹ Olga Alice Nygren, *Versuchungen Jesu*, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Wien, 1994, sl. 446–450.

⁸² Royt (pozn. 61), s. 238.

⁸³ Vyšehradský kodex, 1086, Praha, Národní knihovna, sign XIV A 13, fol. 24v.

⁸⁴ Royt (pozn. 61), s. 238.

Meckenema (1445–1503)⁸⁵ či takzvaného Mistra LCz (1503),⁸⁶ který d'ábla zobrazil jako složitě komponovanou figuru s androgynními znaky (ňadra).

Sestup do předpekli

O sestupu do předpekli se v Novém zákoně zmiňuje apoštol Petr (1P 3,18-20), avšak předpověď události se objevuje již ve Starém zákoně (Ž 15,10). Poté, co byl Kristus usmrčen, jeho duše sestoupila k praotcům a svým předchůdcům v čele s Adamem. Ti byli zadrženi v žaláři v předpekli (*Limbus*). Předpekli představovalo místo nad peklem (blíže zemi), kde byly drženy duše nevinných a nepokřtěných Kristových příznivců.⁸⁷

Sestup Krista byl znázorňován obvykle konvenčním způsobem. Ježíš oděný v rudém plášti odhaluje své rány kořícím se duším doprovázenými pekelnými bytostmi (v některých případech Kristem pošlapávány).⁸⁸ Mezi starší příklady zobrazení lze uvést fragment nástěnné malby zobrazující Krista vstupujícího do předpekli pošlapávajícího d'ábla v bazilice svatého Klimenta v Lateránu (1078-84). Typickým příkladem je nástěnná malba ve Španělské kapli při Santa Maria Novella ve Florencii (1366), či pozdější práce Friedricha Pachnera (1460).

Apokalypsa

Jakmile se v poslední knize Janova zjevení Satan se svými přívrženci postavil Bohu, je nastíněn satanův původ (J 12,7-9). „*V nebi se strhla bitva. Michael se svými anděly bojoval proti draku a jeho andělům. Veliký drak byl se svými stoupenci poražen, vyhnán z nebes a svržen na zem*“.⁸⁹ Drak je ztotožňován s dávným hadem z ráje, s nepřitelem, pomlouvačem a svůdcem všech lidí. Satan byl spoután řetězy a svržen do ohnivé propasti (J 20,1-3).

⁸⁵ Max Lehrs, *Historischer und kritischer Katalog deutscher, niederländischer und französischer Kupferstiche des 15. Jahrhunderts*, Vienna 1934.

⁸⁶ Daniel Hess – Thomas Ester, *Der frühe Dürer*, Nürnberg 2012, s. 165–166.

⁸⁷ Elisabeth Lucchesi Palli, Höllenfahrt Christi, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Wien, 1994, sl. 322–331.

⁸⁸ Royt (pozn. 61), s. 262.

⁸⁹ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst: Bd 5: Die Apokalypse des Johannes*, Gütersloh 1966, s. 32–39.

V rámci Janova zjevení bylo znázorňováno hned několik tematických celků obsahující děj apokalypsy, v níž zlo či ďábel hrál roli – Apokalyptičtí jezdci (k. 6), Žena sluncem oděná (k. 12.), číslo bestie 666 (k. 13.), bitva u Armageddonu (k. 16.).⁹⁰

Poslední soud

Poslední soud představuje nejzásadnější okamžik v životech křesťanů. Stal se tak jednou z nejhojněji zastoupených kompozic, v nichž ďábel figuruje. O tomto okamžiku se dovídáme v evangeliu Matoušově (Mt 25,31–46).⁹¹ Svým významem si výjev zasloužil zasazení do nejprestižnějších míst (tympanony, oltářní stěny). V obrazech posledního soudu představují ďáblové služebníky ženoucí již odsouzené zatracence do pekel, které se tradičně nachází po levici Ježíše.⁹²

Poslední soud byl obvykle zobrazován podle daného schématu, rozděleného na nebeskou a pozemskou sféru, kde Kristus vystupuje jako centrální figura typu Pantokrator. Při něm stojí přímluvci za souzené Panna Marie (*Theotokos*) a Jan Křtitel. Z pravidla v levé části, po Kristově pravici, vstávají mrtví, a spasení vstupují do nebe. Naproti tomu v pravé části se ocitají zavržení, kteří jsou hnáni ďáblem či ďábly (nebo k ďáblu) do pekel.⁹³

První symbolické zobrazení Posledního soudu se satanem je známé již ze 6. století z ravennské baziliky San Apollinare Nuovo. Ďábel vystupující po levici Krista má podobu krásného a ušlechtilého modrého anděla.⁹⁴ Forma odkazuje na evangelium sv. Matouše (Mt 25,31) o oddělení ovcí a kozlů. Vyobrazení v Ravenně je svojí podobou neobvyklé. Obecně ve scénách Posledního soudu nabývají ďáblové a démoni zrůdných podob, často se zvířecími fyziognomickými znaky. Jedním z prvních příkladů konvenčnějšího zobrazení pochází z doby kolem roku 800. Nachází se na nástěnné malbě v kostele svatého Jana v Müstairu.⁹⁵

⁹⁰ Rudolf Chadraba, Apokalypse des Johannes, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Wien 1994, sl. 124–142.

⁹¹ Brenk (pozn. 49), sl. 513–523.

⁹² Novotný (pozn. 14), s. 941.

⁹³ Novotný (pozn. 14), s. 941.

⁹⁴ Russell (pozn. 12), s. 24.

⁹⁵ Royt (pozn. 61), s. 243.

Zprvu byl Poslední soud zobrazován spíše symbolicky (Pošetilé a moudré panny),⁹⁶ poté se rozvinul do ustálené podoby. Ta byla zpočátku segmentovaná horizontálními pásy na jednotlivé sféry (San Angelo in Formis, Capua, 1080).⁹⁷ Ikonografický program Posledního soudu na sklonku 11.–12. století začal být podle Jacquese Le Goffa⁹⁸ velmi populární.

Honorius Augustodunensis v textu *Elucidarium* démony a pekelné bytosti kategorizoval a sestavil jakýsi katalog pekelných trestů. Ovlivnění umělců tímto druhem literatury je často pozorovatelné na zobrazení pekla na tympanonech katedrál ze 12.–13. století.⁹⁹

S Posledním soudem je tedy neodmyslitelně spojeno peklo. Obraz pekla, jakožto místa zavržených (padlých andělů, hříšníků a bezbožných lidí), byl odvozen z židovských představ o místě, ve kterém budou tito jedinci věčně trestáni.¹⁰⁰

Často bývá peklo zastoupeno stvůrou Leviatanem. V bibli (Ž 74,14; Iz 27,1; Iz 51,9) je popisován jako nestvůra z mořských hlubin nebo drak, představující hrozbou pro svět. Obecně představuje Hospodinova protivníka z chaotického pravěku.¹⁰¹ V hebrejských textech se píše o velrybě, jinde zase jen o velké rybě (J 21,1). Dle izraelských představ je oceán pozůstatek chaosu, ze kterého pochází země. Moře zůstává sídlem Leviatana, jenž se zde ukrývá.¹⁰²

Již z mytologie blízkého východu je podle učenců známo stvoření Lôtān, které uprchlo mořskému bohovi Yammovi. Zároveň je Leviatan s tímto stvořením ztotožňován nebo chápan jako jeho přímý nástupce. V křesťanské víře je vykládán jako obraz satana a často se ve výtvarném umění stával zástupcem pekla.¹⁰³

Vzhledem k vyjádření jeho velikosti byla znázorňována pouze hlava, nejčastěji z profilu. Do chřtánu, představující vstup do pekla, vchází nebo jsou d'ábly tlačeni hříšníci. Vyobrazení pekelné tlamy se poprvé objevilo již před 12. stoletím v anglosaském umění

⁹⁶ Daniela Rywиковá, *Speculum mortis*, Ostrava 2016, s. 61-72.

⁹⁷ Brenk (pozn. 49), sl. 513–523.

⁹⁸ Jacques Le Goff, *Zrození očištění*, Praha 2003.

⁹⁹ Rywиковá (pozn. 46), s. 90.

¹⁰⁰ Novotný (pozn. 14), s. 661.

¹⁰¹ Elisabeth Lucchesi Palli, Leviathan, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Dritter Band, Allgemeine Ikonographie Laban-Ruth, vol 3*, Wien 1994, s. 94–95.

¹⁰² Novotný (pozn. 14), s. 375.

¹⁰³ Clifford Davidson – Thomas H. Seiler, *The Iconography of Hell*, Kalamazoo 1992.

a následně se šířilo až do konce středověku.¹⁰⁴ Často bývá obraz Leviatana zvláště doplněn samotným satanem, který v tlamě, nebo v pekle sedí a požívá hříšníky. Tento případ je známý z obrazu Posledního soudu od florentského malíře Beata Angelica z roku 1430.¹⁰⁵

Legendy a morality

Đábel v roli odvčkého pokuřitele a svůdce ke hříchů nevyšťupuje pouze v biblických příbězích, ale analogicky jej najdeme v legendách svatých. Svafí jsou zde prezentováni jako ti, kteří nad ním svými cnostmi zvítězili. Porážka đábla bývá často znázorněna hierarchickou perspektivou, kde jej světec pošlapává. Z celého souboru světců, jenž jsou zobrazováni jako vítězové nad đáblem, lze připomenout ty nejpopulárnější: svatou Markétu, Prokopa, či svatého Jiří (ďábel ztotožňován s podobou draka).

Mezi další příklady lze připomenout svatého Antonína, který se jakožto poušťvník vydal do egyptské poušť, kde jej v halucinacích opakovaně pokoušel đábel. Antonín ovšem sérii pokušení, včetně smilstva, odolal.¹⁰⁶

Často zobrazovaným se stával archanděl Michael porážející đábla, nebo vážící duše (*psychostasis*). Motiv se pojí k soudnému dni. Archanděl v obrazech drží váhy, na jejíchž miskách jsou duše souzených a často se objevují i đáblové snažící se misku převážít.¹⁰⁷ Takový obraz se nachází v kostele svatého Mořice v Mouřenci u Annína (1310), nebo v kostele svatého Jakuba většního v Libiši (1391).

Đábel se objevuje také i v příbězích profánních, které mají většinou mravokárný či moralizující obsah. Scény měly varovat a nabádat vyvarování se hřišným svárům a svodům.

¹⁰⁴ Gary D. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Selinsgrove 1995, s. 19.

¹⁰⁵ Umberto Eco, *Đějiny ořklivosti*, Milano 2007, s. 87.

¹⁰⁶ Hall (pozn. 48), s. 51–53.

¹⁰⁷ Royt (pozn. 61), s. 16–29.

4 Podoby d'ábla v Českých zemích

Následující kapitola se na konkrétních příkladech nástěnné malby z let 1300–1500 pokusí ukázat, jakým způsobem byl d'ábel prezentován na území dnešního Česka. Záměrně se nejedná o komplexní katalog, ale o výběr tematicky rozdílných scén: novozákonní Pokušení Krista, eschatologický Poslední soud, hagiografické zobrazení svatého Prokopa a moralistní příběh Bába a čert. Jednotlivé kapitoly jsou svým obsahem řazeny do jednotných tematických celků, které se snaží sledovat možné proměny daného tématu na základě analogií.

4.1 **Pokušení Krista**

Pokušení Krista v kostele svatého Jakuba Většího v Libiši

Obec Libiš, v níž se kostel svatého Jakuba Většího nachází, leží nedaleko Mělníka. První zmínka o obci pochází z roku 1323 upomínkou na jistého Protivu z Libiše. O stavbě se poprvé dovídáme roku 1353.¹⁰⁸ V roce 1391 byla uzavřena smlouva s Petrem Lútkou, aby po vzoru Libiše postavil kostel v Medonosích.

Původně byl kostel vybudován jako menší, jednolodní objekt, s pětiboce ukončeným presbytářem s žebrovou klenbou. Stáří kostelní věže je uvedeno na kamenné desce letopočtem 1541. Navzdory barokizace v 2. polovině 17. století, bylo z velké části dochováno původní gotické zdivo.¹⁰⁹

Výmalba

Strohý exteriér zcela kontrastuje s bohatě zdobeným interiérem. Ten je zdoben cyklem nástěnných maleb rozprostírajícím se na všech stěnách lodi, v presbytáři a v okenních špaletách. Malířská výzdoba nahrazovala i skromnější vybavení (retábly, sochy, monstrance).¹¹⁰

Cyklus nástěnných maleb vznikl ke konci 14. století. Jméno autora není známo, ovšem k rozlišným stylům lze uvažovat o autorství více mistrů.¹¹¹ Neznámými zůstávají

¹⁰⁸ Ondřej Faktor, *Vejdí poutníče*, Praha 2019, s. 13.

¹⁰⁹ Antonín Podlaha, *Soupis památek 4. Politický okres Mělnický*, Praha 1899.

¹¹⁰ Faktor (pozn. 134), s. 47.

¹¹¹ Ibidem, s. 48.

dodnes i donátoři. Vápenná malba byla provedena mastnými temperami za pomoci techniky fresco secco. Vedle levnějších pigmentů se objevují i pigmenty drahé a hodnotné, například malachitová zeleň a azurová modř. Černé lineární kresby a podkresby byly provedeny štětcem. Dříve se uvažovalo technice kresby olůvkem.¹¹² Volné plochy byly vyplněny ornamenty nanášenými přes šablony.

Pro libišský cyklus je typické ploché, mnohdy až abstrahované pozadí. Figury jsou štíhlé, často esovitě prohnuté. Vedle sebe se objevuje kontrastující pojetí tváří. Některé jsou typizované a idealizované, zatímco jiné mají velmi naturalistickým výraz. Tváře jsou zároveň široké. Josef Krása upozorňuje na analogické pojetí v kostelech v Lučici, Lukově a Morašicích.¹¹³ Na základě častého použití motivu mísovitých a smyčkovitých záhybů drapérie a opakováním kompozic postav, se lze domnívat, že se autor libišských maleb mohl minimálně do jisté míry inspirovat v takzvaném Brunšvickém skicáři (70.–90. léta 14. století).¹¹⁴ Malíř byl zřejmě obeznámen i s výzdobou v Emauzském ambitu a s některým z rukopisů Zrcadlo lidského spasení (*Speculum humanae salvationis*).¹¹⁵

Pravděpodobně za husitských válek byly malby překryty omítkou. K odkrytí došlo v roce 1855. V roce 1942 akademický malíř Bohumír Číla provedl vůbec první rozsáhlejší restaurátorský zásah.¹¹⁶ Nástěnné malby v letech 1968–1970 komplexně restaurovaly akademické malířky D. Kašparová a M. Sukdoláková. Celková úprava má nyní jednotný ráz a působí tak celistvým dojmem.¹¹⁷

Scény

Malířská výzdoba se rozprostírá po obvodu všech stěn v horizontálním třípásovém schématu, které je rozrušováno několika monumentálními kompozicemi. Nejnižší pás je tvořen jednotnou barevnou plochou. V lodi je druhý a třetí pás rozdělen na několik jednotlivých scén. Ty jsou od sebe oddělené iluzivními rámy.

Obvod presbytáře zdobí šest postav apoštolů. Za oltářem je svatý Jiří a drak (symbol ďábla a zla), vedle svatý Martin dělící se s žebrákem o plášť. Na severní stěně

¹¹² Ibidem, s. 54.

¹¹³ Ibidem, s. 47–55.

¹¹⁴ Braunschweig, Herzog, Anton-Ulrich Museum, Kupferstichkabinett, Inv. č. 63.

¹¹⁵ Všetečková (pozn. 65), s. 197–206.

¹¹⁶ Faktor (pozn. 134), s. 21.

¹¹⁷ D. Kašparová – M. Sukdoláková, *Zpráva o prohlídce restaurátorského díla v kostele v Libiši*, Praha 1970.

presbytáře je obraz Klanění tří králů a Korunování Krista. Ve špaletách oken východní části presbytáře se nachází cyklus mučedníků, vyznavačů a osmi zemských patronů (sv. Ludmila, sv. Vít, sv. Vavřinec, sv. Vojtěch, sv. Prokop s čertem, sv. Vít, sv. Zikmund). Jižní stěně dominuje nejmonumentálnější kompozice v celém kostele, Žena sluncem oděná.¹¹⁸

Horní partii triumfálního oblouku zdobí zástup Pan moudrých a pošetilých (motiv typický pro scény Posledního soudu,¹¹⁹ například v karneru v klášteře svatého Petra a Pavla v Broumově).¹²⁰ Pod nimi je Panna Marie ochránitelka a svatá Kateřina.¹²¹

V horním pásu jižní stěny lodi jsou zobrazeny čtyři světice (Magdalena, Apolena, Voršila, Barbora).¹²² Druhý pás rozrušuje okno. V okenních špaletách se nachází další světice: Dorota a Markéta. Vlevo od okna svatý Michael vážící duše, vpravo umučení svatého Vavřince. Jižní stěna navazuje na věž, na které se nachází výjev Bába horší než čert.¹²³

Severní stěně, dominuje monumentální postava svatého Kryštofa. Vlevo od něj je pod kruchtou votivní obraz s donátory (tříčlenná rodina) a vzkříšení Krista. Vpravo od něj se nachází mariánsko-christologický cyklus Obr. [1], sestávající ze čtyř pásů zachycujících dohromady šest scén. Zdola nahoru je znázorněno: Zvěstování a Navštívení Panny Marie, představení v chámě a dvanáctiletého Ježíše, Křest Krista (malba je nápadně podobná Křtu Krista v Házmburském misálu)¹²⁴ a Pokušení Krista na poušti, Korunování Marie.¹²⁵

Pokušení Krista

Scéna Pokušení Krista Obr. [2] v kostele svatého Jakuba Většího představuje typické a konvenční pojetí tématu rozvíjeného ve 14. a 15. století. Obraz Pokušení se v libišském christologickém cyklu nachází v druhém horizontálním pásu se shora, vpravo vedle Křtu Krista.

Vyobrazení v Libiši odkazuje na všechna tři pokušení (proměnění kamenů v chléb, svržení se z chrámu, dar moci a království). Akcentovaný je okamžik, kdy ďábel Ježíše

¹¹⁸ Faktor (pozn. 134), s. 113–149.

¹¹⁹ Rywiková (pozn. 92), s. 61–72.

¹²⁰ Jan Royt, Středověké nástěnné malby s námětem Posledního soudu v Broumově, *Broumovské noviny* 5, 2013, s. 23.

¹²¹ Všetečková (pozn. 65), s. 193–205.

¹²² Faktor (pozn. 134), s. 94.

¹²³ Všetečková (pozn. 65), s. 193–205.

¹²⁴ Misál Zbyňka zajíce z Házmburka, 1409, Vídeň, ÖNB, Cod. 1844, fol. 26v.

¹²⁵ Faktor (pozn. 134), s. 56–74.

nabádá, aby proměnil kameny v chléb. Akt je zřetelně rozpoznatelný díky roztroušeným kamenům mezi oběma postavami. Ďábel zároveň na kameny ukazuje. Gesto prstu směřující k zemi (na kameny) by však mohlo zároveň odkazovat i na další pokušení, kdy Krista vyzývá, aby se mu poklonil. Kompozice je záměrně situována nad scénou Dvanáctiletého Ježíše v chrámu. Umístění je zvoleno z důvodu reference na další ze satanových lstí, kdy Krista dovedl na vrchol chrámu.¹²⁶ V pozadí lze rozpoznat krajinou kulisu tvořenou pahorkem. Je možné, že kopec opět poukazuje na vržení se z chrámu (ješitnost).¹²⁷ Avšak zároveň může také znovu odkazovat na žádostivost, kdy je d'áblem Kristu nabízena moc a království světa.¹²⁸

Samotný d'ábel je zobrazen konvenčním způsobem. Jeho tělo je zbarveno šedo nazelenalými pigmenty. Postava je velmi vyzáblá a shrbená, s širokým hrudníkem. Dlouhé nohy jsou zakončeny drápy. Z hýždí mu vyráží kratší ocas. Hlava je opatřena rovnými rohy. Obličej tvoří vysoké čelo, výrazný, dlouhý nos a špičatá brada.

Možné předlohy a analogie

Téměř totožné vyobrazení scény Pokušení Krista jako v Libišském kostele se nachází v Praze v klášteře Na Slovanech Obr [3] z 2. poloviny 60. let 14. století (klášterní kostel vysvěcen roku 1372).¹²⁹ Na vztah mezi libišskými malbami a klášterem na Slovanech již v roce 1855 upozorňoval Karel Vladislav Zap.¹³⁰ V cyklu nástěnných maleb klášterního ambitu se scéna Pokušení nachází na západní stěně ve třináctém klenebním poli. Obraz byl po bombardování kláštera a následném hašení v roce 1945 nenávratně poškozen. ¹³¹ Pro ikonografii Emauzského cyklu nástěnných maleb byl významný spis Zrcadlo lidského spasení (*Speculum humanae salvationis*, 1330–1340). Autoři výzdoby byli ovlivněni italskými malíři. ¹³²

¹²⁶ Faktor (pozn. 134), s. 56–74.

¹²⁷ Hall (pozn. 48), s. 360–361.

¹²⁸ Royt (pozn. 61), s. 238–239.

¹²⁹ Kubínová (pozn. 68), s. 56.

¹³⁰ Faktor (pozn. 134), s. 48.

¹³¹ Jan Dienstbier, Král nebo konvent? Otázky nad ikonografií emauzského typologického cyklu, in: Kateřina Kubínová et al., *Karel IV. a Emauzy. Liturgie – text – obraz*, Praha 2017, s. 129–148.

¹³² Zuzana Vsetečková, Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech – nová zjištění po roce 1996, in: Klára Benešová – Kateřina Kubínová (edd.), *Emauzy Benediktinský klášter na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007 s. 309.

Jak již bylo zmíněno kompozičně je scéna v Libišském christologickém cyklu velice podobná ztvárnění v Emauzském klášteře. Výmalba emauzského ambitu byla provedena královskými malíři, jejichž malba byla inspirativní pro regionální produkci, tedy i pro Libiš a Dalečín (popisováno níže). V krajinném rámci stojí vlevo Kristus, naproti němu nakročený ďábel poukazující na kameny ležící mezi oběma figurami. Scéna upomíná pouze na první pokušení. Obr. [4] Ďábel je prezentován shrbenou figurou s výrůstkou, či vystupující páteří na zádech a blanitýma nohama. Z velké oválné hlavy mu vyrážejí kozlí rohy a odstávající uši. Tvář má expresivní výraz. Kateřina Kubínová tvář přirovnává k antickým maskám.¹³³

Karel Stejskal v článku z roku 1968 emauzského ďábla interpretuje na základě umístění scény mezi „vodní témata“ jako hastrmana. Za tuto interpretaci byl ovšem následně ostře kritizován a sám autor se k ní již později nevracel.¹³⁴

Z dobových analogií, které by i případně mohly přispět k inspiraci pro libišskou scénu, mohla připadat v úvahu i kompozice z kostela svatého Jakuba Většího v Dalečíně z let 1365–1375. Obr. [5] V Dalečínském obraze ze světlého pozadí vystupují postavy Krista a hnědého ďábla jednou rukou poukazujícího k zemi na kameny. Postavy Krista i ďábla jsou téměř totožné a opakují i kompoziční schéma z Emauzského ambitu.

V českém prostředí se námět Pokušení Krista objevil i dříve, ve Vyšehradském kodexu¹³⁵ (1085). Iluminace v Evangeliáři Jana z Opavy (1368)¹³⁶ je dílem iluminátora královské iluminátorské dílny (tzv. iluminátoři Jana ze Středy). Drobná iluminace umístěna do iniciály (I). Po stranách roztroušených kamenů figurují postavy pokušitele a Krista. Z mladších ztvárnění můžeme připomenout Krumlovský sborník¹³⁷ z roku 1420, v němž jsou v jediné scéně zobrazena všechna tři pokušení.¹³⁸

¹³³ Ibidem, s. 208.

¹³⁴ Karel Stejskal, *Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze – Emauzích z hlediska a kulturně historického*, *Český lid*, Praha 1968, s. 125–152.

¹³⁵ Vyšehradský kodex, NKP, cod. XIV A 13, f. 24v, Praha.

¹³⁶ Evangeliář Jana z Opavy, 1368, Cod. 1182, Vídeň ÖNB, fol. 195v.

¹³⁷ Krumlovský sborník, KNM, cod. III B 10, f.15v. Praha.

¹³⁸ Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2002, s. 28–32.

4.2 Poslední soud

„Dáblova dcera“ z Posledního soudu v kapli hradu Žirovnice

Výzdoba žirovnického hradu pozdně-gotickými nástěnnými malbami je díky své relativní celistvosti dokladem výzdoby šlechtického sídla konce 15. století. Dodnes se zachoval komplexní cyklus rozprostírající se ve třech reprezentativních místnostech (Zelená světnice, Rytířský sál a kaple). Fragmentárně se dochovala i výzdoba exteriéru.¹³⁹

Tyto malby jsou spojeny se jménem kutnohorského zbohatlíka Václava Vencelíka z Vrchovišť, který hrad koupil v roce 1485 a poté jej zásadním způsobem přestavěl.¹⁴⁰ S touto stavební akcí souvisí i vznik jedinečné nástěnné výzdoby kaple datované k roku 1490.¹⁴¹ Právě její součástí je i malba s výjevem Posledního soudu, jenž nás bude dále zajímat.

Kaple a její výmalba

Obr. [6] Obdélná kaple je situována v prvním patře v jižním křídle hradního komplexu. Sklenuta je dvěma poli křížové klenby a osvětlena dvojicí oken umístěných ve východní stěně. Malby odkryté v roce 1922 se nachází na všech čtyřech stěnách a na klenbě. Nejnižší pás maleb představuje iluzivní draperii, kterou drží andělé.¹⁴² Tento pás obíhá přes všechny stěny dokola celého interiéru.¹⁴³

Původně oltářní stěna situována na východ je oknem rozdělena na dvě části. V levé části jsou vyobrazeny dvě scény. Dolní scéna představuje ukřižovaného Ježíše, pod křížem stojí Pana Marie a svatý Jan. Druhá ukazuje Krista v Getsemanské zahradě. Napravo od okna se zřejmě jedná o obraz Umučení 10 000 rytířů.¹⁴⁴

Severní stěna je značně poškozena dnes již odstraněnými kamny. Původně zde byli zobrazeni svatí: Jan, Jiljí, Kryštof a Tadeáš. Ve vedlejším klenebním poli je vyobrazeno Zvěstování Panně Marii.¹⁴⁵

¹³⁹ Jan Dienstbier, Vain and transitory love. Mural paintings in the Žirovnice chamber and mural decoration in late gothic secular interiors, *Umění LXV*, 2017, s. 2–25.

¹⁴⁰ August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého IV*, Praha 1885, s. 112–124.

¹⁴¹ Jan Muk, *Žirovnice stavebně historický průzkum*, Praha 1986, s. 1–56.

¹⁴² Krása (pozn. 102), s. 289–290.

¹⁴³ Aleš Hynek, *Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007, s. 112.

¹⁴⁴ Josef Soukup, *Soupis památek, 18. Politický okres pelhřimovský*, Praha 1903, s. 316–324.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 316–324.

Jižní stěna má taktéž dva obrazy. V prvním levém poli se nachází votivní scéna s Pannou Marií mezi světcí a klečícími donátory. V sousedním pravém poli je Klanění tří králů.¹⁴⁶

Západní stěna je vstupem do kaple rozdělena na dvě části. Nad portálem se rozprostírá monumentální kompozice Posledního soudu. Pod ním prochází pás se třemi výjevy. Napravo od portálu vidíme čtyři postavy světců, z nichž můžeme identifikovat jen Linharta a Štěpána, u zbylých dvou světců se nezachovaly nápisové pásky. Druhý výjev znázorňuje stětí svatého Jana. V poslední levé scéně se nachází skupina čtyř světic, ze kterých lze rozpoznat pouze svatou Kateřinu a Barboru.¹⁴⁷

Na klenbě klenoucí se původně nad oltářem jsou namalováni čtyři evangelisté, ve druhém klenebním poli pak čtyři církevní otcové. V kápích klenby je zobrazeno osm apoštolů. V západním klenebním poli jsou znázorněny další světice.¹⁴⁸

Malby jsou zachovány v poměrně dobrém stavu, jen místy chybí svrchní vrstvy barev. Také se objevuje pečlivě provedená podkresba.¹⁴⁹ Pro hlavního mistra nazývaného Mistr žirovnického cyklu je charakteristická výrazně barevná lehce črtaná štětcová podkresba. Jeho postavy jsou štíhlé a protáhlé, s expresivními výrazy, oděné v lehce lámaných drapériích.¹⁵⁰

První restaurátorský zásah byl proveden Janem Vachudou a Janem Horkým v 60. letech 20. století. Komplexní restaurování probíhalo postupně ve třech etapách v letech 1996–1998. Pověřeným restaurátorem a autorem dokumentace byl akademický malíř Michal Tomek. Na řadě několika takto provedených retuší je pozorovatelná odchylka barevnosti.¹⁵¹

Autorství maleb

Takto rozsáhlý soubor maleb zřejmě nerealizoval jen jeden malíř, ale pracovala zde celá dílna pod vedením jednoho mistra. To již předpokládal Josef Krása. Malby mají

¹⁴⁶ Ibidem, s. 316–324.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 316–324.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 316–324.

¹⁴⁹ Josef Krása, *Nástěnné malby Žirovnické Zelené světnice – Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby*, *Umění XXI*, 1964, s. 230–248.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 230–248.

¹⁵¹ František Sedlák – Aleš Štolovský, *Závěrečná zpráva o restaurování nástěnné malby*, Praha 1970.

středoevropský charakter Podunajské školy s prvky nizozemské malby.¹⁵² Malíř znal i tzv. porýnský poetismus či expresivní pojetí hornorýnských mistrů. Ačkoliv se v malířském projevu objevují umírněné a přehledné prvky, které jsou spíše typické pro nizozemskou malbu, je patrná primárně inspirace právě z Porýní. Porýnská malba se vyznačuje expresivnějším črtaným projevem a dramatičtějšími kompozicemi. Touto kombinací dvou zcela kontrastujících stylů autor docílil velmi živých scén.¹⁵³ O původu a školení Žirovnického mistra zprvu kolovaly jisté pochybnosti. Názor Jaroslava Pešiny, jenž malíře představoval jako učně mistra Smíškovské kaple v Kutné Hoře, byl pozdějšími badateli (J. Krása,¹⁵⁴ J. Royt,¹⁵⁵) zpochybněn. Ti na základě rozdílnosti malířského projevu tuto teorii vyvrátili a přiklonili se k mistrově (nebo jeho dílny) autorství na výzdobě Mariánské kaple v Jindřichově Hradci a na Švihově.¹⁵⁶ Mladší analogii lze nalézt i v tyrolském Friedbergu, kde se objevují, i pro Žirovnickou malbu typické panoramatické pohledy do krajin doplněné skalnatými kulisami.¹⁵⁷

Poslední soud

Obr. [7] Scéna se nedochovala v plném rozsahu. Na levé straně jsou svrchní pigmenty setřeny, vpravo část omítky zcela chybí. Ikonografie tohoto tématu je poměrně konvenční.¹⁵⁸ Ústřední postavu představuje Kristus v červeném plášti sedící na dvojité duze s nohama položenýma na zeměkouli. U hlavy Ježíše se vznášejí dva andělé s polnicemi, u jeho nohou klečí jako přímluvci Panna Marie a svatý Jan Křtitel. Níže, po Kristově pravici, stoupá zástup věřících do nebe otevíraného svatým Petrem. Naproti nim, po levici, je do pekel směřující skupina spoutaných zatracenců v čele se dvěma korunovanými jezdci na koních (obdobný motiv se nachází v kostele Panny Marie v Pičíně, kde jezdec představuje součást moralistní scény).¹⁵⁹ Hříšníci jsou dohromady

¹⁵² Krása (pozn. 102), s. 289–290.

¹⁵³ Alena Volrábová, *Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. století* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění, FF UK, Praha 2011.

¹⁵⁴ Krása (pozn. 115), s. 230–248.

¹⁵⁵ Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 118.

¹⁵⁶ Jan Chlíbač, Sebereprezentace rodové aristokracie v jagellonských Čechách, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (ed.), *Imago, Imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století I*, Praha 2019, s. 448–467.

¹⁵⁷ Krása (pozn. 115), s. 230–248.

¹⁵⁸ Hall (pozn. 48), s. 363–366.

¹⁵⁹ Jan Dienstbier – Ondřej Faktor, Obrázky z pekla Souvislosti vyobrazení posledního soudu z počátku 14. století, *Umění LXIII*, 2015, s. 434–457.

spoutání lanem či řetězem, který drží v rukách jeden z ďáblů. Jiný pekelník si od anděla přebírá dalšího hříšníka, jiní pekelníci nahání zatracence ze stran. Zcela vpravo pak vidíme vstup do pekla v podobě rozeklané skály, před kterou si dva čerti odsouzence přebírají. Několik dalších čertů v okolí skály je zobrazeno pouze siluetou.

Obecně je motiv řetězu vnímán jako symbol uvěznění, porážky a otroctví (i sám Lucifer padal do propasti spoután v řetězech).¹⁶⁰ Téma svázaných odsouzenců ve scénách Posledního soudu se objevuje již ve 13. století velmi obvykle, například v sochařském zpracování (Poslední soud v tympanonu Notre Dame v Paříži, 1200; v Remeši, polovina 13. století). Řetěz najdeme i v období mladším, v technice dřevorytu (Ricius, Freiherr von Sprinzenstein, 1512)

„Sličná čertice“, sukuba či chlípny pekelník?

Obr. [8] Na vizuálně exponovaném místě ve středu výjevu, přímo pod postavou Krista, je zobrazen ďábel držící v pravici konce zmíněného řetězu či lana. Postava pekelníka je pozoruhodná svými androgynními rysy. Ďábel má štíhlý ženský trup, nohy jsou místo lidských chodidel ptačí nebo netopýří. Hlava ozdobená rohy nese výrazné zvířecí rysy podobající se beranu či kozlu. Ačkoliv je obraz Posledního soudu zobrazen velmi expresivně, tvář ďábla působí klidně, až nevýrazně a kontrastuje s výrazy tváří ostatních účastníků scény. Tělo ďábla je vymalováno v tmavých, hnědo okrových odstínech, které v horní polovině přecházejí do nazelenalých tónů. Břicho je zesvětlené, místy až téměř bílé. Je ovšem třeba brát v úvahu, že se původní barevnost mohla lišit, neboť byla ovlivněna restaurátorskými zásahy.

Žirovnické pojetí androgynního ďábla označila Miroslava Pechková pojmem Sličná čertice. Sličná čertice údajně vychází z tématu „ďáblových dcer“. Ďábel měl údajně devět dcer. Každá z nich představovala nějaký hřích (svatokupectví, přetvářka, loupež, svatokrádež, pokrytectví, podvod, lichva, marnivost, chlípnost). Osm z nich provdal, ale devátou dceru, chlípnost, dal všem jako společnou milenku. A právě tato dcera je vyobrazena v Žirovnici.¹⁶¹ Avšak autorka tento výklad ve svém popularizačním textu nepodepřela odkazy na příslušné prameny. Uvedenou legendu se mi v dobové literatuře nepodařilo dohledat, a proto nelze uvedený názor považovat za důvěryhodný. Nabízí se

¹⁶⁰ Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, New York 1992, s. 63.

¹⁶¹ Miroslava Pechková, *Žirovničan – zpravodaj městského úřadu Žirovnice*, XXXXII 10, Říjen 2012.

tedy otázka, proč malíř vyobrazil tohoto ústředního d'ábla s takto výraznými ženskými rysy. Opíral se o nějakou tradici či předlohy?

Představa d'ábelské bytosti s ženskými pohlavními rysy, takzvaná sukuba (*Succubus*), vychází z archetypu první manželky Adama, Lilith.¹⁶² Sukuba představuje ženského démona, jenž svádí muže převážně ve spánku. Sukuby se sbíráním mužského semena zasloužily o rozmnožování démonů. Avšak ne všechny sukuby byly zlé. Častěji d'ábelskou bytost v obrazech představovala mužská postava a žena byla obvykleji s d'áblem spojována spíše v jeho přítomnosti (čarodějnické sabaty, inkubus). Vzhled sukub je popisován rozličnými způsoby. Obecně jsou líčeny jako krásné, svůdné ženy s výraznými přednostmi, jejich dokonalý vzhled je kontaminován démonickými znaky, jako jsou rohy, blanitá křídla a pokřivené nohy.¹⁶³

Obrazy sukub a inkubů se stávaly běžnými náměty až v 18. století. Kompozice byly spojeny se scénami nočních můr. Obvyklým způsobem zobrazil scénu Johann Henry Fuseli v obraze Noční můra v roce 1781 nebo Alexandre Louis Leloir v obraze Pokušení svatého Antonína. Ačkoliv se v Leloirově obraze nejedná přímo o sukuby, je zde zachována myšlenka démonicky krásných a svůdných žen.¹⁶⁴

Jakmile se rozrůstalo množství personifikovaných, negativních vlastností představovaných pekelnými bytostmi, d'áblové a démoni postupně nabývali nejrůznějších podob. Mohla tak vznikat i androgynní monstra (Lilith, Agrath, Az, Baphomet či Sukuba).¹⁶⁵

V případě androgynního zobrazení d'áblů a démonů lze pracovat s představou ženy a ženského těla jako hříšného symbolu. To vychází z teologických idejí, takzvaného slabého pohlaví, které obtížněji vzdoruje d'áblovým svodům (viz. První hřích).¹⁶⁶

Představení pekelných monster s ženskými znaky není zcela ojedinělé a objevuje se na celé řadě i mladších scén. Například v grafice Manželská trilogie Jana Saenredama z roku 1596, kde je d'ábel ve scéně „Manželství za peníze“ představen jako Baphomet s ženskými nadry spojující páru ruce. Jiná grafika anonymního autora ze sbírek

¹²⁷ Bob Curran, *Encyclopedia of the Undead: A Field Guide to Creatures That Cannot Rest in Peace*, New York 2006, s. 20–23.

¹⁶³ Guiley (pozn. 31), s. 249–250.

¹⁶⁴ Kathleen Russo, *International Dictionary of Art and Artists 2*, Detroit 1990, s. 598–599.

¹⁶⁵ Guiley (pozn. 31), s. 249–250.

¹⁶⁶ Hall (pozn. 48), s. 35–36.

antisemitských artefaktů Katze Ehrenthala, představující mučednictví Šimona z Trenta ze 17. století představuje žida, prase a d'ábla, který opět disponuje ženskými ňadry.

Četné množství d'áblů zobrazených v podobě žen se nachází například i na monumentální nástěnné malbě Posledního soudu v katedrále svaté Cecílie ve městě Albi. Obr. [9] Autorem malby z roku 1474–1484 je neznámý fransko-vlámský umělec. Spodní část je rozdělena na sedm jednotlivých scén představující sedm smrtelných hříchů (středová část byla v 18. století prolomená vstupem do kaple). Androgynního d'ábla s ňadry lze najít například v obraze hněvu, pýše, lakoty, obžerství nebo chlípnosti.¹⁶⁷ Právě d'ábel ve scéně chlípnosti se nápadně podobá i Žirovnickému pojetí.

Jednou z dalších analogií, případně i možnou inspirací pro Žirovnického mistra, mohl být Poslední soud Stephana Lochnera dnes uložený ve Wallraf-Richartz muzeu v Kolíně nad Rýnem. Obr. [10] Ústřední postavou dolní části mnohofigurálního Posledního soudu je d'ábel táhnoucí oživlé zatracence za vlasy k dalším pekelníkům směrem k pecku. Lochner d'ábla zobrazuje jako zavalitou a hrbící se šedou srstnatou postavu s povislými prsy. Z hlavy mu vyráží mohutné rohy a převislé uši. Výraz tváře je taktéž klidný a v kontrastu s ostatními postavami nikterak expresionistický (podobnou kompozici ztvárnil na deskovém obraze Posledního soudu i jihotyrolský malíř Marx Reichlich v roce 1490, dnes uložený v Chrysler muzeu umění ve Virginii). Je možné, že byl Stefan Lochner (1400–1451) školen v Nizozemí u Roberta Campina nebo v dílně Jana van Eycka. Od roku 1442 pobýval v Kolíně nad Rýnem, kde si záhy mezi malíři vydobyl vůdčí postavení.¹⁶⁸

Jelikož se nechal Žirovnický mistr ovlivnit porýnským malířstvím, je možné, že byl částečně seznámen i s Lochnerovými díly. Tomu by teoreticky mohl nasvědčovat motiv spoutaných hříšníků tažených do pekla, implementace androgynního d'ábla, a ztvárnění několika dalších čertů, jejichž obdoba se nachází jak na Lochnerově polyptychu, tak i na žirovnické fresce. Podobnost může představovat jistý předstupeň malby představující zmíněnou kombinaci nizozemsko-porýnského malířského projevu. Tedy lámavými drapériemi, rozmanitými, mnohofigurálními scénami s monumentálními průhledy do krajiny.

¹⁶⁷ Marcel Durliat, *Le Jugement dernier de la cathédrale d'Albi*, Paris 1985, s. 92.

¹⁶⁸ Christoph Schwingenstein, Lochner, in: Otto Stolberg-Wernigerode (ed.), *Neue deutsche Biographie*, Berlin 1987, s. 2–5.

Způsob zobrazení ústředního d'ábla ve scéně Posledního soudu v Žirovnickém hradu činní z tohoto cyklu maleb zcela výjimečnou raritu. Častěji se u tohoto námětu setkáváme s konvenčnějším vyobrazením samotného d'ábla, představeného mužskou postavou ženoucí nebo pojímající zatracence do pekel. Žirovnická podoba se těmito konvencím zcela vymyká.

Dle mého názoru může d'ábel představovat chlípnost, nejedná se ovšem jednoznačně o konkrétní zobrazení čertice, nebo sukuby. Kombinací nejrůznějších fyziognomických znaků mohl malíř akcentovat právě bezpohlavnost d'ábla nebo poukázat na bezrozdílnou hříšnost obou lidských pohlaví. Je možné, že kontinuální vývoj androgynního zobrazení d'ábla vyústil až do zobrazení Baphometa v 19. století.¹⁶⁹

4.3 Svatý Prokop

Svatý Prokop byl vybrán jako zástupce z celého souboru svatých, jejichž atributem je d'ábel. Jednalo se o oblíbeného českého patrona, jehož skutky byly výtvarně zaznamenávány již od 14. století.¹⁷⁰ Jeho atributem se stala opatská hůl a poražený d'ábel, kterého světec pošlapává. Opat Prokop měl údajně moc vymítat d'ábly z lidí. Jednou prý vypudil ze své poustevnické jeskyně u později stojícího Sázavského kláštera d'ábla. Ačkoliv byl vždy d'ábel nepoddajný, pod hrůzou kříže se podvolil. Prokop jej zapřáhl do pluhu a ten tak mezi Chotouní a Sázavou vyoral dlouhé údolí, tak údajně vznikla tzv. Čertova brázda.¹⁷¹ Zásadním a jediným zdrojem informací o Prokopově životě jsou legendy, které samozřejmě byly inspirací i pro výtvarné umění.¹⁷²

Nejstarší narativní vyobrazení legendy o sv. Prokopovi najdeme v rukopise *Liber depictus* (Viedeň, ÖNB, Cod. 370, fol. 70v–73r.).¹⁷³ Příběh o Prokopovi je zde líčen v 27 scénách mezi nimiž jsou stejně tak, jako ve staročeské legendě, zahrnuty i obrazy

¹⁶⁹ Julian Strube, *The "Baphomet" of Éliphas Lévi: Its Meaning and Historical Context*, Heidelberg, 2017, s. 37–79.

¹⁷⁰ Jan Royt, Ikonografie sv. Prokopa, in: Petr Sommer (ed.) – Kateřina Charvátová, *Historia Monastica. I. Sborník z kolokvií a konferencí pořádaných v letech 2002–2003 v cyklu "Život ve středověkém klášteře"*, Praha 2005, s. 195–212.

¹⁷¹ Josef Hrabák – Václav Vážný, *Dvě legendy z doby Karlovy: Legenda o svatém Prokopu*, Praha 2011.

¹⁷² Václav Chalupecký, *Středověké legendy prokopské*, Praha 1953, s. 7.

¹⁷³ Zuzana Všetečková – Dalibor Prix, Nástěnné malby v kapli sv. Prokopa v Praskolesích u Hořovic, *Umění LVII*, 2009, s. 326–348.

s d'áblem.¹⁷⁴ Konkrétně se jedná o výjev Vyhnání d'áblů z jeskyně Obr. [11], Uzdravení posedlého d'áblem (d'ábel v podobě černého ptáka), D'ábel točící se na místo zlámaného kola od vozu.¹⁷⁵

Svatý Prokop nebyl jediný světec, který vyháněl pekelníky. Obdobná legenda o svatém Benediktovi vypráví o stavbě kláštera u italského města Cassino na místě, ze kterého Benedikt vyhnal d'ábly. Je pravděpodobné, že právě Benediktův čin mohl být inspirací pro svatoprokopského legendistu. Svatoprokopský výjev také bývá spojován se scénou Pokušení Krista.¹⁷⁶

Prokop bojuje s d'áblem

Vyobrazení svatoprokopské legendy v Praskolesích

Obr. [12] Svatoprokopská tematika je vyobrazena v kapli svatého Prokopa v Praskolesích u Hořovic. Výzdoba kaple představuje jediný příklad monumentálně vyobrazené svatoprokopské legendy. Původně gotická, jednolodní stavba z poloviny 14. století je součástí areálu mladšího kostela svatého Mikuláše.¹⁷⁷

V roce 2005 odhalil restaurátor Jaroslav Slavík kompozici se svatým Prokopem vyhánějícím d'ábly. Postupně byly odkryty další nástěnné malby ve dvou horizontálních pásích s dalšími scénami z legend a s postavami svatých. Cyklus pochází z 80.–90. let 14. století.¹⁷⁸

V horním pásu jižní stěny se nachází výjev svatého Prokopa vyhánějícího tři d'áblíky z jeskyně. Dva d'áblíci se nacházejí v jeskynní dutině (jeden částečně skrytý), oba jsou zbarvení tmavými odstíny. Třetí je zasazen do krajiny, zachován pouze ve formě negativního otisku odpadlé původní barvy. Ve spodním pásu se na severní stěně nachází motiv, který Libor Gottfried interpretoval jako svatého Prokopa s čertem, který mu zlámal kolo od vozu. Rozměrná kompozice zobrazuje vůz, na kterém sedí Prokop. Namísto zlámaného kola je vsazen smotaný d'ábel. Výjev je znám ze zmíněného rukopisu *Liber depictus* (fol. 72v, 73r). Rozsáhlý cyklus o svatém Prokopovi na základně věčného boje proti d'áblům Dalibor Prix přirovnává k boji svatého Michala s drakem.¹⁷⁹ Obraz

¹⁷⁴ Jaroslav Kolár (ed.), *Středověké legendy o českých světcích*, Praha 1998, s. 173–174.

¹⁷⁵ Royt (pozn. 171), s. 197.

¹⁷⁶ Všetečková (pozn. 180), s. 326–348.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 326.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 329.

¹⁷⁹ Všetečková (pozn. 174), s. 326–348.

archanděla Michaela porážejícího d'ábla se mimo jiné taktéž nachází v kapli svatého Prokopa, na levé straně východního okna.

Reprezentativní vyobrazení sv. Prokopa s d'áblem jako atributem

Svatý Prokop byl zprvu zobrazován jako bezvousý mnich, ve 14. století se ovšem začal znázorňovat jako vousatý benediktínský mnich s opatskou berlou (Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi z roku 1371 či Votivní deska z Dubečka z roku 1393).¹⁸⁰ Na konci 15. století se čert stal jeho typickým atributem. Nejstarší obraz světce s čertem najdeme v již představeném kostele svatého Jakuba Většího v Libiři (1390).¹⁸¹ Obr. [13] Svátý Prokop je zde součástí cyklu světců, mučedníků a zemských patronů v okenních špaletách v presbytáři.¹⁸² Prokop s čertem se nachází na špaletě jihovýchodního okna. Světec vystupuje z rudého pozadí, kropáčem poukazuje na malého ohlížejícího se d'ábla. Motiv kropáče je vzácný, neboť obvykle světec svírá v ruce kříž. Dáblův malý vzrůst symbolizuje zkrocení.¹⁸³ Starší příklady vyobrazení svatého Prokopa lze najít v kapli svaté Kateřiny na Karlštejně (1360)¹⁸⁴ či na Zlaté bráně Pražského hradu (1370–1371), ovšem ani na jednom nemá d'ábla.¹⁸⁵ Důležitým dokladem Prokopských atributů je deskový obraz z kostela v Kytlicích (1500), na němž je zobrazen světec s pontifikáliemi (mitra, berla), s d'átkami v ruce a čertem u nohou.¹⁸⁶ S počátkem 18. století se svatoprokopská úcta rozmáhala na místech, kde Prokop kdysi pobýval (Sázavský klášter), zároveň byla do Sázavy z kaple Všech Svatých v Praze vrácena Prokopova relikvie.¹⁸⁷ Obliba svatoprokopské tematiky se postupně promítla do širokého spektra výtvarném umění. Následovně se proměňovala i jeho ikonografie. Jeho hlavním atributem ovšem zůstává d'ábel (na řetězu, či světce pošlapávaný).¹⁸⁸

¹⁸⁰ Royt, (pozn. 171), s. 197.

¹⁸¹ Ibidem, s. 199.

¹⁸² Faktor (pozn. 134), s. 145–146.

¹⁸³ Ibidem, s. 145–146.

¹⁸⁴ Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997, s. 186–187.

¹⁸⁵ Jaroslav Pešina, *České umění gotické 1350–1420*, Katalog výstavy, Praha 1970, s. 221–222.

¹⁸⁶ Věra Remešová, *Svatý Prokop ve výtvarném umění*, Praha 1953, s. 36–37.

¹⁸⁷ Royt, (pozn. 171), s. 200–201.

¹⁸⁸ Remešová, (pozn. 184), s. 73.

4.4 Bába a čert

Ztvárněná povídka vypráví o d'áblovi, který chtěl manželskému páru zmařit vztah, což se mu nedařilo. Pomoc mu nabídla stařena, již měl d'ábel v případě úspěchu dát měšec plný peněz, nebo boty (záleží na verzi příběhu). Stařena ženu přesvědčila, že ji manžel podvádí a musí mu ve spánku ustříhnout vlasy, aby nevěru pomocí kouzla zvrátila. Zároveň manželovi namluvila, že se ho jeho žena ve spánku pokusí zabít. Když se manželé v noci střetli, muž svou choť zabil. D'ábel, zaskočený krutostí, kterou měla bába na svědomí, se jí samotné bál a nechtěl se k ní ani přiblížit. Ovšem tak, jak čert slíbil, dal bábě její odměnu. Tu jí podal zavěšenou na větvi přes řeku.¹⁸⁹

Povídka odsuzuje vraždu, má také diváka varovat před pomluvami, přetvářkou, lstivostí a zároveň připomínat přítomnost d'ábla a zrádnost žen¹⁹⁰ (je možné, že se jedná o souvislost hříšné ženy a d'ábla jako u Žirovnické „Sličná čertice“). Středověký misogynní názor ženu představuje jako hříšnou bytost špatných vlastností, podléhající svárům (odkazuje i na Evin první hřích). Stárnoucí žena údajně dokázala přelstít i samotného d'ábla, ale sama byla nařčena z čarodějnictví.¹⁹¹

Motiv stařeny a d'ábla vychází z obdobné pohádky, jejíž zrod badatelé hledali i v indických bajkách. Po Evropě se příběh zřejmě rozšířil ve 12. století. Obdobné variace se objevují ve skandinávských zemích, pod názvem Sko-Ella, nebo Titta-Grå.¹⁹² V 15. století se motiv hojně vyskytuje v kostelech ve Finsku a Švédsku (Viksta kyrka, Tensta kyrka, či Härkeberga kyrka).¹⁹³ Například v kostele Espoo, poblíž Helsinek vystavěného okolo roku 1490 se nachází scény d'ábla a ženy hned několikrát (d'ábel pomáhající ženě dojit dobytek, stlouct smetanu, žena sedící na d'ábově hřbetu). Obr. [14] A nechybí zde ani Sko-Ella. Ve všech případech scény odkazují k mravokárnému varování a před hříšností ženy.¹⁹⁴

Kontroverzní spojení společnosti d'ábla a ženy vyústilo ze sociální kritiky a vedlo k posílení stereotypů sociální role žen. Obrazy snad mohly působit jako varování před

¹⁸⁹ Karel Horálek, *Slovanské pohádky: příspěvky k srovnávacímu studiu*, Praha 1964, s. 94.

¹⁹⁰ Faktor (pozn. 134), s. 110.

¹⁹¹ Ibidem, s. 111.

¹⁹² Jan Dienstbier, *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku* (Disertační Práce), Ústav pro dějiny umění FF UK Praha 2018, s. 62.

¹⁹³ Stephen A. Mitchell, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia 2011.

¹⁹⁴ Fält (pozn. 59), s. 1–35.

čarodějnictvím. Takzvaná Sko-Ella představuje démonicky inspirovaný výjev hrůzných činů, jakožto varování, jehož účelem bylo zůstat pokorným a vyvarovat se svárům. Často se takové motivy objevovaly v malých kostelech, které byly součástí méně početných komunit, neboť potenciální hříchy měly vliv na celou skupinu.¹⁹⁵

Dva české příklady

Obr. [15] Starší z obou příkladů najdeme pod stropem západní stěny věže kostela sv. Jakuba Většího v Libiši. O první správnou identifikaci tohoto dobového moralistního exempla se zasloužila Zuzana Všetečková.¹⁹⁶ Společně s celým cyklem nástěnných maleb obraz odkryl v roce 1940 Bohuslav Číla. Taktéž byla později D. Kašparovou a M. Sukdolákovou restaurována. Kvůli zatékající vodě je nyní malba obtížně čitelná a pro lepší představu je vhodné použít původní fotografie.¹⁹⁷ V kostele se jedná o jediné nebiblické téma.

Malba představuje příklad lineárně provedených skic z celého souboru maleb. Není jasné, proč nebyly plně kolorovány. Pojetí smyčkových drapérií opět odkazuje ke kresbám v Brunšvickém skicáři (70. léta 14. století, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).¹⁹⁸ Všetečková uvádí, že lze tento moralistní obraz ve venkovských kostelech chápat jako vyobrazení zlých sil, které představují protiklad dobra, jenž mohlo být prezentováno zobrazenými světci.¹⁹⁹

Scéna v libišském kostele zachycuje okamžik, kdy čert přes řeku předává stařeně boty. Obě figury jsou zobrazeny v pohybu. Postavy mají groteskní, kresebný charakter s důrazem na výrazy v obličejích. Samotný čert si je velmi podobný s ďáblem ve scéně Pokušení. Jedná se o vyzáblou, shrbenou a nyní i okřídlenou figuru. V karikaturně pojatém obličejí je výrazný protáhlý nos, zašpičatělé podlouhlé uši a výrazné rohy. Shrbená sedící žena má kolem hlavy omotaný pruh látky, oděná je v bohatě řaseném šatu.

Druhý příklad, avšak o 100 let mladší (1490), se pak nachází na okenní špaletě Zelené světnice na hradě Žirovnice.²⁰⁰ Obr. [16] Malba je ovšem nevratně poškozena a

¹⁹⁵ Ibidem, s. 1–35.

¹⁹⁶ Všetečková (pozn. 65), s. 193–205.

¹⁹⁷ D. Kašparová – M. Sukdoláková, *RD 1189 Libiš*, NPÚ Praha 1970.

¹⁹⁸ Faktor (pozn. 134), s. 109.

¹⁹⁹ Všetečková (pozn. 65), s. 204.

²⁰⁰ Dienstbier (pozn. 124), s. 434–457.

jasně čitelná je pouze sedící žena, která v rukou drží vidle a přebírá boty pověšené na holi. Naproti ní stojí jen částečně dochovaná postava (d'ábel).

Na rozdíl od libišské scény, kde je kompozice plochá a karikaturně pojatá, má Žirovnická malba realističtější charakter, zřejmě byla i plně kolorovaná. Obrazy báby a čerta se pravděpodobně díky svému metaforickému obsahu staly ve středověku velmi oblíbenými.²⁰¹

²⁰¹ Ibidem, s. 434–457

5 Závěr

Cílem bakalářské práce bylo představení rozdílné podoby d'ábla v českém středověku. Vybrané příklady se snažily d'ábla popsat na základě námětu scény a přiblížit potenciální zdroj, jimž se mohl autor inspirovat. D'áblova podoba prošla dlouhým vývojem, jehož počátky sahají až do předkřesťanské antické kultury.

V první části práce je nastíněn základní princip dualismu, který přejímaly jednotlivé kultury a dosadily si do něj svá božstva. Vzhled postav pohanské mytologie byl postupně přejímán, částečně vyústil i do křesťanských představ o obrazu d'ábla. Typy d'ábla byly následovně dosazovány do biblických příběhů. Jeho podoba často vycházela právě z předkřesťanské mytologie. Následně jsou připomenuty popisy svatých, kteří údajně d'ábla poznali. Klíčové náměty pro d'áblovo ztvárnění malíři nacházeli ve středověkých literárních pramenech v čele s Písmem svatým. Stručný výpis příběhů Starého a Nového zákona představuje nejzásadnější a zároveň nejčastěji výtvarně interpretované okamžiky, v nichž hrál d'ábel roli. K námětům, které přispěly k rozvoji ikonografie d'ábla přispěly i legendy a příběhy světců. Obrazů d'áblů tak vzniklo nesčetné množství.

Druhá část bakalářské práce se již konkrétněji zajímá o nástěnnou malbu v českých zemích. Ačkoliv české středověké malířství následovalo evropský trend, i zde vznikly unikátní ikonografické typy. Cílem práce tedy nebylo zmapování a vytvoření kompletního katalogu všech vyobrazení d'ábla. Ve sledovaném období představuje pouze několik vybraných kompozic: Pokušení Páně z Libiše a jeho vzor v Emauzech, malbu Posledního soudu s postavou androgynního d'ábla z kaple hradu Žirovnice, nejstarší vyobrazení svatého Prokopa s d'áblem z Libiše, jediné monumentální vyobrazení svatoprokopské legendy v Praskolesích a moralitu bába horší než čert zachycenou jak v Libiši, tak v Žirovnici.

Ve výčtu prezentovaných scén, byl obraz Pokušení Krista v Libišském kostele záměrně vybrán jako kompozice zcela kontrastující s jistou unikátností a originalitou. Autor představuje konvenčnější vyobrazení, s možným akcentem na didaktickou funkci malby. Kapitola klade důraz na význam výtvarné inspirace staršími díly. V případě kostela svatého Jakuba Většího představovala zásadní vliv na výzdobu komplexní výmalba ambitu Emauzského kláštera v Praze. Je možné, že celkové řešení maleb v Libišském

kostele svatého Jakuba Většího autor, či autoři pojali jako kompilační soubor několika různých inspiračních zdrojů (Brunšvický skicář, Emauzy).

Dosud neobjasněné unikátní vyobrazení d'ábla v kapli Žirovnického hradu představuje zajímavou androgynní variaci d'ábla. Cílem bádání nebylo jasné vysvětlení, či ikonografický rozbor. Spíše jen snaha přiblížit dva možné pohledy, co by tato postava mohla představovat. Podle bible byl d'ábel stvořen stejně jako další anděl bezpohlavní. Avšak mohl na sebe brát podobu jiných. Je možné, že byl právě proto zobrazován i jako bytost s androgynními znaky. Nejasný motiv asi vychází hned z několika možných témat. Zda jde o takzvaného chlípného pekelníka či o sukubu zřejmě prozatím nezjistíme. Scéna si tak alespoň nadále uchová svůj tajemný ráz.

V rámci křesťanské ikonografie nebylo možné opomenout vyobrazení svatých, jejichž osudy se zkrížily s d'ablem. Z celé plejády svatých (Markéta, Michael, Antonín) byl záměrně vybrán svatý Prokop, jakožto jeden z českých patronů, jehož kult ve středověku velmi sílil. Do postupné konkretizace svatoprokopské ikonografie byla postupně zahrnuta i postava d'ábla. Libišský obraz představuje vůbec nejstarší vyobrazení světce společně s d'ablem na našem území (1390). Četné obrazy d'áblů se nachází v rozsáhlé kompozici znázorňující scény ze života Prokopa v Praskolesech, která zjevně vychází z legend a iluminovaného rukopisu *Liber depictus*.

Ze souboru nástěnného malířství neuniká pozornosti ani ojedinělá scéna Bába horší než čert. Hledání původu exemplu vedlo do Skandinávie. Tento příklad tak nastiňuje umělecký vliv nejen z Německa, ale i severských zemí. Ve scéně, vycházející z mravokárné povídky, nelze opomenout postavu ženy, jenž je stavěná po boku d'ábla, jakožto takzvané „slabé pohlaví“, snáze podléhajícího svodům d'ábla. Názor patrně vyústil ze stereotypních představ, odsuzujících postarší ženy. Moralita zřejmě poukazuje na moc starých žen, jenž předčily i samotného d'ábla.

Inspiračních zdroje přispěly k objasnění geneze u jednotlivých kompozic a prezentace vybraných scén. Práce tak poodhalila možný vliv jiných výtvarných ztvárnění na podobu čtyř ikonografických témat s vyobrazením d'ábla, s nimiž se můžeme na našem území setkat. D'áblova podoba nabyla ve středověku jen částečně ustálena v daný ikonografický typ. Názor na něj, a jeho neustálená ikonografie, se nadále minimálně v detailech proměňovaly. Nikdy ovšem nepřestal být varovně líčen jako děsuplný a odporný symbol hříchu a zla, jemuž se zbožný člověk musel vyvarovat.

6 Seznam použitých zkratk

FF UK – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Fol. – folio

K. - kapitola

KNM – Knihovna Národního muzea

NK – Národní knihovna

NPÚ – Národní Památkový Ústav

Rkp. – rukopis

Sv. – svatý/á

7 **Bibliografie**

Václav Bahník-Anežka Vidmanová, in: Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha 2012.

Jérôme Baschet, Diavolo, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale IV*, Roma 1991, sl. 644–650.

Robert S. P. Beekes, *Etymological dictionary of Greek*, Brill 2009.

Klára Benešová – Kateřina Kubínová (edd.), *Emauzy. Benediktinský klášter na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007.

Bible svatá: podle původního vydání kralického z roku 1579–1593, Kutná Hora, 1940.

Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, New York 1992.

John R. Black, *Tradition and transformation of the Cult of St. Guthlac in Early medieval England*, London 2007.

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2002, s. 28–32.

Walter Burkert, *Řecké náboženství archaické a klasické doby*, Praha 2018.

Bob Curran, *Encyclopedia of the Undead: A Field Guide to Creatures That Cannot Rest in Peace*, New York 2006.

Clifford Davidson – Thomas H. Seiler, *The Iconography of Hell*, Kalamazoo 1992.

Adolphe Napolón Didron, *Christian iconography*, London 1878, s. 109.

Jan Dienstbier, Vain and transitory love. Mural paintings in the Žirovnice chamber and mural decoration in late gothic secular interiors, *Umění LXV*, 2017, s. 2–25.

Jan Dienstbier, *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku* (Disertační Práce), Ústav pro dějiny umění FF UK Praha 2018.

Jan Dienstbier – Ondřej Faktor, Obrázky z pekla Souvislosti vyobrazení posledního soudu z počátku 14. století, *Umění LXIII*, Praha 2015, s. 434–457.

Jan Dienstbier, Král nebo konvent? Otázky nad ikonografií emauzského typologického cyklu, in: Kateřina Kubínová, *Karel IV. a Emauzy Karel IV. a Emauzy. Liturgie – text – obraz*, Praha 2017, s. 129–148.

Marcel Durliat, *Le Jugement dernier de la cathédrale d'Albi*, Paris 1985.

- Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, Milán 2007.
- Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu, *Slovník náboženství*, Praha 1993.
- Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997.
- Ondřej Faktor, *Vejdi poutníče*, Praha 2019.
- Katja Fält, *Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo*, Helsinki, 2017.
- Adrian Fletcher, *The encyclopedia of Demons and Demonology*, New York 2009.
- Federico Frezzi – Enrico Filippini (ed.), *Il Quadriregio*, Bari 1914.
- Jan Gebauer, *Slovník staročeský 1*, Praha 1970, s. 240.
- Jacques Le Goff, *Zrození očištění*, Praha 2003.
- Arturo Graf, *Art of the Devil*, London 2009.
- James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, London 1974.
- Janet Hamilton – Bernard Hamilton, *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World*, New York 1998.
- Daniel Hess – Thomas Ester, *Der frühe Dürer*, Nürnberg 2012.
- Debra Hessing, *Sex in bestiaries in. The mark of the Beast: The medieval bestiary in art, life, and literature*, London 1999.
- Karel Horálek, *Slovanské pohádky: příspěvky k srovnávacímu studiu*, Praha 1964, s. 94.
- Josef Hrabák – Václav Vážný, *Dvě legendy z doby Karlovy: Legenda o svatém Prokopu*, Praha 2011.
- Aleš Hynek, *Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou*, (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007, s. 112.
- Václav Chaloupecký, *Středověké legendy prokopské*, Praha 1953.
- Jan Chlíbec, Sebe prezentace rodové aristokracie v jagellonských Čechách, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (ed.), *Imago, Imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století I*, Praha 2019, s. 448–467.
- Agnes Imhof, *Metzler Lexikon Religion*, Stuttgart 2018.
- Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1-8, Wien 1994.

- Jaroslav Kolár (ed.), *Středověké legendy o českých světcích*, Praha 1998, s. 173–174.
- Jaromír Kozák (ed.), *Jiříkovo vidění*, Praha 2007.
- Josef Krása, Nástěnná malba, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978.
- Josef Krása, Nástěnné malby Žirovnické Zelené světnice – Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, *Umění XXI*, Praha 1964, s. 230–248.
- Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus, Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera na Slovanech*, Praha 2012.
- Max Lehrs, *Historischer und kritischer Katalog deutscher, niederländischer und französischer Kupferstiche des 15. Jahrhunderts*, Wien 1934.
- Luther Link, *The devil: A Mask Without a Face*, London 1995.
- Stephen A. Mitchell, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia 2011.
- Magdalena Moravová (ed.), *Ráj, peklo a očištec ve středověkých viděních*, Praha 2011.
- Jan Muk, *Žirovnice stavebně historický průzkum*, Praha 1986.
- Adolf Novotný, *Biblický slovník*, Praha 1956.
- Miroslava Pechková, *Žirovničan – zpravodaj městského úřadu Žirovnice*, XXXXII, 10 Říjen, Žirovnice 2012.
- Jaroslav Pešina, *České umění gotické 1350–1420*, Katalog výstavy, Praha 1970.
- Antonín Podlaha, *Soupis památek, 4. Politický okres Mělnický*, Praha 1899.
- Jiří Rejzek, *Český etymologický slovník*, Voznice 2001.
- Věra Remešová, *Svatý Prokop ve výtvarném umění*, Praha 1953.
- Angiola Maria Romanini (ed.), *Encyclopedia dell'arte medievale IV.*, Roma 1991, sl. 644–650.
- Kathleen Russo, *International Dictionary of Art and Artists 2*, Detroit 1990, s. 598–599.
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- Jan Royt, Středověké nástěnné malby s námětem Posledního soudu v Broumově, *Broumovské noviny* 5, 2013, nestr.
- Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002

- Jeffrey Burton Russell, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, London 1984.
- Jeffrey Burton Russell, *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, London 1977.
- Daniela Rywиковá, *Speculum mortis*, Ostrava 2016.
- Daniela Rywиковá, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2010.
- August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého IV*, Praha 1885.
- František Sedlák – Aleš Štolovský, *Závěrečná zpráva o restaurování nástěnné malby*, Praha 1970.
- Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966.
- Gary D. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Selinsgrove 1995.
- Christoph Schwingenstein, Lochner, in: Otto Stolberg-Wernigerode (ed.), *Neue deutsche Biographie*, Berlin 1987, s. 2–5.
- Jutta Seibert (ed.), *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg 1980.
- Barbara Shailor, *The Medieval Book*, Toronto 1991.
- Josef Soukup, *Soupis památek, 18. Politický okres pelhřimovský*, Praha 1903.
- Karel Stejskal, Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze-Emauzích z hlediska a kulturně historického, *Český lid*, Praha 1968, s. 125–152.
- Julian Strube, *The "Baphomet" of Éliphas Lévi: Its Meaning and Historical Context*, Heidelberg, 2017.
- František Šmahel, *Diví lidé (v imaginaci) pozdního středověku*, Praha 2012.
- Jan Vilikovský, *Próza z doby Karla IV.* Praha 1948.
- Alena Volrábová, *Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. Století*, (disertační práce), Ústav pro dějiny umění, FF UK, Praha 2011.
- Zuzana Všečekková (ed.), *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011.
- Zuzana Všečekková – Dalibor Prix, Nástěnné malby v kapli sv. Prokopa v Praskolesích u Hořovic, *Umění LVII*, 2009, s. 326–348.

Internetové zdroje

<https://www.etymonline.com/word/lucifer> - vyhledáno dne: 13.3.2021

8 Seznam Obrazové přílohy

Obr. [1] Christologický cyklus, 1391, nástěnná malba, Libiš, kostel svatého Jakuba Většího, severní stěna lodi. Reprodukováno z: Ondřej Faktor, *Vejdi poutníče*, Praha 2019, s. 57.

Obr. [2] Pokušení Krista, 1391, nástěnná malba, Libiš, kostel svatého Jakuba Většího, severní stěna lodi. Reprodukováno z: Ondřej Faktor, *Vejdi poutníče*, Praha 2019, s. 57.

Obr. [3] Pokušení Krista, 60.-70. léta 14. století, nástěnná malba, Praha, Emauzský klášter, západní stěna ambitu, foto: Zdeněk Matyáško, ÚDU AV ČR.

Obr. [4] Pokušení Krista, 60.-70. léta 14. století, nástěnná malba, Praha, Emauzský klášter, západní stěna ambitu. Reprodukováno z: Karel Stejskal, *Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze – Emauzích z hlediska a kulturně historického, Český lid*, Praha 1968, s. 135.

Obr. [5] Pokušení Krista, 1365-1375, nástěnná malba, Dalečín, kostel svatého Jakuba Většího, jižní stěna lodi, foto: Dáša Kubíková.

Obr. [6] Hradní kaple, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, Foto: Karel Hron.

Obr. [7] Poslední soud, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, západní stěna kaple, foto: Karel Hron.

Obr. [8] Sličná čertice, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, západní stěna kaple, foto: Karel Hron.

Obr. [9] Poslední soud, chlípnost, 1474-1484, nástěnná malba, Albi, katedrála svaté Cecílie, vítězný oblouk, foto:

www.internationalschooltoulouse.net/yz/term2/medieval_church/7_deadly_sins_albi.htm -
vyhledáno dne: 21.6.2021

Obr. [10] Stephan Lochner, Poslední soud, 40. léta 15. století, desková malba, Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz Museum, foto: Rheinisches Bildarchiv.

Obr. [11] Svatý Prokop vyhání d'ábly z jeskyně, Liber Dpictus, kolem roku 1358, Vídeň, Národní knihovna od. 370, fol. 70v. Reprodukováno z: Zuzana Všetečková – Dalibor Prix, *Nástěnné malby v kapli sv. Prokopa v Praskolesích u Hořovic, Umění LVII*, 2009, s. 334.

Obr. [12] Svatoprokopský cyklus, polovina 14. století, nástěnná malba, Praskolesy, kaple svatého Prokopa, severní a východní stěna kaple, foto: Petr Zinke.

Obr. [13] Svatý Prokop, 1391, nástěnná malba, kostel svatého Jakuba Většího, Libiš, jižní stěna lodi. Reprodukováno z: Ondřej Faktor, *Vejdi poutníče*, Praha 2019, s. 146.

Obr. [14] Bába a čert (Sko-Ella), 1490, nástěnná malba, Espoo, Finsko, Kostel Espoo, západní stěna lodi, foto:

<https://www.medievalists.net/2017/11/women-demons-late-medieval-wall-paintings-church-espoo-finland/> - vyhledáno dne: 21.6.2021

Obr. [15] Bába horší než čert, po roce 1391, nástěnná malba, Libiř, kostel svatého Jakuba Většího, západní stěna věže. Reprodukováno z: D. Kašparová – M. Sukdoláková, *RD 1189 Libiř*, NPÚ Praha 1970.

Obr. [16] Bába horší než čert, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, Zelená světnice, okenní špaleta, foto: Markéta Severová.

9 Obrazová příloha



Obr. [1] Christologický cyklus, 1391, nástěnná malba, Libiř, kostel svatého Jakuba Většího, severní stěna lodi.



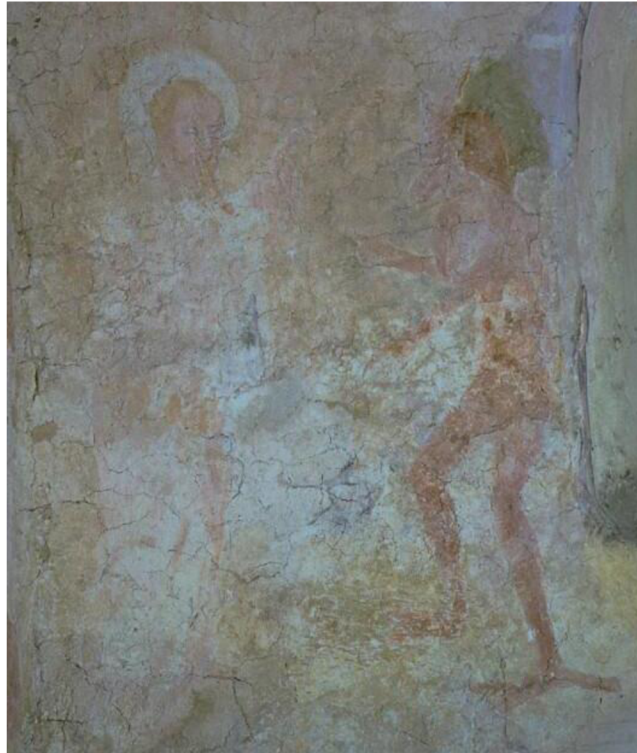
Obr. [2] Pokušení Krista, 1391, nástěnná malba, Libiř, kostel svatého Jakuba Většího, severní stěna lodi.



Obr. [3] Pokušení Krista, 60.-70. léta 14. století, nástěnná malba, Praha, Emauzský klášter, západní stěna ambitu.



Obr. [4] Pokušení Krista, 60.-70. léta 14. století, nástěnná malba, Praha, Emauzský klášter, západní stěna ambitu (fotografie stavu před rokem 1945).



Obr. [5] Pokušení Krista, 1365-1375, nástěnná malba, Dalečín, kostel svatého Jakuba Většího, jižní stěna lodi.



Obr. [6] Hradní kaple, 1490, nástěnná malba, Žirovnice.



Obr. [7] Poslední soud, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, západní stěna kaple.



Obr. [8] Sličná čertice, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, západní stěna kaple.



Obr. [9] Poslední soud, chlípnost, 1474-1484, nástěnná malba, Albi, katedrála svaté Cecílie, vítězný oblouk.



Obr. [10] Stephan Lochner, Poslední soud, 40. léta 15. století, desková malba, Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz Museum.



Obr. [11] Svatý Prokop vyhání ďábly z jeskyně, Liber Dpictus, kolem roku 1358, Vídeň, Národní knihovna od. 370, fol. 70v.



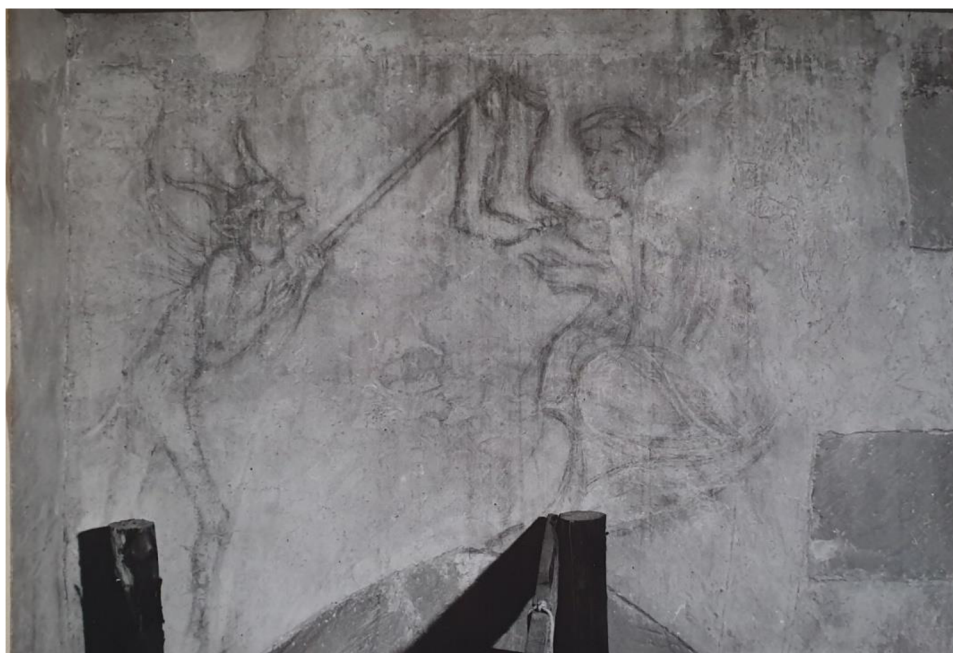
Obr. [12] Svatoprokopský cyklus, polovina 14. století, nástěnná malba, Praskolesy, kaple svatého Prokopa, severní a východní stěna kaple.



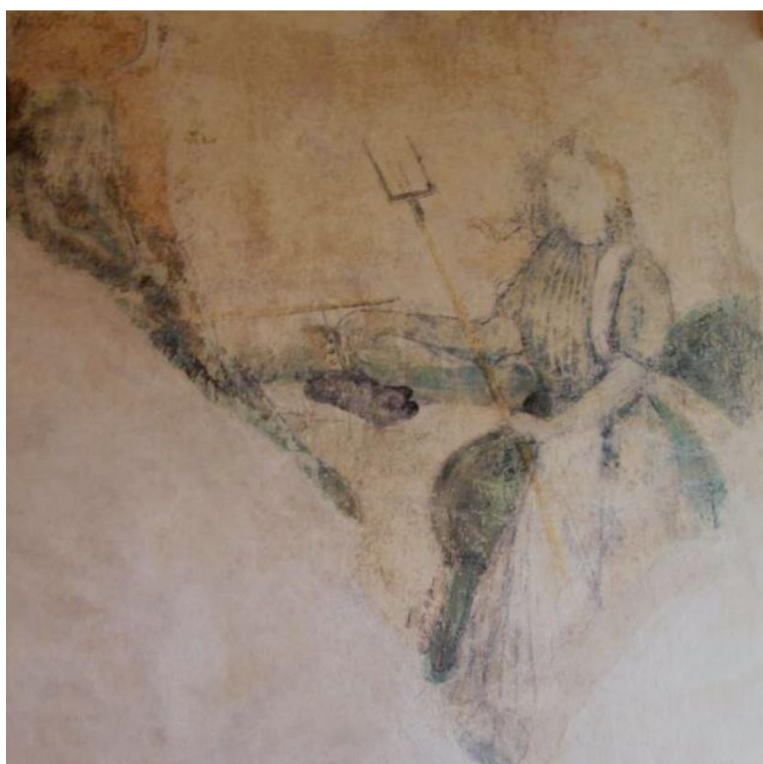
Obr. [13] Svatý Prokop, 1391, nástěnná malba, kostel svatého Jakuba Většího, Libiř, jižní stěna lodi.



Obr. [14] Bába a čert (Sko-Ella), 1490, nástěnná malba, Espoo, Finsko, Kostel Espoo, západní stěna lodi.



Obr. [15] Bába horší než čert, po roce 1391, nástěnná malba, Libiř, kostel svatého Jakuba Většího, západní stěna věže.



Obr. [16] Bába horší než čert, 1490, nástěnná malba, Žirovnice, Zelená světnice, okenní špaleta.

10 Anotace

Jméno a příjmení	Jakub Spurný
Název práce	Tradiční ikonografie d'ábla ve středověké monumentální nástěnné malbě v Českých zemích 1300–1500
Název práce v angličtině	The traditional iconography of the devil in medieval monumental mural in the Czech lands 1300–1500
Katedra	Katedra dějin umění
Vedoucí práce	PhDr. Kateřina Kubínová, Ph.D.
Rok obhajoby	2021
Anotace	Bakalářská práce se zabývá ikonografií d'ábla a inspiračními zdroji k jeho vyobrazení. Věnuje se vyobrazením v nástěnné malbě v českém prostředí středověku, v období 14. - 16. století. Na vybraných příkladech se snaží představit komplexní vývoj tohoto tématu, i rozličné typologie vyobrazení v závislosti na prostředí vzniku a umístění maleb (profánní i církevní).
Klíčová slova	Ďábel, Satan, Nástěnné malířství, ikonografie, bible, Žirovnice, Libiř,
Anotace v angličtině	The bachelor's thesis focuses on the iconography of the devil and sources of inspiration for his depiction. It is devoted to depictions in murals in the Czech environment of the Middle Ages, in the period from the 14th to the 16th century. Using selected examples, it tries to present the complex development of this theme, as well as different typologies of depiction depending on the environment of origin and location of paintings (profane and ecclesiastical).
Klíčová slova v angličtině	Devil, Satan, mural painting, iconography, bible, Žirovnice, Libiř
Přílohy vázané v práci	Obrazová příloha (8 stran), vložené CD
Rozsah práce	53 stran, 79 362 znaků včetně mezer
Jazyk práce	Český