

**Univerzita Palackého v Olomouci  
Cyrilometodějská teologická fakulta**

**Katedra církevních dějin a dějin křesťanského umění**

Teologické nauky

MUDr. Mgr. René Čaha

**Zobrazení Nezobrazitelného.  
Trojjediný Bůh ve výtvarném umění prvního tisíciletí.**

Rigorosní práce

**2013**

*Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval  
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

*René Čaha*

## Poděkování.

Děkuji CMTF v Olomouci, jmenovitě Katedře církevních dějin a dějin křesťanského umění. Můj dík patří manželce Mgr. Radce Cahové za podnětné připomínky k této práci. Poděkování přísluší také těm, kteří mi byli nápomocní při překladu textů, zvláště JUDr. Vítězslavu Knoflíčkoví, Mgr. Haně Peroutkové a Ing. Evě Rydze. Za v práci citovaný teologický názor na vztah východního křesťanství k výtvarnému odkazu na Ducha svatého děkuji kardinálovi Tomáši Špidlíkovi, SJ. a za poznámky k zobrazení Krista ve dvou přirozenostech děkuji prof. Maria Giovanna. Muzj z Pontificia Università Gregoriana v Římě.

René Caha

## Obsah práce.

Úvod.....	1
1. Kritika pramenů a literatury.....	4
1.1 Prameny a primární literatura, vztahující se k zobrazení Trojice.....	4
1.2 Umělecko - historická sekundární literatura, dotýkající se tématu zobrazení Trojice.....	7
1.3 Teologická sekundární literatura vztahující se k Trojici.....	12
1.4 Elektronické a jiné zdroje.....	13
2. Zobrazení Trojice ve vztahu k člověku.....	14
2.1 Obrazy Trojice pohledem teologie.....	15
2.1.1 Stanoviska církve a její výnosy ve vztahu k zobrazování Trojice.....	17
2.1.2 Vztah církve a magisteria k odkazu na božské osoby Trojice znázorněné v podobě lidského těla.....	18
2.1.3 Vztah magisteria a teologů k odkazu na Trojici v podobě symbolů.....	23
2.2 Výtvarný odkaz na Boha v Trojici ve vztahu k Starému zákonu.....	28
2.3 Trojiční ikonografie ve vztahu k číslu <i>tři</i> s ním spojeným triádám. Triády pohledem křesťanské ikonografie.....	31
2.3.1 Triády bez přímého vztahu k Trojici.....	32
2.3.2 Číslo „tři“ ve vztahu k Božím bytí a Trojici.....	33
2.3.3 <i>Vestigo trinitatis</i> a zobrazení Trojice.....	35
2.4 Triády bohů v nekřesťanských náboženstvích, jejich zobrazení jako možný zdroj trojiční ikonografie.....	38
3. Rozdělení trojičních zobrazení z pohledu na jimi zachycenou realitu. Další možnosti jejich třídění.....	42
3.1 Otázka <i>reálnosti</i> obrazů Trojice.....	43
3.2 Trojiční symbol.....	45
3.3 Trojiční ikona ve smyslu zobrazení Boha a jeho svatosti.....	46
3.4 Rozdělení zobrazení Trojice ve výtvarném umění a jeho historie.....	49
3.4.1 Vlastní rozdělení odkazu na Trojici ve výtvarném umění, rozdělení z ohledu na jejich obsah z pohledu teologie.....	51
3.4.2 Historická údobí vývoje trinitární ikonografie.....	55
4. Období vzniku trinitární ikonografie a její vývoj do 5. století.....	60
5. Osoby Trojice v podobě symbolu nebo alegorie.....	64
5.1 Symboly Boha Otce.....	64
5.1.1 Ruka Boží - <i>Boží pravice</i> .....	64
5.1.2 Nádoba, ze které vytéká pramen Ducha svatého.....	66
5.1.3 Boží trůn.....	67
5.2 Zpřítomnění druhé božské osoby - Krista.....	68
5.2.1 Zpřítomnění Krista v podobě Beránka.....	69
5.2.2 Zpřítomnění Krista v symbolu Lva nebo Orla.....	71
5.3 Odkaz na Ducha svatého v podobě symbolu.....	72
5.3.1 Duch svatý v podobě holubice.....	74
5.3.2 Věvec ve smyslu symbolu Ducha svatého.....	78

6. Jednoduché symboly Trojice.....	84
6.1 Trojúhelník a jeho vztah k ikonografii Trojice v prvním tisíciletí.....	85
6.2 Trojlístek - symbol Trojice.....	90
7. Odkaz na Trojici složený ze tří vertikálně uspořádaných symbolů, nebo v obraze Krista doplněného o symboly Boha Otce a Ducha.....	93
7.1 Příklady vertikálně uspořádané symboliky Trojice v apsidách křesťanských chrámů v období od 4. do 13. století.....	94
7.2 Trojice a Kristův kříž - krucifix se symboly Boha Otce a Ducha svatého.....	98
7.3 Křest Krista ve smyslu epifanie trojjediného Boha.....	99
8. Mozaika v baptisteriu z Albenga - složený symbol Trojice.....	100
8.1 Výklad mozaiky baptisteria z Albenga.....	104
9. Hetoimasia.....	108
9.1 Příklady vyobrazení Hetoimasia s odkazem na Trojici.....	111
10. Návštěva Abraháмова (Filoxenie).....	113
10.1 Teologický výklad <i>Filoxenie</i> .....	117
10.2 Příklady vyobrazení <i>Filoxenie</i> z období prvního tisíciletí.....	121
11. Dogmatický sarkofág.....	125
11.1 Historicky příbuzné reliéfy.....	128
11.2 Historie ikonografické analýzy skupiny tří mužů na Dogmatickém sarkofágu...129	
11.3 Vlastní hypotéza k ikonografii tří mužů na reliéfu Dogmatického sarkofágu.....	132
12. Závěr.....	136
Seznam literatury.....	139
Seznam a původ obrazové přílohy.....	151
Obrazová příloha .....	157

## ÚVOD.

*„V tom zřídle světla, v jeho světlém rouchu objevil se mi trojí světlý kruh, každý v své barvě, měly stejnou plochu, dva kruhy byly jak dvojice duh, jako by jeden do druhého zapad, ten třetí šlehal z těch dvou na povrch. Ne, nemám slov, ba ani sil to chápat a netroufám si vyložit to blíže, s tím ‚nic‘, co vím, zde musím jenom tápat.“<sup>1</sup>*

Lidská mysl vykazuje přirozenou snahou „dotknou se a uchopit“ to, co je v představách člověka pro něj nejcennějším a nejhodnotnějším. Zmíněný fenomén je též příčinou vzniku *zobrazení posvátného*, Boha nebo jeho zástupného symbolu. Patří k základním principům kulturního chování člověka, křesťanství nevyjímaje. Sv. Petr CHRYZOLOG k tomu napsal:

*„Láska nemůže nevidět, co miluje. [...] Proto láska, která dychtí spatřit Boha, třebaže nemá soudnost, má přece zbožnou snahu. Proto se Mojžíš odvažuje říci: Jestliže jsem tedy u tebe našel milost, dej mi poznat svou tvář (Ex 33,13). [...] Konečně i sami pohané si zhotovovali modly, aby patřili očima na to, co uctívali, byť to byl klam.“<sup>2</sup>*

Kromě starozákonního židovského náboženství a islámu neexistovalo rozvinuté kulturní společenství bez výtvarně formulovaného obrazu boha. Člověk si přál „svého boha“ vidět. Také v dnešní době, kdy existence nadpřirozeného je většinou popírána, zůstává zmíněná lidská touha ve zkrácené podobě zachovná. S tímto fenoménem, obsaženým v duchovním rozměru člověka, je nutné přistupovat k otázce pochopení lidské touhy *patřit na Boha* v čase pozemské přítomnosti. Druhý důvod pro zobrazení Boha byl teologický: snaha o snadno pochopitelnou a přitom teologicky co nejsprávnější výpověď pravdy o trojičních Osobách. Vedlejší příčinou byla potřeba krásy liturgických knih i sakrálního prostoru, nutnost reprezentace církve a potvrzení její prestiže. Touto cestou vznikly představy o Bohu, interpretované v možnostech výtvarného umění, tvořící pestrý a různorodý materiál, který v bohatství svých synonym námětově směřuje do jediného trinitárního bodu.

Výše popsané fenomén, který se projevil ve výtvarném umění prvního tisíciletí tvoří materiál, jehož posouzením se zabývá tato práce s cílem pokusit se nalézt a osvětlit vznik a vývoj odkazu na Trojici ve výtvarném umění prvního tisíciletí v návaznosti na jeho pokračování ve 2. tisíciletí. V daném smyslu zhodnotit působení zevních, kulturních vlivů, zvláště v oblasti filozofie a religionistiky. Nalézt výsledek lidské snahy *přiblížit si Boží obraz* cestou výtvarného umění, popsat ho a zhodnotit pohledem teologie. Jinými slovy provést ikonografickou a teologickou interpretaci výtvarného odkazu, směřujícího k Trojici. Nalezená díla s trojiční tematikou sjednotit podle teologického, případně umělecko-historického principu a zařadit do jednotlivých skupin. Rovněž rozpoznat či posoudit, zda se vůbec o trojiční motiv jedná. Je třeba podotknout, že v literatuře lze nalézt mechanicky opakované závěry, které mohou při vžitém způsobu interpretace v některých případech negativně ovlivnit určení původní myšlenky díla - zastřít trojiční odkaz nebo naopak.

---

<sup>1</sup> DANTE Alighieri, *Božská komedie. Ráj*, překl. V. Mikeš, Praha 2009, s. 510-511.

<sup>2</sup> Z kázání svatého Petra Chryzologa, biskupa, (Sermo 147: PL 52, 595.), in: *Denní modlitba církve, Lekcionář pro modlitbu se čtením 1*, (pozn. 13), s. 48.

Malířská technika a výtvarná kvalita spojená trojičným uěleckým odkazem není ve smyslu svého posouzení zahrnuta do této práce.<sup>3</sup>

Práce je rozvržena, kromě úvodu a závěru, do jedenácti kapitol.

První kapitola přináší kritiku pramenů a literatury, vztahující se k zobrazení Nejsvětější Trojice.

Druhá kapitola si neklade nárok na originalitu. Zabývá se postojem člověka k obrazům představujícím Boha, uvádí vlivy a faktory, které vznik a vývoj výtvarných představ ve smyslu *zobrazení Boha* ovlivňují. Stručně se zabývá, rozvržená do několika podkapitol, vztahem církve, starozákonní a novozákonní teologie a dobové filozofie k trinitárnímu výtvarnému odkazu. Samostatná část uvádí některé církevní výnosy a dokumenty mající vztah ke trinitární ikonografii, tak jak na „zobrazování Boha“ reagovalo magisterium a církev v čele s papežem. Část této kapitoly věnuje pozornost kategorii čísla *tři* a tzv. *triádám*, rozebírá příbuznost triadických struktur v rámci teologie i filozofie ve vztahu k symbolickému představení Trojice.

Třetí kapitola pojednává o jednotlivých možnostech - typech - výtvarného odkazu na Trojici a předkládá způsoby jeho rozdělení s cílem zpřehlednit trojičnou ikonografii, obsaženou v mnoha podobách v řadě uměleckých prací.<sup>4</sup>

Čtvrtá kapitola nastiňuje období prvních století křesťanství s ohledem na budoucí vznik trojičnou ikonografie. Pátá kapitola přináší pohled na jednotlivé božské Osoby v rovině symbolů. Součástí této kapitoly je hypotéza vypovídající o možné přítomnosti křesťanské symboliky Ducha svatého v podobě *věnce* slávy.

V 6.- 10. kapitole jsou představené konkrétní výtvarná díla případně typy trojičnou ikonografie v jejich seskupeních včetně již zmíněné problematiky jejich vzniku a případného vývoje, a to nejen v období prvního tisíciletí. Ve vzájemných souvislostech jsou zmíněna také výtvarné práce z druhého tisíciletí,<sup>5</sup> podle možnosti chronologicky seřazená dle doby svého vzniku.

Jedenáctá kapitole je pojednává o tzv. *Dogmatickém sarkofágu*, v současnosti uloženém ve Vatikánských muzeích v Římě. Včetně diskuse ve smyslu určení tří postav na začátku jeho reliéfu, v práci je uvedena hypotéza, která na tuto otázku odpovídá, čímž současně hovoří o tom, zda lze zařadit uvedený sarkofág mezi trinitární raně křesťanský výtvarný odkaz nebo nikoliv.

V textu práce je uvedených několik uměleckých děl s trinitárním obsahem vřočených do období poloviny prvního tisíciletí nebo konce tisíciletí, která dosud nebyla publikována v literatuře s tematikou příbuznou této práci.

Závěr přináší stručné zhodnocení práce.

---

<sup>3</sup> Je možné rovněž navázat na tuto práci a zaměřit se na trojičnou výtvarný odkaz z období druhého tisíciletí. Ve smyslu „praktického dopadu“ a naplnění účelu výtvarných prací s trinitární tematikou je třeba podotknout, že „obraz Boha,“ nebo určitou představu o Bohu nenavodí jen díla výtvarná. O co více přibližuje člověka k Bohu Mahler krásou své druhé symfonie, nebo Dante v třetím dílu *Božské komedie* o to více představu Boha zkreslují některé „umělecké“ artefakty (především ze současnosti) pochybné kvality teologické i výtvarné. Danteho verše nejen umělecky nýbrž i z teologického pohledu mistrně líčí *kruhový pohyb* v Trojici. To je patrné i na symbolech, které mohou být obsaženy v trinitárně pojatých ilustracích některých manuskriptů, obsahujících *Divina Commedia* - Božskou komedii. Srov. DANTE (pozn. 1).

<sup>4</sup> Systematické rozdělení trinitární ikonografie umožňuje správnou orientaci ve zkoumané oblasti, navazuje na *Ikonografii*, které autorem je van de Waal. WAAL Henri van de, *ICONCLASS, an iconographic classification system. 1, System*, ed. L. D. Couprie, et al., Amsterdam/Oxford/New York 1981, s. 8-11.

<sup>5</sup> Pokud je pro orientaci v dané oblasti nutné, jsou uvedeny i práce pozdější, z období poloviny 2. tisíciletí, v nezbytném rozsahu a jen přehledně.

# 1 KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY.

Prameny teologické i umělecko-historické, citované v této práci, jsou převzaté ze sekundární, odborné literatury z důvodu jejich dostupnosti, jejich stáří a hodnoty, kterou představují. Z těchto důvodů je k nim v rámci jejich fyzické ochrany omezený přístup, další příčinou je též ohled na jejich textovou srozumitelnost. V latinských, případně cizojazyčných citacích je text někdy uvedený v českém překladu, nebo je uvedený překlad i s originálním zněním.<sup>6</sup>

## 1.1 PRAMENY A PRIMÁRNÍ LITERATURA, VZTAHUJÍCÍ SE K ZOBRAZENÍ TROJICE.

Uvedené prameny společně s primární literaturou vznikly převážně v prvním tisíciletí, avšak z důvodu vzájemných souvislostí a kontinuity zkoumání fenoménu zobrazování Trojice pocházejí i z druhého tisíciletí.

V prvních čtyřech stoletích představují důležitý pramen sepulkární nápisy, zrcadlící víru v trojici Božích osob a dokazují, že rodící se poznání trinitární podstaty Boha přijaly křesťanské obce i do své ortopraxe. V současnosti je bohatství řeckých a latinských textů na křesťanských náhrobních deskách a kamenech dostupné na stránkách *Epigraphische Datenbank Heidelberg*.<sup>7</sup>

Cenným pramenem pro ranně křesťanskou ikonografii jsou dobová literární díla, obsahující popis výjevů a obrazů na mozaikách. Sbírku latinských veršů s uvedenou tematikou napsal biskup PAULINUS Z NOLY (c. 354–431). Básně v původním latinském znění citoval Julius von SCHLOSSER<sup>8</sup>, podle kterého byl provedený překlad do češtiny, citovaný v této práci.<sup>9</sup>

K pramenům patří v širším slova smyslu také původní teologické spisy dobových teologů, které přinášejí reflexi tehdejší úrovně trojiční teologie. Citace pramenů jsou též převzaté z recentní sekundární literatury, buď v českém překladu nebo v originálním znění.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> V seznamu literatury jsou publikace s ohledem na tématickou přehlednost rozdělené do samostatných oddílů: na literaturu umělecko-historickou, literaturu z oboru filozofie a historie, teologie; na závěr jsou uvedené slovníky a lexikony, periodika, katalogy a elektronické zdroje.

<sup>7</sup> Stěžejní práci z oblasti sekundární literatury, která obsahuje texty a kresby na raně křesťanských náhrobních, publikoval KAUFMANN [1917]. KAUFMANN Carl M., *Handbuch der Altchristlichen epigraphik*, Freiburg im Breisgau 1917.

Nápisy jsou dostupné též na [www: http://epigraphische-datenbank-heidelberg.de](http://epigraphische-datenbank-heidelberg.de). [29. 11. 2011]; dále na [www: http://www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/de/recherchen.html.de/](http://www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/de/recherchen.html.de/) [29. 11. 2011]; *Epigraphische Datenbank Heidelberg* poskytuje i bohatý seznam fotografických reprodukcí většiny dosud evidovaných náhrobních desek, kromě zemí Blízkého východu a Afriky, které dosud nejsou plně zdokumentovány.

<sup>8</sup> SCHLOSSER Julius von, , Wien 1896, s. 19.

<sup>9</sup> Méně výstižný překlad veršů Paulinuse z Noly do angličtiny byl publikovaný v knize: Saint Paulinus (of Nola), WALSCH Patrick G., *Letters of St. Paulinus of Nola II*, in: *Ancient Christian Writers*, New York 1975.

<sup>10</sup> Např. z edice OIKOYMENH latinsko-české vydání trojičního spisu římského rétora z konstantinovského období: VICTORINUS Marius, *O soupodstatnosti Trojice*, Knihovna raně křesťanské tradice VIII. Překl. a kom. V. Němec, Praha 2006.



Prameny, které se přímo nebo nepřímo vztahují k „regulérnosti“ trojičních zobrazení představují dokumenty koncilů,<sup>11</sup> prohlášení magisteria, případně výnosů papeže.<sup>12</sup> Překlady teologických pramenů obsahují také liturgické texty, např. *Denní modlitba církve* a *Lekcionář k modlitbě se čtením*.<sup>13</sup>

V období mezi 2. a 4. stoletím vznikla kniha *Physiologus*, předchůdce středověkých bestiářů. Na příkladech ze živé i neživé přírody, bájných zvířat či ptáků a ve způsobu jejich chování předkládá paralelu mezi Bohem, přírodou a jeho „obrazem“ ve stvořeném světě. Základy křesťanské nauky jsou vysvětlené na příkladech z živočišné říše.<sup>14</sup> *Physiologus* rozvažuje o „smyslu bytí a jednání v přírodě“ stvořené podle Božího plánu a obrazu. Odráží vznik trinitárního, křesťanského pohledu na stvořené *jsoucno* v obraze okolní přírody, obsahující *stopy* svého tvůrce. Alegorie převzaté z přírody pronikly také do ikonografie křesťanského umění.

Z období středověku představují východiště pro bádání v trinitární oblasti zobrazení, symboly a diagramy v manuskriptech, které většinou doplňují texty vztahující se k Nejsvětější Trojici. Bohatství liturgických textů v manuskriptech zrcadlí církevní tradici ve smyslu víry a s ní spojenou doxologií trojjediného Boha.<sup>15</sup>

Mezi středověké spisy, určené pro všeobecné poučení křesťanského lidu patří *Legenda aurea*. V padesátých letech 13. stol.<sup>16</sup> ji sepsal řeholník dominikánského řádu Jakub de VORAGINE<sup>17</sup> jako inspirační materiál pro duchovní život a homilie; ve středověku se dočkala velké popularity, čerpala z ní rovněž trinitární ikonografie.<sup>18</sup> Inspiraci pro zobrazení Trojice

---

<sup>11</sup> DENZINGER Heinrich, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*. P. Hünermann (ed.), 38 vyd., Freiburg im Breisgau - Basel - Rom - Wien 1999.

<sup>12</sup> Srov. např. ALBERIGO Giuseppe - DOSSETTI L. Giuseppe - JOANNOU P. Pericles, *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1991.

<sup>13</sup> Breviář = Denní modlitba církve I-III, s jejímž textem souvisí Lekcionář, rozdělený do pěti dílů. Liturgické texty Lekcionáře obsahují četné překlady úryvků ze stěžejních teologických textů. Denní modlitba církve. Lekcionář pro modlitbu se čtením 1-5, Česká liturgická komise, Praha - Vatikán 1988.

<sup>14</sup> Neznámý autor, pravděpodobně křesťanský přírodovědec, napsal práci původně v řečtině, dochovaly se různé variace textu. Paralely mezi Božím bytím, Trojicí a živočišným světem jsou uvedeny v dalším textu. V práci je použitý anglický překlad inkunabule z r.1492, která zachycovala literární verzi *Physiologu* z r. 1050 z pera arcibiskupa HILDEBERTA z Tours. Překlad provedl Rendell. RENDELL A. W., *Physiologus. A Metrical Bestiary of Twelve Chapters by Bishop Theobald*, London 1928. Část *Physiologu* vyšla v českém překladu v textech: GROSSI Vittorino - SINISALO Paolo, *Křesťanský život v prvních staletích*, překl. Z. Šebelová, Brno 1995.

<sup>15</sup> *Manuskripty* uložené ve sbírkách světových knihoven i církevních institucí představují původní liturgické texty. Význam mají také texty a ilustrace tzv. *Hodinek*. Představovaly zjednodušenou verzi breviáře a svou bohatou obrazovou výzdobou mnohdy nahrazovaly latinský text *breviáře*, který byl v určený především pro klér a řeholní osoby.

<sup>16</sup> Několik desetiletí později vzniklo s podobným obsahem *Speculum sanctorale* (Zrcadlo svatých), který napsal BERNARD GUIDONIS z Limousin; dílo se však nedočkalo všeobecné obliby ani rozšíření.

<sup>17</sup> VORAGINE, Jacobus de, *Legenda aurea*, A. Vidmanová (ed.), překl. V. Bahník, Praha 1998.

<sup>18</sup> Především profánní ikonografii následně ovlivnil ucelený soubor typů, který zpracoval Césare RIPA. V 16. století vyšel soubor perzonifikací v několika vydáních, např. *Iconologie ov expication nouvelle* [Paris 1654], *Ikonomia* [Frankfurt 1669], nebo *Ikonomie oula science des emblemes* [Amsterdam 1698]. Ve dvacátém století zpracoval Ripovo dílo Edward A. MASER, vyšlo pod názvem *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's*. MASER Edward A., *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“*, New York 1971. Z elektronických zdrojů pro ikonografii emblémů uvádím *Emblems Project* Utrecht. Dostupný na [www: http://emblems.let.uu.nl/](http://emblems.let.uu.nl/) [16.12.2012]. *Emblems Project*

představovaly již zmíněné verše, kterých autorem je DANTE Alighieri (1265–1321). Pro trojiční symboliku má význam třetí díl *Božské komedie*, popisující nebeskou sféru a ráj.<sup>19</sup>

Závěrem je třeba zmínit první a základní zdroj, o který se opírá teologie a skrze ní nepřímou také ikonografie Trojice - *Písmo*, Starý i Nový Zákon. V práci je uvedený buď ekumenický překlad<sup>20</sup> nebo český překlad Jeruzalémské bible z r. 2009.<sup>21</sup>

## 1.2 UMĚLECKO - HISTORICKÁ SEKUNDÁRNÍ LITERATURA, DOTÝKAJÍCÍ SE TÉMATU ZOBRAZENÍ TROJICE.

Prvním autorem, který se systematicky zabýval zobrazením Trojice, byl Adolphe Napoléon DIDRON (1806-1867). Jeho *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*<sup>22</sup> se věnovala ikonografií Boha v Trojici. Dílčí práce, které měly vztah také k trojiční ikonografii, publikoval DIDRON v pařížských *Annales Archéologiques* [1844-1860], jichž byl editorem. Didronovu stěžejní práci přeložil do angličtiny E. J. MILLINGSTON; vyšla ve dvou dílech pod názvem *Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages, Part 1* [1856]<sup>23</sup> a *Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages, Part 2* [1906].<sup>24</sup> Didronova práce obsahuje názorné perokresby původních vyobrazení, neuvádí však přesné odkazy a jejich dataci; včetně pramenů, ze kterých čerpal.

Mezi literaturu, ve které jsou citovány a reprodukovány ve formě perokreseb prameny z období prvních pěti století křesťanství patří dílo Josepha WILPERTA. V r. 1891 vydal dvě práce: *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der heiligen Petrus und Marcellinus*,<sup>25</sup> která obsahuje původní texty a jejich nákresy, pocházející z náhrobních desek a sarkofágů. Jeho kniha obsahuje i nejranější trinitární formule zaznamenané v sepulkární oblasti užitého umění. V práci *Die Katakomben Gemälde Und ihre alten kopien*<sup>26</sup> WILPERT uvedl perokresby dokumentující výzdobu a výtvarné motivy z římských katakomb.

---

Utrecht zachycuje řadu emblémů včetně latinských textů, přeložených do angličtiny. Srov. též [www: http://www.library.illinois.edu/contentdm/cdm4/search.php](http://www.library.illinois.edu/contentdm/cdm4/search.php). [16.12.2012].

<sup>19</sup> DANTE Alighieri (pozn. 1).

<sup>20</sup> *BIBLE. Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Český ekumenický překlad, 14. vyd. (5. opravené vyd.), Česká biblická společnost, Praha 2008.

<sup>21</sup> *JERUZALÉMSKÁ BIBLE. Písmo Svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*, překl. F. X. a D. Halasovi, vyd. Praha - Kostelní Vydří 2009.

<sup>22</sup> DIDRON Auguste N., *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*, Paris 1843.

<sup>23</sup> Uvádím doslovný název anglického překladu: M.(sic!) DIDRON and E. J. MILLINGSTON, *Christian Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages, Part 1*, London 1851 (Vol. I.). Reprint 2008, Kessinger Publishing, USA.

<sup>24</sup> M.(sic!) DIDRON and E. J. MILLINGSTON, *Christian Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages, Part 2*, London 1907 (Vol. II.). Reprint 2008, Kessinger Publishing, USA.

<sup>25</sup> WILPERT Joseph, *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der heiligen Petrus und Marcellinus*, Freiburg im Breisgau 1891. Reprint 1911, Nabu Press.

<sup>26</sup> WILPERT Joseph, *Die Katakomben Gemälde Und ihre alten kopien*, Freiburg im Breisgau 1891.

Trojúhelníkem ve smyslu trojičního starokřesťanského symbolu, rovněž v návaznosti na sepulkární umění, se zabýval STUHLFAUTH<sup>27</sup> a později, v polovině minulého století též BRAUNFELS.<sup>28</sup> Dokumentovali sedm příkladů použití symbolu trojúhelníku ve smyslu křesťanského (trinitárního) symbolu na náhrobních deskách ze 4. – 5. století. Jejich závěry jsou však v recentní literatuře podrobeny kritice.<sup>29</sup>

V roce 1931 publikoval Alfred HACKEL<sup>30</sup> dizertační práci pojednávající o Trojici v umění. Na závěr připojuje zvláštní kapitolu o ikonografickém typu nazvaném jménem *Trûn milosti* („Gnadenstuhl“). Stručnou práci s tématem trojiční ikonografie sepsala Adelheid HEIMANN.<sup>31</sup> Rozdělení trinitární ikonografie a popis trojiční tematiky ve výtvarném umění obsahují práce, kterých autorem je Wilhelm BRAUNFELS.<sup>32</sup> Část, pojednávající o ikonografií Trojice, obsahuje také třisvazková *Ikonografie* z pera francouzského kunsthistorika Louise RÉAU.<sup>33</sup> Obdobný, avšak rozsáhlejší text k trojiční ikonografii uvádí lexikon, jehož editorem byl Otto SCHMITT.<sup>34</sup> Již zmíněný W. BRAUNFELS zpracoval heslo *Dreifaltigkeit* v lexikonu, který editoval Engelberd KIRSCHBAUM SJ.<sup>35</sup>

Samostatně je třeba uvést práce s tématem trinitární symboliky *Dogmatického sarkofágu* v Římě. Pojednávají o raně křesťanské ikonografii Trojice v antropomorfní podobě ve smyslu trojičního výkladu ikonografie sarkofágu. Mezi jejich autory patří též Wilhelm MOLSDORF,<sup>36</sup> Giuseppe [Joseph] WILPERT<sup>37</sup> a Josef ENGEMANN.<sup>38</sup> Diskuse trojičního odkazu sarkofágu včetně možnosti výkladu jeho ikonografie ve smyslu zobrazení *dvou hypostází Krista* obsahuje práce, které autoři jsou Francois BOESPFLUG a Yolanta ZALUSKA

---

<sup>27</sup> STUHLFAUTH Georg, *Das Derrick. Die Geschichte eines religiösen Symbols*, Stuttgart 1937.

<sup>28</sup> Práce představuje přehled trojiční ikonografie. BRAUNFELS Wolfgang, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954. (Práce byla vydána v edici: Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, VI., 1954).

<sup>29</sup> Srov. kapitolu 6, pojednávající o symbolu trojúhelníku ve vztahu k ikonografii Trojice.

<sup>30</sup> HACKEL Alfred, *Die Trinität in der Kunst*, Berlin 1931.

<sup>31</sup> HEIMANN Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité*, L'Art C, Paris 1934.

<sup>32</sup> Srov. pozn. 28 a 35.

<sup>33</sup> RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien 1-3*, Paris 1955.

<sup>34</sup> SCHMITT Otto, *Reallexikon zur deutschen Kunst-geschichte 4*, H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958. Romuland BAUERREIS zpracoval heslo *Dreifaltigkeit*, s. 414-448, Hans Martin von ERFFA heslo *Dreifaltigkeitsring*, s. 447-449 a Herbert BRUNNER *Dreifaltigkeitsfäule*, s. 449-457.

<sup>35</sup> BRAUNFELS Wolfgang, *Dreifaltigkeit*, in: KIRSCHBAUM Engelbert, et al., *LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1*, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1994, s. 525-537.

<sup>36</sup> MOLSDORF Wilhelm, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926.

<sup>37</sup> WILPERT Giuseppe [Joseph], *I sacrofagi cristiani Antichi 1-2*, Rom 1929-1932

<sup>38</sup> ENGEMANN Josef, Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jahrhundert antropomorphe Trinitätsbilder? In: *Jahrbuch für Antike und Christentum 19* (1976), Aschendorff 1976, s. 157-172.

1996.<sup>39</sup> Publikaci, která pojednává o zmíněném tématu z pohledu východní církve, napsala Maria Giovanna MUZJ.<sup>40</sup>

K ikonografii několika vyobrazení Nejsvětější Trojice z období středověku je zaměřena práce, kterou napsal Francois BOESPFLUG.<sup>41</sup> Problematiku diagramů Joachima z Fiory včetně jejich trinitární symboliky, nastiňuje společné dílo několika autorů, vydané r. 2003. Editor knihy Alexander PATSCHOVSKY<sup>42</sup> do ní přispěl samostatnou kapitolou. Kapitolu o diagramu Trojice v podobě *Štítu víry* od Mistra Jeronýma Pražského napsal František ŠMAHEL: *Das „Scutum fidei christianae magistri Hieronymi Pragensis“ in der Entwicklung der mittelalterlichen trinitarischen Diagramme.*<sup>43</sup>

Trinitárním tématem *Filoxenie* - pohostinství Abrahámovy - se okrajově zabývají práce pojednávající o ikonách. V první polovině dvacátého století publikovali díla o ruských ikonách ALPATOV<sup>44</sup> a KONDAKOV.<sup>45</sup> S časovým odstupem na ně navázal LICHÁČOV.<sup>46</sup> Mezi recentní autory, kteří se zabývají tématem ikon a dotýkají se i jejich vztahu k Trojici patří BABIC a SENDLER.<sup>47</sup>

Ucelený seznam sekundární literatury, spojené s jednotlivými ikonografickými typy Trojice, obsahuje *Iconclass*.<sup>48</sup> Úvod do křesťanské ikonografie bez konkrétního vztahu k Trojici napsal Roelof STRATEN,<sup>49</sup> Z nověji vyšlých prací všeobecně pojednává o křesťanské i profánní ikonografii dílo, které napsali Frank BÜTTNER a Andrea GOTTDANG.<sup>50</sup> Významná je *Ikonographie der christlichen Kunst* autorky Gertrud SCHILLER,<sup>51</sup> pojednávající v samostatných kapitolách o Bohu Otci, Kristu a Duchu svatém.

---

<sup>39</sup> BOESPFLUG Francois - ZALUSKA Yolanta, Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215), in: *Cahiers de civilisation médiévale, X<sup>e</sup> -XII<sup>e</sup> siècles*, 37 (1996), s. 181-240.

<sup>40</sup> MUZJ Maria Giovanna, Immagini di Dio Padre nell' arte cristianna aspetti problematici, in: *Theotokos VII* (1999), s. 627-674.

<sup>41</sup> BOESPFLUG Francois, *Trinität*, Paderborn - München - Wien - Zürich 2001. Srov. též pozn. 39.

<sup>42</sup> PATSCHOVSKY Alexander (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Germany 2003. A. Patschovsky napsal samostatnou část: *Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore (+1202)*, s. 55-114.

<sup>43</sup> ŠMAHEL František, *Das „Scutum fidei christianae magistri Hieronymi Pragensis“ in der Entwicklung der mittelalterlichen trinitarischen Diagramme*, in: PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 185-211,

<sup>44</sup> ALPATOV Mikhail, *Geschichte der Altrussischen malerei und plastik*, in: ALPATOV Mikhail - BRUNOV Nikolai I., *Geschichte der Altrussischen Kunst 1*, Augsburg 1932, s. 237-413.

<sup>45</sup> KONDAKOV Nikodym P., *Ruská ikona I-II*, Praha 1929; jeho další prací je *Russkaja ikona IV*, Kondakov institute, Praga 1933.

<sup>46</sup> LICHÁČOV Dimitrij S. - LAURINOVÁ Věra K. - PUŠKARJOV Vasilij A., *Novgorodské ikony 12. - 17. století*, Odeon Praha - Aurora Leningrad 1984.

<sup>47</sup> BABIC Gordana, *Ikony, Kostelní Vydří 1997*. – SENDLER Egon, *Ikony Krista. Víra-umění-liturgie-teologie*, překl. T. Jajtner, Kostelní Vydří 2010

<sup>48</sup> WAAL Henri van de, *ICONCLASS, an iconographic classification system 1*, Bibliography, ed. L. D. Couprie, et al., Amsterdam/Oxford/New York 1983, s. 41-48.

<sup>49</sup> STRATEN Roelof van, *Einführung in die Ikonographie*. Berlin 1989.

<sup>50</sup> BÜTTNER Frank - GOTTDANG Andrea, *Einführung in die Ikonographie :Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

<sup>51</sup> SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst Band 4.1, Die Kirche*, Gütersloh 1976.

Originální problematiku trojiční ikonografie představují obrazy *Boha se třemi hlavami* nebo s trojicí tváří. *Tříhlavým* fenoménem trojiční ikonografie se zabývala řada autorů. Prvním z nich byl DIDRON.<sup>52</sup> Práce na téma zobrazování *tříhlavého Boha* publikoval polský autor Marian SOKOLOWSKI [1878]<sup>53</sup> a [1879].<sup>54</sup> Z našich badatelů se významným způsobem zasloužili o řešení zmíněné problematiky Čeněk ZÍBRT [1894].<sup>55</sup> Zíbrtova práce obsahuje nákresy několika originálních zobrazení Trojice se třemi obličejí, z nichž většina je v současné době již nezvěstných. O několik let později ZÍBRT a Jan SOUKUP [1898]<sup>56</sup> publikovali další nálezy *tříhlavých* Trojic na území Rakousko-Uherska a Německa. Vznikem a interpretací fenoménu Boha s trojicí hlav se na počátku 20. stol. zabýval německý badatel Karl von SPIESS [1914],<sup>57</sup> který spojil vznik tříhlavých monster především se slovanským prostředím. Další von Spiessova práce, výrazně nacionalisticky orientovaná, pochází z r. 1937.<sup>58</sup> Kritiku von Spiesse a jeho nacionalismu obsahuje dílo, které napsal Raffaele PETTAZZONI.<sup>59</sup> V regionu české republiky se následně zabýval uvedenou problematikou Richard JEŘÁBEK [1972],<sup>60</sup> který shrnul dosavadní výsledky bádání a přinesl fotografie některých obrazů Trojice se třemi hlavami a obličejí, nalezené v regionu České republiky. JEŘÁBEK rovněž připojil kritiku práce von Spiesse a polemizoval s jeho výše zmíněnými, nacionalisticky odvozenými teoriemi o vzniku „tříhlavého“ typu Trojice. Autorem příspěvku *K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří* je již zmíněný Jan ROYT.<sup>61</sup>

K dílům české umělecko-historické literatury dotýkajících se tématu vyobrazování Trojice je třeba přiřadit *Slovník biblické ikonografie*<sup>62</sup> od téhož autora. Katalog k výstavě

---

<sup>52</sup> V *Annales Archéologiques* 9 (1849), s. 233 a v *Annales Archéologiques* 11 [1851], s. 220 uvádí perokresby reliéfů Boha Stvořitele se dvěma hlavami; další typ skulptury s dvojicí hlav představuje minulost a budoucnost. Ikonografii tříhlavého Boha v tomto smyslu uvedá také DIDRON [1907], (pozn. 33), s. 44-46.

<sup>53</sup> SOKOLOWSKI Marian, *Trinité a trois visages en une seule tête*, in: *Revue Slave* I (1878), Varsovie 1878, s. 57-75.

<sup>54</sup> SOKOLOWSKI Marian, *Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi*, in: *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce* I (1879), s. 45-49.

<sup>55</sup> ZÍBRT Čeněk, *Zobrazování nejsvětější Trojice skupinou tří hlav za středověku i v lidovém umění nynějším*, in: *Věstník Královské České Společnosti Náuk VII, Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná*, 1894.

<sup>56</sup> ZÍBRT Čeněk, SOUKUP Jan, *Zobrazování nejsvětější Trojice skupinou tří hlav v chatách lidu českého*, in: *Český lid VII* (1898), s. 94-103. Krom zmíněných badatelů přibližně o sto let později publikoval nákresy těchto trojičních obrazů JEŘÁBEK (pozn. 72) a ROYT (pozn. 54).

<sup>57</sup> SPIESS Karl von, *Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte*, in: *Werke der Volkskunst* II (1914), Wien 1914, s. 28-51.

<sup>58</sup> SPIESS Karl von, *Marksteine der Volkskunst I* (1937), Berlin 1937, s. 93-116.

<sup>59</sup> PETTAZZONI Raffaele, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes IX* (1946), London 1946, s. 135-151.

<sup>60</sup> JEŘÁBEK Richard, *Unbekannte volkstümliche Trinitätsbilder mit dem Dreigesicht aus Böhmen und Mähren, Neznámé zlidovělé obrazy Trojice s třemi obličejí z Čech a Moravy*, in: *Národopisný věstník Československý VII* (1972), s. 165-186.

<sup>61</sup> ROYT Jan, *K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří*, in: *Ars*, 2 (1991), Bratislava 1991, s. 154-159.

<sup>62</sup> ROYT Jan, *Slovník biblické ikonografie* [heslo: *Nejsvětější Trojice*], Praha 2006, s. 170-177.

lidového umění s tematikou trojiční ikonografie ve sbírkách Slováckého muzea v Uherském Hradišti vytvořil Vítězslav ŠAJNOCHR.<sup>63</sup>

### 1.3 TEOLOGICKÁ SEKUNDÁRNÍ LITERATURA VZTAHUJÍCÍ SE K TROJICI.

Trojiční teologie, uvedená v této práci, je originální jen ve smyslu popisu teologického obsahu, který se vztahuje k zobrazení Trojice. Vychází především z dogmatické části. Liturgické texty a formulace uvádím ve vztahu k výtvarnému odkazu na trojjediného Boha, s cílem teologicky interpretovat odkaz na Trojici ve výtvarném umění.<sup>64</sup>

Trojiční teologií a božskými osobami Trojice se zabývá řada prací, kterých autorem je Ctirad Václav POSPÍŠIL. Nejsvětější Trojicí se zabývá kniha *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitární teologie*.<sup>65</sup> O teologii Ducha svatého pojednává publikace *Dar Otce i Syna*,<sup>66</sup> kristologii přibližuje práce *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*,<sup>67</sup> která obsahuje trojiční teologii ve své celistvosti i hloubce. O trojiční a christocentrické teologii dějin pojednává Pospíšilova kniha *Ježíš Kristus - Pravda dějin* [2009], téma bádání na poli české trojiční teologie a s ní související *pneumatologie* zpracovává jeho dílo *Různé podoby české trinitární teologie a pneumatologie 1800-2010* [2011]. Mezi další významná zahraniční díla orientovaná na teologii Trojice, patří *Syntéza dogmatické teologie I. – Bůh v Trojici*. Autorem je francouzský tomista Jean-Hervé NIKOLAS.<sup>68</sup>

Z publikací, které nejsou přímo zaměřené na Trojici je třeba uvést již zmíněnou práci, která cituje dokumenty kociů a obsahuje prameny dogmatické teologie; autorem je DENZINGER.<sup>69</sup> Trojiční učení přehledným způsobem definuje nový *Katechismus katolické*

---

<sup>63</sup> ŠAJNOCHR Vítězslav, *Svatá Trojice*, Uherské Hradiště 2005.

<sup>64</sup> Teologické texty obsahuje též Lektionář DMC, srov. pozn. 13.

Z umělecko-historického pohledu přínosná je trinitárně orientovaná filozoficko - teologická studie, které autorem je HOENEN: *Trinität und Sein, Der Traktat „De signis notionalibus trinitatis et unitatis supernae“ und seine Bedeutung für das trinitarische Weltbild des Heymericus da Campo*. Pojednává o trojičních myšlenkách a symbolických obrazech jmenovaného středověkého myslitele. HOENEN J. F. Maarten, *Trinität und Sein, Der Traktat „De signis notionalibus trinitatis et unitatis supernae“ und seine Bedeutung für das trinitarische Weltbild des Heymericus da Campo*, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*; 45/1998, Freiburg 1998, s. 206 – 263.

Texty bohaté na triády obsahuje dílo Bonaventury. BONAVENTURA z Bagnoregia, *Bonaventura. Jak přivést umění zpět k teologii. Váš učitel je jeden, Kristus (De reductione artium ad theologiam. Unus est magister vester, Christus)*, překl. a pozn. Tomáš Nejeschleba, Praha 2003.

<sup>65</sup> POSPÍŠIL Ctirad V., *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitární teologie*, Kostelní Vydří 2007.

<sup>66</sup> POSPÍŠIL Ctirad V., *Dar Otce i Syna. Základy systematické pneumatologie*, Olomouc 2003.

<sup>67</sup> POSPÍŠIL Ctirad V., *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Kostelní Vydří 2006.

<sup>68</sup> NIKOLAS Hervé J., *Syntéza dogmatické teologie I. – Bůh v Trojici* [1991], překl. O. Selucký, Praha 2003.

<sup>69</sup> DENZINGER Heinrich, (pozn. 11).

*církve* [1994], vydaný v češtině r. 1995.<sup>70</sup> Z dalších publikací je nutno vyzvednout *Úvod do křesťanství*; autorem je Joseph RATZINGER-Benedikt XVI.<sup>71</sup>

#### 1.4 ELEKTRONICKÉ A JINÉ ZDROJE.

Práce obsahuje výběr z nejdůležitějších webových adres, díky kterým bylo možné seznámit se s obrazy, plastikami a především iluminacemi, zachycující Nejsvětější Trojici. Některé z nich byly zmíněny již v předchozím textu. I když se jedná o webové stránky předních institucí, k jejich obsahu je třeba přistupovat kriticky, zvláště k popisům a interpretaci ve sbírkách uchovávaných výtvarných děl případně ilustrací v manuskriptech. Webové adresy jsou uvedené na konci práce v samostatném odstavci.

## 2 ZOBRAZENÍ TROJICE VE VZTAHU K ČLOVĚKU.

Trojční zobrazení ve vztahu k člověku vykazují, na rozdíl od vnímání většiny výtvarných prací, určitou vyjimečnost. Bezprostřední - primární vnímání každého uměleckého díla - probíhá cestou srovnávání zobrazeného s různými, již dříve poznanými obrazy v lidské mysli, srovnáváním se známými objekty, fixovanými v paměti pozorovatele. Posuzujeme-li však zobrazení Nejsvětější Trojice ve smyslu na již dříve pozorovanou realitu, postrádáme oporu pro jejich srovnání v mysli pozorovatele, neboť ta obsahuje jen obrazy fyzických předmětů nebo jevů z okolního světa. Na rozdíl od všech ostatních obrazů, uložených v paměťových stopách lidského mozku, nemůže zobrazení Trojice nikdy indukovat objektivní poznání a porovnání pozorovaného ve smyslu konfrontace s již dříve pozorovanou realitou. Pro vnímání zobrazeného mystéria Trojice je nutné sekundární poznání - poznání obsahu výtvarného díla, které závisí na vzdělání pozorovatele, neboť lidské oči promítají skutečný obraz *pozorovaného* na zrcadlo, které představuje v daném okamžiku konstantní intelekt, vzdělání a zkušenost diváka a v nich v souladu s teologickými představami hledáme srovnání pro lidsky srozumitelné přijetí Trojice; provádíme *afirmaci* trojičních představ, postav či symbolů. Logická úvaha teologicky vzdělaného pozorovatele vypovídá o *negaci* zdánlivě „reálného“ trojičního obrazu, o jeho nepodobnosti a nedokonalosti. neboť jak jsem již uvedl - potenciál lidského mozku se při hodnocení trojičních obrazů nemůže opřít o věcné srovnání. Bůh se nachází mimo viditelný svět lidských *obrazů v mysli*, zprostředkujících člověku vnímání okolního světa.<sup>72</sup> Proto není možné kromě výtvarné a umělecké kritiky posuzovat něco jiného než teologickou reflexi ve smyslu názorového pluralismu trojiční teologie a učení magisteria.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> *Katechismus katolické církve*, překl. J. Koláček SJ, Praha 1995.

<sup>71</sup> RATZINGER Joseph [Benedikt XVI.], *Úvod do křesťanství*, Kostelní Vydří 2008.

<sup>72</sup> V návaznosti na Platonovu *říši idejí* je možné ve vztahu k některým trojičním zobrazením použít srovnání mezi *lidským* vnímáním těchto obrazů a vnímáním objektivní *říše reality* fyzického světa, která je, zkrslena lidskými smysly, ve skutečnosti jen zdánlivě objektivně vnímaná a poznaná. Jinými slovy - ve významu srovnání mezi obrazy Trojice a realitou Boha - ve smyslu poznání nedokonalé, zdánlivé *ideje* stvořeného světa (*obrazů v mysli*). Vnímání *neviditelných kategorií* zprostředkuje intelekt člověka ve vztahu k víře a teologické realitě Nejsvětější Trojice.

<sup>73</sup> Hovoříme nyní o teologicky „korektních“ typech vyobrazení Trojice, které by měly poskytovat pravdivou výpověď s ohledem na sdělovanou věroučnou pravdu.

Je však třeba přijmout, že obrazy Trojice reálně existují a v historickém kontextu se jejich obsah vyvíjel. *Inteligibilní zrcadlo vnímání* obrazů v lidské duši je individuální u každého člověka a v historickém rámci lidských generací se postupně proměňuje. Proto je třeba vycházet nejen z toho, jak obrazům trinitárního Boha rozumíme a jak je vnímáme dnes, ale je třeba mít i snahu překonat odstup času a pokusit se jim porozumět z kontextu historie dané doby, místa jejich vzniku i z úrovně teologického poznání v konkrétním časovém údobí. Nehodnotit jen očima současné kulturní a sociální roviny, kdy jsou otázky víry v Trojici i křesťanství brány jako obtížně srozumitelná, alternativní filosofická záležitost. Na místě je pokus o pohled objektivní, historizující, ve kterém spolu autor i zadavatel žili ve společnosti, ovlivněné filosofií a teologickým poznáním s určitou úrovní víry. Uvedenou cestu však nelze ani přeceňovat, neboť v současnosti, až na výjimky, skrývá okolnosti zrodu trojiční ikonografie i většiny trinitárních obrazů bariéru staletí, kterou již není možné zcela překonat a může svádět k subjektivním závěrům.

## 2.1 OBRAZY TROJICE POHLEDEM TEOLOGIE.

Tvůrci trojičních obrazů pro ně hledali oporu ve své víře a představách v návaznosti na teologii a Písmo, které společně indukovaly vznik konkrétních lidských představ o trojjediném Bohu. Z těchto *myšlenkových obrazů*, reflektující Nejsvětější Trojici, postupně vznikl košatý strom zdánlivě „reálných“ zobrazení a kreslených *figur*. Křesťanská víra ve spojení teologií a s uměleckými dílnami postupně dokázala, na rozdíl od židovského a islámského náboženství, přijmout a vytvořit výtvarný odkaz na Boha. Ve smyslu pravdivosti a věrnosti trojičního obrazu je řecká báje o Skyllé a Charybdě nevhodnějším příměrem k nebezpečí, před kterým se ocitl tvář v tvář ten, kdo se o něj pokoušel. Vytvořit co nejvěrnější *obraz* neviditelné Trojice představovalo nebezpečí, které spočívalo jednak v zákazu *zobrazit si Hospodina*, vycházejícímu z Písma a také v tom, že čím větší byla snaha po zachycení výtvarné reality božských Osob, tím více se od nich „reálný obraz“ ve skutečnosti vzdaloval. Pokud umělec nebo teolog sáhl po trojičním schématu nebo diagramu (*figuře*) dosáhl jen toho, že určité teologické tvrzení nebylo zaznamenáno pomocí slov, ale kreslenými znaky, představující do určité míry „obrázkové písmo“ teologie.

Z pohledu latinské církve křesťanského západu je možné přijmout, že i přes snahu umělce o co nejvěrohodnější obraz Trojice nepřekročilo vyobrazení trojičního Boha ve svém principu nikdy hranici symbolického zobrazení nebo alegorie. Trojici ve výtvarném umění je možné přijmout jen potud, pokud ji posuzujeme jako reflexi individuálních lidských *ideí* - konkrétních představ umělce či zadavatele - zviditelněných ve formě jen zdánlivě připomínající reálné zobrazení. Křesťanské umění se nikdy ve své historii nepokusilo vytvořit si *podobiznu* Boha v Trojici. Zobrazení vždy hovořilo jen řečí symbolů nebo alegorie, i když zdánlivě připomínalo „fyzickou“ podobu Boha.

Křesťanský východ však při zhotovení ikon - jmenovitě *Andělské Trojice* - zdánlivě překročil realitu okolního světa, aby křesťan již zde na zemi svými očima užíval *svatost*, která by diváka vybízela k následování. Tato cesta měla ukazovat svatost a současně i obraz Boha každé lidské duši bez ohledu na úroveň teologického vzdělání, sloužila k povznesení k Bohu.

Obráceně latinská církev spatřovala význam výtvarného odkazu na Trojici v manifestaci teologické pravdy o Trojici; obraz přibližoval teologické poznání Boha a zviditelňoval stěžejní články křesťanské víry a učinil ho srozumitelnějším. Umění touto cestou sloužilo k oslavě věroučných pravd a demonstrovalo vítězství Krista nad světem. Proto jednou z podmínek, které sakrální umění muselo splňovat, byla teologická pravdivost spojená s předáním sdělované pravdy. Západní *cesta teologické úvahy*, tzv. pozitivní teologie, vedla k poznání Boha reflexí Písma, magisteriem přednesených věroučných výnosů a církevní tradice;



vedla do určité míry obráceně, než východní cesta spirituality. Stručně shrnuto obrazy Trojice měly podle představ latinské církve ilustrativním způsobem představit subjekt vyznání víry a vést k afirmaci teologické pravdy o trojici Osob.

Závěrem je možné podotknout, že trojiční obrazy do určité míry vždy obě cesty k poznání Boha navzájem spojovaly. Teologický užitek i katechetický význam trojičních zobrazení byl nepopíratelný, neboť přes všechny jmenované nedostatky jasně a jednoznačně představily každému pozorovateli - vzdělanému i nevzdělanému - pravdu o Bohu v Trojici jako esenci křesťanské víry.<sup>74</sup>

### 2.1.1 Stanoviska církve a její výnosy ve vztahu k zobrazování Trojice.

*„Obraz je jenom ‚jako‘. Umění lze schválit, ale ať nepodvádí člověka iluzí pravdy.“<sup>75</sup>*

Z hlediska vzájemných teologických souvislostí se tato kapitola věnuje vztahu církve a jejího učení k odkazu na Trojici ve výtvarném umění ve smyslu jeho *pravověrnosti*. Neboť Bůh, který je nejvýše pravdivý - je *esencí pravdy* - by neměl být sdělován nepravdivým způsobem. Církev na jedné straně uznávala užitečnost výtvarného umění a obrazy Trojice akceptovala (především na ilustracích manuskriptů), z opačného pohledu jim nakloněná nebyla pro mnohdy nejasnou hranici, která zobrazení Trojice oddělovala od mylných představ.

Přijetím trojičních dogmat a kréda ekumenickými koncily byly v průběhu čtvrtého století potvrzeny pravdy o třech božských Osobách. To podle mého názoru druhotně vedlo i k jejich výtvarnému vyjádření v podobě symbolů, které vznikly v tehdejší umění v návaznosti na antickou tradici s cílem zviditelnit lidským očím subjekt víry. Církev se k sakrálnímu umění a později i k trojiční ikonografii oficiálně vyjadřovala od počátku čtvrtého století v řadě výnosů a jiných dokumentů. Magisterium i soudobá teologie se nezabývaly ikonografií trojjediného Boha v pozitivním smyslu vyslovením námětů pro vznik trojičních výtvarných typů, ale obráceně, ve smyslu restriktivním. Kritika teologů byla ve druhém tisíciletí zaměřena především k vyobrazení trojhlavého Boha. Byly vydány zákazy zhotovit konkrétní typy již rozšířené trojiční ikonografie. Podle mého názoru výroky i výtky magisteria týkaly především obrazů na veřejně přístupných místech, kam měl přístup věřící lid, především v liturgických prostorách. Tytéž zobrazení, obsažené v manuskriptech nebyly zničeny ani výslovně napadány, neboť nepředstavovaly riziko heretické interpretace vzhledem k jisté teologické erudici středověkého čtenáře. Lze tak soudit z řady na první pohled nevhodných a církevními výnosy zakázaných trojičních ilustrací v manuskriptech, které se vzdor nařízení o jejich zničení dochovaly až do současnosti. Uvedený názor podporuje i skutečnost, že nejranější zobrazení Trojice, určené pro veřejnost - širší okruh věřících - vznikly poměrně pozdě, až s odstupem přibližně dvou století od původního využití trojičního motivu na ilustracích manuskriptů.

---

<sup>74</sup> O nezbytnosti víry v trojjediného Boha vypovídá katechismus katolické církve těmito slovy: Víra je ke spáse nezbytná. Sám Pán to tvrdí: „Kdo uvěří a dá se pokřtít, bude spasen; kdo však neuvěří, bude zavržen“ (Mk 16,16). in: Katechismus katolické církve (pozn. 78), s. 60.

<sup>75</sup> KLÉMÉNS ALEXANDRIJSKÝ, Pobídka Řekům, překl. a pozn. M. Havrda, vyd. Herman, Praha 2001, s. 107.

## 2.1.2 Vztah církve a magisteria k odkazu na božské osoby Trojice znázorněné v podobě lidského těla.

V úvodních stoletích křesťanství nebylo přípustné vyobrazit ani božství, přebývající v osobě Krista. První příklad zobrazení Panny Marie s Ježíškem pochází až ze 3. století, ani příkladů využití figurální malby k výzdobě katakomb nenajdeme z uvedeného období mnoho, odkaz na Boha, výtvarně představeného v obraze lidského těla nepřipadal v úvahu. Nelze ani doložit, že by též figurálně – ornamentální výzdoba katakomb a liturgických prostorů v první trojici století po Kristu obsahovala přímý odkaz na Boha také v podobě symbolu. KLÉMÉNS ALEXANDRIJSKÝ se obecně vyjádřil k možnosti zachycení podoby - zobrazení Boha - slovy:

*„Tak Antisthenés praví, že Bůh se ničemu nepodobá; proto jej nikdo nemůže pochopit ze zpodobení.“<sup>76</sup>*

Představitelé církve se ve 4. století oficiálně stavěli k obrazové výzdobě liturgického prostoru negativně a odmítali římskou, z jejich pohledu pohanskou výtvarnou kulturu. Synoda v Elvíře u Granady r. 306 výslovně zakázala zhotovovat výzdobu do sakrálního prostoru, *„aby to, co jest uctíváno nebylo namalováno na stěnách.“<sup>77</sup>* Závěry Elvířské synody ve vztahu k raně křesťanskému sakrálnímu umění však nebyly nikdy aktuální a upadly do pozadí dříve, než by došlo k jejich realizaci. O několik let později, po vítězství křesťanství, došlo z umělecko-historického hlediska k úplnému odklonu od Elvířské synody a církev se vydala co se týká oblasti sakrální výzdoby opačným směrem, i když ani tehdy nechyběly hlasy obrazoborců. EPIFAINOS ZE SALAMINY (315-403) vypovídá o „zlovyku“ zobrazovat Krista a Bohorodičku: *„Jestliže přijmeme obraz, pak pohanské zvyky již vykonají své.“<sup>78</sup>* Císaři Theodosiovi I. si dále stěžoval, že malíři vytvořili to, co neviděli. Proto jsou jejich malby čistou lží. Císaře prosil o zákaz zobrazovat Krista a proroky. EUSEBIOS z CESAREE (+ 339) v dopise císaři Konstanciovi II. píše, že Kristus má dvojí přirozenost – lidskou a božskou, proto nemůže být zobrazován, neboť *„mrtvé barvy nemohou vyjádřit duchovní podstatu Logu.“<sup>79</sup>*

V následujících staletích se však hlas církve - především východní - k otázce výzdoby liturgického prostoru obrátil pozitivním směrem. Můžeme si připomenout výrok ŘEHOŘE VELIKÉHO, papeže v období let 590-604, ve kterém přirovnává sakrální umění k „obrazovému písmu“, které nevzdělaným sděluje obsah křesťanské víry. Argumentace, kterou obhajoval obraz Bohočlověka JAN z DAMAŠKU (c. 676-750) s ohledem na nezbytnost poznání Krista, představuje jeho známý výrok: *Kdo neuctívá obraz Krista, ten jej nepozná při jeho druhém příchodu.<sup>80</sup>* nebo citát *„Když Bůh přijal v Kristovi*

<sup>76</sup> Kléméns Alexandrijský, učitel alexandrijské katechetické školy (zemřel mezi lety 211-216). Vztahoval tato slova především k pohanům a jejich vyobrazením Boha. Idem, s. 123, pozn. 2.

<sup>77</sup> MITCHELOVÁ Joan, *Obraz jako nepřítomnost*, in: MANGUEL Alberto (ed.), *Čtení obrazů. O čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*, Brno 2008, s. 39.

<sup>78</sup> BABIC Gordana (pozn. 47), s. 4.

<sup>79</sup> Idem, s. 4.

<sup>80</sup> BÁRTLOVÁ Milena, *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy university Brno 2003, s. 40.

podobu člověka, lze její zobrazovat.“<sup>81</sup> Negativní závěry synody v Elvíře tedy upadly zdánlivě v zapomnění.

Na otázku uctívání ikon dal odpověď v roce 787 druhý Nicejský koncil, svolaný pod záštitou konstantinopolské císařovny Ireny. I když se ho zúčastnili jen dva zástupci latinské církve, přes to univerzálně ovlivnil teologické smýšlení v otázce svatých obrazů. Došlo na něm k názorové shodě v tom, že úcta prokazovaná obrazu patří svaté osobě, která je na něm zobrazena, nikoliv obrazu samotnému ve smyslu *zbožštělého předmětu*. „*Kdo se uklání před obrazem, uklání se před osobou která je na něm znázorněná.*“<sup>82</sup> Z uvedené formulace také jasně vyplývá rozlišení mezi *ikonou* a *idolem* (modlou). Proto může být ikonám vzdávána úcta.<sup>83</sup> Latinskou církev ve vztahu k uctívání obrazů reprezentovalo rozhodnutí teologů císaře Karla Velikého obsažené v *Libri Carolini*, ve kterých bylo odsouzeno nepatřičné uctívání obrazů; *Libri Carolini* byly potvrzeny Frankfurtskou synodou v r. 794. II. Nicejský sněm odpověděl také na otázku zobrazování Boha v Trojici ve smyslu souhlasu se zobrazením Boha. Nejsvětější Trojici v osobě Boha Otce a Ducha svatého je dovolené zobrazit v alegorické podobě. Rozhodnutí bylo odůvodněné tím, že ve Starém zákoně je Bůh uvedený slovním spojením, které lze vyložit ve smyslu *stařec* (*starý svatých dnů*), proto může být alegoricky vyjádřený v obraze starce. Duch svatý má být s odkazem na novozákonní událost Kristova křtu zobrazován v podobě holubice. Bůh Syn má být zachycený v podobě Pána Ježíše Krista. Tridentýský sněm však v uvedeném smyslu napomíná duchovní pastýře, aby poučovali lid dostatečně o tom, že Bůh je netělesný.

Pokud zmíníme období scholastiky, je třeba uvést trojici teologů, kteří se k otázce zobrazení božských Osob vyslovili.<sup>84</sup> byli to Johannes BELETH (1135-1182), SICARDUS z Cremony (1155-1215) a DURANDUS (kol. 1230-1296). BELETH se vyslovil ve smyslu, jak by měl být zobrazován Ježíš. Za správné pokládal tři typy obrazů: Kristus sedící na trůnu, na klíně P. Marie, nebo visící na kříži.<sup>85</sup>

Z období vrcholného středověku pochází církevní dokumenty proti zobrazování Boha v podobě lidského těla. Vyznívá to např. z traktátu zaměřeného proti kacířství od Lucase, kanovníka ze S. Isidoro z Léonu, pozdějšího biskupa v Túy, který veškeré antropomorfní zobrazení Trojice považoval za heretické a to i v případě, že se jednotlivé postavy odlišovaly svým věkem. To vedlo jen ke zvýraznění vizuálně pojaté nerovnosti mezi trojičními Osobami.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> ZÁSTĚROVÁ Bohumila (a kol.), *Dějiny Byzance*, Praha 1996, s. 378.

<sup>82</sup> II. Nicejský koncil, kánon 9: spisy směřující proti úctě k obrazům musí být umlčeny jak heretické. Viz ALBERIGO Giuseppe - DOSSETTI L. Giuseppe - JOANNOU P. Pericles, *Conciliarum Oecumenicorum Decreta* [1973], Bologna 1991, s. 136.

<sup>83</sup> Obrazoborecký spor na východě pokračoval s návratem spojeným s obsazením mocenského postavení ikonoklasty, posledním z nich byl patriarcha Konstantinopole Jan Grammatikus (837). Obrazoborecké tendence zanikly až smrtí císaře Theofia; Grammaticus byl sesazen a na počest tohoto vítězství slaví východní církve první neděli postní jako svátek ortodoxie. BIRNSTEIN Uwe - GUTSCHERA Herbert - KÖRNER Theo (et al.), *Kronika křesťanství*, překl. I. Ebelová, Praha 1998, s. 108-109.

<sup>84</sup> Srov. HACKEL (pozn. 30), s.72.

<sup>85</sup> Idem, s. 73.

<sup>86</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 101, pozn. 184.

Obdobným způsobem se stavěl k obrazům Trojice Durand ze St. Pourcain (c. 1270-1334).<sup>87</sup> Zobrazení Trojice v lidské podobě odsoudil i papež Jan XXII (1244-1334).<sup>88</sup> Závěry II. Nicejského koncilu zůstaly v platnosti a odkázal na ně i Tridentýský koncil v r. 1563, který ve smyslu zobrazování Trojice uvedl, že Bůh není tělesný, nemá tělo.

Především ikonografický symbol, který představoval Trojici v obraze jediné postavy se třemi vzájemně spojenými hlavami, obličejí nebo těly, odolával po celá staletí opakovaně vyslovovaným církevním zákazům. Teologické nebezpečí spočívalo v přijetí *reality* Trojice vnímané v obraze *monstra* - zrůdy, v nepochopení symbolického obrazu trinity. V období středověku byly tzv. *mutilace*, neboli znetvoření těla, považované jako trest za hřích, za dílo a podobu ďáblu. Některé výtvarné práce, například četné dřevěné plastiky z období baroka a obrazy od lidových umělců z období 18 a 19. století, „podsouvaly“ trojhlavého Boha do roviny objektivního a věrného zobrazení. Nebezpečí záměny symbolu za realitu bylo závažné natolik, že umělecky věrně provedené skulptury se třemi hlavami bylo těžko možné vnímat jinak, než jako skutečnou podobu.<sup>89</sup> V porovnání s o několik století staršími ilustracemi v manuskriptech, které i když často obsahovaly ikonografický typ tříhlavého Boha na druhé straně nepředstavovaly v rukou teologa výrazné nebezpečí invokace zkraslených, zdánlivě *reálných* představ.<sup>90</sup> Papež Urban VIII. (1568-1644) však výnosem z 11. srpna 1628 zakázal zobrazovat Trojici v podobě „monstra“ - jako lidskou postavu s trojicí tváří (obličejů); se třemi nosy a čtyřicíma očima. Podobně zakázal zobrazovat i jiné, příbuzné typy monstrosního vyobrazení Boha a nařídil spálit i všechny podobné obrazy trojice.<sup>91</sup> V roce 1745 papež

---

<sup>87</sup> Dominikánský scholastický teolog francouzského původu, nazývaný též *Doctor Resolutissimus*. F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, s. 235. -- PATSCHOVSKY (pozn. 42), pozn. 185 a 176 na s. 101.

<sup>88</sup> KRÜCKE Adolf, *Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 13, 1959, s. 59-90.

<sup>89</sup> Dochovalo se několik stylisticky věrně působících dřevěných plastik ze 17. a 18. století, znázorňující trůnicího Boha tří tváří, které pochází z oblasti horního Rakouska. Plastika trůnicího Boha tří tváří pocházející z Grazu, Troeschler ji zařadil do 18. stol.. TROESCHER G., *Dreikopfgottheit*. In: SCHMITT Otto, *REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNST* kterou tyto knihy představovaly, podle názoru autora to zapříčinila i vyšší úroveň teologického vzdělání majitelů manuskriptů. Srov. předchozí text.

<sup>89</sup> *Magnum Bullarium Romanum* 10, sv.16. Luxemburg 1752, s. 318-324. In: Lucius Ferraris: *Prompta Bibliotheca Canonica*, 4, Rome, 1787. „...Urbanus VIII. comburi jussit imaginem cum tribus bucis, tribus nasibus et quatuor oculis, et alias si quae invenirentur similes. Haec enim nova inventio repraesentandi Sanctissimam Trinitatem tolerabilis non videtur.“ In: DIDRON 2 (pozn. 24), s. 61-62

<sup>89</sup> DIDRON odkazuje na Bulu Benedikta XIV., citovanou v díle: Lucius Ferraris: *Prompta Bibliotheca Canonica*, 4, Rome, 1787. Idem, s. 62.

<sup>89</sup> BABIC (pozn. 47), s. 14.

<sup>89</sup> Komentáře a nákresy obsahují tzv. *REGISTRA* Inocence III.. ŠMAHEL (pozn. 43), s. 189, pozn. 21. - *GESCHICHTE* 4., H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958, s. 505.

<sup>90</sup> Svědčí o tom poměrně velké množství nezničených, v muzeích a knihovnách dochovaných exemplářů. Vysvětlení, proč nebyly podle církevních výnosů zničeny, je možné odvodit z jejich vysoké ceny a hodnoty, kterou tyto knihy představovaly, podle názoru autora to zapříčinila i vyšší úroveň teologického vzdělání majitelů manuskriptů. Srov. předchozí text.

<sup>91</sup> *Magnum Bullarium Romanum* 10, sv.16. Luxemburg 1752, s. 318-324. In: Lucius Ferraris: *Prompta Bibliotheca Canonica*, 4, Rome, 1787. „...Urbanus VIII. comburi jussit imaginem cum tribus bucis, tribus nasibus et quatuor oculis, et alias si quae invenirentur similes. Haec enim nova inventio repraesentandi Sanctissimam Trinitatem tolerabilis non videtur.“ In: DIDRON 2 (pozn. 24), s. 61-62

Benedikt XIV. (1675-1758) v dopise, adresovaném Augsburskému biskupovi tento zákaz zopakoval a potvrdil tak jeho trvání.<sup>92</sup>

Názory na zobrazení Trojice se odlišovaly i v rámci byzantské a latinské církve. Poměr křesťanského východu k hodnocení „západních typů“ trojičních zobrazení zůstal negativní. Patriarcha Nikon v r. 1654 nařídil odstranit všechny ikony zhotovené podle západního (francouzského a polského) vzoru. V tomto smyslu je ojedinělý názor, který schvaloval snahu o zobrazení nehmotného, myšleného světa včetně postav, které se v něm nacházejí. V 17. stol. v tomto smyslu Simon UŠAKOV napsal:

„*Bůh propůjčil člověku duchovní moc jménem fantazie, aby maloval tvary různých předmětů; jednotlivcům dal pak přirozený dar – ovšem nikoliv stejný – umět tvořit postavy a pomocí různých druhů umění zviditelnit myšlený svět.*“<sup>93</sup>

### 2.1.3 Vztah magisteria a teologů k odkazu na Trojici v podobě symbolů

V dobách středověku ležely v zorném poli církevního magisteria též geometrické obrazce - *diagramy* a *figury*, které znázorňovaly trinitární podstatu Boha. Papež INNOCENC III. (1198-1216) v dopise z r. 1203 odpovídal na otázky arcibiskupa z Lyonu Jeana Bellesmainse (+1204).<sup>94</sup> V dopise komentoval také alegorie a schémata Trojice (*comparationes, similitudines* nebo *vestigia Trinitatis*) včetně tzv. *tetragramatonu* IEVE.<sup>95</sup> Podle současných závěrů se papež Inocenc III. vyjadřoval ke komentáři apokalypsy, kterého autorem byl Joachim z FIORE (c. 1135 – 1202).<sup>96</sup>

Joachim v traktátu *Psalterium decem chordarum* uvedl *figury* nejen přípustných, nýbrž i heretických představ o Trojici.<sup>97</sup> Jako teologicky nepřipustné uvedl tři *perfidia*. *Perfidia Sabellii*, podle něhož byl jediný Bůh znázorněn v symbolu, který vypovídal o jen zdánlivě existující trojici božských Osob, neboť podle Sabellia představovaly jen tři podoby - „formy“ jediného Boha. *Perfidia Arrii* ilustrovalo učení hereziarchy Aria, který popíral nejen hypostatickou unii tří božských osob, ale i Božství Kristovo včetně existence Trojice. Třetí

<sup>92</sup> DIDRON odkazuje na Bulu Benedikta XIV., citovanou v díle: Lucius Ferraris: *Prompta Bibliotheca Canonica*, 4, Rome, 1787. Idem, s. 62.

<sup>93</sup> BABIC (pozn. 47), s. 14.

<sup>94</sup> Komentáře a nákresy obsahují tzv. *REGISTRA* Inocence III.. In: ŠMAHEL (pozn. 43), s. 189, pozn. 21.

<sup>95</sup> Autorem trojiční alegorie, nazvané *tetragramaton* podle čtyřech písmen hebrejské abecedy, označujících Boha, byl konvertita židovského původu Petrus ALFONSI (c. 1040-1130). Podle závěrů F. ŠMAHELA se však nepodařilo zjistit textové paralely mezi dopisem Inocence III. a *Dialogem* Petra Alfonse, ačkoli se trinitární schémata ve spisech obou autorů velmi podobají. Dobová oblíbenost tohoto triangulárního schématu je dle Fiony ROBB doložena také jeho výskytem v dílech Garniera VON ROCHEFORT (c.1140-1225/6). Idem, pozn. 23 a 25, s. 189.

<sup>96</sup> Idem, pozn. 22, s. 189. Srov. též následující text.

<sup>97</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 99.

*perfidium* představovalo omyl Joachimem nejmenovaného autora – tímto autorem byl s velkou pravděpodobností Petr Lombardský (1095 – 1160).<sup>98</sup> I když jeho učení o *subsistenci* bylo až do 16. století normou dogmatické teologie.<sup>99</sup> Přes to byl Lombardský mistr kvůli kristologické implikaci svého učení podle svědectví Waltera od sv. Viktora téměř odsouzen na III. Lateránském koncilu v r. 1179.<sup>100</sup>

Joachim těmito „špatnými“ představami o Trojici obšírně zabýval. Okraj stránky se zmíněným textem obsahuje diagramatická znázornění popisovaných trinitárních omylů.<sup>101</sup> Ve smyslu Boethia tyto diagramy představují nezprostředkované *virgulae* - „grafické křivky a čáry“ namísto zprostředkujícího pojmu (*notula*).<sup>102</sup> PATSCHOVSKY uvádí dva příklady těchto obrazců: jeden ze zřejmě z nejvýznamnějšího rukopisu Joachima z Fiore - Cod. 322 z Antoniánské knihovny v Padově, druhý pochází z již zmíněného Drážďanského rukopisu A 121.<sup>103</sup> V kodexu z Antoniánské knihovny je trojice „mylných“ představ o Trojici označena jako římské číslice I. - III. [obr. 53]. Stejnou myšlenku, ale výtvarně odlišně představenou, obsahuje diagram v Drážďanském rukopise A 121 [obr. 54]. Je navíc doplněn o diagram představující teologicky korektní představu Trojice. Otevřený a uzavřený kruh doplňují tři čáry podobné stuhám. Nápis ani komentář v textu nemají podle Patschovského oporu v předchozí tradici trojičních *figur*.<sup>104</sup>

Paradoxně z Joachimova pohledu teologicky „korektní“ diagramy Trojice byly příčinou odsouzení nejen jeho, ale ve smyslu teologické nesprávnosti také jeho trojičních diagramů. Jeden z těchto diagramů vztahující se k Trojici představuje obrazec *Harfy krále Davida* [obr. 4],<sup>105</sup> druhý podobu řeckého písmene *Alfa* [obr. 54].<sup>106</sup> Oba na první pohled

<sup>98</sup> Traktát Joachima z Fiory byl údajně teologicky namířený proti Petrovi Lombardskému z pařížské univerzity Petr Lombardský ve třetí knize sentencí formuloval svůj pohled na apropiace v návaznosti na hypostatickou unii Osob v kontextu rané scholastiky. Své trojiční učení formuloval tak, že v návaznosti na Kristovo Božství a lidství v hypostatické unii bylo možné chápat apropiace obou hypostází Krista jako do určité míry samostatné „subjekty“, oba božského charakteru a touto cestou bylo proto možné v hypostázích tří postav Trojice odvodit quaternitu trojičních osob tím, že je samostatně zviditelněná i zdánlivě „čtvrtá“ osoba, Kristus – člověk (*lidská hypostáze*).

<sup>99</sup> Teorie subsistence uvádí, že Kristus byl jednou osobou před vtělení a po svém vtělení též. Jediná osoba po vtělení subsistovala v božství i v lidství. „Božská osoba subsistuje vzhledem k inkarnaci ve dvou přirozenostech, v jednom případě vlastní a v druhém případě v přirozenosti přijaté. Osoba, která měla před inkarnací jen božskou přirozenost, se stala i pravým člověkem.“ MÜLLER Gerhard L., *Dogmatika pro studium i pastorači*, Kostelní Vydří 2010, s. 361-362.

<sup>100</sup> Dominikánský teolog Walter v práci *Čtyři labyrinty* útočí na čtvero teologů rané scholastiky, mezi nimi i na Petra Lombardského. PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 99, pozn. 176.

<sup>101</sup> Schémata trinitárních omylů, tak jak je nakreslil mistr z Fiore, uvádí OBRIST. Z její práce převzal nákresy PATSCHOVSKY. Srov. OBRIST Barbara, *Figure géométrique dans l'oeuvre de Joachim de Fiore*, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, X<sup>e</sup>. – XI<sup>e</sup> siècles 31 (1988), s. 313.

<sup>102</sup> Idem, s. 312. Srov. obr. 81 a obr. 82.

<sup>103</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 99-100; s. 261: obr. AP 38, AP 39.

<sup>104</sup> Je zcela zřejmé, Joachim z Fiory přikročil k trojičním schématům vlastní, originální cestou praktického výkladu trinitární teologie, v níž opustil duchovně-abstraktní eleganci boethiovské trinitární formule ve prospěch smyslové působivosti. Idem, s. 100.

<sup>105</sup> Trinitární diagram představující Davidovu harfu. Joachim Fiore: *Liber Figuratum*. Oxford University, Corpus Christi College, MS 225A fol. 16<sup>r</sup>, c. 1220-1230.

trojúhelníkovité diagramy však mají, na rozdíl od trojúhelníku, ve svém vrcholu dva úhly místo jediného a ve skutečnosti tvoří lichoběžník.

Joachim představil stejným způsobem i tzv. *tetragrammaton* IEUE [obr. 57, 59]. Diagramy představují hebrejské *Jméno Hospodina* v podobě IEUE v křesťanském významu jako *vestigio trinitatis*. Původním autorem myšlenky *trinity JHVH* byl židovský konvertita Petrus ALFONSI (+1106). Podle Alfonsiho židé nepochopili, že starozákonní *tetragrammaton* obsahuje odkaz na trojjediné novozákonní Božství. Své přesvědčení demonstroval tím, že umístil čtyři souhlásky JHVH do trojúhelníkovitého obrazce s kružnicemi v úhlech tohoto útvaru [obr. 58].<sup>107</sup> Joachim z Fiore v traktátu *Expositio in apocalypsam* seřadil trojici kružnic horizontálně tím způsobem, že se vzájemně protínají; znázorňující Otce, Syna a Ducha a v horizontální ose vytváří pětici kruhových výsečí. V obou krajních kruhových výsečích jsou vepsané souhlásky IEUE, tři kruhy odakazují též na trojici *věků*: dobu Otce, Syna a Ducha [obr. 56].<sup>108</sup>

V roce 1215 odsoudil IV. Lateránský koncil<sup>109</sup> trojiční diagramy Joachima z FIORE; kritika se týkala pravděpodobně jeho traktátu *Psalterium decem chordarum*.<sup>110</sup> Příčinou kritiky byl lichoběžníkovitý tvar jeho trojičních diagramů. Podle Inocence III. a koncilních teologů obrazec vypovídal čtveřicí svých úhlů, které obsahoval, o *quaternitě* Boha a nikoliv o trinitě. Odsuzované lichoběžníkovité diagramy představovaly *Harfu krále Davida*, řecké písmeno *alfa* nebo *tetragrammaton*. Později i přes koncilem vyslovený zákaz šířil diagramy Joachima z FIORE františkán Gerardo da Borgo San DONNINO ve spise s názvem *Evangelium aeternum*.<sup>111</sup> Joachimovy čtyřúhelníkovité obrazce, z nichž dva úhly představovaly Boha Otce, jsou vysvětlené v *Evangelium aeternum* následujícím způsobem:

„...*plurima curiosa, inutilia et inepta ad ea, propter que inducit ea ipse Ioachim, sicut est illud de tribus cornibus psalteri musici decacordi, per quod intendit astruere fidem Trinitatis, apropians illud cornu, silicet angulum obtusum, Persone Patris, reliquos autem duos angulos acutos Filio et Spiriti*

---

<sup>106</sup> Joachim z FIORE, *Psalterium* 1. II, BN, Paris, MS.: lat. 427, fol. 26<sup>r</sup>. Srov. POTESITÀ Gian Luca, Geschichte als Ordnung in der Diagrammatik Joachims von Fiore, in: PATSCHOVSKY Alexander (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Germany 2003, obr. LP2, s. 262.

<sup>107</sup> Obr. 86. Tetragrammaton v diagramu *Štítu víry*, Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judeos*, St. John's College, Cambridge, MS E.4, fol. 153<sup>v</sup>, 12. stol.

<sup>108</sup> Obr. 84. Diagram Trojice v podobě tří kružnic. Joachim z Fiore, *Expositio in Apocalipsim*, Paris, BN, MS lat. 427, fol. 87<sup>r</sup>. -- POTESITÀ (pozn. 106), obr. LP 2, s. 262.

<sup>109</sup> IV. Lateránský koncil svolal papež Inocenc III. s cílem očistit a chránit katolickou víru, byl zahájený 11. listopadu 1215. Uložil církvi i světské moci boj proti kacířům. Dále srov. *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, ALBERIGO Giuseppe (ed.) et al., Bologna 1973, s. 231-233.

<sup>110</sup> V literatuře je uvedena i možnost dalšího zdroje, na základě kterého rozhodoval IV. Lateránský koncil. Jedná se o historicky sporný, v dnešní době neexistujícího spis *De unitate seu essentia trinitatis*. Srov. SELGE Kurt Victor, *L'roignedelle opere di Gioachimo da Fiore*, in: CAPITANI Ovidio - MIETHKE Jürgen (ed.), *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, Bologna 1990, s. 87n.. -- PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 102 a pozn. 190.

<sup>111</sup> Ještě dříve než se stalo učení Petra Lombardského závaznou normou, zobrazil rovněž Petr z Poitiers v díle *Compendium historiae in genealogia Christi* (1208-1210) obdobný diagram štítu víry. Je zřejmé, že se v období středověku Joachimovy trojiční diagramy těšily oblibě, kterou neztratily ani po svém odsouzení IV. Lateránským koncillem. Idem, s. 102.

*Sancto, quamvis iste angulus obtusus non sit angulos unus, sed potius duo, sicut patet intuenti;...*<sup>112</sup>

Joachim z FIORE však nebyl ve smyslu šíření diagramu *Scutum fidei* osamoceným teologem. Podobné trojúhelníkovité schéma s odvěsnami delšími jako je základna tohoto nerovnostranného trojúhelníku; s trojicí malých kružnic v úhlech propojených se čtvrtou kružnicí uprostřed, navíc doplněné o nápisy *est* a *non est*, představil Johannes of WALLINGFORD (+1158) v díle s názvem *Collectanea historica* z roku 1155.<sup>113</sup> Diagram je obrácený základnou nahoru a hrotem dolů. V malých kružnicích jsou nahoře vepsané jména *Pater* a *Sps scs*, kružnice dole obsahuje nápis *Filius* a kružnice v centru obrazce *Deus*. Na svislé spojnici mezi kružnicí uprostřed a dolním úhlem s nápisem *Filius* je zobrazený ukřižovaný Kristus.

Jiný, svým teologickým obsahem obdobný diagram Trojice, nalezneme v traktátu *Compendium historiae in genealogia Christi* Petra z POITIERS; jeho dílo pochází z období 1208-1210.<sup>114</sup> Další příklad více geometricky pojatého štít víry digramu obsahuje traktát *Dicta Roberta* GROSSETTE (+1253).<sup>115</sup>

IV. Lateránský koncil rovněž odsoudil v r. 1215 jako symbol trinity také koncentricky v sobě uspořádané barevné kruhy se společným středem.<sup>116</sup> Přesto, že jejich střed je jeden a jsou symetricky uspořádané kolem něj, průměr kružnic je různý a každá z osob Trojice je symbolizovaná odlišnou velikostí vůči zbývajícím dvěma kružnicím. Výsledný symbol skrývá známky latentního suordionacianismu mezi osobami Trojice.

## 2.2 VÝTVARNÝ ODKAZ NA BOHA V TROJICI VE VZTAHU K STARÉMU ZÁKONU.

---

<sup>112</sup> Idem, pozn. 191 na s. 102.

<sup>113</sup> Štít víry s vyobrazením ukřižovaného Krista. Trinitární schéma, Johannes of WALLINGFORD (+1158), *Collectanea historica*, London, British Library, Royal MS, Cotton Julius D. VII, fol.3<sup>v</sup>, 1155.

<sup>114</sup> Trinitární schéma, Petr z POITIERS, *Compendium historiae in genealogia Christi*, London, British Library, MS Cotton Faustina B VII, fol. 42<sup>v</sup>, 1208-1210.

<sup>115</sup> ŠMAHEL (pozn. 43), obr. FS 3, s. 264.

<sup>116</sup> Srov. ALBERIGO - DOSSETTI - JOANNOU (pozn. 82), s. 233.



Židovskou víru spojuje s islámem<sup>117</sup> absolutní zákaz zobrazení Boha, kterého podle obou těchto vyznání není přípustné si *přiblížit* ani v podobě výtvarného symbolu. Hospodin však nezavrhl výtvarné umění, Mojžíšovi sdělil zákaz vytvořit si *zpodobení* Nejvyššího ve smyslu pokusu zobrazit svou *identitu*, neboť obraz, podobně i jméno, jsou ve smyslu filozofie v oblastech blízkého východu do určité míry totožný s tím, kdo je na něm zobrazený.<sup>118</sup> Portrét vždy vyžadoval prokazování určité úcty, spojené se zobrazenou osobou.<sup>119</sup> K zakazu vedlo také nebezpečí vzniku mylných představ o Hospodinu, možnost vytvoření nežádoucí personifikace Nejvyššího do konkrétního objektu

Je možné shrnout, že Starý zákon ovlivnil výtvarný odkaz na Trojici v křesťanském umění ve dvou rovinách: zpočátku ve smyslu restriktivním<sup>120</sup> a dále ve smyslu jeho pozdějšího křesťanského výkladu,<sup>121</sup> v jehož smyslu nalézali již raně křesťanští teologové a v řadě úryvků Písma skrytý odkaz na trojici božských Osob, krom Boha Otce - Hospodina - také na Syna - Pána a Mesiáše.<sup>122</sup> Skupinu předobrazů Trojice představují starozákonní příběhy s triadickou tematikou, např. *příběh Jonášův* nebo *příběh Trojice mládenců v ohnivě peci*, které se byly vztahované především ke Kristu, k jeho pobytu v hrobě případně ve smyslu *svědectví* víry. V kontextu čísla *tři* mohly též odkazovat na trojiční rozměr starozákonního Boha.

Úsilí teologů směřovalo k logickému propojení Starého a Nového Zákona trojičním způsobem výkladu některých starozákonních pasáží, nejvýznamnější z nich je příběh

---

<sup>117</sup> Zákaz zobrazit lidskou osobu není v koránu uvedený výslovně. Zmínky o zobrazování bytostí se v Koránu nachází ve verších zmiňující dětství Krista (3,43). Epizoda obdobná příběhům v apokryfní literatuře Protoevangelia Kristova dětství - Pseudo-Jakubovo, Pseudo-Tomášovo, Pseudo-Matoušovo, popisující příběhy Ježíšova dětství) popisuje příběh oživení hliněného ptáčka, zhotoveného Ježíšem. Srov. i verše Koránu (6,74), která líčí Abrahámův odpor vůči modloslužbě a modlám nebo slova zmiňující Šalamounovo bohatství (34,12-13).

Na konci sedmého století Abd-el-Malik začal uplatňovat zákaz zobrazení člověka, který později vstoupil do tradice islámu. Islám dovoluje pouze výtvarné vnímání geometrických symbolů a jejich barevnosti. Nezobrazitelný Bůh pobývá zcela mimo stvořený svět a v ničem *pozemském* nemůže být pravdivě přítomný ani ve formě symbolu.. POSPÍŠIL (pozn. 75), s. 162, pozn. 277, -- NOVOTNÝ Jiří, *Světlo ikon*. Olomouc 1997, s. 35.

<sup>118</sup> Týká se to též fotografie. Duchovní praxe v islámu je podle tradice velmi citlivá i ke zhotovení portrétu člověka, protože v uměle zhotoveném lidském obraze by měla svým způsobem přebývat i duše zobrazeného a de facto ten, který je na obraze vypodobněný, je se svým „obrazem“ bytostně spojený. V případě obrazu Boha by do určité míry uvedená skutečnost znamenala reálně se Boha „zmocnit.“ Proto by teoreticky musela být vzdávána úcta portrétu Boha eventuelně i jeho symbolu, která by odpovídala Bohu samotnému.

<sup>119</sup> Starozákonní zákaz se týkal výslovně *lité sochy* Boha: *Neuděláš boha z litého kovu. (Ex 34,17). Neuděláš si žádnou sochu, nic, co se podobá tomu, co je nahoře na nebi nebo dole pod zemí. Těmto bohům se nebudeš klanět a nebudeš jim sloužit...* (Ex 20,4-5); v 3. knize Mojžíšově je psáno: *Nebracejte se k modlám a nedávejte si odlévat bohy z kovu. (Lv 19,4).*

<sup>120</sup> Křesťanství dodrželo starozákonní zákaz *zpodobnit si Boha*, v souvislosti s pohanskou modloslužbou vyslovený v teofanii na hoře Choreb: *... promluvil k vám Hospodin zprostředku ohně. Slyšeli jste zvuk slov, ale žádnou podobu jste neviděli, slyšeli jste jen hlas. [...] V den, kdy k vám Hospodin mluvil na Chorebu zprostředku ohně, jste neviděli žádnou podobu, velice se tedy strážte, abyste se nezvrhli a neudělali si tesanou sochu, žádné sochařské zpodobení mužství nebo ženství. [...] abys se nedal svést a neklaněl se jim a nesloužil tomu, co dal Hospodin tvůj Bůh jako podíl všem národům. (Dt. 4,12).*

<sup>121</sup> Dokument Papežské biblické komise: *Židovský národ a jehosvatá Písma v křesťanské Bibli*, překl. J. Hřebík a J. Brož, Kostelní Vydří 2004, s. 16-22.

<sup>122</sup> POSPÍŠIL (pozn. 65), s. 165-174. -- NIKOLAS (pozn. 68), s. 58.

*Návštěvy Abrahámovy*. Hospodin též o své osobě mluví v plurálu.<sup>123</sup> Na otázku *osobního principu působení* Boha ve Starém zákoně (která z osob Trojice jednala a mluvila ústy starozákonního Boha) však neexistuje zcela jednoznačná odpověď.<sup>124</sup>

Myšlenku představit si Starý a Nový Zákon jako dvě spojené nádoby, obsahující jediného Boha, Starý zákon ve smyslu předobrazu, který se stal skutečností zjevením Božího Syna, popisuje již velikonoční homilie biskupa MELITONA ze SARD (+ před r. 190):

*„Obětování beránka, slavení velikonoc i všechno, co je psáno v Zákoně, mělo tedy za cíl Ježíše Krista. Kvůli němu se dalo všechno v Zákoně starém a ještě více v řádu novém. Vždyť Zákon se stal Slovem a Starý se stal Novým, [...] a předobraz se změnil ve skutečnost: beránek v Syna, ovce v člověka a člověk v Boha.“*<sup>125</sup>

Sv. Ambrož poukazoval na implicitní význam žalmů a viděl v nich ukryté proroctví Nového zákona:

*„V žalmech se Ježíš pro nás nejenom rodí, ale také podstupuje ono spasitelné umučení, odpočívá v hrobě, vstává z mrtvých, vystupuje na nebe a usedá po Otcově pravici.“*<sup>126</sup>

Knihy Starého zákona přijímali teologové až do konce středověku doslovně; jako skutečné, věrně zachycené Boží slovo zapsané člověkem, které obsahuje skrytou trinitární dimenzi svého autora: *jediná ústa ze kterých vychází souzvuk tří hlasů*.<sup>127</sup> Písmo, představující jedinečné Boží dílo, je z tohoto pohledu navenek nerozdílné a společné všem třem trojičním osobám, což dokládá existence zpodobení osob Otce, Syna a Ducha svatého,

---

<sup>123</sup> Příkadů je možné najít několik. V knize Genезis pronesl Hospodin tato slova: *I řekl Bůh: „Učiňme člověka, aby byl naším obrazem podle naší podoby. (Gn. 1, 26) Z textu jednoznačně nevyplývá, že by se jednalo ve smyslu Hospodina o více osob: „I řekl Hospodin Bůh: „Teď je člověk jako jeden z nás, zná dobré i zlé.“ (Gn. 3, 22); „Nuže sestoupíme a zmateme jim tam řeč, aby si nerozuměli.“ (Gn. 11, 7). Vysvětlení může spočívat také v myšlence, že Bůh hovořil o svém majestátu v množném čísle; podobně činili i pozemští vladařové, výklad této skutečnosti je však nejednotný. Starozákonní text jen v náznamech neúplně odkazuje k osobám Syna a Ducha svatého. Starému zákonu není přisouzen jednoznačný trinitární rozměr.*

<sup>124</sup> Hilarius z Poitiers (c. 315 - 367) ve spise *De trinitate* objasňuje citovaný text Starého zákona v trojičním smyslu:

*„Ukázal [Bůh], že nemůže být chápán jako jediný, když množným číslem vyjevil společenství osob. To, co je osamělé, nemůže být ve společenství a „učiňme“ zase vylučuje osamělost.“*

Odpověď se nachází mezi oběma krajními možnostmi. Starozákonní Bůh je na jedné straně totožný s novozákonním Bohem Otcem na druhé straně jeho ústy mluvila a svými činy společně jednala celá Trojice. Srov. POSPÍŠIL (pozn. 76), s. 128-147.

<sup>125</sup> Z velikonoční homilie biskupa Melitona ze Sard (+ před r. 190), Nn. 2-7.100-103: SCh 123, 60-64.120-122), in: DMC (pozn. 13), *Lekcionář pro modlitbu se čtením 2*, s. 171.

<sup>126</sup> Srov: „Z výkladů svatého Ambrože, biskupa, na žalmy“. Ps 1, 4.7-8: CSEL 64,4-7. in: DMC (pozn. 13), *Lekcionář 3*, s. 236-237.

<sup>127</sup> Tomáš AKVINSKÝ vyjádřil tuto myšlenku slovy:

*„Působení Boha jako stvořitele je společné celé Trojici, a proto se vztahuje k jedné Boží esenci, a nikoli k osobám v jejich rozlišenosti [...]. Prostřednictvím přirozeného rozumu lze poznat o Bohu to, co přísluší jednotě jeho bytí, nikoli však to, co se týká rozlišení osob.“* AKVINSKÝ Tomáš, *Suma Theologiae*, I, 32, 1. -- POSPÍŠIL (pozn. 65), pozn. 341 s. 106.

Existují dvě krajní možnosti. Starozákonní Bůh je buď totožný s novozákonním Bohem Otcem a nebo ústy Hospodina mluvila a jeho činy společně jednala celá Trojice. Srov. POSPÍŠIL (pozn. 76), s. 128-147.

kteře se společně dochovaly na mnoha ilustracích v manuskriptech, zachycujících starozákonní scénu *Stvoření*.

### 2.3 TROJIČNÍ IKONOGRAFIE VE VZTAHU K ČÍSLU *TŘI* S NÍM SPOJENÝM *TRIÁDÁM*. TRIÁDY POHLEDEM KŘEŠŤANSKÉ IKONOGRAFIE.

Ve smyslu nalézt výtvarný odkaz na Trojici nelze přehlédnout matematicko - filozofickou kategorii, představující počet *tři*, případně *triádu* ve smyslu vnitřní souvislosti tří prvků nebo jevů Bohem stvořeného Universa. Myšlenou nebo fyzickou produkcí, limitovanou a ohraničenou počtem *tři*, vzniká trojice materiálních nebo nehmotných skutečností, jevů nebo dějů, kterým přísluší ve svém významu slovo *tři* nebo *trojice*, která v širším slova smyslu představuje prostý součet (= 3).<sup>128</sup>

Na rozdíl od obecného a širokého pojmu *tři* představuje *triádu* v užším slova smyslu uskupení *třech vzájemně souvisejících* nebo *příbuzných prvků* v jasně definovaném vztahu nebo souvislosti. Jinými slovy hovoříme o *trojici*, kterou obecně charakterizuje, z pohledu filozofie ve smyslu *trojičnosti*, buď přirozeně nebo uměle vytvořený jednoduchý vzájemný vztah mezi třemi *shodnými* konkrétními jsoucny, jevy nebo procesy, myšlenkově uchopené ve své vzájemně souvislosti.<sup>129</sup> Triáda tímto způsobem vyjadřuje jeden logický myšlenkový celek, *jednotu v rozdílnosti*. Triáda může být rovněž vysvětlena ve smyslu *jednoty tří různých částí jedné věci* nebo třech úseků jediného děje. Triádu ve smyslu odkazu na trojjediného Boha je tedy možné definovat jako tři *odlišné*, avšak související věci (jsoucna), součásti nebo jevy, uplatněné ve vzájemném vztahu k výpovědi o Trojici, která představuje triádu ve smyslu jediného Božství ve třech osobách. Vzhledem k přehlednosti textu i k tomu, že pojem *tři* (trojice) a triáda se do určité míry vzájemně překrývají jako synonyma, bude o nich pojednáno v následujícím textu společně. *Triády i trojice* měly velký význam ve smyslu své realizace ve světě výtvarných představ, které tímto způsobem odkazovaly na Trojici. Různé formy odvozených *trojic* však najdeme v kulturních dějinách mnoho i bez konkrétního náboženského významu.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Trojice různých vytváří jeden celek; z pohledu matematiky kategorií - počet *tři*, trojici jednotlivin. Z pohledu filozofie definujeme ve smyslu *trojičnosti* buď přirozený nebo uměle vytvořený vzájemný vztah mezi třemi konkrétními jsoucny, jevy nebo procesy.

<sup>129</sup> Rozdíl mezi matematickým významem *tři* a filozofickým významem trojice představuje následující příklad: matematickou kategorií počtu *tři* vytváří např. *tři různá sklizená jablka, ležící spolu v jednom košíku*. Není mezi nimi žádný myšlený logický vztah, jen vzájemný součet. V případě, že *jednotliviny* takto vytvořené trojice spolu vzájemně souvisí, hovoříme o trojici v pravém slova smyslu, neboli o tzv. triádě, což demonstruje následující příklad:

Pokud např. dítě vykoná *tři dobré skutky* a za každý z nich je odměněno jablkem, uloženým do košíku, stává se trojice jablek triádou, symbolizující vykonanou trojici dobrých činů. Trojici jablek logicky spojují činy jednoho dítěte a mohou být považovány nejen za symbol dobra, které vykonalo, ale také za symbol případně alegorii jeho milosrdné povahy.

<sup>130</sup> Všeobecně známé triády najdeme ve všech oblastech lidského života, v literatuře i v pohádkách (např. trojice králů, bratrů, psů, trojice hrdinských činů nebo dobrých skutků, které musel hrdina vykonat, tři oříšky, tři sudičky atd.). Triády tvoří součást lidových pověstí a pověr. Významné místo zastávaly v řecké a římské mytologii.

### 2.3.1 Triády bez přímého vztahu k Trojici.

Triády provází výtvarné umění v celé jeho historii. Příkladů triád bez přímého vztahu k Trojici můžeme najít z období starověku i středověku celou řadu, od „trojičnických“ se mnohdy liší jen vnitřním, přisouzeným obsahem. DIDRON v této souvislosti uvedl, že *triády* jsou často mylně vztahované k Trojici a jsou i příkladem nesprávného chápání křesťanské trojjedinosti, neboť přiřazují nepřirozeným způsobem k trojiční symbolice prvky se vzájemně nesouvisejícími vztahy. Především v období 17 a 18. stol. se rozrostla obliba trojičnického výkladu triád až do absurdních rozměrů. DIDRON kritizoval tuto zálibu ve výkladu počtu *tři* ve prospěch odkazu na Trojici slovy:

*„Kdykoliv se tři předměty sjednocují, ať jsou to rostliny, zvířata nebo monstra, vyvstanou na myslí těmto mystikům představy o Boží Trojici. Když jsou tři ryby vytesané do křtitelnice v Dánsku, nebo tři ošklivé opice na podobné nádobě ve Francii nebo tři bájně postavy vyřezané na reliéfu kostelních vrat, jsou okamžitě považovány za symboly Boha Otce, Boha Syna a Boha-Ducha svatého. Tyto obrazy je však třeba vysvětlit a zdůvodnit.“<sup>131</sup>*

Mezi nejranější příklady tohoto druhu je možné zařadit literární formu triád, které byly rozšířeny na Britských ostrovech ve starých legendách již ve třetím století v díle *De triadibus*.<sup>132</sup> Je dáváno do údajně souvislosti s literárním odkazem legendárního Irského krále jménem Cormack.<sup>133</sup>

Triádu v podobě symbolu představuje keltský *triskell*. Představuje obraz tří shodných prvků se společným středem symetrie, které mezi sebou v pomyslném kruhu svírají úhel 120 stupňů. Triskell je dosud oblíbený pro svou přirozenou malebnost a estetiku. Shodný princip geometrické konstrukce představuje tzv. *triquetra*, případně *trefoil*, nabo na shodném principu symetrie vytvořené symboly z trojic živočichů, nejčastěji zajíců, nebo ryb.<sup>134</sup>

Je třeba zmínit se též o netrinitárním významu triadických symbolů, jinak běžně užívaných v křesťanské symbolice k výpovědi o Trojici. *Tři okna*, *Tři růže* nebo *Tři světla (plameny)* mohou být v souvislosti s nově přijatým významem ve smyslu zednářské symboliky,<sup>135</sup> která přijala za své tyto původně křesťanské symboly.

<sup>131</sup> DIDRON - MILLINGSTON II (pozn. 24), s. 27.

<sup>132</sup> Obsahuje triády, které jsou spojované s původními díly *History of the Celts on Great Briaitn*, dále *The scotish Gaël: or, Celtic manners, as preservd aong the Highlanders* a *Fingal*, zachycují také irsko-skotskou keltskou tradici. Didron uvádí znění některých z triád, které se v textu zmíněných sekundárních pramenů vyskytují: „*Tři jména, udělená Britskému ostrovu, Tři kmeny usídlené na Britském ostrově, Tři uprchlé kmeny, Tři invaze na Britský ostrov, Tři významní zrádové Britského ostrova, Trojice protivenství na Britském ostrově, Trojice rytířů, kteří střežili Svatý Grál, Tři muži, kteří nosili zlaté boty, Tři královské domény.*“ DIDRON - MILINGSTON (pozn. 23), s. 26.

<sup>133</sup> Dílo bylo napsáno kolem roku 260. *California Digital Library* [online], > *The Scotish Gaël; or, Celtic manners*. <[www.archive.org/stream/.../scotishgalecel02loga\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/.../scotishgalecel02loga_djvu.txt)>[6. 12. 2011].

<sup>134</sup> Známa je výpň okenní kružby dómu v německém Paderbornu, na které je skupina tří zajíců. Hojně byly využité triadické symboly a motivy na profánních předmětech užitého umění ve smyslu dekorativním bez objektivního vztahu k Trojici. Příkladem může být symbol, vytvořený z postav tří jelenů, který byl v 19. stol. použitý k dekoraci fajánsové mísy – Slovensko, 1751, Slovenské národní múzeum, Bratislava. PIŠŮTOVÁ Irena, *Fajansa*, Bratislava 1981, obr. 25.

<sup>135</sup> LURKER Manfred, *Slovník symbolů*, Praha 2005, s. 346.

### 2.3.2 Číslo „tři“ ve vztahu k Božímu bytí a Trojici.

Vztah čísla tři ve smyslu vyjádření božího bytí i jeho znázornění nacházíme již u Pythagora a jeho žáků, kteří zdůrazňovali vztah mezi aritmeticky dokonalým číslem tři a výpovědí o dokonalém Bohu. Přivlastňovali mu lichá čísla, která nejsou dělitelná celými čísly. Podle pythagorejců představuje symbol Boha číslice *jedna*, shodně i číslice *tři*. Číslo *dvě* je opakem čísla *jedna*. Číslo *tři* je dělitelné pouze číslem *jedna* a současně je trojnásobkem jedné. Zmíněný vztah vyjadřuje jednotu a úzkou souvislost mezi oběma matematickými veličinami, které v číselné řadě tvoří první dvojici lichých čísel. Číslo *jedna* zaujímá první místo v nekonečné řadě čísel. Pokud jím dělíme číslo *tři*, výsledek je stejný jako byl dělenec, tedy obdržíme opět číslo *tři*, které zůstává beze změny. Ve druhém, zbývajícím případě je možné dělit číslo *tři* sebou samým, tímto způsobem dělení zpětně obdržíme číslo *jedna*, vyjadřující božskou jednotu a jedinečnost. Bůh je tímto způsobem obrazem jednoty a dokonalosti.

Číslo tři z pohledu filosofie vyjadřuje božství, je atributem Nejvyšší Bytosti, protože v sobě též spojuje vlastnosti prvních dvou čísel: na jedné straně je zde symbol jednoty, zastupovaný číslem *jedna*. *Dvě* (dva) představují opačný pól (hodnotu) *jedné* (jediného) ve smyslu duality. Obě první čísla dohromady sečtená dávají svým významem číslo tři, které v sobě skrývá vlastnosti a obsah obou prvních čísel. V pojetí klasické filozofie první pár číselné řady ve své podstatě obsahuje tímto způsobem v sobě samém celé *universum*.

Především v období prvních čtyřech až pěti století, v době formujícího se křesťanství, bylo filozofické i teologické myšlení ovlivněno novoplatonismem, který pokládal - opíraje se o Pythagorovu filozofii - symboliku čísel za velmi významnou,<sup>136</sup> což dokládá i homilie, ve které vysvětlil skrytý význam číslice *tři* FAUSTUS z Riez (5.stol.):

*„Co je tato svatba, ne-li zaslibení spásy člověka a z toho vyplývající radost; spásy, kterou v tajemné symbolice čísla tři slavíme, když vyznáváme víru v Trojici nebo vzkříšení třetího dne?“<sup>137</sup>*

Sv. BONAVENTURA ve druhé kapitole *Itinerarium mentis in Deum* uvedl zevrubný vztah mezi symbolikou čísel a stopami, vedoucími k Bohu a jeho obrazu v mysli člověka. Ve své práci se opíral o šestou kapitolu díla sv. AUGUSTINA *De musica*<sup>138</sup> a jeho další spis *De vera religione*.<sup>139</sup> Měl představu sedmi druhů čísel, které tvoří pomyslných sedm stupňů, po kterých je možné vystoupit od nejprostšího *smyslového* jsoucna k nejvyššímu stupni, tak, že „ze všech lze vidět Boha.“<sup>140</sup> BONAVENTURA uvedl:

---

<sup>136</sup> Také Nový zákon obsahuje na mnoha místech počet *tři*, například tři teologické ctnosti ve vztahu k Bohu (1Kor 13,13).

<sup>137</sup> Homilie biskupa galského původu pojednává o svatbě v Káni Galilejské (Jan 2,1). Kázání FAUSTA z RIEZ, biskupa v Reji (dnešní Riez) ve Francii. Sermo 5, de Epiphania 2; PLS 3, 560, in: DMC (pozn. 13), *Lekcionář I*, s. 170.

<sup>138</sup> AUGUSTIN, *De musica*, VI (PL 32, 1161-1194).

<sup>139</sup> AUGUSTIN, *De vera religione*, c. 40, n. 74-76 (PL 34, 155-156).

<sup>140</sup> BONAVENTURA z Bagnoregia, *Svatý Bonaventura. Putování mysli do Boha*, překl., úvodní studie a pozn. C. V. Pospíšil, Praha 1977, s. 75.

„Protože tedy je číslo ze všeho nejnepatrnější a zároveň Bohu nejbližší, [...] přivádí do Boha a dovoluje, abychom ho poznávali ve všech hmotných a smyslových věcech, když vnímáme věci, vytvořené podle čísel, ...“<sup>141</sup>

### 2.3.3 Vestigo trinitatis a zobrazení Trojice.

*Vestigo trinitatis* můžeme přeložit ve smyslu *stvořitelových stop* (přesněji *trojičních stop*), úzce souvisejících s ideou triád v tom smyslu, že též představovaly cestu k výtvarně zviditelnitelným představám o trojjediném Bohu. Teoretický základ *vestigo trinitatis* je odvozený od *triády*, vztahující se k Trojici ve smyslu jejího zrcadlení - skrytém obraze - ve stvořeném světě. *Vestigo* Stvořitel vtiskl své stopy („otisky stvořitele“) do smysly poznávaného jsoucna k tajemnému a skrytému potvrzení své trojiční existence. Augustinovo - tomistická idea Boha, který zjevuje bytí v Trojici také tím způsobem, že v Universu, ve věcech které stvořil zanechal svůj „skrytý kód,“ dominovala až do konce středověku.<sup>142</sup> První náznaky této teorie je možné v souvislosti s dobovým novoplatonismem nalézt již v dílech raně křesťanských teologů. Již sv. Irenej (c. 130-200) v širším slova smyslu identifikoval *vestigo* Trojice s předobrazem, který Bůh tiskl do *pozemského světa* k pochopení své existence:

„A protože se lid tak snadno vracel k modlám, vychovával si jej [Bůh]: mnoha zásahy je učil být Bohu věrný a sloužit mu, pomocí druhotného je volal k prvotnímu, to znamená, že pomocí předobrazů je vedl ke skutečnosti, pomocí časného k věčnému, [...] pomocí pozemského k nebeskému.“<sup>143</sup>

Sv. Atanáš (c.295–373) považoval za příčinu „otisku obrazu Boha“ ve stvořených věcech Boží moudrost:

„...v nás a ve všech věcech byl stvořen takovýto otisk Moudrosti. [...] Moudrost [...] říká: ‚Pán mě vložil do svých děl‘ (Př 8,22) [...]. Je to táž Boží Moudrost, která dříve skrze svůj obraz vtisknutý do stvořených věcí [...] zjevovala sebe samu a skrze sebe i svého Otce.“<sup>144</sup>

K významným dobovým autorům, kteří se zabývali myšlenkou *Božích stop* patří sv. AUGUSTIN (354-430). Vycházel z idejí novoplatonismu. V návaznosti na jeho učení bylo

---

<sup>141</sup> Idem, s. 76 a pozn. 112.

<sup>142</sup> Idea zjevení a přebývání trojjediného Boha v podobě rozpoznatelných stop však mělo úskalí v nebezpečí pohanské interpretace této teorie, v mylné identifikaci stvořeného se stvořitelem, *stop* integrovaných do obrazu samotného Boha. Absolutizace teorie *vestigo trinitatis* měla svůj podíl při vzniku *Deismu*, který identifikoval stvořitele do stvořeného; stvořené se uvedeným extrémním způsobem sjednotilo na rovině vzájemné příbuznosti (a někdy i vzájemné totožnosti) se svým stvořitelem.

<sup>143</sup> Z traktátu *Proti bludným naukám* od svatého Ireneje, biskupa. In: Lib.4, 14,2-3; 15,1: SCh 100,542.548, in: DMC (pozn. 13), *Lekcionář pro modlitbu se čtením 2*, s. 59.

<sup>144</sup> Svatý Atanáš ještě nerozeznával rozdíl mezi vtěleným Slovem a Svatým Duchem, kterého ztotožnil s od stvoření světa existující *moudrostí*, následně spojované s druhou božskou osobou Trojice; uznával však božství obou subjektů. Srov. Z pojednání *Proti Ariánům* od svatého Atanáše, biskupa. Oratio 2, 78.81-82: PG 26, 311.319. In: DMC (pozn. 13), *Lekcionář pro modlitbu se čtením 3*, s. 129.

v následujících staletích *jsoucno* přijímané jako Boží dílo, zrcadlíci „tvář“ svého tvůrce. Bůh stvořil svět i člověka ke svému „triadickému“ obrazu, který lze pozorovat ve viditelných, případně lehce představitelných *imago trinitatis* a *vestigo trinitatis*. AUGUSTIN dospěl k závěru, že člověk byl stvořen jako věrný obraz Boha a proto našel v lidské duši *imago Trinitatis* (obraz Trojice).<sup>145</sup> Boží obraz se zrcadlí v srdci každého člověka podobně jako *vestigo trinitatis* ve stvořeném. Sv. AUGUSTIN představil „obraz“ Trojice v antropologickém smyslu také v lidských duševních schopnostech, daných od Boha stvořenému člověku (*imagines Trinitatis*). V triádách viděl jen indiferentní znak Boha, jeho „trinitární pečeť“, uloženou v tom, co stvořil. Je třeba podotknout, že Augustin doporučoval těm, kdo nebyli schopni jeho trojiční analogie správně pochopit, aby se jim raději vyhnuli.<sup>146</sup>

Na Augustina navázali další teologové. BOËTHIUS (480-524) spatřoval dovršení Božího díla - *stvoření světa* - v úplném sjednocení obrazu stvořeného se Stvořitelem, který je dosud přítomný jen ve formě svých *stop*:

„... na konci tohoto světa se bude veškerá příroda jevit [...] jako Bůh sám, [...] také Bůh, sám o sobě nepochopitelný, bude svým způsobem chápán ve stvoření.“<sup>147</sup>

O dvě století později tuto myšlenku rozvinul byzantský církevní otec MAXIM VYZNAVAČ (c. 580-662). Formuloval a dokazoval svou ideu sjednocení stvořeného se stvořitelem na příměrech, podle nichž stvořené *jsoucno* v sobě přímým způsobem zrcadlí stopu svého tvůrce:

„... železo za normální teploty nevydává světlo, avšak pokud ho rozžhavíme, vydává jasnou záři.“<sup>148</sup>

MAXIM VYZNAVAČ viděl ve svitu rozžhaveného železa obdobu světla, ohně vycházejícího od Boha. Jinými slovy pokud ve stvořeném *jsoucnu* přebývá Bůh, podobně jako rozžhavené železo září Boží obraz ze stvořeného světa.

Člověk hledal obraz Boha ve stvořeném světě, avšak není možné prokázat, že by myšlenka *vestigo trinitatis* dokázala během prvního tisíciletí proniknout mezi motivy výtvarného umění a představit tímto způsobem Trojici v podobě symbolu nebo alegorie. Je však zřejmé, že primární pochopení kategorie *trojice* ve smyslu *triády*, jenž teologové uskutečnili z pozorování a poznání běžných věcí a jeví ve stvořeném světě a zprostředkovali církvi do určité míry usnadnilo *předpochopení* tajemství Boží Trojice.

---

<sup>145</sup> Na uvedeném předpokladu postavil svou trinitární *psychologickou teorii*, která je triádou zobrazující lidské *duchovno*, v jehož nejnižší hloubce sv. Augustin našel obraz trojjediného Boha. Srov. AUGUSTINUS, *De Trinitate* I, 6, 10f. (CCL 50, s. 39f.). In: ŠMAHEL (pozn. 57), s. 187, pozn. 9.

<sup>146</sup> AUGUSTIN, *De Trinitate* IX 12, 18 (CCL 50, 530). Idem, s. 187 a pozn. 12.

<sup>147</sup> BOËTHIUS, *De Trinitate* 2. In: VRÁNA Karel, *Boethius. Poslední Říman a první scholastik*. Praha 1981(?), s. 480.

Je třeba podotknout, že v opačném, negativním pojetí možnosti poznání „obrazu“ Boha PSEUDO-DIONÝSIOS AEROPAGITA (c. 4. - 5. stol., slučoval novoplatónské a křesťanské myšlenky) inklinoval k negativní teologii, omezené na mystickém poznávání bezejmenného Božího obrazu.

<sup>148</sup> Srov. *Ambigua*, PG 91, 1076. Na jiném místě MAXIM VYZNAVAČ uvádí: „Logos, který je Bůh, chce, aby se všude a ve všech uskutečňovalo tajemství jeho vtělení.“ *Ambigua*, PG 91, 1084.

## 2.4 TRIÁDY BOHŮ V NEKŘESŤANSKÝCH NÁBOŽENSTVÍCH, JEJICH ZOBRAZENÍ JAKO MOŽNÝ ZDROJ TROJIČNÍ IKONOGRAFIE.

Četní autoři poukazují na „*triadický*“ obsah náboženských idejí pohanů, ve kterých vystupují trojice bohů „*numericky*“ příbuzných s křesťanskou Trojicí. Myšlenka skupiny *tří bohů*, vládnoucí na nebi i na zemi byla rozšířena v zemích východu nejméně 2000 let před příchodem Krista. Z některých prací vychází domněnka o možnosti určitého stupně akomodace pohanských božských triád i s nimi spojených liturgických oslav do rodící se křesťanské tradice a následně i do křesťanského umění.<sup>149</sup> I když je možné z teologického pohledu uvedenou myšlenku odmítnout, z pohledu trinitární ikonografie není dosud řádně vysvětlený možný vliv pohanského umění 1. tisíciletí k zobrazení křesťanského „tříhlavého“ Boha v průběhu 2. tisíciletí ve smyslu odkazu na Trojici. Obecně je možné přijmout názor v tom smyslu, zda v otázce vzniku křesťanské trinitární ikonografie by se jednalo o jev zcela originální a nový, neovlivněný okolním pohanským světem.

Tříhlavého boha - trojici - zaznamenaly již hinduistické Vědy v období přibližně tisíc let před Kristem a v pozdním hinduismu pokračovala tradice trojbožství kultem *trimúrti* (božské trojice), ve které měl Brahma dokonce čtveřicí obličejů, z nichž každý hleděl na opačnou stranu.<sup>150</sup> Božskou trojici *Trimúrti* představovaly kamenné plastiky se třemi hlavami (obličejí) a s jedním tělem. Jiného boha se třemi hlavami představoval *Triširaz* („trojhlavý“). Zdokumentované příklady skulptur vícehlavých božstev na území dnešní Indie, jejichž datace je vracuje do období poloviny 1. tisíciletí představují původní fotografie, v současnosti uložené v Britském museu.<sup>151</sup> Od plastik tříhlavých bohů, možno říci paralelně zhotovených v řecko - římské kulturní oblasti (Římány, Kelty nebo pobaltskými Slovy), se tyto skulptury odlišují pouze způsobem typických ozdob hlav a tváří. Nikoliv konstrukčním principem, který je u všech těchto skulptur z období prvního tisíciletí shodný.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> Srov. umělecko-historickou lit.: DIDRON [1851] (pozn. 32), – DIDRON - MILINGSTON [1907] (pozn. 33), – HACKEL [1931] (pozn. 44); dále teologickou, především populárně-naučnou literaturu: HEASTER Duncan, *The Real Christ*. Carelinks Publishing; Chinese ed. 2010. Teologové se v posledních desetiletích k těmto „božským obrazům“ a naukám ve smyslu možnosti ovlivnění křesťanské trinitární teologie během jejího vzniku staví negativně.

<sup>150</sup> Vědy mluví o existenci boha, který má tři formy: Agi – oheň, vládnoucí na zemi, Indra – udržovatel, vládnoucí nad oblohou a Surya – slunce, vládnoucí nad nebeskou klenbou. Brahma zosobňuje sílu tvořivou, je stvořitelem všeho. Višna je bůh ochranitel a Šiva zastupuje sílu, která působí rozpad, změnu a zánik pozemských věcí.

<sup>151</sup> Z Halebid v Karnataka, chrámu Hoysaleswara (Indie) pochází fotografie, kterou v r. 1856 pořídil Richard B. Oakeley. Představuje tříhlavého stojícího boha. Hlavy mají společný týl a každá hledí vlastním směrem: dopředu, doprava a vlevo. Pochází z období 5.-7. stol. BM, Photo 959/(7), no. 9597. - Obdobný příklad sedícího tříhlavého boha *trimurti* ze 6. stol. zachycuje fotografie neznámého autora, pořízená v r. 1885 ve skalním chrámu Elefanta v Marahastra (Indie): BM, Photo 807/1(8), no. 80718. Dostupné na www: *British Museum - Advanced Search* [online], <<http://www.britishmuseum.org/research/search...databa.../>> Srov. též FILIPSKÝ Jan, *Encyklopedie indické mytologie. Postavy indických bájí a letopisů*, Praha 2007, s. 32, 176-179.

<sup>152</sup> Je možné přijmout hypotézu, že jednou z přístupových cest kultu tříhlavého božstva se mohla stát i výprava Alexandra Velikého do Indie (326 - 325 př. Kristem). V současnosti je vzhledem k chybějícím pramenům podložení hypotézy o vzniku symbolu Trojice na principu tzv. tříhlavého božstva již těžko možné.



Ze zaalpské oblasti jsou známé keltské kamenné plastiky, které obdobně zachycovaly tříhlava božstva v podobě jediné hlavy se třemi tvářemi, případně měla trojice hlav společný týl, který trojici spojoval<sup>153</sup> Každý ze tří obličejů božské triády hleděl symetricky do tří směrů.<sup>154</sup> Keltové, kteří byli jedním z autorů těchto plastik, považovali *tříhlavé božstvo* za nejmocnějšího vládce božského panteonu.<sup>155</sup> Podle LUCANA<sup>156</sup> byli tito bohové *Taranis*, *Teutates* a *Esus*. Obdobně původnímu panteonu slovanských bohů vládla trojice hlavních bohů v čele se *Svatorogem* (ev. *Svatorožic – Dažbog*), po něm následovali *Perun* a *Velen*.<sup>157</sup> V otázce vzniku ikonografie „tříhlavé Trojice“ má rovněž význam existence skulptur slovanských bohů s trojicí hlav, datovaných svým vznikem do období druhé poloviny 1. tisíciletí. Nejznámější z těchto božstev byl *Triglav*. Trojice hlav měla představovat tři sféry jeho moci: byl vládcem na nebi, na zemi a v podsvětí. Triglava uctívaly především pomořanské kmeny Slovanů.<sup>158</sup>

Z antické tradice především první poloviny 1. tisíciletí pochází dvou a tříhlavé skulptury boha času Januse.<sup>159</sup> Skulptury zmíněných tříhlavých božstev jsou svým vzhledem velmi podobné tříhlavým plastikám Trojice, jak je známe z křesťanského umění druhého tisíciletí.

V prvních stoletích po Kristu zcel jistě působil na křesťanské umění vliv antického umění a také obřadů, ve které obsahovaly rovněž triadickou strukturu symboliky. Křesťanská liturgie, odkazující na Trojici aklamací *Sanctus, Sanctus, Sanctus*, odráží vnější podobu řecko – římské triadické aklamace k „trojitému“ božstvu zvanému *Hermes Trismegistos*.<sup>160</sup> Řekové v Egyptě cítili velmi blízkou příbuznost mezi řeckým bohem *Hermesem* a egyptským bohem jménem *Toth*, který byl uctíván v tehdy helenizovaném Egyptě.<sup>161</sup> Synkretickým spojením

---

<sup>153</sup> Idem, s. 344-348. Dále srov. BIRKHAN Helmut, *Kelten – Celtes. Bilder ihrer cultur/Images of their culture* [katalog], Wien 1999.

<sup>154</sup> Vnější vzhled se podobají nejen trojhlavému bohu Slovanů nebo již zmíněnému antickému Hermovi, ale také trojitému bohu z oblasti Indie jménem *trimurti*. Některé jsou vročené již do první poloviny 1. tisíciletí. Na shodném principu vznikla ve středověku plastika tříhlavé nebo tříobličejové Trojice.

<sup>155</sup> PODBORSKÝ Vladimír, *Náboženství pravěkých Evropanů*, Brno 2006, s. 344, 346-347.

<sup>156</sup> LUCANUS (39 – 65), sepsal historický epos o válce mezi Caesarem a Pompeiem nazvaný *Pharsalia*. Popisuje v něm i keltskou společnost, její religiozitu a zvyky. Srov: ANNAEUS Marcus Lucanus, *Farsalské pole*, překl. J. Nechutová, Praha 1976. – PODBORSKÝ (pozn. 153), s. 342.

<sup>157</sup> Idem, s. 493 – 494.

<sup>158</sup> Ikonografie slovanských bohů je charakteristická polycefalismem, nesrovnatelným s ostatními kulturami Evropy. Vyskytoval se především v Pobaltí, kde byli vícehlaví bohové rozšířeni nejvíce; známe božstva nejen se třemi hlavami, ale i se čtyřmi, pěti a sedmi hlavami. PODBORSKÝ (pozn. 199), s. 500-501. – VÁŇA Zdeněk, *Svět pohanských bohů*, Praha 1990, s. 90-94.

<sup>159</sup> Janus Bifrons, hledící současně do minulosti i do budoucnosti, a Janus trifrons, představující minulost, přítomnost a budoucnost.

<sup>160</sup> Trismegistos lze vyložit slovy: *mocný, mocný, mocný*. Jméno boha *Hermes Trismegistos* znamená svým slovním významem *Hermés třikrát veliký* (mocný), možný je i překlad *třikrát velký Hermes*. Viz KRATOCHVÍL Zdeněk, *Prolínání světů. Středoplatónská filosofie v náboženských proudech antiky*, Praha 1991, s. 64-78.

<sup>161</sup> BUDGE E. A. Wallis, *The Gods of the Egyptians; or Studies in Egyptian Mythology*, I., Chicago 1904, s. 415-427.

obou božstev v jednoho boha, v kterém byli současně uctíváni oba výše jmenovaní bohové, vznikl pojem *Hermes trismegistos*.<sup>162</sup> Původ jména *trismegistos* YATES<sup>163</sup> přisuzuje k triadicky strukturovanému epitafu, který byl nalezený v chrámu Esna. Epitaf je možné přeložit následujícími slovy: *Toth mocný, mocný, mocný*, případně slovní alternativou *Toth veliký, veliký, veliký*. YATES uvádí, že církevní otcové sv. Augustin, Lactantius i jiní teologové, např. Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, považovali postavu boha *Hermese – Trismegistose* za obraz pohanské moudrosti, který do určité míry implicitně zjevoval budoucí trojiční nauku křesťanství podobně, jako tomu bylo u některých starozákonních proroků.<sup>164</sup> Křesťanský spis *Suda*<sup>165</sup> se snažil vysvětlit, proč byl Hermés nazýván *Trismegistos*: vysvětlení spočívá v *latentní chvále Trojice*, neboť slova invokace tohoto boha *tříkrát mocný* nebo *tříkrát veliký* je možné vztahovat též na oslavu jediného Boha ve třech osobách.

### 3 ROZDĚLENÍ TROJIČNÍCH ZOBRAZENÍ Z POHLEDU NA JIMI ZACHYCENOU RELITU. DALŠÍ MOŽNOSTI JEJICH TŘÍDĚNÍ.

V literatuře, která se zmiňuje o rozdělení trojičního výtvarného odkazu,<sup>166</sup> jsou obrazy Trojice obvykle rozlišené do dvou skupin - na *reálné* a *symbolické* - ve smyslu přítomnosti figurální malby (případně portrétu) a nebo na opačné straně její nepřítomnosti. Vzhledem k přílišnému zjednodušení, které daný způsob rozdělení ve vztahu k obrazům Trojice

---

<sup>162</sup> *Hermes trismegistos* byl uctíván v chrámu boha Totha v *Hermopolis* (Egyptský *Khem*). Viz HART George, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, 2. vyd. (1. vyd. Routledge 2005), Oxon 2005, s. 158-169.

<sup>163</sup> YATES Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964, s. 9–15, 413.

<sup>164</sup> *Idem*, s. 61-66.

<sup>165</sup> *Suda* pochází z byzantské oblasti, svým vznikem datovaný do 10. stol.. Spis je známý i pod jménem *Souda*, řecký výraz Σοῦδα. Anglický překlad řeckého díla *Corpus Hermeticum* obsahuje *Hermetica*. Srov. COPENHAVER P. Brian, *Hermetica*, Cambridge 1992, s. XLI.

<sup>166</sup> Např. BOESPFLUG (pozn. 41), -- BRAUNFELS (pozn. 35, -- DIDRON (pozn. 23), --HACKEL (pozn. 30).

představuje, je následující kapitola příspěvkem k tématu, co trojiční obrazy vlastně představují s ohledem na svou realitu, na druhé straně uvádí i další možnosti orientace v zobrazeních Trojice. O realitě zobrazení Boha - ve smyslu jeho *podoby* - lze totiž uvažovat jen s omezení na osobu Krista zobrazením jeho *lidství* a to pouze v tom smyslu, že je člověkem. Druhá osoba Trojice se však obrazu člověka *podobá* a současně i *nepodobá*. V tomto smyslu rozvinul ve svém kázání Petr CHRYZOLOG (380-421) na téma Božího obrazu v lidské podobě:

„*A tak to, že se nalézá Stvořitel ve svém tvorstvu, Bůh v těle, je poctou pro tvorstvo a není nedůstojné Stvořitele.[...] Bůh s láskou přijal za své, co sám v tobě stvořil, a chtěl být skutečně viděn v člověku, v němž chtěl být před tím viděn jako v obraze, a tak se sám stal skutečně člověkem, jehož chtěl mít předtím sobě podobného.*“<sup>167</sup>

Možnost určité „shodnosti“ vnější, fyzické podoby Boha a člověka je problematická i přes texty, které nám tuto domněnku zdánlivě umožňují přijmout. Reálný obraz „nebeského“ Krista ve své přirozené podobě, ve svém božství, nikdo nikdy neviděl. Je možné hovořit o viditelném vzhledu Krista - člověka během jeho pozemského putování, vůbec a nebo obtížně a nedokonale je možné zobrazit jeho zduchovnělé, *oslavené a Duchem naplněné tělo*.<sup>168</sup> Podobně je tomu i s podobou Krista po zmrtvýchvstání, kdy ho nepoznali podle jeho lidského, osobního vzhledu tak, jak jej znali před hodinou kříže ani osoby jemu nejbližší.<sup>169</sup>

### 3.1 OTÁZKA REÁLNOSTI OBRAZŮ TROJICE.

Reálné zobrazení Trojice je běžně kladené do protikladu ke zpodobnění symbolickému. Nedostatek uvedeného způsobu rozdělení spočívá v nepřímo vyjádřeném tvrzení, které slovní spojení „*reálné zobrazení*“ zdánlivě indukuje: že je známá skutečná podoba Trojice. Zároveň vypovídá o teoretické možnosti volby ve výtvarně pojatém odkazu na Boha mezi *skutečným* obrazem a libovolně zvoleným *neréálným* obrazem, který je v uvedených kritériích nutné považovat za *opak reálného*. Pokud však uvedený způsob, představující především umělecko - historický pohled, hodnotíme s ohledem na teologii Trojice, v případě trojičního zobrazení ve smyslu *podobnosti* však nelze o *realitě* zobrazení hovořit. V přeneseném významu však může být věrnost zobrazených postav zakotvená ve dvou aspektech: v podobě vůči člověku a v myšlené podobě vůči Bohu. Jinými slovy na principu *podobnosti* vyobrazených postav vůči lidským osobám, ve druhém případě ve smyslu *reality* - objektivní podobnosti - zobrazeného vůči Bohu v Trojici. Zmíněná druhá možnost je absurdní, neboť *reálný* (věrný) obraz je výsledkem přesně zachycené a opticky

<sup>167</sup> Sermo 148: PL 52, 596-598. In. DMC III. *Liturgické mezidobí* (pozn. 13), s. 1009.

<sup>168</sup> Příkladem je Kristovo proměnění na hoře Tábor: *A byl proměněn před jejich očima. Jeho šat byl zázračně bílý, jak by jej žádný bělič na zemi nedovedl vybělit* (Mk 9,2-3).

<sup>169</sup> Tyto události zachycují Evangelia. Např. Kristovo zjevení Marii Magdalské u prázdného hrobu: ... *Po těch slovech se obrátila a spatřila za sebou Ježíše, ale nepoznala že je to on. Ježíš jí řekl: „Proč pláčeš? a Koho hledáš?“* (Jan 20,14-15). Další svědectví o tom, že vlastní učedníci zmrtvýchvstalého Krista s oslaveným a zduchovnělým tělem nepoznali, přináší Jan 21,4-7 nebo Lukáš, popisující zjevení Krista učedníkům, putujících do Emaus. Ti ho poznali až při lámání chleba: ... *Tu se jim otevřeli oči a poznali ho, ale on zmizel jejich zrakům* (Lk 24, 31).

věrně vytvořené podoby. Termín *obraz* v uvedeném případě není plně shodný s příbuzným výrazem *zobrazení*, které vypovídá o dané skutečnosti obecně v širším měřítku.

Obraz má za cíl vytvořit a uchovat *podobu* zobrazeného jsoucna, kterou rozlišujeme ze dvou pohledů. V kategorii optické, *zrcadlově* vnímané podobnosti, spojené v daném časovém okamžiku k zobrazenému jsoucnu. Nebo v kategorii lineárně plynoucího času, jenž ve svém důsledku působí trvalou změnu fyzického vzhledu zobrazeného jsoucna nepřetržitým procesem pozvolné trvalé změny, např. stárnutím člověka vzhledem k plynoucímu času. Pokud v rozměrech stvořeného Universa uvažujeme o *reálném obraze*, je možné hovořit o *věrné podobě* jen z ohledem na minulý čas. Podoba, kterou obraz zachycuje, není věrná v plynoucím čase, je přípustné hovořit jen o *stupni podobnosti*, jinými slovy o *relativní míře podobnosti* mezi obrazem a zobrazovaným. Reálný *portrét* z hlediska „pozemské“ *podobnosti* reprezentuje minulý čas. Reálné zobrazení okolního světa, i když je z historického pohledu fotograficky přesné, vždy naráží s ohledem na *pravdivost obrazu* na nepřekonatelný tok plynoucího času. To je i jednou z příčin, proč objektivně nelze v „*reálných*“ obrazech Boha vyjadřovat změny, spojené se stárnutím, tak jak jsou ve vnímání *obrazů v mysli* člověka zakódované z vnímání pozemského světa. U vnímání „portrétu“ Trojice je tato skutečnost zvláště výrazná, především u typu *Nejsvětější Trojice ve slávě vzkříšeného Krista* (Gloria), na kterém je Bůh Otec „portrétovaný“ ve věku starce. Bůh je však nadřazený kategoriím smyslového vnímání; Bůh v Trojici nemá to, co každé reálné vyobrazení musí vždycky vyslovit – Bůh nemá *stáří* neboli *věk*. Proto nelze objektivně u tzv. *reálných* trojičních obrazů ve skutečnosti hovořit ani o *podobnosti*. Trojici není možné srovnávat myšlenkovými kategoriemi odvozenými od zrakem vnímaných odrazů okolního světa. Trojiční obrazy je možné přijmout a považovat jen za *zdánlivé*, za iluzi. Invokují smyslové a intelektuální představy, na základě kterých může vznikat jen nedokonalá *iluze* Trojjediného.<sup>170</sup>

Na základě uvedených poznatků není odůvodněné ani vhodné uspořádat a rozdělovat umělecký odkaz, představující Trojici, na základě jen zánlivě možné „věrnosti“ ve smyslu výtvarně zachycené *reality* trojičních postav. V opačném případě se dopouštíme mylných a ve své podstatě scestných tvrzení. V případě označení shody zobrazených postav Trojice vzhledem k podobě člověka je vhodnější použít termín *antropomorfní symbol* (ve smyslu „*člověku podobné symboly*“). Z tohoto aspektu je možné rozdělit výtvarná díla s trinitárním odkazem do dvou skupin: první obsahuje zobrazení Trojice cestou *antropomorfních* symbolů, druhá vyobrazení pomocí *neantropomorfních*, ostatních symbolů.

### 3.2 TROJIČNÍ SYMBOL.

Symbol je zástupné znamení reprezentující hmotnou nebo nehmotnou existenci, se kterou je pevně spojen nezaměnitelným způsobem v tom smyslu, že uvedené jsoucno zpřítomňuje tam, kde není fyzickým zrakem přímo viditelné v reálné podobě. Trojiční *symbol* může mít těsnou výrazovou vazbu s *podobenstvím* případně *alegorií*, které v sobě ukrývají přesně vztažený odkaz k určitému jevu nebo jsoucnu, případně jsou s ním spojené na základě rozličně vyjádřené příbuznosti nebo podobnosti.<sup>171</sup> Z praktického hlediska se ve své práci nezabývám rozlišením mezi *zástupným*

<sup>170</sup> V případě lidských smyslových představ o trojjediném Bohu je možné co do jejich pravdivosti srovnání s představami světa u člověka od narození nevidomého, který se pomalu seznamuje jen ve formě iluzí o skutečném vzhledu okem reálně viditelného okolního světa; některé skutečnosti - například *barevnost* - není si možné představit a přijmout vůbec. Je třeba podotknout, že i okem a mozkiem vnímaná *barevnost* je ve skutečnosti jen zdánlivá.

<sup>171</sup> Příkladem je zobrazení Nejsvětější svátosti, eucharistie. Fyzické, i když okem neviditelné zpřítomnění božské osoby Krista předstává *eucharistie* (konsekrovaná hostie a víno, smíšené s vodou), představující tzv. *reálné znamení*.

*symbolem, podobenstvím nebo alegorií*, protože všechny tři kategorie vypovídají nepřímým způsobem, v širším slova smyslu *formou odkazu*, který na dané jsoucno nepřímým - *symbolicky* - odkazuje.<sup>172</sup>

Trojčinný symbol je znamení, které v přeneseném významu odkazuje na Nejsvětější Trojici. Navzájem spojuje dvě zdánlivě nesouvisející skutečnosti: teologicky odhalený „popis“ a charakteristiku neviditelného trojjediného Boha a hmotnou věc nebo nehmotný úkaz s tím, že mezi nimi a Bohem nachází společný prvek - zdánlivou *příbuznost* nebo vlastnost. Pokud je divákovi a známá teologie, „popisující“ Boha, dokáže pozorovat spojitost Trojice s akcidenty stvořeného jsoucna nebo jevu, které se s ní shodují a stávají se spojovacím článkem mezi pozorovatelem a Bohem.<sup>173</sup>

Pokud bychom navázali na předchozí kapitolu, zdánlivě „reálné“ zobrazení Boha v Trojici je ve své autorem díla zamýšlené „pravdivosti“ spojené s výrazovou a fyziognomickou věrností zobrazených trojičinných postav legální do té míry, do jaké je pouhým symbolem, představující osoby Trojice. V uvedeném případě dochází k rozplývání hranice mezi obrazem a symbolem. Obdobně symbolická výpověď sebou nese určitou nedokonalost, spojenou se subjektivně možným zkresleným vnímáním předkládané pravdy (skutečnosti). K tomuto jevu dochází také ve chvíli, kdy divák začíná v antropomorfním symbolu zdánlivě pozorovat reálný obraz - osoby Trojice v lidské podobě.

### 3.3 TROJIČNÍ IKONA VE SMYSLU ZOBRAZENÍ BOHA A JEHO SVATOSTI.

*„Očima spatřiti Boha, jenž obývá nebeskou klenbu,  
pravého, nesmrtelného, které jen mohlo by tělo?  
Vždyť ani kdyby lidé pohlédli k paprskům slunce,  
nebudou schopni to unést, neb smrtelnou povahu mají.“<sup>174</sup>*

Pokud bychom připustili možnost výtvarným způsobem zachytit jediné Božství v Trojici ve své skutečné podobě, mohli bychom hovořit o ikoně Trojice v pravém slova smyslu. Nám známé ikony Trojice se však tomuto ideálu přibližují jen velmi vzdáleně. Přesto je vhodné nastínit problematiku trojičinných ikon, protože vznikla a dosud existuje. Příčinu tohoto jevu je možné hledat v odlišném pojetí cesty k poznání Boha a vnímání svatosti v

---

<sup>172</sup> Slovo *symbol* je odvozené od slovesa *sym-bolló* se slovním významem *spojit zpět do sebe*. *Symbol* byl původně na dva různé díly rozdělený prsten, po opětovném složení vzájemně si odpovídajících styčných ploch k sobě došlo k obnovení původního vzhledu prstenu a vzájemné identifikaci obou nositelů jeho různých částí. Tímto způsobem se dvojice úzce souvisejících skutečností stává do určité míry *vzájemným symbolem* - pojátkem mezi oběma nositeli, kteří jsou tímto spojením do vzájemné, smysly viditelné *příbuznosti* mezi sebou, kdy *nižší* součást odkazuje na vyšší.

<sup>173</sup> V pojetí Platóna symbol odkazuje na základě vzájemné podobnosti na vyšší skutečnost (*typos*), kterou vnímaný svět kolem jen zeslabeným, druhotným způsobem vyjadřuje (*antitypos*). Smysly pozorovanou skutečnost nazývá Platón slovem *eikón* – zrcadlení, obraz. *Eikón* směřuje k poznání skutečné reality pohledem oka z hlediska věrnosti pozorovaného obrazu jen zdánlivě.

Srov. KARFÍK František, EIKÓN – KOSMOS – THEOS, in: MATOUŠEK A. – KARFÍKOVÁ Lenka (ed.), *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, Praha 1995, s. 39-41.

<sup>174</sup> KLÉMÉNS ALEXANDRIJSKÝ (pozn. 75), s. 123, pozn. 5.

oblasti křesťanského východu. Církev východu a západu se vždy vzájemně odlišovala vžitými preferencemi způsobů smyslového poznání a vnímání *jsoucna*. Řekové a byzantinci upřednostňovali zrak před výpovědí pomocí slov a latiníci naopak.<sup>175</sup> Teologové východu promýšleli to, co pozorovali svými očima následně i svým vnitřním, duchovním zrakem. V byzantské oblasti představoval obraz stěžejní výpověď o určité myšlence; až na druhém místě bylo její slovní vyjádření, které všeobecně neobsahuje nikdy hloubku původní myšlenky.<sup>176</sup> Pohledem východního křesťanství je Bůh viditelný v osobě Krista - Bohočlověka.<sup>177</sup>

Na rozdíl od pojetí křesťanského východu kladla latinská církev důraz na formulace psaného a druhotně i mluveného slova. Obrazy a ikony mohly z tohoto pohledu do určité míry zviditelnit obsah teologických formulací a byly vždy až sekundárním projevem, zvláště ve smyslu poznání Trojice.

Umělci východní církve měli naopak za cíl zobrazit svými ikonami jinak neviditelnou svatost Boha, kterou teologické texty postrádají.<sup>178</sup> Po odloučení od Západořímské říše v r. 395 vzniklo v Byzanci vlastní pojetí svátostného chápání obrazů. Opíralo se o názor vycházející z filozofie, že každá reálná věc vytváří svůj vlastní obraz, který je podřízený všeobecnému kosmickému principu podobnosti, podobně jako forma se ve smyslu

---

<sup>175</sup> ŠPIDLÍK Tomáš: *Vědy – umění – náboženství*. Olomouc 2009, s. 39-91.

<sup>176</sup> Řekové a východní církve prvotně věřili v to, co vidí a nebo co si lze představit vlastníma očima. Jednu z výjimek představovala existence neviditelného *Ducha* a jeho bytí. Je skutečností, že východní církve nehmotného Ducha v rozměru Trojice přijala, o čemž svědčí teologie trojice Řehořů - kapadočanů, avšak tito horliví zastánci božství Ducha svatého byli následně zdrženliví v otázce teologických formulací Ducha. Neboť Duch svatý v církevní oblasti křesťanském východě obecně přesahuje možnosti slovních formulací. Neboť ne každou myšlenku lze vyjádřit slovní formulací, což představují následující slova:

„Promiňte... Zapomněl jsem, že hovoříme slovy. My na východě hovoříme myšlenkami, tak se nemůže stát, že by jeden druhému špatně rozuměl. To je zvláštní, jak vy Evropané zbožňujete slova a spokojujete se slovy.“  
CHESTERTON G. K., *Povídky otce Browna*, Praha 1985, s. 239.

<sup>177</sup> S úmyslem zhotovit obraz, který by člověku i když nedokonale umožnil „patřit na Boha“ se ikonopisci snažili zachytit věrný pohled na Kristovu tvář, která v sobě vzájemně spojovala obraz Boha a člověka. Ikonu Krista ve smyslu pohledu východní církve vystihuje SENDLER:

„Tak, jako dogmata, mohou být i ikony Krista postaveny vedle Písma a být uctívány. Ikona totiž ukazuje barvami to, co Slovo zvěstuje psaným slovem. Dogmata se zaměřují na rozum a osvětlují skutečnost, která přesahuje způsoby našeho rozumu. Ikony se dotýkají našeho vědomí prostřednictvím vnějších smyslů a představují tutéž realitu v estetických formách. Neschází jim prvek srozumitelnosti, neboť svým teologickým obsahem se podobají dogmatům.“

SENDER (pozn. 47), s. 22.

Citovaný autor však neodlišuje dimenzi lidské spirituality od exaktní teologie. Bez teologie obhajující Kristovo Božství by ikona Krista nebyla ikonou Boha. Z teologického pohledu jak východní, tak i západní církve nelze srovnávat autentičnost i významnost Božího zjevení obsažené v textech Písma s obrazy, byť by se jednalo o ikony. Stejně platí i pro možné výpovědi v dogmatickém smyslu. Z pohledu trojiční teologie nemá ikona Trojice jiný obsah, než zobrazit božství tří osob, i když byly jednotlivým andělům Rubljevy Trojice připisovány složitými teologickými konstrukty gesta Otce, Syna a Ducha svatého.

<sup>178</sup> Z pohledu, který sjednocuje obě stanoviska, je možné si ikonu představit jako mystické okno, kterým se křesťan dívá mimo pozemskou sféru a vnímá *světlo* nezobrazitelného tajemství a svatosti Boha. Srov. Jan 1, 4-5.  
– ŠPIDLÍK Tomáš, *Prameny světla*, Velehrad 2000, s. 166-169.

*podobnosti* podobá odlitku, který vznikl díky ní.<sup>179</sup> Uvedený princip platil ve východní církvi i mezi *obrazem a znázorněnou osobou*. Osoba pozorovaná *viditelně* skrze svůj dokonalý *obraz* na něm představuje svou přítomnost v konkrétním místě a čase. Reálná *podoba*, kterou z obrazu zrakem přijímáme, představuje prototyp a formu zobrazené osoby a je též *fyzickou reprezentací* zobrazeného. Proto v 6. stol. účta k obrazům dosáhla stupně uctívání. Ikona nepotřebovala slovní doprovod ani text, neboť umožňovala přímý pohled na „fyzický“ objekt víry. Očima vnímanou svatost nebylo třeba zkreslovat nepřesnými lidskými slovy, která z pohledu křesťanského východu nikdy nemohou obsáhnout dokonalost v porovnání s ikonami, díky kterým křesťan mohl *patřit* na Krista, Pannu Marii a od 13. století i na *Svatou Trojici andělskou (Filoxenii)*.<sup>180</sup>

Ikony Trojice měly za cíl zjevit nejvyšší dimenzi sakrálního světa.<sup>181</sup> V umění křesťanského východu existují ve dvojici typů. Ikona *Trojice andělské* z období 13.-14. stol. zhotovené Rublevem nebo jeho učitelem *Theofanem*, jenž byly považovány za *pravé* ikony a měly přiblížit diváka k prameni svatosti patřením na „*duchovní vtělení*“ Trojice v trojici andělů. Historicky mladší ikona *Otcovství (Paternitás)* dovoluje spatřit vzájemný vztah Otce, Syna a Ducha a zjevuje vnitřní život v Trojici.

Také latinskou církvi byly *pravé ikony* velmi ceněné a uctíváné s podobnou úctou, jaká byla prokazovanou *relikviím*, které v relikviářích zpřítomňovaly světce částí jeho těla.<sup>182</sup> Pro západní křesťanství raného středověku představovaly obrazy především *artefakt*, odkaz na zobrazeného, zprostředkující náboženské poučení pozorovatele, které ho druhotně přivádí k hlubšímu poznání zobrazeného námětu vlastním úsilím o ztotožnění se *svatostí*, viditelnou na výtvarném díle. Obrazy Trojice v uvedeném pojetí nebyly nikdy považované za skutečné ikony, jak tomu bylo v řecké církvi. Na rozdíl od ikon obrazy v oblastech latinské církve vypovídaly srozumitelnou formulací ikonografie o křesťanství, zjevených pravdách a zpřístupňovali lidskému poznání *obsah víry*, později též Nejsvětější Trojici.

### 3.4 ROZDĚLENÍ ZOBRAZENÍ TROJICE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A JEHO HISTORIE.

---

<sup>179</sup> V metafyzické rovině lze srovnat uvedený princip s Platonovou *říší idejí*.

<sup>180</sup> Do 7. stol. vznikly, kromě ikony Trojice, stěžejní typy ikon. II. Nicejský ekumenický koncil (r. 787) vyjmenoval typy ikon, *zasluhujících úctu* (Krista, P. Marie, andělů a svatých). Ikonu Trojice ve svých dokumentech nezmiňoval. Srov. BOESPFLUG (pozn. 41), s. 20, pozn. 29.

<sup>181</sup> Ikona je především vyobrazením *svatosti*, vzájemného přivlastnění mezi Bohem a svatou osobou, kterou ikona věrně zobrazuje včetně již zmíněné svatosti. Ikony svatých i Nejsvětější Trojice měly za druhotný cíl i dekoraci prostoru, který *pravá ikona* také posvěcovala a oddělovala dvě oblasti: svět profánní a sakrální, *nebe a zemi*. Ikony umožňují dohlédnout až do výšin sakrálního světa a zprostředkovat *blažené patření* na Krista, Panu Marii, případně i Nejsvětější Trojici.

<sup>182</sup> V časovém horizontu druhého příchodu Krista spojeného se vzkříšením mrtvých, to znamenalo budoucí *reálnou přítomnost* svaté osoby na místě, kde se relikvie nacházela. Z pohledu křesťanského západu však povstanou při posledním soudu ne obrazy svatých, ale jejich ostatky dočasně uložené v relikviářích. Proto zasluhují větší úctu, než pouhý obraz, i když se jedná o ikonu, která vznikla více lidským geniem ikonopisce než působením Boha. Srov. BÜTTNER - GOTTDANG (pozn. 50), s. 6-30. – SENDLER (pozn. 47), s. 304-306.

Následující text přináší dosud užívané rozdělení výtvarného odkazu na Trojici. Shrnuje možnosti rozdělení trojičních zobrazení a uvádí též vlastní způsoby rozdělení na základě teologické výpovědi a obsahu. Navazuje především na práce, které publikovali HACKEL<sup>183</sup> a BORSPLUG<sup>184</sup>. Smyslem této kapitoly je umožnit lepší orientaci a porozumění trojičním motivům ve výtvarném umění.

Z pohledu na hlavní motiv mohou umělecká díla obsahovat buď přímo nebo nepřímo vyjádřený odkaz na Trojici. Jiným způsobem je můžeme rozdělit na ty, které obsahují obraz Trojice v *centru ikonografie* a nebo je rozličnými způsoby zachycená Trojice představená jen druhotně a vytváří vedlejší doplněk v ikonografického celku, *doprovodný motiv*.<sup>185</sup> Tímto způsobem je možné trinitární odkaz hodnotit třemi způsoby:

- Trojice je nosným tématem díla.
- Trinitární motiv ve smyslu odkazu na Trojici vytváří vedlejší motiv díla.<sup>186</sup>
- Hlavním tématem je Bůh Otec nebo Kristus; další osoby trojice představují jen „druhotný,“ doprovodný motiv, který doplňuje ideu díla, aby svým obsahem obsáhlo Trojici.

Jiným způsobem je rozlišení na základě výtvarného typu božských Osob: Trojice může být přestavena tříčlennou skupinou postav v lidské, tedy antropomorfní podobě (*zobrazení Trojice přímé*), připomínající portrét tří osob. *Antropomorfní symbolický obraz* Trojice tvoří buď tři vzhledově identické mužské postavy, které se vzájemně odlišují svými atributy, nebo Trojici tvoří vzhledově odlišné postavy, lišící se nejčastěji věkem; nejstarší je Otec a nejmladší Duch svatý, někdy představovaný ve věku dítěte. „Stáří“ trojičních osob je obvykle znázorněné délkou tvarem vousů (ev. plnovousem), Duch svatý je až na vzácné výjimky vždy bezvousý.

Postavy Trojice mohou být znázorněné také pomocí člověku nepodobným symbolům - *neantropomorfní symbolický obraz (zobrazení Trojice nepřímé)*, jinými slovy čistě symbolické zobrazení. *Složený symbolický obraz* se skládá z člověku nepodobné trojice samostatných symbolů božských Osob (představuje především *trojičnost*). *Jednoduchý symbolický obraz* představuje jediný symbol (např. trojúhelník), odkazuje na *trojjedinost* Boha. Může být provázený antropomorfním nebo neantropomorfním symbolem konkrétní božské Osoby. Příkladem může být symbol holubice Ducha svatého uvnitř rovnostranného trojúhelníku.<sup>187</sup>

Kombinaci antropomorfních a neantropomorfních symbolů představuje znázornění Trojice *atropomorfně - symbolické*.<sup>188</sup> *Antropomorfně-symbolický*, jinými slovy *smíšený obraz* Trojice je nejrozšířenější; většinou se skládá z dvojice antropomorfních postav a zástupného symbolu, odkazujícího na přímým způsobem nevyjádřenou třetí osobu.<sup>189</sup> Nejčastěji se jedná

<sup>183</sup> Srov. HACKEL (pozn. 30), s. 14.-15.

<sup>184</sup> Srov. BOERSPLUG (pozn.41), s. 17-27.

<sup>185</sup> HACKEL rozděluje trojiční obrazy na přímé (*direkten*) a nepřímé, pro které užívá výraz *akzidentiellen*, „akcidentální, druhotné nebo náhodné.“ HACKEL (pozn. 30), s.1-3.

<sup>186</sup> Typický příklad představuje *Zjevení Nejsvětější Trojice sv. Augustinovi*, ikonografický typ *Gloria - Trojice* ve slávě - zaujímá jen malou část po straně obrazu.

<sup>187</sup> Např. vitráž v apsidě chrámu sv. Petra v Římě od Berniniho, představující bílou holubici Ducha uprostřed rovnostranného trojúhelníku.

<sup>188</sup> Uvedený výraz použil HACKEL. HACKEL (pozn. 30), s.1.

<sup>189</sup> *Antropomorfně-symbolickou* Trojici označuje Hackel jiným výrazem, který lze doslovně přeložit jako *tělesně-symbolickou formu* trinitárního zobrazení („*körperlich-symbolischen*“). Idem, s. 15.



o Ducha svatého, kterého obvykle zastupuje symbol holubice. Méně často jsou obrazy s jedinou antropomorfně vyjádřenou osobou Trojice a dvojicí symbolů.

HACKEL představuje způsob dělení trinitární ikonografie založený na zobrazování Trojice pomocí *jednoduchých geometrických forem*, po nich následují složitější *předmětně-symbolické formy*, které vrcholí *antropomorfním zobrazením* trojičních osob.<sup>190</sup>

Antropomorfní obrazy HACKEL dále dělí na tzv. „reprezentativní“ portréty Trojice („*Das repräsentative Bild*“) a „dějové“ obrazy Trojice („*bewegtes Bild*“), které zachycují trojici Osob při Božím díle, při činnosti. Ke zmíněným skupinám přidal „východní typ“ - *Návštěvu Abrahámovu*.<sup>191</sup>

### 3.4.1 Vlastní rozdělení odkazu na Trojici ve výtvarném umění, rozdělení z ohledu na jejich obsah z pohledu teologie.

Pokud shrneme uvedené poznatky, lze představit Trojici dvěma uvedenými způsoby:

- Antropomorfní symbolický obraz Trojice.
- Neantropomorfní symbolický obraz Trojice.
- Kombinace uvedených dvou typů, které může představovat:
  - Bůh Otec a Syn se symbolem Ducha svatého,
  - Bůh Otec se symbolem Syna a symbolem Ducha svatého,
  - Symbol Boha Otce, antropomorfně zobrazený Syn a symbol Ducha svatého.
  - Antropomorfně znázorněný Otec nebo Syn se symbolem trojjedinosti (např. rovnostranným trojúhelníkem).

Jiný způsob rozdělení trojičních zobrazení je odvozený ze vztahu k trojrozměrnosti Univerza a „trojrozměrnosti“ křesťanské spirituality, představuje tři skupiny: Vertikální schéma ikonografie Trojice je možné odvodit od epifanie Boha při Ježíšově křtu: Otec potvrzuje synovství a současně božství jednorozného Syna. Příkladem vertikálně orientované skladby symbolů představuje např. nebe s odkazem na Boha Otce, které propojil se zemí sestupující Duch svatý v symbolu holubice. Přijímá ho v řece Jordánu (nebo ve křtelnici) stojící Kristus – Bůh a současně i člověk. Vertikální symbolika dominovala v období prvního tisíciletí v mnoha podobách [např. obr. 19, 20, 22].

Horizontální schéma bylo odvozené od tří božských osob Trojice v obraze andělů *Návštěvy Abrahámovy*. Trojice andělů v podobě lidských postav a zstupovala Otce, Syna a Ducha, které v horizontální rovině symbolizují rovnocennost osob spojených navzájem poutem jediného božství. Postavy stojí nebo sedí vedle sebe ve vzájemné jednotě představují imanentní Trojici, která byla horizontální orientací Osob znázorňovaná nejčastěji [obr. 50].

Transversální schéma, které představuje *Ikona otcovství - Paternitas*, ukazuje Otce věčně plodícího Syna v Duchu svatém. Z Otce a *skrze* Syna vychází - symbolicky znázorněný v podobě holubice, kterou drží Spasitel světa na svém klíně. Transverzální rovina je daná za sebou uspořádanými postavami Trojice. Z teologického pohledu toto schéma přináší výpověď o vzájemném vztahu trojičních Osob podle teologického schématu východní církve.

Rozdělení trojiční ikonografie nám umožní i teologický výklad, který zobrazení Trojice přisuzujeme. Trinitární ikonografie může představit Trojici *imanentní* nebo

---

<sup>190</sup> Hackel se nezmiňuje o tom, že každé trojiční vyobrazení je ve skutečnosti pouhým symbolem. Uvedená myšlenka chybí také v práci jiných autorů, např. Boespfluga. Srov. BOERSPFLUG (pozn. 41), s. 11- 24.

<sup>191</sup> HACKEL (pozn. 30), s. 2-3.

ekonomickou.<sup>192</sup> Zobrazení imanentní Trojice představuje především její *trojjedinost je smyslu jediného Boha* (v triadickém smyslu) a ekonomická Trojice *trojičnost* (narativní příběh tří Osob).<sup>193</sup> Obrazy *Trojice imanentní* do určité míry vždy představují tzv. *reprezentativní vyobrazení Trojice*. Obraz Boha ve svém nezávislém bytí vůči stvořenému světu.

Z teologického hlediska by měly zachytit rovnocenný vztah mezi osobami Trojice i jejich vzájemnou rovnocennost. Imanentní Trojici v obraze *antropomorfních symbolů* představují tři vzhledově identické postavy. Kristus je zobrazený před vtělením bez ran po ukřižování, jako Bůh v královském majestátu, stejně jako Otec a Duch, často s královskými korunami nebo tiárami.<sup>194</sup>

Vyobrazení *ekonomické Trojice* představuje příběh o spáse, *narativní typ* zobrazení, které může být zároveň i *reprezentativním vyobrazením Trojice*. Ekonomická Trojice přibližuje trojjediného Boha především v rovině *trojičnosti* božských Osob, v níž je Otci, Synu i Duchu „určena“ individuální role ve vztahu k lidskému bytí a to ve dvou úrovních: při stvoření světa (Universa) a člověka, nebo v příběhu o lidské spáse, započatý úradkem Boha Otce. Principem obrazů se zmíněnou tematikou není „portét Trojice,“ ale zviditelnění *příběhu o spáse*, na kterém se podílí celá Trojice. *Narativní zobrazení Trojice* vypráví příběh o spáse člověka ve smyslu jednotlivých epizod ze společného díla trojičných Osob. Důraz je kladený především na teologický a věroučný obsah obrazu s cílem invokovat v mysli diváka pozitivní duchovní obrácení nebo setrvání na cestě směřující ke spáse. Trojiční umělecká představa spásy sebou nese Kristův příběh od vtělení. Počátek děje otvírá *Rozhodnutí o spáse (Úradek Boha Otce)*. Na Kristově těle před pozemským vtělením a putováním nejsou ještě patrné rány po spásonosném ukřižování. Příběh spásy je zakončený nanebevzetím vzkříšeného Syna (*Návrat k Otci*), případně obraz *Trojice ve slávě Kristova vzkříšení (Trojice vítězná, Gloria)*, která svým způsobem již „přemostňuje,“ propojuje a ikonograficky spojuje teologický typ *ekonomické a imanentní Trojice*. Od reprezentativního portrétu imanentní Trojice se však *Vítězná Trojice (ve slávě Kristova vzkříšení)* odlišuje tím, že zde Duch svatý nebyl nikdy zobrazený v lidské podobě a Kristus má rány po ukřižování, které svědčí o jeho vítězství nad smrtí a vítězně dokonaném boji o spásu člověka.

Odlišné teologické hledisko pro rozdělení trinitárních zobrazení vypovídá o tom, zda jsou ve svém vzájemném vztahu jednotlivé osoby Trojice z hlediska svého významu a postavení výtvarným dílem zachycené ve smyslu vzájemné rovnocennosti, případně některá z nich zaujímá dominantní postavení. Tímto pohledem vidíme buď *teologicky rovnocenný vztah* mezi osobami Trojice, nebo trojiční zobrazení indukuje vzájemnou nerovnost trojičných Osob mezi sebou v *teologicky nerovnocenném* trojičním vztahu. Rovnocenné postavení Osob je zdůrazněné třemi identickými postavami, které se často liší jen svými atributy. Přejít k nerovnocennému interpersonálnímu vztahu v Trojici představuje *velikost zobrazených figur*, zvolená úměrně k důležitosti a významu konkrétní osoby Trojice.

Obtížnější je posuzovat odlišný *věk* božských osob. Z obecně platného zvyku je vždy kladená nejvyšší úcta a význam osobě nejstarší a naopak. Z teologického pohledu naznačenou

---

<sup>192</sup> HACKEL označuje zobrazení ekonomické Trojice, činné v dějinách spásy, jako tzv. „bewegte Bild,“ neboli „pohnutý“ (dějový) obraz. Idem, s. 85-87.

<sup>193</sup> BOERSPFLUG vidí v narativním příběhu Trojice vizualizaci božského plánu spásy a její zobrazení však dělí do dvou typů: na trinitární obrazy (*imagines trinitaires*) a obrazy Trojice (*imagines de la Trinité*). BOERSPFLUG (pozn. 41), s. 20-23 a pozn. 29.

<sup>194</sup> Pokud autor díla vedený snahou vytvořit co nejvěrnější *reprezentativní obraz imanentní Trojice* zachytil Krista před svým vtělením a ukřižováním jako *nevtělené Slovo* bez ran souvisejících s ukřižováním, s ohledem na teologicky pojatý *příběh lidské spásy* by teoreticky neměl být zobrazený Duch v podobě (symbolu) holubice, neboť v tomto obraze se Duch zjevil až při události Kristova křtu v Jordánu.

vzájemnou nerovnocennost zobrazených božských Osob lze však jen obtížně vysvětlit jako cílený záměr.<sup>195</sup>

Podle toho, na kterou osobu je kladený největší důraz a která dominuje v kompozici výtvarného díla, můžeme rozlišit zobrazení Trojice na *kristocentrické* s centrální postavou Krista, doprovázeného „druhotně“ Otcem a Duchem. Dominantní může být také osoba Boha Otce na obrazech, které je možné označit jako *patrocentrické*. Nebyla však pozorována výtvarná díla, ve kterých by představoval „hlavní roli“ Duch svatý, „doprovázený“ postavami Otce a Syna (teoreticky by se dala nazvat slovem „*spiritocentrická*“).

V návaznosti na *příběh spásy* vyplývá možnost rozlišit obrazy Trojice na základě teologického typu Krista (zobrazeného v podobě člověka) do tří typů: První typ přibližuje Trojici s Kristem před svým vtělením. Z teologického pohledu Kristus - věčné Slovo zrozené z Otce - druhá osoba Trojice - dosud nepřijal lidskou přirozenost, přesto je v lidském těle představený, avšak nemá stopy po ukřižování. Druhý typ obrazů zobrazuje Trojici s Kristem, který přijal lidskou přirozenost - vtělený Bůh se stal se na zemi žijícím Bohočlověkem. Uvedená skupina zahrnuje obrazy Trojice s Kristem v lidském těle v soteriologickém cyklu ikonografie od jeho zrození až po smrt na kříži. Třetí typ trojičních vyobrazení zachycují *Krista vzkříšeného* s oslaveným tělem – spasitele a vítěze nad smrtí, po svém zmrtvýchvstání a návratu k Otcí. Zmrtvýchvstalý Kristus i se svými ranami na nich zdánlivě sestoupil z kříže do náruče svého Otce, oslavený vítěz nad smrtí. Vyskytuje se souběžně s prvním typem na i na „reprezentativních portrétech“ Trojice od počátku 15. stol.; od druhé poloviny 16. stol. přechází typ *Krista vzkříšeného* do ikonografické formy *Nejsvětější Trojice ve slávě vzkříšeného Krista*. Na rozdíl od prvního typu (představující Logos - věčné Slovo) oslavuje třetí typ zmrtvýchvstalého Spasitele - Kristovy *svaté rány*, symboly utrpení, obětovaného za spásu světa. V případě, že Kristův purpurový plášť zahaluje ránu v jeho boku, jsou vždy viditelné probodené ruce a nohy.

### 3.4.2 Historická údobí vývoje trinitární ikonografie.

K prvním autorům, kteří se pokusili rozvrstvit trojiční ikonografii do ucelených časových úseků, patřil DIDRON, který uvedl chronologii trojiční ikonografie rozdělenou do čtyř období: období *antické* (1. - 8. stol.), období *románské* (8. - 12. stol.), třetí je období *gotické* (13. - 15. stol.) a jako poslední „kreativní“ údobí, uvedl dobu *renesance* (15. - 16. stol.).<sup>196</sup> HACKEL jednotlivá období existence trojiční ikonografie přímo nedefinoval. Uvedl jen, že prvních pět století křesťanství bylo obdobím pokusů směřujících k obraznému znázornění „svaté jednoty v trojitosti.“<sup>197</sup> HACKEL svým názorem na dobu vzniku trojiční ikonografie navazoval na závěry, které publikovali SAUER a de ROSSI.<sup>198</sup> HACKEL

<sup>195</sup> V tom smyslu, že by tím měla být vyslovena myšlenka subordinace jedné nebo dvou trojičních osob vůči třetí. Z teologického hlediska však uvedený způsob zobrazení jednotlivých osob Trojice demonstrují latentní subordinacianismus.

<sup>196</sup> S uvedeným klasickým rozdělením, založeném především na vývoji architektury, se na základě současných poznatků nelze ztotožnit. Srov. DIDRON - MILLINGSTON (pozn. 23), s. 34-62.

<sup>197</sup> „*Das Driehheit Heil'ge Einheit.*“ HACKEL (pozn. 30), s. 14-15.

<sup>198</sup> Oba autoři spojovali vznik trinitárního výtvarného odkazu s přijetím symbolu trojúhelníku. Trojúhelník, do kterého byl vepsán Kristův monogram byl podle jmenovaných autorů trojičním symbolem „*prvních století křesťanství.*“

Idem, s. 16.

charakterizoval období 5. až 10. stol. tím, že v něm, v návaznosti na pozdně antické obrazové formy, zachycené již v raně křesťanském umění, došlo postupně ke znázorňování Trojice smyslově vnímatelnými formami.<sup>199</sup>

BOESPFLUG vřadil vznik trojiční ikonografie do 4. stol. s tím, že „obrazy Boha byly v prvních třech stoletích téměř neznámé.“<sup>200</sup> Vlastní historii zobrazování Trojice dělí do čtyř časových úseků: První období nazývá BOESPFLUG „*periodou nepřímého náznaku mystéria Trojice bez úmyslu přímého znázornění*“, začalo ve 4. století a skončilo v 8. století. Následovalo druhé období, období *zkoumání*,<sup>201</sup> které trvalo od 9. do 12. století a bylo spojené se vznikem hlavních ikonografických typů Trojice. Zmíněné období nazval *obdobím hledání* ve smyslu nalezení výtvarného výrazu. Třetí údobí spojil BOESPFLUG s rozkvětem trojiční ikonografie; začalo ve 12. století a vyvrcholilo  *kreativní fází* ve 14. a počátkem 15. století,<sup>202</sup> po něm následovalo závěrečné čtvrté období.

PATSCHOVSKY hodnotil vývoj zobrazování Trojice od jeho vzniku až do počátku 13. století. Rozdělil ho do dvou period: první trvalo až do 11. stol., druhé období následovalo po něm.<sup>203</sup> Podle něj jsou „*reprezentace Trojice až do 11. stol. mimořádně řídké*“<sup>204</sup> a uvádí čtyři případy, kdy k němu došlo, jedná se o následující zobrazení Trojice: 1. *trojice mužů* z tzv. Dogmatického sarkofágu. 2. Všeobecně - symbolické formy zobrazení Trojice, mezi které Patschovsky zařadil i mozaiku v apsidě baziliky sv. Felixe v Nole a typ *Hetoimasia* s Pravicí Boží a s holubicí Ducha svatého. 3. *Tříhlavá a tříobličejová Trojice*, mající podle Patschovského zdroj v antickém umění. 4. Motiv *filoxenie (Pohostinství Abrahámovo)*. Ve druhém období, od 12. stol. a později, byl Bůh v Trojici představený třemi způsoby: 1. Trojicí v obraze *tří mužů*. 2. Gnadenstuhl/Paternitas (!).<sup>205</sup> 3. Symbolická a symbolicko - hybridní forma obrazů Trojice.<sup>206</sup> HACKEL ji označil termíny, které lze přeložit slovy *geometricky - symbolická a tělesně - symbolická zobrazení*.<sup>207</sup>

Podle vlastních poznatků vznikl výtvarně pojatý odkaz na Nejsvětější Trojici postupně ve třech obdobích, kterým předcházela *pretrinitární fáze* (údobí), spojené s postupným *vyráváním* trojiční myšlenky. Následoval vznik trinitární ikonografie (*první údobí*), ve kterém se jen vzácně vyskytoval odkaz na Trojici a to v čistě symbolické podobě nebo v postavě Krista spojené se symboly Otce a Ducha. *Druhé údobí* představoval přibližně od počátku 2. tisíciletí středověk, spojený s plným přijetím antropomorfně-symbolické formy. Trojiční výtvarný odkaz vyvrcholil a dozrál a 14. a 15. století; později, ve druhé polovině 16. století přešel do svého závěrečného *třetího údobí*, spojeného se stagnací výtvarně přijaté

---

<sup>199</sup> HACKEL též uvádí 8. stol. ve smyslu období prvního nálezu Boha Otce v lidské podobě. Uvedený názor je však v současnosti zpochybnovaný. Srov. následující text. Idem, s. 23.

<sup>200</sup> BOESPFLUG (pozn. 41), s. 17-18.

<sup>201</sup> „*Eine Periode der Erkundung.*“ Idem, s. 18.

<sup>202</sup> Idem, s. 18-26.

<sup>203</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 56-76.

<sup>204</sup> Idem, pozn. 3 s. 56.

<sup>205</sup> Idem, s. 71.

<sup>206</sup> Do této skupiny PATSCHOVSKY řadí obrazy Trojice v podobě lidských postav, ev. doplněné o symboly zbývajících Božských osob. Patří sem také obrazy Trojice odvozené za tří různých symbolů jejichosob.

<sup>207</sup> HACKEL (pozn. 30), s. 15.

trojiční myšleny. Skončilo v 18. století. Historie zobrazování Trojice tímto způsobem tvoří čtyři ucelené kroky:

Období raného křesťanského umění prvních tří století vytvořilo základ, na kterém následně vyrůstala trojiční ikonografie. Počátky raně křesťanského umění bylo spojené s formací sepulkárních výtvarných motivů symbolického charakteru. Uvedené období mělo svůj zdroj v antickém umění a skončilo po roce 313, případně v polovině 4. století.

*Pretrinitární* období si postupně osvojilo starozákonní i novozákonní motivy. S vítězstvím křesťanství, které bylo spojené i s rozvojem trinitární teologie začalo údobí „zrání“ trojiční myšlenky v raně křesťanském uměleckém duchu. Ve druhé polovině 4. stol. postupně nastalo *první trinitární* umělecké údobí, skrývající osoby Trojice v odkazu tří symbolů nebo v obraze Krista doprovázeného jedním či dvěma symboly trojičních osob. V návaznosti na rozvoj trinitární teologie, představené apologety na prvních ekumenických koncilech a formulací *Kréda*, vzácně a skrytým došlo i k výtvarné manifestaci nově vyslovených teologických dogmat, k výtvarnému „odhalení“ tajemství trojjedinosti Boha, krom Krista jen ve formě symbolů zbývajících osob Trojice.

*První trinitární údobí* výtvarného umění pozvolna ustoupilo nástupujícímu středověku. S obdobím středověku přešlo do *druhého trinitárního údobí*. Na jeho počátku trojiční ikonografie stále ještě postrádala společensko-teologickou invenci, vedoucí ke vzniku a legitimitě antropomorfního symbolu pro zobrazení všech tří osob Trojice, typického až pro období vrcholného středověku.<sup>208</sup> Pro druhé údobí je charakteristické zobrazení postav Trojice v „*lidské*“ podobě. Z teologického pohledu se však nejednalo o portrét, nýbrž o symboly osob trojjediného Boha, které se svým vnějším vzhledem shodovaly s obrazem lidských postav. Bůh Otec, Duch svatý spolu s Kristem se od přelomu 12. a 13. století tímto způsobem zobrazení objevovali na ilustracích manuskriptů jako vzácný doklad vzájemné rovnocennosti osob Trojice.<sup>209</sup> První, avšak izolovaný odkaz na Trojici v podobě tří „nebeských mužů“ představuje zobrazení z Grimbalda evangeliaře z Winchesteru [obr. 50], které vzniklo v první čtvrtině 11. století.<sup>210</sup> Souběžně vznikl odkaz na Trojici v podobě antropomorfně - symbolického obrazu Otce a Syna s holubicí Ducha, který se rychle rozšířil a stal se obecným trojičním typem, který přetrval až do současnosti. Od jedenáctého do dvanáctého století tvůrčí vůle k vyobrazení Trojice pozvolna stoupala, gradovala v období 13. a 14. století, až dospěla na svůj vrchol, který představovalo 15. a počátek 16. století, ve kterém došlo, obrazně řečeno k „explozi“ trojiční ikonografie v podobě antropomorfního symbolu. Je třeba zmínit, že ve *druhém období* vznikl též tzv. *soteriologický trojiční cyklus* s důrazem na Krista - Spasitele světa. Ve středověku vznikly též trinitární schémata, nezřídka na principu komplikovaných geometrických figur.<sup>211</sup>

Třetí období trinitární ikonografie začalo v 16. století. V jeho první polovině obrazy Trojice ztrácely na své tvůrčí originalitě a většinou se opakovaly starší motivy, s cílem

<sup>208</sup> Otázka vzniku tzv. *tříhlavé Trojice* není v této kapitole zmíněná, podle současných poznatků zmíněný trojiční typ našel místo v trojiční ikonografii do 11. stol.. Srov. PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 60-61.

<sup>209</sup> HACKEL datuje vznik a výskyt „reprezentativních antropomorfních obrazů Trojice“ do období začínající 10. stol. a které trvalo až do 16. stol.. HACKEL (pozn. 30), s. 66.

<sup>210</sup> *Grimbaldův evangeliař*, původem z Canterbury, byl podle dostupných údajů *British Library*, kde je uložený, vyroben na počátku 11. stol. mezi lety 1010-1020.

<sup>211</sup> Geometrická schémata a *figury* jsou známé od konce 12. stol., s koncem druhého trinitárního období trojiční ikonografie jsou, až na výjimky, opuštěné. 15. stol. je obdobím, kdy jejich oblíbenost ustává, m.j. pod tlakem církevní kritiky díla *Liber figuratum* Joachima z Fiory a v regionu českého království s odsouzením heretického *Scutum fidei* Mistra Jeronýma Pražského na Kostnickém koncilu. Srov. POTESTÀ (pozn. 124), s. 115-117.

dosáhnout co možná největší dokonalosti a zobrazení hloubky vztahu mezi osobami Trojice. Je možné si povšimnout, že předchozí, vrcholné období trojiční ikonografie skončilo v časové shodě s Tridentským koncillem a poměrně náhle přešlo do málo nápadité „uniformity“ konce 16. a následujícího 17. a 18. století. Charakteristický znak pro třetí údobí trojiční ikonografie představuje „strnulost“ výtvarně pojatého odkazu na Trojici, který nezmírnila ani dynamika barokní doby.<sup>212</sup> Poslední, třetí trinitární údobí, je ve výtvarném umění charakteristické ikonografickým typem *Nejsvětější Trojice ve slávě vzkříšeného Krista (Gloria)*. Motiv se začal rozšiřovat v období přelomu 15. a 16. století. Následně v 17. a 18. století vznikly některé originální typy tohoto ikonografického typu, které lze popsat ve smyslu samostatných ikonografických podskupin vzhledem k rozdílnému teologickému poselství, jenž v sobě tyto obrazy nesou. Skrovná pestrost ikonografie trojičních obrazů v tomto období korespondovala s výrazovou rigiditou, do které se zobrazení Boha v Trojici dostalo.<sup>213</sup> Závěrečné období trojiční ikonografie skončilo s obdobím manýrismu a klasicismu. V 19. stol. již nelze hovořit o možné originalitě, případně o vývoji trojiční ikonografie.

#### 4 OBDOBÍ VZNIKU TRINITÁRNÍ IKONOGRRAFIE A JEJÍ VÝVOJ DO 5. STOLETÍ.

Vírou v nezobrazitelného Boha se v prvních třech stoletích po Kristu křesťanské i židovské společenství výrazně odlišovalo od okolního polyteistického prostředí, které bylo spojené s pestrým spektrem pohanských bohů, zobrazených na četných skulpturách i mozaikách. Úcta a vysluhování obětí sochám božského *pantheonu* bylo součástí náboženské tradice římského impéria a projevem loajality vůči říši a císaři, což však jak židé tak i

---

<sup>212</sup> Údobí trinitární ikonografie, navazující na Tridentský koncil, není ve smyslu zhodnocení koncilu a jeho dokumentů na ikonografii Trojice dosud plně objasněné.

<sup>213</sup> Kromě ikonografického typu *Pieta Boha Otce* se v zaalpských zemích, především mezi německy mluvícím obyvatelstvem, těšil pozornosti trvale oblíbený *Thronus gratiae*, kterému byla připisována zázračná moc ve smyslu ochrany před morovou nákazou a tureckými vpády. Rozsah této práce neumožňuje nastínit uvedenou problematiku do větší hloubky, totéž se týká i předchozího období.

křesťané za modloslužba.<sup>214</sup> *Idolatrie* se vztahovala též k portrétu zbožštělého císaře, který zprostředkoval vládu pozemskou. Křesťané se však přiklonili k otázce možného zobrazení Boha ve shodě s židovskou vírou.<sup>215</sup> S ohledem na perspektivu spásy duše bylo pro křesťana vhodnější podstoupit mučednickou smrt, jak obětovat sochám pohanských bohů. V uvedeném smyslu raně křesťanské umění neprojevovalo snahu během prvních tří století dotknout se tématu *jediného Boha*. Důrazný odpor proti modlářství spolu s *nezobrazitelností* Boha byl hlavní příčinou, proč v raně křesťanském umění prvních tří století neexistoval výtvarný odkaz na Boha Otce a Ducha svatého. Shodný názor zastával i DIDRON.<sup>216</sup>

Na Trojici však neviditelným způsobem odkazovaly teologické symboly, pronikající liturgii i svátostný život raně křesťanských komunit, především *symbolon - regula fidei*: vyznání víry v Boha Otce, jeho syna Ježíše Krista a svatého Ducha, které přijal katechumen a vlastními slovy potvrdil při křestním obřadu.<sup>217</sup> Teologicky dosud nedefinovanou Trojici nebylo cílem zviditelnit ve výtvarném umění ani ve formě symbolu. i když daná doba disponovala velmi vyspělým antickým uměním. Příčina pravděpodobně spočívala i v teologické složitosti rodícího se trinitárního učení, překonávající možnosti reálné lidské představivosti. Dogmata o Trojici dosud nespátřila světlo světa a teologické pravdy o jednotlivých trojičních osobách se postupně formovaly v textech dobových teologů.

Trinitární představa Boha však byla v podvědomí křesťanů, o této skutečnosti vzácně svědčí sepulkární nápisy s trojičním obsahem. Odkaz na Trojici obsahuje text na náhrobku ze 4. stol. v katakombách Domitilla v Římě, který cituje KAUFMANN: „*Jucundianus qui credidit Christum Jesum vivit et in filio et in isp(iritu) sanctu.*“<sup>218</sup> KAUFMANN uvádí také několik dalších nápisů s trojičním obsahem, pocházejících ze severní Afriky; syrského a koptského prostředí.<sup>219</sup> Zkrácené *Krédo - symbolon* - v podání jednoho z nápisů zní:

„*Zde v míru odpočívá Agelperga, služebnice Krista, která žila [přibližně] osmnáct let.: já věřím na Boha Otce, já věřím na Boha Syna, já věřím na Boha svatého Ducha, já věřím, že povstanu z mrtvých při posledním soudě.*“<sup>220</sup>

---

<sup>214</sup> *Druhé přikázání*, které obdržel Mojžíš na hoře Sinaj (Ex 20,4-5), varovalo izraelský lid před modlářstvím: „*Neuděláš si žádnou sochu, nic, co se podobá tomu, co je nahoře na nebo dole na zemi nebo ve vodách pod zemí. Těmto bohům se nebudeš klanět a nebudeš jim sloužit.*“

<sup>215</sup> Hebrejské umění v souladu s tradicí nevytvořilo lidský portrét ani ho z hlediska víry neuznalo za správné zhotovit. Na to navazuje i nemožnost hebrejských učitelů zákona představit si člověka, který by ve svém lidství současně mohl skrývat i Božství. To byl pravděpodobně i jeden z důvodů, proč většina židovské komunity nedokázala přijmout Ježíše z Nazareta jako Boha - mesiáše. Židokřesťanská komunita Kristovo božství následně přijala, ale v návaznosti na starozákonní tradici nedokázala přijmout jeho obraz ve smyslu božské Osoby.

<sup>216</sup> DIDRON uvádí: *Během prvních osmi století byla ikonografie Trojice „ve stadiu experimentálních příprav“ a (proto) neexistuje ani jediná dokonalá podoba Trojice z prvních století po Kristu jak v katakombách, tak i na výzdobě raně křesťanských sarkofágů.* DIDRON - MILLINGSTON (pozn. 24), s. 35.

<sup>217</sup> Mt 28,19, dále Sk 1,5; Sk 2,38; 2 Kor 5,17; 1 Petr 1,23. Srov. POSPÍŠIL (pozn. 76), s. 220-227.

<sup>218</sup> „*Jucundianus, který věřil v Krista, žije v Otcí, Synu a Duchu svatém.*“ KAUFMANN (pozn. 6), s. 166. Autorovi se však nepodařilo prokázat existenci citovaného nápisu.

<sup>219</sup> Kamenný reliéf s koptským textem, který je invokací Nejsvětější Trojice, P. Marie a archandělů Gabriela a Michaela se nachází v British Museum. British Museum, inv. No. 1502., registrační číslo 1910,0412.17. Přesná datace není uvedena, lze jej však vřadit až do období poloviny 1. tisíciletí. Dostupné na *British Museum - Advanced Search* [online], <<http://www.britishmuseum.org/research/search...databa.../>> [cit. 31. 10. 2011].

<sup>220</sup> KAUFMANN (pozn. 6), s. 169.

Ikonografie v prvních třech stoletích se vyznačovala průzračností myšlenky i jednoduchostí. Ústřední myšlenku své víry - spásu člověka - křesťané představili snadno pochopitelnými symboly nebo podobenstvími, například obrazem lidské přirozenosti Krista v postavě *Dobrého pastýře*. Křesťanství i jeho umění od svého vzniku vycházelo z bohočlověka Krista; tak, jak ho zachycuje novozákonní zvěst, nikoliv z nepřímo zjevené, skryté Trojice. Kristus ve smyslu Bohočlověka současně představoval univerzální symbol křesťanství i symbol víry. Výzdoba katakomb, která se na rozdíl od chrámů dochovala nezdělaná až do dneška, vypovídala o Kristu, spáse a *naděži*<sup>221</sup> a postupně se orientovala stále silněji kristocentricky. Raně křesťanská tradice také přijala starozákonní motivy odkazující na *svědectví víry*.<sup>222</sup> Zajímavým poznatkem je skutečnost, že ikonografie obsáhla starozákonní triadické motivy, avšak bez prokazatelného vztahu k trinitární symbolice. Na základě studia raně křesťanského umění lze však prohlásit, že rodící se trojiční teologie neměla v období prvních třech století výrazný vliv na ikonografii křesťanského umění.

Po úspěchu křesťanství v Římské říši však bylo nezbytné v souladu s antickou tradicí představit křesťanskou víru též prostřednictvím výtvarného umění, což předpokládalo přijetí snadno pochopitelné symboliky, oslavující Krista a vítěznou církev. Objevila se potřeba reprezentace konstantinovské církve ve smyslu státního náboženství. Milánským ediktem roku 313 zprvu došlo jen ke zrovnoprávnění křesťanství ve vztahu k tradičnímu antickému kultu, ale již záhy, za vlády Konstantina, představovala církev jeden z pilířů moci v římské říši a ke konci 4. stol. se stala do určité míry sokem panujícího císaře ve vztahu k jeho moci. Z Kristova odkazu vyplývala povinnost šířit evangelium (Mt 28.18-19) a obhajovat pravdy spojené s teologicky definovanou Trojicí v celém tehdy známém světě. V návaznosti na antickou kulturu s typickým rysem vyobrazit si svého panovníka bylo i v zájmu křesťanství vytvořit reprezentativní zobrazení, které by nějakým způsobem zviditelnilo *obsah víry*. Jiný než symbolický odkaz nepřicházel v úvahu. Ve druhé polovině 4. stol. byl Bůh nepřímo představený Bohočlověkem - Kristem.<sup>223</sup> Křesťanský Bůh zobrazený v osobě vítězného Krista definitivně převzal dominantní roli v ikonografii křesťanského umění a v podobě majestátního

---

<sup>221</sup> Důvodem vzniku výmalby byl nejen cíl estetický a věroučný, ale i lepší orientace v jejich prostorách včetně označení tzv. *lokulů*, konkrétních míst věčného odpočinku jednotlivých členů církevní obce. Malby se vyskytovaly s velkou pravděpodobností i v křesťanských bohoslužebných prostorách, které se nacházely mimo podzemí. Svědčí o tom nepřímým způsobem *Církevní dějiny* Eusebia z Césareje (cca. 260-339). O budování křesťanských chrámů v období císaře Konstantina píše: „*Přímo neuvěřitelná radost vládla ovšem především mezi námi, kteří jsme složili všechnu svou naději na Krista.[...] všechna svatá místa, bezbožnou zvlí ještě před nedávnem obrácená v trosky, znovu ožívají, jak se od základů znovu vypínají chrámy do ohromných výšek a skvějí se daleko větší krásou a nádherou než ty, které byly před tím rozbořeny.*“ EUSEBIUS z Césareje, *Církevní dějiny*. Lib. 10,1-3: PG 20,842-847, in: *DMC I. Doba adventní a vánoční* (pozn. 13), s. 863.

<sup>222</sup> Starozákonní odkaz v raně křesťanském umění reprezentovaly narativní biblické scény, které v prvních stoletích svou četností převažovaly nad novozákonní ikonografií. Mezi ně patřila starozákonní *Návštěva Abraháma*, která odkazovala na poslušnost a důvěru Abraháma vůči Hospodinu, též motiv *Tří mládenců v ohnivé peci*, představující pevnost ve víře tří bratrů, kteří byli hotovi obětovat vlastní život, než přinést oběť modlám. Oblíbeným motivem sepulkární výzdoby byl také *Jonáš*, buď *vyvržený na břeh*, nebo *uvězněný v útrokách velryby*. Častým motivem bylatěz *holubice* - někdy nesla olivovou ratolest - ve smyslu *poselství radostné zvěsti a naděje*. Dalším tématem výzdoby katakomb bylo *Obětování Izáka*, ve významu symbolické oběti Abraháma, vztažené k reálné oběti Krista - Beránka.

Srov. BARUFFA Antonio, *The Catacombs of St. Calixtus*, Vatican 2000, s. 39, 40, 70.

<sup>223</sup> V otázce po zobrazení *jediného, společného božství* jsou si z teologického hlediska všechny tři Osoby mezi sebou vzájemně rovnocenné; jinak řečeno Syn, Otec i Duch svatý vypovídají o Trojici každý sám, neboť ji obsahují ve svém „osobním“ božství, které je společné celé Trojici.



vládce, naplněného Duchem svého Otce, byl představený v obraze *Pantokratora*. *Kristocentrismus* se stal ikonografickým principem, který v sakrálním umění zcela zastínil starozákonní scény a dosud používané motivy - ve smyslu zobrazení křesťanské *naděje* - odsunul do pozadí. Rovněž náměty oslavující *vítězný Kristův kříž* představovaly nový motiv v raně křesťanské ikonografii a zrcadlily slova Kréda o Kristově lidské a božské podstatě.<sup>224</sup>

V období přelomu 4. a 5. stol. se znovu objevil motiv Dobrého pastýře (*pastor bonum*). Původní zpodobnění Ježíšovy lidské hypostáze v podobě pastýře - prostě oděného mladého muže - bylo obohacené odkazem na Kristův majestát. Z původně prostého pastýře křesťanů, tak jak ho známe až do počátku 4. století, se stal Bohočlověk oděný královským rouchem.<sup>225</sup> Boží Syn, trůnící pastýř, ve svém majestátu ho někdy doplnily pasoucí se ovce.

Ve druhé polovině 4. století se však již zvolna střetl kult vladaře - císaře s kultem osoby Krista - vladařem nade všemi věky. Pravděpodobně i tlak ze strany císaře později „donutil“ Krista opustit trůn a obraz *Pantokratora* (*Majestas Domini*) nahradil *Prázdný trůn* (*příprava trůnu, Hetoimasia*).<sup>226</sup> Jiná možnost vzniku obrazu *Prázdného trůnu* spočívá v těžkých zkouškách, do kterých se církev dostala na přelomu 4. stol. a v 5. stol. díky schizmatu a útokům barbarů, vedoucí až k zániku římské říše. To mohlo zapříčinit zacílení teologického pohledu do budoucnosti ke Kristově návratu v roli spravedlivého soudce. V uvedeném období rovněž připojila latinská církev k obrazu nebo symbolu vítězného Krista ve vertikální ose symetrie též symbol Otce a vzácně i Ducha, avšak stále platí, že veškerý raně křesťanský výtvarný odkaz je třeba hodnotit s ohledem na *Kristocentrismus*, který jednoznačně udával tón celému prvnímu tisíciletí křesťanského umění.

## 5 OSOBY TROJICE V PODOBĚ SYMBOLU NEBO ALEGORIE.

K objektivnímu objasnění trojičního rozměru raně křesťanského umění je třeba pečlivě určit zobrazené symboly nebo alegorie a určit jejich obsah ve smyslu odkazu na konkrétní osobu Trojice. K provedení *trinitární analýzy* výtvarného díla je zapotřebí především objektivně posoudit vnitřní symboliku díla ve smyslu možného odkazu na osoby Trojice. Kapitola je v uvedeném smyslu zaměřená především na první tisíciletí křesťanství a představuje příspěvek k tomuto tématu s následnou diskusí k nalezeným a posaným symbolům božských Osob. Je cíleně zaměřena k nalezení skryté symbolické výpovědi o Duchu svatém. V dalších kapitolách bude posuzován možný trinitární odkaz křesťanského umění podle výkladu trojičních symbolů tak, jak je uvádí tato kapitola.

### 5.1 SYMBOLY BOHA OTCE.

<sup>224</sup> Příčinu tohoto obratu můžeme spatřovat i ve skutečnosti, že na I. ekumenickém koncilu v Niceji r. 325 bylo teologicky jednoznačně obhájené Kristovo božství. Kristus byl věroučně přijatý jako druhá božská osoba. II. ekumenický koncil v Konstantinopoli r. 381 též dovršil obhajobu rovnocennosti božství Krista vůči Otci a potvrzením božství Ducha svatého a jeho vycházení z Otce i Syna (*filoque*) definovalo v základních obrysech učení o Trojici.

<sup>225</sup> Srov. zobrazení Krista - dobrého pastýře na mozaice v mauzoleu Gally Placidie v Ravenně, pocházející z 5. stol.. Kristus zde sedí na skále v podobě třístupňového tůnu, oděný do roucha zlaté barvy ozdobeného dvěma modrými pruhy. Pravici vztahuje k ovečce, levicí svírá zlatý kříž, který symbolizuje *pastýřskou hůl* křesťanů.

<sup>226</sup> TÉZÉ Jean-Maria, *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*, Olomouc 2007, s. 68.

Bůh Otec ve výpovědi svých symbolů zpravidla nepřináší pochybnosti. Od 4. století po Kristu až do počátku středověku představuje *Boží pravice* nejčastější, univerzálně používaný symbol. Ve smyslu vlastní hypotézy může mít na vyobrazeních Kristova křtu symbolický vztah k nebeskému Otci také zobrazený *džbán*, obrácený dolů, ke stvořenému světu a ke Kristu. V ikonografii *Hetoimasia* Otce nepřímo zjevuje *Boží trůn*.

### 5.1.1 Ruka Boží - *Boží pravice*.

*Ať je tvá ruka nad mužem po tvé pravici, nad člověkem, kterého sis vychoval (Žl 80,18).*<sup>227</sup>

Boží pravice a její moc odkazuje na mocné skutky starozákonního Hospodina.<sup>228</sup> Synonymum představuje *Boží ruka, pravice Nejvyššího*.<sup>229</sup> V obraze Kristova křtu dlaň ruky směřuje z nebes dolů k požehnání děje a k potvrzení Kristova Božství. Sesílá na zemi Ducha svatého, gestem utvrzuje Božího Syna v jeho úloze spasitele. Na zobrazeních vítězného, zmrtvýchvstalého Krista na nebesích může Boží pravice vkládat na Kristovu hlavu *věnec*,<sup>230</sup> kterým Otec označuje *pomazaného*. Skrze pomazání Duchem také předává Otec Ježíšovi, svému Synu, symbol svrchované moci a vlády v Duchu svatém a s ním spojené *Moudrosti*.

Dvojici nejranějších vyobrazení symbolu *Boží ruky* představuje slonovinový reliéf datovaný do 6. stol., zobrazující Kristův křest [obr. 19].<sup>231</sup> a ze stejného století velmi podobné vyobrazení, které obsahuje Codex Rabulla [obr. 20].<sup>232</sup> Z druhé poloviny 9. stol. pochází symbol *Boží pravice* spolu s holubicí Ducha na scéně *Vtělení Boha v Trojici (Krista) do lůna P. Marie* s vertikálně pojatou symbolizací svatých osob [obr. 23].<sup>233</sup> Shora z nebes, které představuje výšeč trojice mezikruží nahoře, vyčnívá směrem dolů *Pravice Boha Otce*. Pod ní je kulatý medailon, který znázorňuje pozemský svět, ve kterém se nachází polopostavy Bohorodičky a Ježíška. Na medailonu stojí *holubice* Ducha svatého a hroty rozeprtých křídel spojuje dvě z nebes na zemi směřující linie, ohraničující pomyslnou oblast sestupujícího Ducha, ve kterém se Boží Syn vtělil do lůna své pozemské Matky. V ikonografii Trojice byl nalezen symbol *holubice* Ducha svatého také společně s *Boží pravici* vzácně i na několika kruzifixech [obr. 13, 14, 15], z nichž dobou vzniku nejranější však pochází až z konce 10. století.

<sup>227</sup> Jeruzalémská bible přináší překlad ve významu „...nad Adamovým synem, jehož jsi utvrdil!“ Autoři překladu uvádí slovní význam „muže po pravici“ m.j. jako narážku na Zorobábelu (Ezd 3,2), případně na Benjamina („syna pravice“). Je však možné spatřit v postavě *muže po pravici* Krista - úplného člověka ve své lidské přirozenosti, v poslušnosti vůči Božímu plánu. *Jeruzalémská Bible. Písmo Svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*, překl. F. X. a D. Halasovi, Krystal, Praha 2009, pozn. h, s. 979.

<sup>228</sup> Též *Hospodinova pravice se vyvýšila, Hospodinova pravice koná mocné činy!* (Ž 118,16).

<sup>229</sup> *Pokorně se skloňte pod mocnou rukou Boží a on vás povýší, až k tomu přijde čas.* (1Petr 5,6). Jeruzalémská bible přináší citovaný úryvek Písma slovy: *Pokořte se pod mocnou Boží ruku, aby vás on v příhodnou chvíli povýšil.* (1Petr 5,6).

<sup>230</sup> Symbol věnce bude vyložen v kapitole 5.3.2 ve smyslu jednoho ze symbolů Ducha svatého. *Věnec* je v tomto smyslu možné vyložit ve smyslu představující *odznak* svrchované vlády v Duchu svatém.

<sup>231</sup> Obr. 19. Křest Kristův se symboly Trojice, London, British Museum, Reg. No. 1896,0618.1. Reliéf ze slonoviny, Sýrie - Egypt (?), 6. stol..

<sup>232</sup> Obr. 20. Kristův křest. Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 4v. kol. r. 586.

<sup>233</sup> Chludoff psalter, Moskva, Historické muzeum (Государственный исторический музей), MS. D. 129 pochází z 2. poloviny 9. stol. Žaltář původně pochází z ostrova Athos a byl do Moskvy převezený v období kolem poloviny 19. stol..

### 5.1.2 Nádoba, ze které vytéká pramen Ducha svatého.

Hypotéza, kterou uvádím v následujícím textu, připojuje k symbolům Boha Otce také *Džbán*. Otec, který je prvotním zdrojem a původcem Ducha, může být zpřítomněn při Kristově křtu výtvarným odkazem v podobě *Džbánu*, který je obrácený dolů k pozemskému světu. Z něho se na Ježíše během jeho křtu vylévá *proud Ducha svatého*.<sup>234</sup> Neboť během křtu ho Otec pomazal Duchem, nepřímo došlo také k vylití Ducha na pozemský svět. Proud Ducha svatého jsou obvykle znázorněné několika paprscitými čarami mezi obráceným džbánem (nádobou) nahoře a postavou Spasitele, stojící pod ním. Zdroj Ducha v podobě džbánu vzácně nacházíme od poloviny prvního tisíciletí.

Nejstarší nalezené zpodobení *Nádoby Ducha svatého* představuje slonovinový reliéf svým vznikem datovaný do 5. stol. [obr. 18].<sup>235</sup> Nahoře na nebi je znázorněná nádoba obrácená dnem vzhůru, ze které se vylévá Duch v podobě proudu mírně zvlněných paprsků na Krista dole pod ním. Kristus je vyobrazený ve věku dítěte přibližně pěti let. Jan Křtitel stojí vpravo od něj. Pravici má položenou na temeni jeho hlavy, ukazovák levé ruky míří na svlečeného Krista. Potvrzuje jeho božskou vznešenost a poslání. Shora s nebe směřují z *obrácené nádoby* k posvěcení a pomazání Spasitele proudy Ducha svatého.<sup>236</sup> Vlevo od Ježíše se nachází postava připomínající anděla. Má podobu muže středního věku s krátkým, na bradě rozdvojeným plnovousem, který ukazovákem a prostředníkem pravé ruky žehná výjevu. Je zobrazený s párem mohutných křídel podobně jako mají andělé, avšak tito nikdy nemívají vousatou tvář. Vlevo na okraji scény *křtu* je postavený paškál, tentýž paškál stojí i po pravé straně na počátku nového výjevu a odděluje vpravo od něj zobrazenou skupinu osob, představující Krista při diskusi s kněžími a učiteli Zákona. I v této události působil Duch svatý, který v podobenství *Moudrosti* hovořil ústy dvanáctiletého dítěte. Podobně, jako při události Kristova křtu, hořící paškál představuje svým světlem *světlo Ducha svatého*, se kterým je spojené vzkříšení k životu věčnému. Určení vlevo stojící vousaté postavy se dvěma křídly není jednoznačné a připouští několik možností výkladu. Na první pohled vypadá jako anděl. Nelze vyloučit, že „anděl,“ po jehož pravici stojí hořící paškál a který žehná oběma scénám představuje analogii Ducha svatého podobně, jako symbol v podobě holubice. Vousatý muž může též představovat věčné Slovo, (*Logos*) ve smyslu Božství druhé osoby Trojice od počátku věků a dítě představuje přijatou lidskou hypostázi Spasitele, podobně jako je tomu ve výkladu *tří mužů* na Dogmatickém sarkofágu.<sup>237</sup>

*Nádoba, ze které se vylévá Duch svatý* analogicky odkazuje k nebeskému Otcovi, neboť pokud by tomu tak nebylo, paprsky by mohly sestupovat z nebe bez konkrétně zobrazeného zdroje. Zda paprsky vylévajícího se Ducha symbolicky představují samotného Posvětitel, nebo představují proud *Duchem požehnané vody*, nelze jednoznačně odpovědět. Vzhledem k tomu, že voda při Spasitelově křtu vytékala od rukou Jana Křtitele a samotný Duch sestupoval

<sup>234</sup> „Kristus nebyl pomazán od lidí, [...] ale pomazal ho Otec a pomazal ho Duchem svatým, protože už před věky byl Kristus ustanoven za spasitele celého světa.“ Z jeruzalémských katechezí pro nově pokřtěné, (Cat. 21, Mystagogica 3,1-3: PG 33, 1087-1091), in: DMC, *Lekcionář 2, Doba postní, velikonoční triduum a doba velikonoční* (pozn. 13), s. 180.

<sup>235</sup> Obr. 18. Křest Krista, London, B M., Reg. No. 1856,0623.3. Reliéf ze slonoviny, Německo (?), 5. stol.. Bližší popis, případně odkaz spojený s tímto reliéfem v související odborné literatuře se nepodařil vyhledat.

<sup>236</sup> *Bůh pomazal Duchem svatým Ježíše z Nazareta* (Sk 10,38).

<sup>237</sup> Srov. text pojednávající o tzv. *Dogmatickém sarkofágu*, ev. text vztahující se k obr. 24 a 25 a k Trojici z *Utrechtského žaltáře*.

shora viditelný v podobě holubice je vhodné přiklonit se k názoru, že vlnící se paprsky symbolicky představují samotného Ducha.

### 5.1.3 Boží trůn.

Jiným způsobem na Boha Otce odkazuje *Trůn Boží*, který je současně i trůnem Božího Syna, neboť Otec daroval vše svému Synu od chvíle jeho zplození. Kristus, Bůh i člověk, na něm spočine v roli soudce na konci věků při svém druhém příchodu, kdy zasedne na připravený a dosud uprázdněný Boží trůn ve slávě svého Božství a s mocí, jejíž původ je v Otci. Z tohoto důvodu *Prázdný trůn (Hetoimasia)* odkazuje na Syna i na Otce, je výrazem očekávání návratu Bohočlověka zpět na tuto zemi, který by byl spojený s jeho královstvím, pozorovatelným také lidskými smysly. Proto není *Boží pravice* ve smyslu odkazu na Otce na vyobrazeních *Prázdného trůnu* nikdy přítomná, neboť Boha Otce odkazuje již jeho *trůn*.<sup>238</sup> *Trůn* ve smyslu atributu Boha potvrzují slova Písma: *...přísahá-li při nebi, přísahá při trůnu Božím a při tom, jenž na něm sedí* (Mt 23,22). Nejranější vyobrazení Božího trůnu v podobě *Hetoimasiae* představuje mramorový reliéf v Louvre z období 5. - 6. století [obr. 37]<sup>239</sup> a mozaika datovaná do 5. stol. z kaple Santa Matrona v Capua [obr. 38].<sup>240</sup>

## 5.2 ZPŘÍTOMNĚNÍ DRUHÉ BOŽSKÉ OSOBY - KRISTA.

*...On je věrný obraz neviditelného Boha, dříve zrozený než celé tvorstvo...* (Kol 1,17).<sup>241</sup>

Pohled na Krista byl zprostředkovaný křesťanským uměním 1. tisíciletí buď v podobě lidské (*antropomorfní symbol*), nebo na Krista odkazovala skrytá výpověď v podobě jiného symbolu nebo alegorie. Pestrost, bohatost a rozmanitost všeobecně známých symbolů odkazujících na Bohočlověka - Krista, případně na *křesťanství* s ním spojené svědčí o vynalézavosti a tvůrčích schopnostech křesťanských obcí ve 2. i 3. století, které však odmítly přijmout jakéhokoliv výtvarný symbol Trojice, což dosvědčuje i století následující.

Původní obraz Krista - *Dobrého pastýře*, který nezdědka nesl na svých ramenou zbloudilou ovečku - tak, jak ho známe z úvodních století křesťanství - získal od 4. století slavnostní a vznešenou podobu Bohočlověka, trůnícího na Otcově (a současně i na svém) trůnu. Obdobou tohoto vyobrazení byl motiv *druhého příchodu Krista* v roli soudce předsedajícího poslednímu soudu. Na nebeském trůnu *Bůh i člověk* v osobě Krista korunoval P. Marii - buď sám, nebo za přímé asistence Otce a Ducha.<sup>242</sup> Tvář Krista - vladaře -

<sup>238</sup> LURKER vysvětluje význam *nebeského trůnu* podle knihy Zjevení (Apokalypsy) ve smyslu odkazu na Boha. Ne ve smyslu symbolického odkazu ke konkrétní osobě Trojice. Srov. LURKER Manfred, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999, s. 280.

<sup>239</sup> Obr. 41. *Hetoimasia. Prázdný trůn* se symbolem Krista (kříž), anděly a s holubicí Ducha svatého. Paris, Louvre, No. MNE 616. Reliéf z mramoru, 5. - 6. stol..

<sup>240</sup> Obr. 42. *Hetoimasia. Prázdný trůn* se symboly Krista a holubice Ducha svatého. Funerální kaple Santa Matrona při chrámu San Prisco v Capua, Itálie. Mozaika, 5. stol..

<sup>241</sup> Jeruzalémská bible uvádí citovaný text ve smyslu obrazu božské věčnosti: *...On je před veškerenstvím a všechno trvá v něm. ... Jeruzalémská Bible* (pozn. 21).

<sup>242</sup> Obr. 11. *Korunovace P. Marie* z konce 13. stol v apsidě římské baziliky S. Maria in Trastevere od Pietra Cavalliniho. Z r. 1295 pochází mozaika vítězného oblouku baziliky S. Maria Maggiore (autorem je Jacopo Torrti).

představovala obraz přísné vznešenosti; byl zobrazený většinou reálně v podobě sedícího nebo stojícího nebesťana, krále a Boha v jedné osobě [obr. 12].<sup>243</sup> Způsob vyobrazit Krista v podobě člověka (*lidské hypostáze*) nabízela také scéna křtu *Beránka Božího*. Znázorňuje ho však zdánlivě „poníženého“ v lidské přirozenosti; svlečené tělo jen částečně skrývají vodní vlny [obr. 16, 17].

Odlíšný způsob výpovědi o Kristu představovala rovina symbolů, vzácně zakomponovaný do vertikálně uspořádaného schématu, odkazujícího na Trojici.<sup>244</sup> Od 5. století Krista zastupoval symbol v podobě *Evangeliaře*, nebo odkaz na jeho smrt na kříži spojený se symboly jeho utrpení (trnová koruna, důtky, hřeby ev další *nástroje Kristova utrpení*), především *kříž*. Kříž byl vždy spojený se zemí, které přinesl spásu; se zemí byl spojený i tehdy, když se někdy jen zánlivě vznášel, posetý drahokamy, na hvězdném nebi.<sup>245</sup> V ikonografii *Hetoimasie* představuje důstojnost jediného božství Krista i Trojice *prázdný trůn*, připravený pro vítězný návrat Krista. Často na něm leží a na Krista odkazuje svitek Písma (*Knihy života*) nebo *evangeliař*. Zobrazené různými způsoby se však dají od sebe odlišit jen vyjímečně.

### 5.2.1 Zpřítomnění Krista v podobě *Beránka*.

Ve smyslu odkazu na *Trojici* v podobě tří symbolů nenajdeme z období prvního tisíciletí Krista představeného v podobě beránka. Zobrazení Trojice s Kristem - *beránkem* - je možné doložit až z druhého tisíciletí, především z vrcholného středověku.<sup>246</sup> Že však Kristus v obraze beránka představený byl dosvědčuje koncil v Trullo.<sup>247</sup> Beránek mohl nést ve shodě s Kristem jeho *rány*, případně visel na kříži jako ukřižovaný Spasitel. To se však setkalo s odporem teologů, neboť na spásonosném kříži neskončil *Beránek Boží* v teologickém významu oběti *osamělé* a zdánlivě izolované lidské přirozenosti Krista.<sup>248</sup> Paralelu k beránkovi visícím na kříži představuje obraz starozákonní oběti Abrahámovy. Místo syna Izáka byl obětován nalezený beránek. K oběti Krista ve vztahu k oběti Abrahámově pojednává text Origena:

„*Izák zde představuje Krista; ale zdá se, že tento beran ho znázorňuje rovněž. Ale stojí za to vědět, v čem je každý z nich podoben: jak Izák, který*

<sup>243</sup> Obr. 12. *Parusie*, druhý příchod Krista, vertikální symbolika Trojice, Santa Prassede, Řím. Bůh Otec korunuje Krista - Pantokratora zlatým věncem Ducha. Mozaika v apsidě baziliky, 9. stol.. Srov. následující text.

<sup>244</sup> Obr. 8. Mozaika v apsidě chrámu Sv. Felixe (San Felice), Nola, kolem r. 400.

<sup>245</sup> Obr. 9. Dále srov. kap. 2.3.1., též pozn. 108-109.

<sup>246</sup> Celostránkový obraz Nejsvětější Trojice vyobrazené podle Apokalypsy s bělostným beránkem, který má *ránu* v *pravém boku* a stojí na klíně trůnicího Boha Otce, zobrazeného v podobě starce; Ducha svatého představuje holubice. Ilustrace manuskriptu z Pipermont Morgam Library, USA, MS M.7., fol. 076<sup>r</sup>; Paris 1490-1500. - Obdobný obraz Trojice obsahuje Žlutický kancionál, uložený v Památníku národního písemnictví, Praha, MS. TR/27, fol. 66<sup>r</sup>; 1557-1565. - Vyobrazení *beránka* s Kristovými ranami, který zdobí iniciálu „W“, pochází z Malostránského graduálu (I. díl), NKČR, MS VII.A.3, fol. 78<sup>v</sup>; 1569 - 1572. Dokumentace je uložena v archivu autora.

<sup>247</sup> V r. 692 zakázal koncil v Trullo zobrazovat na kříži visícího beránka namísto Krista.

<sup>248</sup> Vyobrazení beránka na kříži (namísto Krista) nabádá přijmout chybnou teologickou hypotézu, že na kříži nezemřela druhá božská Osoba, ale že na něm trpěl pouhý člověk - Ježíšova lidská přirozenost. Oběť na kříži však nebyla symbolická, jak by se dalo usuzovat ze zobrazení beránka na kříži. V uvedeném významu by na kříži visela jen lidská přirozenost Krista, jeho lidství a nikoliv i jeho Božství. Pokud by se neobětoval sám Bůh, nebylo by spásonosné oběti.

*nebyl zabit, tak beran, který byl zabit. Kristus je přece Slovo Boží, avšak Slovo, které se stalo tělem [Jan 1,14]. Kristus zajisté trpěl, ale v těle; a podstoupil smrt, ale bylo to jeho tělo [které zemřelo na kříži]. A to zde zobrazuje beran. Jak říká Jan: , Hle, Beránek Boží, který snímá hříchy světa. ‘ Kdežto Slovo si uchovalo svoji neporušitelnost, to jest Kristus podle Ducha. A toho zde znázorňuje Izák. [...] Kristus [...] podle Ducha přináší Otcí oběť, podle těla je zároveň na oltáři kříže obětován. ‘<sup>249</sup>*

Origenes srovnával Kristovu oběť se starozákonní obětí. Přirovnal Abrahámovu zástupnou oběť v podobě nalezeného beránka s obětí Boha, který na rozdíl od Abraháma skutečně připustil oběť svého Syna. Podle Origenenovy teologické interpretace obětoval Kristus na kříži své lidské tělo,<sup>250</sup> podobně jako Abrahám Bohu obětoval zástupnou oběť - beránka. Nalezený *beránek* v uvedeném smyslu představoval lidské tělo Krista, Božství však podle Origena zůstalo oběti ušetřené. Jeho výklad připouští věroučně nepřesné vysvětlení spočívající v tom, že Bůh místo sebe obětoval jen Kristovu lidskou hypostázi, symbolizovanou beránkem. Proto církevní magisterium zakázalo zobrazovat ukřižovaného beránka namísto Krista.

### 5.2.2 Zpřítomnění Krista v symbolu *Lva* nebo *Orla*.<sup>251</sup>

Paralelu mezi lvem, orlem a Bohem - Kristem obsahuje text *Physiologu*. Ve smyslu jeho textu byl přijatý symbol v podobě lva a orla, neboť obě zvířata na základě svých vlastností, které jim *Physiologus* přisuzuje, se mohou zpodobnit s Bohem v osobě Krista. Ve smyslu těchto představ spí lev s otevřenými očima - podobně jako zajíc nebo králík, kteří se stali nositeli této charakteristiky následně v dobách vrcholného středověku. Z lidského pohledu lev zdánlivě stále bdí a nespí, podobně jako Bůh.<sup>252</sup>

Paralela mezi orlem a Kristem přisuzuje také orlu vlastnosti a schopnosti náležící Bohu. Oko orla je srovnáváno s Božím okem, patřící na celý svět. Nic neunikne jeho zraku,

---

<sup>249</sup> Z homilií kněze Origena na první knihu Mojžíšovu. Hom. 8, 6.8.9: PG 12, 206-209, in: DMC. *Lekcionář 3*, (pozn. 13), s.105-106.

<sup>250</sup> Srov: *Jako předchůdce vstoupil pro nás do svatyně beránek bez poskvrny* (Žid 6,20).

<sup>251</sup> Zřetelně čtenější využití zmíněné dvojice symbolů představuje odkaz na evangelisty Jana a Marka.

<sup>252</sup> „Stands in his might the Lion, on the highest peak of the mountain,  
By whatsoever road he descends to the depth of the valley,  
If through his sense of smell he perceives the approach of a hunter,  
He rubs out with his tail, all the marks which his feet may have printed,  
So that none most skilled can tell what road he has travelled,  
Cubs, new born, live not till the sun three courses has finished,  
Then with a roar the Lion arouses his cub from his slumbers,  
When he begins to live, and gains all five of his senses,  
Now whenever he sleeps his eyelids never are closed.  
The third characteristic of the Lion is that he never sleeps  
with his eyes shut, but always sleeps with his eyes open.“

RENDEL Alan W., *Physiologus. A Metrical Bestiary of Twelve Chapters by Bishop Theobald*, London 1928, s. 55.

stejně tak hledí do oslnivého slunečního jasu a neoslepne. Orlí křídla v žáru slunce neshoří.<sup>253</sup> Ve smyslu dalšího připodobnění má orel tři mláďata (potomky) - paralela na tři skupiny lidstva (křesťany, židy a pohany). Orel létá nad dospívajícími mláďaty a dává se jim sám za příklad; učí je létat i lovit. Podobně Kristus je i příkladem pro křesťany, kteří se s ním mají také zpodobnit.<sup>254</sup>

### 5.3 ODKAZ NA DUCHA SVATÉHO V PODOBĚ SYMBOLU.

*Neboť to právě nám Bůh zjevil prostřednictvím Ducha; Duch totiž zkoumá vše až do hlubin Božích (1 Kor 2,10).*

Interpretace Ducha svatého jen vzácně představeného v období prvního tisíciletí symbolickou řečí křesťanského umění není snadná. *Bůh je duch* (Jan 4,24), proto Písmo zjevilo neviditelného Ducha jen v obrazové řeči symbolů. Neexistuje teologický pramen, podle kterého by bylo možné odvodit reálné zobrazení Ducha svatého formou *obrazu*. Ve srovnání s lidskými představami, vždy spojených s *hmotou*, která je podstatou *fyzické osoby*, je třetí božská osoba nehmotná, jinými slovy *netělesná*.<sup>255</sup> Bůh je podle evangelisty Jana Duch a Duch je Bohem, je *ohněm Božské lásky*, ve které vzájemně přebývá Otec se Synem.

Sv. Atanasius v *Listu Serapionovi* vypovídá: „*Duch svatý není tvor*.“<sup>256</sup> Podobně, jako se v pojetí východní a západní církve do určité míry odlišoval teologický obraz třetí božské Osoby ve smyslu jeho původu, odlišil se s koncem tisíciletí také ve výtvarném umění odkaz na Ducha svatého v podobě symbolu. Teologickou odlišnost obou pohledů vystihl de RÉGNON:

*„Latinská filosofie klade na první místo esenciální přirozenost v sobě samé a následně dospívá k osobě (suppositum), zatímco řecká filosofie upřednostňuje osobu (suppositum) a následně dospívá k esenciální přirozenosti. Latiník nahlíží osobní bytí jako určitý způsob existence esenciální přirozenosti, zatímco Řek pohlíží na esenciální přirozenost jako na*

---

<sup>253</sup> Ve smyslu dobových znalostí se slunce pohybovalo relativně nevysoko nad zemským povrchem. Ikaros, který se k němu chtěl ve své smělosti přiblížit za to zaplatil životem - v jeho žáru se roztavil vosk, který pojil peří křídel.

<sup>254</sup> Idem, s. 57-60.

<sup>255</sup> Otázku, zda Bůh má či nemá fyzické tělo, vyjadřuje legenda o sv. Theofilovi, podle níž byl světec donucen přiznat se k tomu, že lze Boha spatřit lidským zrakem. Sv. Theofil Antiochijský (2. stol.) jako první použil pro trojjediného Boha slovní výraz *Trias*. Ve Zlaté legendě je Theofilovo *zření na Boha* popsáno následujícími slovy: „*V té době vyvstal spor, zda Bůh má tělo. V důsledku tohoto sporu docházelo ke střetům a bojům. [...] Zcela však propadla bludu skupina prostých mnichů, kteří tvrdili, že Bůh se vyznačuje tělesnou podobou. Alexandrijský biskup Theofil však smýšlel opačně [...] a hlásal, že Bůh je netělesný. [...] Egypťští mniši [...] vyvolali proti Theofilovi vzpouru a usilovali mu o život. [...] On se bál a řekl jim [proto]: ‚Vidím vás tak, jako tvář Boží.‘*“

Srov. *Legenda aurea* (pozn. 17), s. 373.

<sup>256</sup> POSPÍŠIL (pozn. 65), s. 289.

*obsah osoby. Máme před sebou dvě odlišné perspektivy, které rozvíjejí pojetí téže reality ze dvou odlišných výchozích bodů.*“<sup>257</sup>

Umění křesťanského východu nikdy nepředstavilo osobu Ducha svatého v obraze totožném s portrétem *lidské osoby*, která se v myšlení člověka pojí především s její fyzickou přirozeností - *tělem* - a teprve následně s ním spojenými pojmy: *duše, duch*.

Je možné přirovnání v tom smyslu, že východní pojetí neviditelného Ducha představilo především *slovním odkazem*, latinská církev více *slovním obrazem*. Ve východním pojetí představila Ducha na prvním místě slovy obtížně sdělitelná spiritualita; obráceně tomu bylo v latinské církvi, která kladla důraz na exaktní *verbální* teologické formulace. Východní církev teologicky uznávala *osobní charakter* svatého Ducha, zůstal však pro ni nezobrazitelný v symbolu podobnému fyzické bytosti, případně člověka.<sup>258</sup> Striktně to platí přibližně do období vrcholného středověku. Ztotožnila se s neviditelnou a *nezobrazitelnou* dimenzí Ducha, kterého ani později nikdy nepředstavila jinak, než symbolem *holubice* a nebo *ohně* (ohnivých jazyků). Určitým kompromisem bylo přijetí Ducha v podobě *osoby* jednoho z andělů - nebeských mužů *Návštěvy Abrahámovy*.

Následující text se proto vztahuje k symbolickému odkazu na Ducha svatého v umění křesťanského západu. Symbolika Ducha svatého v pojetí latinské církve byla doložená již na výtvarných dílech, která vznikla v období 5. století. Na scéně Kristova křtu v obraze *holubice*, sestupující z nebes, v popisu události *Seslání Ducha svatého*, kdy je Duch přirovnán k neviditelnému *vichru* a k *plamenům* (ohnivým jazykům) nad hlavami apoštolů,<sup>259</sup> někdy byl Ducha znázorněn ve shodě s *hlasem Otce*, ozývající se z oblaků, pomocí několika *paprsků*, směřujících k postavě právě pokřtěného Krista. Duch svatý může být představený i za pomoci symbolu *věnce slávy*.

### 5.3.1 Duch svatý v podobě holubice.

Holubice (hrdlička)<sup>260</sup> vyjadřovala v Písmu mírumilovnost i bezbrannost, stala se starozákonním symbolem Izraele.<sup>261</sup> V raně křesťanském období získal obraz holubice další dva významy. *Bílá holubice* představovala

---

<sup>257</sup> De RÉGNON T., *Études de théologie positive sur la Sainte Trinité I*, Paris 1892, s. 433. In: POSPÍŠIL (pozn. 65), s. 32.

<sup>258</sup> Uvedený názor vychází z poznámek, které zaznamenaly myšlenky a teologický názor kardinála Tomáše ŠPIDLÍKA S.J. na vztah východního křesťanství k možnosti výtvarného odkazu na Ducha svatého. Rozhovor se uskutečnil v Centrum Aletti v Římě dne 5.4.2011, zaznamenané myšlenky jsou uloženy v archivu autora.

<sup>259</sup> Sv. Řehoř rovněž zmiňuje *dvě podoby*, ve kterých byl viditelně zjeven neviditelný Duch: „*Duch Svatý nezjevil lidem svou přítomnost [jen] v podobě holubice, ale i ohněm. Holubice totiž znázorňuje prostotu, oheň horlivost. Ukazuje se nám tedy v holubici i v ohni.*“ Z komentáře svatého Řehoře Velikého, papeže, ke knize Job. Lib. 1,2,36: PL 75,529-530, in: DMC. *Lekcionář 3* (pozn. 13), s. 171.

<sup>260</sup> Starý zákon vždy nerozlišuje mezi dvěma vzájemně odlišnými biologickými druhy: holubem a hrdličkou, oba označuje totožným slovem *jonah*, se slovním významem *holubice*. V Novém zákonu je slovní rozlišení mezi holubem a hrdličkou přesnější, srov. Lk 2,24: při zasvěcení prvorozeného syna v chrámě podle Mojžíšova zákona chudí Pánu obětují *dvě hrdličky nebo holoubata*. (srov. Lv 12,8).

<sup>261</sup> Holubice bílé barvy je zmíněná ve starozákonním příběhu o *Potopě světa*. *Holubice se zelenou ratolestí* vracející se zpět na Noemovu archu zůstala i nadále symbolem pokoje (smíru mezi Bohem a člověkem) a z něho vyplývající *naděje* (Gn 8,11). Srov. též Ž 68,14; Ž 55,7; Iz 38,14; Oz 7,11; nebo Oz 11,11.



lidskou duši, která opustila tělo.<sup>262</sup> Především však *holubice* bílé barvy symbolizovala Ducha svatého při Kristově křtu.<sup>263</sup> *Univerzálním symbolem Ducha* se však stala holubice až s příchodem druhého tisíciletí. Následující text předkládá hypotézu, podle níž v časovém úseku, který trval přibližně od 5. do 9. - 10. století, představovala bílá *holubice* symbol Ducha svatého především ve smyslu epifanie spojené s Kristovým křtem,<sup>264</sup> kdy byla Nejsvětější Trojice zjevena poprvé. I když ve srovnatelném období byla holubice zobrazená též v ikonografii *Hetoimasia*, představovala zde téhož Ducha, kterým Otec pomazal svého Syna při konkrétní události, v již zmíněném křtu v Jordánu.

Sv. Řehoř Naziánský (c. 330-390) v tomto smyslu napsal:

*„Duch dosvědčuje božství, blíží se přece k sobě podobnému. [...] A v podobě holubice, viditelné v tělesné podobě [při křtu Krista], prokazuje Duch poctu i tělu, neboť také ono svou účastí na božství je Bohem, kromě toho před dávnými časy přinášela holubice radostnou zprávu od vysvobození od potopy.“*<sup>265</sup>

Také v kázání biskupa z Ravenny Petra Chryzologa (c. 380-451) měl Duch svatý zjevený událostí Kristova křtu fyzickou podobu holubice.<sup>266</sup> Sv. AMBROŽ v traktátu *O svatých tajemstvích* ve smyslu zjevení osob Trojice uvedl:

*„ ... jasně volá Otec: To je můj syn, v něm mám zalíbení (Mt 3,17); volá i syn, nad nímž se ukázal Duch svatý jako holubice; volá i Duch svatý, který jako holubice sestoupil; ...“*<sup>267</sup>

Spolu s *Pravicí Boha Otce* je ve smyslu odkazu na Nejsvětější Trojici přítomná *holubice* na scéně Kristova křtu v kodexu Rabulla [obr. 20].<sup>268</sup> Velmi rané zobrazení Kristova

---

<sup>262</sup> Sv. ŘEHOŘ VELIKÝ (c. 540 – 604) popsal, jak sv. Benedikt spatřil duši své sestry, sv. Scholastiky odcházet z těla v podobě bílé holubice: „... spatřil, jak duše jeho sestry vychází z jejího těla v podobě bílé holubice a vchází do skrytého nebe.“ Řehoř Veliký, *Dialogy o životě a dílech italských otců* (Lib. 2, 33: PL 66, 194-196), in: *Denní modlitba církve III* (pozn. 13), s. 790.

<sup>263</sup> Srov. Mt 3,16; Mk 1,10. *Spatřil jsem, jak Duch Svatý sestupuje jako holubice z nebe.* (Jan 1,32). Lukášovo evangelium mluví doslovně o symbolu Ducha v tělesné podobě *holubice*: *Duch svatý na něj sestoupil v tělesné podobě jako holubice* (Luk 3,22). *Když byl Ježíš pokřtěn, hned vyšel z vody; a hle, otevřela se nebesa: uviděl Božího Ducha, jak sestupuje jako holubice a přichází na něho. A hle, hlas přicházející z nebe říkal: „To je můj milovaný Syn, v němž jsem našel zalíbení“* (Mt 3,16-17).

<sup>264</sup> Obr. 16. Křest Krista s vyobrazením holubice Ducha svatého. Baptisterium Neoniano (Ortodoxní), Ravenna. Detail mozaiky v kopuli baptisteria, c. 450-460. Patří mezi historicky nejstarší zobrazení Ducha v podobě *holubice*, které se uchovalo až do dnešní doby, obsahuje scéna Kristova křtu na klenbě Baptisterium Neoniano v Ravenně z počátku 2. poloviny 5. stol. Podobné vyobrazení Spasitelova křtu se nachází na klenbě Ariánského baptisteria v Ravenně, datované svým vznikem do období kolem roku 520 [obr. 17].

<sup>265</sup> Oratio 39 in Sancta Lumina, 14-16,20; PG 36, 350-351.354.358-359, in: *DMC, Lektionář 1*, (pozn. 13), s.175.

<sup>266</sup> „Dnes se vznáší nad vodami Duch Svatý v podobě holubice. To proto, aby se z tohoto znamení poznávalo – tak jako kdysi Noemova holubice zvěstovala, že ustoupila potopa světa – že nyní skončilo trvajících ztroskotání světa. [...] vylévá na původce naší spásy plnost nového pomazání.“

Sermo 160:PL 52, 620-622, in.: *DMC, Lektionář 1*, (pozn. 13), s.153.

<sup>267</sup> Sv. Ambrož, z traktátu *O svátostných tajemstvích*. Nn.19-21.24.26-38: SCh 25 bis, 164-170, in: *DMC, Lektionář 4*, (pozn. 13), s. 97.

<sup>268</sup> Obr. 20. Křest Krista, Codex Rabulla, *Evangeliarium Syriaci, vulga Rabbulae*. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. I. 56, fol. 4<sup>v</sup>. Ve smyslu doby svého vzniku je většinou autorů uváděn rok 586. Syrský

křtu, možná i starší ve srovnání s již zmíněným kodexem Rabulla, představuje slonovinový reliéf vročený do 6. století. Vertikálně členěnou ikonografii Trojice představuje shora se sklánějící *Pravice Boha Otce*, dotýkající se konečky prstů dolů snášejí se *holubice*, která viditelným způsobem zjevuje Ducha. Toho ve své imanentní, neviditelné podstatě třetí božské Osoby zjevuje *věvec* nad hlavou Ježíše v podobně horizontálně orientované *svatozáře* [obr. 19].<sup>269</sup>

Z historicky mladšího období - kolem roku 900 - pochází slonovinový reliéf se shodným tématem [obr. 22].<sup>270</sup> Kristus mladistvého věku je do poloviny těla ponořený v nádobě podobající se velké díži. Vlevo stojí Křtitel, který klade svou pravici na čelo Krista v gestu požehnání. Shora k Zemi letí holubice s rozepjatými křídly a dotýká se temene Krista. V oblacích nad ní žehná výjevu rozevřená dlaň *Boží pravice*, ze které holubice zdánlivě vylétla a snáší se dolů.

Kodex Rabulla obsahuje také další ilustraci s holubicí Ducha. Při *Seslání sv. Ducha (Letnice)* je Duch svatý nad hlavou P. Marie v podobě bílé, dolů k zemi letící holubice [obr. 21].<sup>271</sup> V prostoru mezi svatozáří Bohorodičky a hlavou holubice plane rudý plamen Ducha, který, zobrazen v podobě červených plamenů, plane i nad nad gloriolami apoštolů, obklopujících Kristovu pozemskou matku.<sup>272</sup> Spolu s holubicí zobrazenou na ilustraci *Letnic* v kodexu Rabulla představovuje kresba holubice z Chludowského žaltáře [obr. 23] ve smyslu závěrů této práce nejranější, *univerzálně* použitý symbol Ducha svatého v podobě holubice, bez přímého vztahu ke křtu Krista.

Pro srovnání uvádím miniatura Kristova křtu, která pochází z druhé poloviny 11. stol. *Holubice* ve smyslu božské Osoby na ní má již svou vlastní svatozář [obr. 24].<sup>273</sup> Svlečený Kristus s modrou svatozáří opatřenou červeným křížem míří ukazovákem pravé ruky na anděla, který drží oděv zlatožluté barvy, potvrzující Kristovu vznešenost. Ukazovák Kristovy levé ruky směřuje k zemi, do zeleně zbarvené vody Jordánu, která, posvěcena Duchem, vytéká z nebe na jeho postavu z rudo-moře vybarvené amfory. Tu drží v náručí drobná, svlečená postava, personifikace řeky Jordánu. Vpravo od Ježíše stojí Jan Křtitel s jednoduchou modrou svatozáří. Nad Kristem se kolmo dolů s rozepjatými křídly snáší z nebes holubice se zlatě vybarvenou gloriolou, uvnitř které je rudý kříž. Z nebes v podobě několika zvlněných, červeno - modro - zelených, koncentricky uspořádaných kruhů sleduje svátostné dění hlava Boha stejného stáří, podoby i svatozáře, jako má dole zobrazený Ježíš. Nimbovaná hlava na nebesích však může představovat druhou božskou Osobu - věčné Slovo (Logos),

---

kodex přináší srovnání textu čtyř evangelií, po stranách doprovázejí text miniatury. Symbol *holubice*, který obsahuje, patří mezi nejstarší dochované příklady tohoto symbolu ve významu Ducha svatého.

<sup>269</sup> Obr. 19. Křest Kristův se symboly Trojice, London, British Museum, Reg. No. 1896,0618.1. Reliéf ze slonoviny, Sýrie - Egypt (?), 6. stol.. Zobrazení Ducha v podobě holubice a z ní vycházejících paprsků rovněž představuje mozaika v baptisteriu Ariánů v Ravenně [obr. 21]. Srov. též následující kapitolu, která pojednává o symbolu Ducha sv. v symbolu *věnce*.

<sup>270</sup> Obr. 22. Křest Krista. London, British Museum, No. OA.3065. Slonovinový reliéf, detail horní části, Karolinské období, kol. r. 900.

<sup>271</sup> Obr. 21. Seslání Ducha svatého. Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 14<sup>r</sup>, kol. r. 586.

<sup>272</sup> Je třeba poznamenat, že odkaz na Boha Otce v ikonografii *Letnic* vždy chybí, protože Duch byl seslán skrze Krista.

<sup>273</sup> Obr. 24. Křest Krista. Ilustrace evangeliáře z německého Řezna, NK ČR, sig. XIV. A. 13, fol. 15r., 1070-1076.

kteří se Ježíši sdílí s nebes v Duchu, zobrazenému v podobě holubice. Jiný výklad osoby na nebesích nepřímě odkazuje k původci veškeré svatosti - Bohu Otci. Uvedenou teorii podporuje skutečnost, že v době vzniku iluminace nebyl Bůh Otec dosud zobrazovaný v podobě starého, bělovlasého muže.

Pro srovnání uvádím jinou ilustraci z období vrcholného středověku, která přináší obraz *otevřených nebes*, z nichž sestupuje Duch v podobě *holubice* do džbánu (amfory) s křestní vodou. Kolmo se snášející bílá holubice spojuje dno amfory s nebem. Vychází z nebe, z úst mladistvé postavy, která je současně iniciátorem i pozorovatelem *Pomazání Krista*. Že Kristus a Duch představují božské Osoby, prozrazují svatozáře, které se vzájemně neliší jak na nebi, tak i na zemi. Z amfory vytéká křestní voda na temeno svlečeného Krista, do pasu ponořeného v řece Jordánu [obr. 25].<sup>274</sup> Postava se svatozáří, která napřaženými rukama *rozvírá nebesa* je ve věku dítěte, oděná do rudého oděvu. Mladistvý vzhled umocňují i krátké vlasy. *Dětská postava* na nebesích může též představovat Ducha svatého, který přebývá v imanentní Trojici na nebesích. Nasvědčovala by tomu i rudá tunika, která postavu zahaluje. Pokud však tentýž Duch sestoupil do pozemského světa, aby *naplnil a pomazal* Ježíše během jeho křtu, vzal na sebe viditelnou, evangelijní podobu holubice.<sup>275</sup> Méně pravděpodobný je výklad, shodný s duplicitním vyobrazením druhé božské Osoby [obr. 28], podle kterého představuje postava na nebesích *Logos*, božskou podstatu Kristovy osoby.

### 5.3.2 Věvec ve smyslu symbolu Ducha svatého.

#### Soudobý výklad

ikonografie Trojice představuje *bílou holubici* jako suverénního představitele Ducha svatého.<sup>276</sup> Ve smyslu hypotézy, uvedené v této práci, však symbol holubice v období středověku zastínil a zatlačil do pozadí dále již neuznávaný symbol, kterým byl *Věvec slávy*. Holubice, podobně i *plamen Ducha* nad hlavami apoštolů při jeho seslání představují jednoznačně a jasně viditelné formy, ve kterých byl Duch lidským zrakem pozorovatelný v pozemském světě při specifických událostech spojených s Kristem. Ducha svatého ve smyslu nehmotné a neviditelné osoby Trojice, přebývajících na nebesích nebylo možné vyjma *holubice* zobrazit ve hmotné podobě. V okem viditelné podobě byl zobrazován v prvním tisíciletí pouze ve spojitosti s událostmi Kristova křtu a Seslání Ducha. Jiný odkaz na Ducha byl myslitelný jen v nehmotné podobě skryté a přímo *neviditelné* symboliky, která spojila Duch Boží s obrazem nebeské slávy. S oslavou Krista ve slávě v Duchu vycházejícího od Otce symbolizovaného *Boží pravici*. Na základě posouzení umělecko-historického odkazu z období prvního tisíciletí lze přijmout hypotézu, podle které lze vysvětlit *věvec* nad hlavou Krista spojený svým vnitřním významem s mocnou rukou Boha Otce (*Boží pravici*) s odkazem na

<sup>274</sup> Obr. 25. Křest Krista, Koninklijke Bibliotheek (dále KB), Nationale bibliotheek van Nederland, Hague, MNW 10.B.23, fol. 468<sup>r</sup>. Původ: Paris, autor textu: Raoulet d'Orléans, iluminátoři: Jean Bondol, et al., 1372. Je třeba se zmínit, že ilustrace představuje v databázi této práce je nejranější vyobrazení Otce v podobě vousatého starce, provázeného mladším Synem a holubicí Ducha. Ze stejného manuskriptu pochází také ilustrace iniciály žalmu 109 - fol. 106<sup>r</sup>, kterou zdobí vousatý Bůh Otec, bezvousý Syn a holubice Ducha.

<sup>275</sup> Alternativou k uvedenému výkladu představuje hypotéza, že polopostavou je druhá osoba Trojice, *Logos*, sesílající a naplňující Duchem svatým lidskou přirozenost Krista. Rudý oděv postavy a především *dětský věk* však odkazuje podle mého názoru jednoznačně na Ducha svatého, zobrazeného v době vzniku ilustrace již v podobě dítěte. Ve shodě s Duchem, který posvěcuje svět spojený s osobou Krista, je pravá horní část zobrazení s rudým pozadím a květy ve formě tzv. *trefoilu*, který odkazuje k trojičnímu zdroji Ducha svatého. Obráceně protilehlá část iluminace zeleným odstínem představuje pozemský svět i s dědičným hříchem, k jehož kořeni je *sekera již přiložena*. Kristus, stojící v zelenkavých vodách Jordánu na sebe bere *hříchy světa*.

<sup>276</sup> Symbol Ducha ve formě *plamene* rudé barvy byl již uvedený předchzím textem, srov. obr. 21.

Ducha svatého. Symbol *Holubice, Plamene* i na první pohled nejednoznačný *Věnc* *Ducha slávy* existovaly od 5. století vedle sebe, každý ze symbolů měl s třetí osobou Trojice jinou spojitost. Symbol věnce byl však opuštěný v období přelomu tisíciletí, tak, jak se změnil teologický výklad a obraz Kristovy božské *slávy*. Proč k této změně došlo, nelze odpovědět.

Cesta k přijetí symbolu *věnce* je spojená s výkladem tzv. *Kristovy slávy*. Pokud bychom na otázku, co si můžeme za těmito slovy představit odpověděli s ohledem na teologické představy prvního tisíciletí, našli bychom tři významy, trojici odpovědí. Sláva Boží (a tím také Kristova) pohledem starozákonních žalmů, kde je uváděna na mnoha místech, představuje *oslav* božské Osoby, tak, jak si ji představujeme na základě představ pozemské oslavy. Podle druhého, soteriologického výkladu je slávou Krista jeho kříž. Ilustrují to slova promluvy, kterou pronesl ONDŘEJ KRÉTSKÝ (c. 660-740), k oslavě svátku sv. kříže:

„... *Tento kříž sluje také Kristovou slávou* [...] *Že kříž skutečně je slávou Kristovou, to slyšíme z jeho vlastních úst: ‚Nyní je oslaven Syn člověka a Bůh je oslaven v něm; ano, hned ho oslaví‘ (Jan 13,31). [...] A jinde: ‚Otče, oslav své jméno. A ozval se hlas z nebe: Oslavil jsem a ještě oslavím‘ (Jan 12,28). Naznačoval tím slávu, která vzešla pak z kříže.*“<sup>277</sup>

Třetí, neviditelná a nepředstavitelná rovina *Slávy*, spojená s *nebeskou oslavou Krista* jeho Otcem, je svým významem svázaná s Duchem svatým a představená v období poloviny 4. století symbolem *Věnce*, kterým Krista dekoruje *Boží pravice*.

Co v raně křesťanském umění věnc představoval? Byl na prvním místě atributem toho, který byl pomazaný Duchem svatým, nikoliv pouhou královskou korunou či diadémem. Stal se atributem *pomazaného* Krista. K události pomazání se vztahují slova prorok Izaiáše: *Duch Páně je nade mnou, protože mě pomazal, poslal mě zvěstovat radostnou zprávu pokorným* (Iz 61,1). Boží pravice, která na vyobrazeních z období prvního tisíciletí klade *věnc* (diadém) na temeno Krista však nepředstavuje Kristovu korunovaci. Slovo Kristus - *Christos* - znamená *Pomazaný* a nikoliv král. Ve smyslu nebeského krále byl Spasitel přijatý vzhledem k svému prvotnímu *pomazání Duchem svatým* při křtu v Jordánu až po té, co vystoupil na nebesa. Později se akt *pomazání* začal vztahovat i na světské vladaře ve smyslu odkazu na Boží vůli a poslání, spojené s přijetím královské důstojnosti. Boží pravice zobrazená nad Kristem nesvívá královskou korunu, ale je symbolickým odkazem na jeho *pomazání* Duchem a tím nepřímě i symbolem Ducha samotného. Hypotézu podporuje také skutečnost, že na zobrazeních Krista z prvního tisíciletí nenajdeme Božího Syna s nasazenou královskou korunou nebo diadémem, případně s věncem na své hlavě. Pokud bychom považovali diadém či věnc slávy za královskou korunu, zdánlivě „započatá korunovace“ Bohem Otcem by nebyla v období prvního tisíciletí nikdy dokončena a koruna by teoreticky dosedla na temeno nebeského Krále v podobě klasické středověké královské koruny nejméně o polovinu tisíciletí později. V prvním tisíciletí by také Kristus s nasazeným diadémem z vavřínových listů příliš připomínal obraz římského císaře.<sup>278</sup> Až v 11.-12. století koruna, která

---

<sup>277</sup> Z promluv Ondřeje Krétského, biskupa (Oratio 10 in Exaltatione sanctae crucis: PG 97, 1022-1023), in: *DMC III. Liturgické mezidobí* (pozn. 13), s. 1141-1142.

<sup>278</sup> Je však třeba zmínit, že *korunu* v podobě tiáry nebo vysokého čepce měli na hlavách skulptury pohanských bohů. V období prvního tisíciletí se představa královské koruny ve smyslu svého vnějšího vzhledu odlišovala od koruny známé ve druhém tisíciletí. LURKER ve smyslu *koruny* uvádí *věnc* (např. vavřín) z *přírodních* nebo *kovových listů*, kterým byli dekorováni vítězové - nejen vítězní vojevůdcové, ale také vítězové sportovních her. V křesťanském umění a ikonografickém popisu prvního tisíciletí do určité míry splývají pojmy *věnc* a *koruna*. Srov. LURKER (pozn. 238), s. 108.

obrazně dosedla na Kristovu hlavu, potvrdila jeho královskou vznešenost a na rozdíl od pojetí 1. tisíciletí se stala jeho obvyklým atributem.<sup>279</sup>

Raně křesťanský výklad *věnce* je třeba nyní uvést ve významu symbolu *Slávy Ducha svatého*. Zobrazení věnce má dvojí význam: na jedné straně *viditelný* („pozemský“), představující slávu dočasnou (oslavu), jak ji známe z lidského života a druhý, *neviditelný* („nebeský“) rozměr, kdy *věnc* představuje obraz věčně trvajících oslavy Krista v nebi, *slávu věčnou*. Výraz *sláva* je tedy možné přijmout ve dvojitým významu: z hlediska starozákonního - jazykem žalmů, které o slávě často hovoří ve spojitosti s Hospodinem v obecně známém lidském významu. V novozákonních textech je význam slova *sláva* odvozený buď podle starozákonního modelu (ve spojení s Bohem), nebo odkazuje přímo k Bohu - k Duchu ve skrytém významu jednoho z Trojice. Jaký vztah má *věnc slávy* k Duchu svatému? Sv. Řehoř z Nissy píše o tom napsal:

„...Ale lepší by snad bylo uvést slovo od slova, co říká božský hlas evangelia: ‚Ať všichni jsou jedno; jako ty, Otče ve mně a já v tobě, tak i oni ať jsou v nás‘ [Jan 17,21]. **Poutem této jednoty je sláva. A že se slávou nazývá Duch svatý, to nepopře žádný zkušený vykladač, bude-li mít na paměti, co říká sám pán: ‚Slávu, kterou jsi dal mě, dal jsem já jim‘ [Jan 17,22]. [...]** Neboť touto **slávou, kterou měl dříve než byl svět, byl oslaven, když na sebe vzal lidskou přirozenost. A když byla tato přirozenost oslavena skrze svatého Ducha, sláva Ducha svatého se rozlila na celý jeho rod počínaje od učedníků.**“<sup>280</sup>

V obdobném smyslu hovoří první list apoštola Petra:

*Jste blahoslavení, když vás tupí pro Kristovo jméno, neboť **Duch slávy, Duch Boží** spočívá na vás (1 Petr 4,14).*<sup>281</sup>

List Filipánům mluví o *slávě* ve smyslu *oslavy* těla *skrze Ducha svatého* (díky jeho přijetí): *My máme svou vlast v nebesích, odkud dychtivě očekáváme jako spasitele Pána Ježíše Krista, jenž promění naše bědné tělo a učiní je podobným svému tělu **oslavenému** onou silou, kterou si může všechno podřídit (Flp 3,20-21).* Důležitý odkaz na *slávu* ve smyslu Ducha svatého obsahuje list Římanům: *Křestním ponořením do Kristovy smrti jsme byli spolu s ním pohřbeni. A jako **Kristus byl vzkříšen z mrtvých Otcovou slávou**, tak i my teď musíme žít úplně novým životem (Řím 6,4).*

Je však zřejmé, že obraz *slávy* představoval vždy i *slávu* v běžně známém, lidském smyslu, v němuž se v plném rozsahu vrátil výklad a smysl zobrazení *slávy* v období středověku. BALDUIN (+1190), biskup z Cantenbury napsal:

„...[Kristus] je tedy *výchonek spravedlnosti*, [...] a *zdobí jej květ slávy*. *Jak velké slávy? Takové, že větší si nelze myslet [...]* neboť *Ježíš Kristus je ve*

<sup>279</sup> Ke korunovaci Krista na nebesích se vztahuje např. starozákonní text: *Na hlavu mu kladeš korunu z ryzího zlata.* (Ž 21,4). Apokalypsa uvádí ve spojení s korunovaci Krista následující: *... byla mu dána koruna a on vyjel jako vítěz,* (Zj 6,2). Liturgickou slavnost *Krista krále*, slavenou v poslední neděli liturgického mezidobí, vyhlásil až v r. 1925 evcyklikou *Quas primas* papež Pius XI.

<sup>280</sup> Z homilií sv. Řehoře z Nyssy, biskupa, na *Píseň písní*. (Hom. 15: PG 44, 1115-1118), in: *DMC, Lekcionář 2, Doba postní, velikonoční triduum a doba velikonoční* (pozn. 13), s. 305-306.

<sup>281</sup> Jiný překlad uvádí: *Když musíte snášet urážky pro Kristovo jméno, blaze vám, neboť **na vás spočívá Duch slávy, to je Duch Boží*** (1Petr 4,12-19).

*slávě Boha Otce. [...] je výhonkem Hospodinovým v nádheře a slávě a vznešeným plodem země.*“<sup>282</sup>

Přibližně s koncem středověku se výklad slova *sláva* zjednodušil do slovního smyslu *oslava*, tak, jak toto slovo přijímáme v současnosti.<sup>283</sup> Příkladem je Tizianův portrét Trojice - *Gloria*. Představuje adoraci a oslavu Trojice ve společenství svatých. *Gloria* nepředstavuje *slávu* ve smyslu Ducha svatého, ten je na obraze přítomný v podobě holubice.

V sovislosti s předloženou hypotézou je třeba odpovědět na otázku, proč v období spojeném s druhou polovinou prvního tisíciletí na obrazech Kristova božského majestátu symbolizoval Ducha svatého (a *slávu* s ním spojenou) *věnc* a nikoliv *holubice*. Holubice představovala symbol, který byl spojený s posvěcením člověka Duchem v návaznosti na Ježíšův křest. Proto v období prvního tisíciletí *holubice* nemohla dosvědčovat Krista jako Duchem *oslaveného* vladaře na obrazech trůnícího nebeského vládce - *Pantokratora*.<sup>284</sup>

Na závěr kapitoly uvedu několik příkladů zobrazení věnce spojených s odkazem na Ducha svatého.<sup>285</sup> *Věnc* byl ve smyslu trojičního odkazu vždy významově spojený se symbolem *Boží pravice* a navzájem se oba symboly doplňovaly. Symbol existoval v různé podobě: *Boží pravice* buď svírala *věnc* ve své dlani, nebo byl *věnc* „navlečený“ kolmo na zápěstí nebo předloktí Otcovy paže, mohl být i samostatně umístěný pod *Boží pravici*, případně doplněný o symbol holubice.

Ojedinelým příkladem spojení obou různých symbolů Ducha svatého, i když každý s mírně odlišným významem, představuje již výše zmíněný reliéf se scénou Kristova křtu ze 6. století. [obr. 10]. Svlečená postava odrostlého chlapce, který stojí do půli stehů ve vodě představuje Krista, jeho *lidskou hypostázi*. Křtitel, sklánějící se zleva, klade pravici na Kristovu hlavu; z pozadí přihlíží *epifanii Krista* pravděpodobně anděl, neboť andělé na scéně Spasitelova křtu pravidelně asistovali vznešené události. Vertikální, svátostnou rovinu příběhu představuje shora z nebes se sklánící *Boží pravice* nad hlavou Krista. Z rozevřené, žehnající dlaně Boha se kolmo dolů snáší holubice nesoucí věnc, který představuje úzký, diadém připomínající kruh nad žehnající rukou Jana Křtitele. Křtitel je pozemským iniciátorem

---

<sup>282</sup> Z traktátů Balduina, biskupa v Cantenbury (Tract. 7: PL 204, 477-478), in: *DMC, Lekcionář 4*. (pozn. 13), s. 221.

<sup>283</sup> Obraz Krista, doplněný o *Pravici Otce* a *Věnc Ducha* tímto způsobem nachází srovnání v zobrazení Krista ve slávě Ducha svatého (např. při epifanii na hoře Tábor); která je variací a předchůdcem později rozšířeného motivu Nejsvětější Trojice ve Slávě Kristova vítězství. Neboť Kristovo vítězství se uskutečnilo v Duchu svatém; skrze Ducha vzal na sebe Ježíš lidskou přirozenost a vstal také z mrtvých.

<sup>284</sup> Krom toho, že holubice byla symbolem Ducha sjednoceným se křtem Ježíše, vyznívá odpověď na tuto otázku i z několika zobrazení Spasitelova křtu v Jordánu. V jeho vodách stojí ve srovnání s osobou Jana Křtitele drobná, svlečená postava Ježíše bez jakýchkoliv atributů božské důstojnosti; i když Otec v danou chvíli potvrzuje z nebes Božství svého Syna a sesílá Ducha. Podobně i na vyobrazení *Hetoimasie* představuje holubice Ducha, který sestoupil na Ježíše *před* jeho obětí na kříži - následně atributy Kristova utrpení odkazují na jeho spásonosnou oběť, kterou dokonal vykoupení lidstva, započaté křtem *člověka* Ježíše. Příběh *Hetoimasie* dovršuje trůn Krista - atribut vlády Boha, na který zmrtyvýchvstalý Kristus zasedne po svém návratu na zem k poslednímu soudu nad lidstvem.

<sup>285</sup> Je třeba si položit otázku, jaký význam měl symbol věnce doplněný o holubici Ducha [obr. 15].. Zdvojení symbolů s jediným, společným významem by mohlo existovat jedině za předpokladu, že byl představovaly Ducha svatého ve dvojnásobném významu: na jedné straně *holubici* ve smyslu pomazání Duchem Otce během křtu; na druhé straně *věnc* představuje závdavek slávy vzešlé skrze kříž: vzkříšení v Duchu svatém, slávy, kterou získal od svého Otce díky obdarování Duchem svatým.

seslání Ducha a obrazně řečeno vkládá věnec na Kristův týl. Úzký, horizontálně orientovaný věnec připomíná svým vzhledem *gloriolu* - atribut svatosti, odkazující na Ducha.

Vzácně představenou ikonografii obsahuje tzv. *Lotharův krucifix* z přelomu 10. - 11. století. Nad hlavou ukřižovaného je rytina věnce v podobě písmene „O“, uprostřed věnce je vyryta stojící *holubice* [obr. 15].<sup>286</sup> Věnec drží Boží ruka, která se s ním shora sklání k hlavě ukřižovaného. Symboly Otce a Ducha uspořádané vertikálně na svislém rameni kříže jasně znázorňují osoby Trojice při vzájemné „spolupráci“ na spáse člověka. Proč je symbolika Ducha dvojitá? Holubice potvrzuje pomazání a přijetí Ducha při křtu, Duch svatý je příčinou Kristova zmrtvýchvstání (*vstal v Duchu svatém*), jeho návratu na nebesa k Otci a stal se tímto způsobem zdrojem *nebeské slávy*. Kristovy oslavy, kterou symbolizuje věnec.

Na závěr opakuji myšlenku, že z trojičního teologického pohledu na *zobrazení posvátného* může být Duch svatý vyjádřený i nepřímou pomocí symbolu věnce. Uvedenou hypotézou je možné vztahovat k výtvarným dílům, ve kterých z pohledu jednoduchého ikonografického popisu Duch svatý zdánlivě chybí. *Věnec* nad hlavou Krista podle uvedené hypotézy představuje na dílech 1. tisíciletí symbolickou korunovaci vítězného Krista *věncem slávy*, která znamená oslavu nejen tak, jak si ji běžně představujeme, ale věnec je i symbolem nesmrtnosti a nekonečnosti jeho existence.

Hodnotíme-li uvedená díla s ikonografií *Věnce* ve smyslu zdánlivě skryté symboliky Ducha, s nimi spojený odkaz na Trojici je relativně nevyzrálý a ve srovnání s ikonografií vrcholného období středověku představuje osoby Nejsvětější Trojice zdánlivě méně viditelně i srozumitelně.

## 6 JEDNODUCHÉ SYMBOLY TROJICE.

Představují symbol Nejsvětější Trojice v podobě jediného znaku, který v sobě zahrnuje především odkaz na *trinitu*, odkaz na jedinou triádu božských Osob a současně odkaz na jediného Boha, bez konkrétního určení Otce, Syna a Ducha. Jsou odvozené od jednoduchých geometrických obrazců, nezřídka označované synonymem *figura*, na rozdíl od *složené symboliky* Trojice, kterou představují tři víceméně samostatně užitá symboly vložené do kompozice díla. Z teologického pohledu spočívá přednost jednoduchých symbolů v tom, že žádná z božských Osob nemůže být ve smyslu *subordinacianismu* znázorněná zdánlivě v méně významné pozici než ostatní a nepřipouští v trojičním výkladu ani možnost *modalismu*, neboť jasným způsobem odkazuje diváka k existenci tří rovnocenných Osob. Teoreticky nejranější možnou dataci jejich vzniku představuje období druhé poloviny 4. století. Křesťanské symboly (např. trojúhelník) nevznikly nově, původní symboly jen přijaly jiný význam. Je skutečností, že jednoduché symboly, které ve druhém tisíciletí jednoznačně odkazovaly na Trojici, byly již dříve užitá v jiném, než trojičním smyslu. Na základě dostupných materiálů a studia dochovaných výtvarných artefaktů lze usuzovat, že trojúhelník a podobně též kružnici, případně i jiné *figury*, využilo křesťanské umění v údobí prvního

<sup>286</sup> Obr. 15. Trojice v podobě vertikálně uspořádaných symbolů Božských osob. Lotharův krucifix, zadní strana (detail), dóm v Aachen, Německo, začátek 11. stol.. Srov. též kapitulu 7.2, která pojednává o symbolech Trojice na krucifízech ve smyslu ukřižovaného Spasitele a symbolů Otce a Ducha.

tisíciletí nikoliv ve smyslu teologického odkazu na Boha, ale především k obecné symbolice základních filosofických pojmů, např. *Universa* - v jeho různorodosti a složenosti; případně i pro svou dekorativní hodnotu [obr. 2].

Jiný příklad představuje tzv. Gisultův kříž.<sup>287</sup> Pochází ze 6. století a pravděpodobně krášlil oděv vévody Gisulfa. Trojúhelník, kružnice i čtverec v podobě drahokamů zdobí ramena zlatého rovnoramenného kříže. Geometrické tvary zcela jistě postrádají teologickou výpověď, jakou bychom jim přisoudili z pohledu vrcholného středověku. Jejich vysvětlení je možné buď ve smyslu představvy obecných filosofických pojmů (srov. obr. 2), nebo jim mohl být předurčený „magický“ význam, případně tvořily pouhou dekoraci, pravděpodobná je i kombinace uvedených možností. Vzhledem k tomu, že na ramenech kříže jsou mezi kameny vyryté ženské postavy podobného vzhledu, jako na galo-římských reliéfech nebo rytinách, zobrazující kult *triády bohyní*, které představovaly kult tzv. *matron*, rozšířený i na území Galie a v germánské oblasti 1. tisíciletí, je možné uvažovat především o náboženském *synkretismu* křesťanství a pohanství. Ten je možné doložit i ze současnosti v některých oblastech Afriky. Vztah těchto symbolů k Bohu v Trojici je možné zahrnout.

Na závěr je vhodné si povšimnout kvantitativního nepoměru v otázce vzniku a množství jednoduchých symbolů v průběhu jednotlivých století 1. tisíciletí. Pokud srovnáme bohatství i nápaditost symbolů z prvních tří století, významově spojených s Kristem a křesťanstvím, je zdánlivě překvapivým faktem praktická absence (chudoba) trojičních symbolů v následujících stoletích prvního tisíciletí.

## 6.1 TROJÚHELNÍK A JEHO VZTAH K IKONOGRAFII TROJICE V PRVNÍM TISÍCILETÍ.

Kritika trojúhelníku ve smyslu symbolu Trojice v díle sv. Augustina s největší pravděpodobností nebyla jedinou příčinou nedůvěry k tomuto symbolu ve smyslu jeho odkazu k nejsvětějšímu tajemství křesťanství - Bohu. Jak jsem již uvedl, již dříve byl trojúhelník zakomponovaný ve složitém geometrickém symbolismu své doby.<sup>288</sup> Příklad obrazce s dekorativním významem se nachází na okraji mozaiky z 2. století a je složený ze sedmi trojúhelníků [obr. 1].<sup>289</sup> Mozaika však ohraničovala hlavní motiv s tématem Orfea, její trojiční interpretace nepřichází v úvahu. Tradice užití geometrických symbolů ve smyslu dekorativních motivů v „Augustinově“ oblasti severní Afriky zasahovala hluboko do období antiky.

Spolu s kružnicí, čtvercem a křížem byl trojúhelník již v období prvních století křesťanství součástí symboliky *universa* s kosmologickým výkladem v kontextu dobové filozofie bez jakékoliv spojitosti se symbolizmem Trojice. Patří mezi ně například složený

---

<sup>287</sup> Rytina na Gisultově kříži představuje na čtveřici shodně vyzdobených ramen osm rytin, představující ženské hlavy ev. postavy, pokud je spojíme s drahokamy pod nimi.

KYBALOVÁ Ludmila, *Dějiny odívání, Starověk*, Praha 2009, s. 175.

<sup>288</sup> Trojúhelník měl v dobovém pojetí rozsáhlý symbolický odkaz: rovnostranný trojúhelník, obrácený vrcholem nahoru představoval oheň a současně i mužský element; dolů obrácený trojúhelník symbolizoval vodu a ženství. AYOUB Aberrahman, *Signes et symboles en Tunisie*, Tunis 2003, s. 57 - 58.

<sup>289</sup> Obr. 1. Mozaika pochází ze 2. stol. (podle údajů muzea), je uložená v Museum El Jem ve státě Tunís. Fotografie zachycuje detail okraje podlahové mozaiky. Obsahuje tři větší, koncentricky do sebe zapadající trojúhelníky; černý rovnostranný trojúhelník uprostřed je vytvořený trojicí drobných černých rovnostranných trojúhelníčků, které ohraničují sedmý trojúhelník bílé barvy v centru ornamentu.

Jiný příklad *figury*, která též obsahuje symbol trojúhelníku, uvádí AYOUB. Idem, s. 20, obr. 20.



symbol odvozený z kružnice, kosočtverce a kříže [obr. 2].<sup>290</sup> AYOUB ho označil za symbol *Universa* a jeho čtyř elementů.<sup>291</sup> Uvedené *figury Universa* mají do určité míry vizuální podobnost a obdobný princip i výklad jako geometrické obrazce kombinované na principu trojúhelníku, čtverce a kružnice z období vrcholného středověku.<sup>292</sup>

V obrazci, složeném z kruhu a čtverce, který je uvedený v *Liber divinorum operum* JOACHIMA z FIORY představoval *čtverec* neměnnost a stálost Boží predestinace.<sup>293</sup> I ve středověku geometrická symbolika trojúhelníku často představovala jiný než trojiční význam. Až v období scholastiky rovnostranný trojúhelník a čtverec představoval Boha a stvořený svět. Trojúhelník, případně i čtverec opsané kružnicí představovaly ve smyslu tzv. *kvadratury kruhu* nekonečnost *Universa*. Boha v Trojici představil rovnostranný trojúhelník trojicí shodných stran a úhlů, současně kružnice odkazovala na nekonečnost a neomezenost Božího bytí.<sup>294</sup>

Považovat rovnostranný trojúhelník za nejstarší symbol Trojice je z pohledu současných poznatků na raně křesťanskou symboliku sporné, i když STUHLFAUT [1937]<sup>295</sup> a podobně také BRAUNFELS [1954]<sup>296</sup> nepochybovali o významu rovnostranného trojúhelníku ve smyslu trojičního symbolu období raného křesťanství a uvedli ho s tímto významem, odvolávající se na několik starokřesťanských náhrobních nápisů, datovaných do 4. - 5. století.<sup>297</sup> STUHLFAUT navázal na práci De Rossiho, který patřil k dobovým „průkopníkům“

<sup>290</sup> Obr. 2. Složený symbol: kříž a kosočtverec, které tímto způsobem vytváří čtyři rovnostranné trojúhelníky, opsané kružnicí. Tabarka (Tunis). Museum Brado, Tunis, No. A.438. Mozaika na náhrobku, 4. stol. Kružnice opisuje kosočtverec (případně jedním rohem dolů obrácený čtverec), uprostřed kterého je rovnoramenný kříž. Spojíme li konce ramen kříže, který má stejnou délku horizontálního i vertikálního ramene, vzniknou čtyři segmenty ve tvaru rovnostranných trojúhelníků s centrálně uloženým křížem. Pokud rozdělíme čtverec jen jedinou úhlopříčkou, získáme dva rovnoramenné trojúhelníky; podobným způsobem ho dvě úhlopříčky následně rozdělí na čtyři části ve tvaru trojúhelníků. Obdobných symbolů se dochovalo v této oblasti severní Afriky mnoho, avšak dosud chybí jejich publikace i průzkum.

<sup>291</sup> AYOUB (pozn. 288), s. 29, dále s. 35-39.

<sup>292</sup> Teologové se snažili přiblížit Trojici originálním způsobem pomocí jednoduchých i složitých geometrických obrazců, jejichž základem byl trojúhelník. Z období středověku pochází např. řada trinitárních schémat, které vznikly kombinací kružnice a trojúhelníku. Jejich nejnámějším autorem byl JOACHIM Z FIORE.

<sup>293</sup> MEIER Christel, Die Quadratur des Kreises, in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, ed. A. Patschovsky, Köthen - Germany 2003, s. 27-53; s. 228, obr. CM 15.

<sup>294</sup> Oba obrazce byly spojené v jediný symbol, ve kterém se kolem jediného středu otáčel trojúhelník, jenž mohl teoreticky svými vrcholy vytvářet kružnici díky nekonečnému počtu možných posunů kolem jediného bodu symetrie. Obráceně kružnice vznikla rotací rovnostranného trojúhelníku kolem jediného společného středu.

Trojúhelník vepsaný do kružnice se v období vrcholného středověku stal známým pod názvem *Sigillum eternitatis*. Texty pojednávající o vzniku a rozvoji trojiční symboliky ve formě geometrických symbolů v období středověku: BOGEN Steffen - THÜRLEMANN Felix, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, ed. A. Patschovsky, Köthen - Germany 2003, s. 3-8. – MEIER Chris, Die Quadratur des Kreises, in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, ed. A. Patschovsky, Köthen - Germany 2003, s. 23-31.

<sup>295</sup> STUHLFAUT (pozn. 27), s. 16-21. – STUHLFAUT, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 4, Stuttgart 1958, s. 403 - 414.

<sup>296</sup> BRAUNFELS Wolfgang, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, kap. XII.

<sup>297</sup> SCHMIDT (pozn. 89), s. 403 - 414.

trinitární interpretace křesťanských výtvarných artefaktů prvního tisíciletí.<sup>298</sup> HACKEL se vyjádřil ve smyslu využití trojúhelníku jako trinitárního symbolu rozporuplným způsobem. Uvedl, že symbol ve tvaru trojúhelníku, i když nenašel větší rozšíření kvůli Manichejcům, byl v prvních stoletích křesťanství přes výhrady spojené s manichejstvím využitý k symbolickému odkazu na Trojici.<sup>299</sup> K doplnění uvedené myšlenky podotýkám, že Manichejci přijali symbol trojúhelníka originálním způsobem. V díle sv. Augustina<sup>300</sup> je uvedený nesouhlas s jejich gnostickými představami. Představovali si Slunce, jehož tvar je kulatý, jako loď, která pluje po obloze a vysílá světelné paprsky skrze nebeskou klenbu otvorem ve tvaru trojúhelníku.<sup>301</sup> Augustin jejich představy komentoval slovy:

*„A touto nestydatou lží se snažíte spojit nevyjádřitelnou Trojici, tím že tvrdíte, že Otec se nachází ve skrytém světle, působící síla Syna [se nachází] ve slunci, jeho moudrost v měsíci, Duch Svatý ve vzduchu.“<sup>302</sup>*

De ROSSI a GARRUCCI však uvedli trojúhelník s monogramem Krista, který provázela ze dvou stran písmena *alfa* a *omega*. Další jimi citovaný příklad z období „*prvních století křesťanství*“ představoval obrazec ve tvaru srdce, uprostřed kterého byl symbol vytvořený ze tří hvězd, které měly tvar čtverhranu.<sup>303</sup> S odkazem na Garucciho uvádí HACKEL svědectví veronského biskupa Zenona o zvyku obdarovat po křesťanském obřadu pokřtěné osoby [neophiten] medailí, na které byla vyražená „*dreiseitiger Figuren*“ na znamení křtu ve jménu Nejsvětější Trojice.<sup>304</sup> HACKEL se při trinitární interpretaci trojúhelníku odvolával též na práci, kterou De ROSSI publikoval v r. 1858:

---

<sup>298</sup> Originál práce De Rossiho se nepodařilo vyhledat, HACKEL ji uvádí odkazem pozn. 2a, s. 15: „*de Rossi, De titulis christ. Carthag. P. 1858.*“ Srov. HACKEL (pozn. 30), s. 15.

<sup>299</sup> HACKEL odkazuje na práci, kterou napsal GARRUCCI (Hackel pravděpodobně míní jeho práce publikované ve *Storia della Arte Christiana* 1873-1881). GARRUCCI přijal myšlenku raně křesťanské trojiční interpretace trojúhelníku. Vyslovil ji mezi prvními na základě studia sepulkárních nápisů a křesťanských symbolů v katakombách, které publikoval již zmíněný de ROSSI. Idem, s. 15-17, pozn. 3 a 4.

<sup>300</sup> AUGUSTIN, *Contra Faustum* XX 6, ed. Joseph Zycha, CSEL 25. Prag - Wien - Leipzig 1891, s. 540. -- PATSCHOVSKY (pozn. 42), pozn. 107, s. 82.

<sup>301</sup> „... *id est per quandam triangulum caeli fenestrum lucem istam mundo terrisque radiare. Ita fit, ut at istum quidem solem dorsu cervicemque curvetis, non autem ipsum tam clara rotunditate conspicuum, sed nescio quam navem per foramen triangulum micantem atque lucentem, quam confictam cogitatis, adoretis.*“

Augustin dále uvádí, že (podle učení Manichejců) z lodi vycházejí panny a mladíci, kteří u kněží temnot vzbuzují sexuální žádostivost, jejíž uspokojení je prostředek k vykoupení lidského pokolení. Idem, pozn. 107, s. 82.

<sup>302</sup> „*Et his obscaenissimis pannis vestris conamni adsuere ineffabilem trinitatem discentes patrem in secreto quodam lumine habitare filii autem in sole virtutem, in luna sapientiam, spiritum vero sanctum in aere.*“ Idem, pozn. 107, s. 82.

<sup>303</sup> Zmíněný symbol se měl podle Hackela s odkazem na text SAUERA nalézat ve vatikánské galerii. Autor však podobný symbol ve vatikánské galerii nenalezl; zůstává rovněž otázkou, zda uvedený symbol, pokud existoval, nepochází z pozdějšího období a nemá spíše vztah k symbolice spojené s ikonografií sv. Augustina. *Symbol hořícího srdce se třemi plameny* byl v dobách baroka a později všeobecně rozšířený a lze ho najít např. i v moravském lidovém umění první poloviny 19. stol.. Srov. HACKEL (pozn. 30), s. 16.

<sup>304</sup> Idem, s. 16.

„... *Wir verfügen über eine Anzahl von Dreieckfiguren, die zumeist aus den Katakomben stamen und die seit de-Rossi als Trinitätssymbole gedeutet wurden. Der Zentralpunkt dieser Dreiecke ist entweder durch das Monogramm Christi oder durch einen Sonnemkreis gekennzeichnet...*“<sup>305</sup>

Na druhé straně HACKEL v hodnocení trojúhelníku ve smyslu symbolu Trojice cituje i názor, který přednesl SAUER: „*V prvních stoletích křesťanství není pro Trojici doložitelná žádná všeobecně platná symbolická figura.*“<sup>306</sup>

V současnosti lze však uvedené příklady zpochybnit, neboť není známé, že by se zmíněné sepulkární nápisy nebo předměty uchovaly v originále, nebo v podobě fotografické dokumentace. PATSCHOVSKY uvádí, že je lépe ponechat stranou, zda trojúhelník sehrál v raně křesťanském období a v čase raného středověku vůbec nějakou roli ve smyslu symbolu Trojice.<sup>307</sup> I když se LURKER zmiňuje o amuletu egyptského původu ve tvaru trojúhelníku, který byl vročený do 1.-2. století, je pravděpodobné, že odkazuje na triádu egyptských bohů. Nese nápis: „*Jeden je Bait, jeden je Hator, jeden je Achori, jedna je jejich síla. Bud' pozdraven, otče světa, bud' pozdraven, bože s trojí podobou.*“<sup>308</sup> Vysvětlení uvedeného nápisu spočívá v možném náboženském synkretismu, ve spojení trojúhelníku se jmény egyptských bohů.

Na závěr je třeba zmínit, že geometrickou figuru ve tvaru trojúhelníku představuje řecké písmeno *alfa*. Má tvar *obráceného štítu*. Z období středověku pochází geometrická interpretace zmíněného písmene do *figury* (diagramu) ve tvaru trojúhelníku. Podobný tvar má také *delta*. Rovněž DORNSEIFF<sup>309</sup> odkazuje na trinitární interpretaci řeckého písmene *delta*, které se podobá svým vzhledem obrácenému písmenu *alfa*. Kořeny trojičního symbolického výkladu obou zmíněných řeckých písmen najdeme již v počátku 5. století. Uvedený názor nachází oporu v koptském spise „*O mystériích řeckých písmen*“ SABY z Talasu (+532).<sup>310</sup>

V jakém smyslu hodnotit význam *trojúhelníku* jako trojičního symbolu v dobách prvního tisíciletí? S odkazem na Augustina je možné přijmout hypotézu, že v manichejsko-gnostickém společenství pravděpodobně sehrál trojúhelník jako religiózní symbol svou roli,

---

<sup>305</sup> „Disponujeme množstvím figur tvaru trojúhelníku, které pocházejí především z katakomb a které jsou od doby de Rossiho vykládány ve smyslu symbolů Trojice. V centrálním bodu těchto trojúhelníků se nalézá monogram Krista nebo sluneční kotouč.“ De ROSSI popisuje kresby a texty jím nalezené v katakombách, uvádí jejich kopie ve formě náčrtů. HACKEL na jeho práci odkazuje v pozn. 2a s následujícím textem: „de Rossi, *Die titulis christ. Carthag. P.*, 1858.“ Idem, s. 15, pozn. 2a..

<sup>306</sup> Srov. SAUER Joseph, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 2. vyd., Freiburg 1924, in: HACKEL (pozn. 30), s. 15, pozn. 2.

<sup>307</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), pozn. 106, s. 81.

<sup>308</sup> LURKER Manfred, *Slovník symbolů*, Praha 2005, s. 539.

<sup>309</sup> DORNSEIFF Franz, *Das alphabet in Mystik und Magie*, Berlin 1922, in: PATSCHOVSKI (pozn. 42), s. 81-82, pozn. 106. – *Das Alphabet in Mystik und Magie, Stoecheia, Studien zur Geschichte des antiken Weltbildes und der griechischen Wissenschaft*, vydání 7., University of Virginia 1975. In: *Google books.CZ* [online], c. 2000 poslední aktualizace neuvvedena [cit. 19. 10. 2011].  
<[http://books.google.cz/books?id=VbVZAAAAMAAJ&hl=cs&source=gbs\\_bookother\\_versions](http://books.google.cz/books?id=VbVZAAAAMAAJ&hl=cs&source=gbs_bookother_versions)>

<sup>310</sup> „Über die Mysterien der griechischen Buchstaben.“ PATSCHOVSKI (pozn. 42), s. 82, pozn. 106.

avšak nikoliv ve smyslu symbolu Nejsvětější Trojice. Příklady využití trojúhelníku ve smyslu symbolu Trojice a podobně i písmene *delta*, zobrazeného v geometrii trojúhelníku, není možné z období prvního tisíciletí doložit.<sup>311</sup> I když je trojúhelník snadno uchopitelným, jednoduchým symbolem, oddálila jeho přijetí na jedné straně kritika sv. Augustina, na straně druhé skutečnost, že geometrické symboly již byly uchopené pohanskou symbolikou ve svém vlastním výkladu, úzce souvisejícími i s pohanskými magickými představami, což dokládá příklad uvedený v předcházející kapitole.

Augustinovy výhrady vůči *trojúhelníku* pozbyly v následujícím tisíciletí svůj význam, o slovo se přhlásilo racionální učení scholastiky v exaktních teologických a filozofických formulacích, vizuálně přiblížených původně pohanskými symboly formou z nich odvozených schémat a figur. Na základě zjištěných poznatků lze s jistotou přijmout tvrzení, že se trojúhelník stal univerzálním symbolem Trojice až ve druhém tisíciletí v období vrcholícího středověku.

Nejranějším vyobrazením trojúhelníku, který vypovídá o trinitě ve smyslu teologického odkazu na Boha v Trojici představuje jeho diagram vepsaný do kružnice, částečně překrytý *Boží pravice*, která se vynořuje duhy v podobě tří polokružnic zobrazených nad sebou [obr.3]. Zdobí Uta-Evangeliář z počátku 11. stol.<sup>312</sup> V současnosti již není možné vyloučit ani prokázat hypotézu, že v ojedinělých, izolovaných případech mohl symbol trojúhelníku představovat již v prvním tisíciletí odkaz na trojjediného Boha.

## 6.2 TROJLÍSTEK - SYMBOL TROJICE.

Křesťanská symbolika v sobě zahrnuje také náměty, odvozené ze světa rostlin, které přesáhly posláni prosté *dekorace* a v podobě skryté symboliky někdy nesou odkaz na Trojici, což platí především pro období středověku. Počátek pátého století<sup>313</sup> byl též obdobím vzniku *verbálního* symbolu Trojice, odvozeného od triadického charakteru lístku *jetele*. Symbol trojlístku z pohledu geometrie tvoří obrysovou kresbu, která v sobě slučuje *triádu kružnic*, trojúhelníkovitě uspořádaných a vzájemně symetricky spojených v jediném společném středu. S odkazem na legendu spojenou se sv. Patrikem (c. 380–461), dle které kolem roku 430 při evangelizaci Irska využil irský světec *Trojlístek* k osvětlení představ o Trojici. Keltským vlivem podnícenou oblibu triád a stejně oblíbenou i rostlinu, zvanou *jetel*. Obojí představil v osobitém výkladu trinity, který spočíval ve srovnání Nejsvětější Trojice s trojlístkem. WEBER uvádí legendu těmito slovy:

„Když se rozhněvaní pohané dožadovali, aby jim vysvětlil, jak je možné, že Otec, Syn a Svatý Duch jsou trojicí osob, avšak jedné podstaty, byl robustní misionář v rozpacích. Jeho oči pohlédly dolů k zemi, porostlé jetelem. Utrhl a zvedl jedinou rostlinu trojlístku a dotázal se, zda zvedl tři lístky nebo [jeden] trojlístek? Zda zvedl tři rostliny nebo jen jednu? Proč se jediný trojlístek skládá ze tří stejných lístečků? Proč mají tři stejné lístky jenom jeden

<sup>311</sup> Srov. LURKER (pozn. 308), s. 540-541.

<sup>312</sup> Obr. 3. Symbol trojúhelníku vepsaného do kružnice a Boží pravice, Uta-Evangeliář (Regensburg), Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601 fol. 1<sup>v</sup>. Srov. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 36, str. 260.

<sup>313</sup> Již sv. AUGUSTIN s odkazem na skrytý symbolický význam rostlin poznamenal: „Bratři, v zahradě Páně nejsou jen růže mučedníků, ale i lilie panen, břečťany těch, kdo žijí v manželství, a fialky vdov.“ Fialka, stejně tak i květ macešky patřily současně k oblíbeným trojičním odkazům. Sv. AUGUSTIN. Z kázání sv. Augustina, biskupa. Sermo 304, 1-4: PL 38, 1395-1397, in: DMC III. Liturgické mezidobí (pozn. 13), s. 1049.

*společný stonek? Jeho protivníci mlčeli a nebyli schopni odpovědět. Potom odvětil: „Pokud nedokážete vysvětlit tak jednoduché tajemství, skrývající se v trojlístku [jetele], jak vám mám vysvětlit tajemství Svaté Trojice.“<sup>314</sup>*

V současnosti je obtížné objektivně prokázat dobu vzniku i místo, kde přišel *trojlístek* ke svému skrytému symbolickému spojení s Trojicí. *Jetel* se již před příchodem křesťanství těšil na britských ostrovech v keltském prostředí určité důležitosti a vážnosti, neboť byl posvátným prostředkem druidů.<sup>315</sup> Keltský vliv, ve kterém se na britských ostrovech během pátého století osamostatnilo křesťanství nelze přeceňovat; na druhé straně i význam původní Irsko-skotské křesťanské mise ve smyslu přijetí trojlístku za symbol Trojice podle již zmíněné legendy.

Vzácné doklady o využití symbolu trojlístku z období prvního tisíciletí byly nalezené na mozaikách v Tunisu.<sup>316</sup> Vznikly přibližně v období 4. - 6. století. Nejistý výklad skrývá stylizovaný symbol trojlístku (trojlaločný list), znázorněný uprostřed vavřínového věnce na fragmentu mozaiky, uložené v Musem Bardo [obr. 5].<sup>317</sup> V centru vavřínového věnce červeno-zlato-bílé barvy se nachází medailon v podobě černé kružnice, uprostřed je vyobrazený černý trojlístek s řapíkem, zahnutým do půlkruhu. Trinitární výklad symbolu není možné ani potvrdit, ani vyvrátit; bez určení její původní lokalizace a účelu nelze přijmout její trinitární interpretaci. Ze stejné provinience pochází i symbol trojlístku kombinovaný s *trojicí bodů* [obr 6], který je svým vzhledem velmi podobný předchozímu. Na mozaice z časově srovnatelného období ho popsal AYOUB, který mu přisuzuje trinitární symbolický význam:

*„Dans l'art chrétien - ou d'influence chrétienne - les formes trifoliées, les arcs trilobés, qui rappellent l'élégance du feuillage du tréfle, symbolisent la trinité.“<sup>318</sup>*

Na bílé ploše mozaiky je zobrazený černý trojlístek s řapíkem, jehož konec je symetricky zakroucený do tříčtvrteční kružnice. Vpravo od stonku pod okrajem listu jsou vedle sebe zobrazeny tři černé tečky. Skutečný význam tří bodů doplňujících symbol není zřejmý, mohou být vyloženy ve smyslu čísla *tři* s odkazem na Trojici nebo tvoří dekorativní prvek, možná je i kombinace obou hypotéz.

Trojlistku podobný je *trefoil*, geometrická figura složená ze tří navzájem podobných fragmentů kružnice spojených tak, že vytváří stylizovanou podobu trojlístku. *Trefoil* se pravděpodobně rozvinul do symbolu, zvaného *triquetra*. Oba obrazce byly v trojičním smyslu užité až ve druhém tisíciletí. Z období raného křesťanství o jejich použití chybí důkazy, i když *trefoil* ve svém trojičním významu pro svou blízkou příbunost s trojlístkem použitý být

---

<sup>314</sup> WEBER F. R., *Church symbolism*, 1. ed. 1937, reprint: Cleveland (USA) 1938, s. 47- 48.

<sup>315</sup> ROYT Jan - ŠEDINOVÁ Jana, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 84.

<sup>316</sup> Možnost importu trojičního symbolu *trojlístku* z britských ostrovů do přímořské oblasti severní Afriky nelze prokázat ani vyloučit, protože *jetel* luční je rozšířený jak v severní Africe, tak i na britských ostrovech, kde podle legendy vznikla jeho trojiční interpretace. Od latinského jména (*Trifolium paratense*) je odvozený i název geometrického symbolu, který představuje trojlístek (*trefoil*).

<sup>317</sup> Dekorativní prvek mozaiky představuje motiv vavřínového věnce a trojlístku. Museum Bardo, Tunis, 3.- 4. stol. (?). Je záměrem autora, pokud to bude možné, údaje doplnit.

<sup>318</sup> AYOUB (pozn. 47), s. 57.

mohl.<sup>319</sup> Tvar trefoilu představoval v zaalpské oblasti v období přelomu 1. a 2. tisíciletí možný půdorys sakrálních staveb, přímý vztah k trinitární symbolice není možné prokázat. První doklady o *půdorysu sakrální stavby* připomínající trojístek pochází z ostrova Malta a vznikly již 1-2 tisíce let před Kristem.<sup>320</sup>

Na závěr je možné uvést, že vyjma obou uvedených zobrazení *trojlístku* nebyl nalezený další doklad, který by pocházel z období prvního tisíciletí a svědčil by o jiném, než verbálním odkazu na Trojici za pomoci tohoto symbolu.

## 7 ODKAZ NA TROJICI SLOŽENÝ ZE TŘÍ VERTIKÁLNĚ USPOŘÁDANÝCH SYMBOLŮ, NEBO V OBRAZE KRISTA DOPLNĚNÉHO O SYMBOLY BOHA OTCE A DUCHA.

V průběhu 4. století teologie představila Boha přebývajícího v Trojici, potvrdila tím pravověrnost představy tří božských Osob, což se projevilo vznikem výtvarného odkazu v podobě symbolů, dosud skrytých ve výtvarných představách, věroučně odvozených ze slov Písma. Některé vzácně zobrazené motivy dokázaly svým pozorovatelům vizuálně invokovat obsah trojiční nauky, jak ji hlásalo magisterium. Objevily se první symboly Otce a Ducha, doprovázející majestát oslaveného a vítězného Krista, nebo Trojici odkazovala skupina symbolů božských Osob. V apsidách zpřítomňovaly křesťanské *krédo* a současně odkazovaly ke Kristu i k tajemství eucharistie, které se na oltáři pod nimi odehrávalo. Kristovo tělo a jeho krev zpřítomňuje jediné Božství, společné osobám v Trojici v realitě Krista. Očima člověka pozorovatelného v podobě konsekrovaného chleba a vína v rukou kněze. Na eucharistický zázrak a tajemství navazovaly i mozaiky v presbytářích. Trojiční interpretace raně křesťanské mozaiky je spojená s objasněním možné přítomnosti odkazu na Ducha svatého. Současným „racionálním“ výkladem symbolů, v optice lidského zraku, nenajdeme snadno výtvarný odkaz, vypovídající o Duchu svatém, který by potvrdil trojiční teologický obsah uměleckého díla.<sup>321</sup>

### 7.1 PŘÍKLADY VERTIKÁLNĚ USPOŘÁDANÉ SYMBOLIKY TROJICE V APSIDÁCH KŘESŤANSKÝCH CHRÁMŮ V OBDOBÍ OD 4. AŽ DO 13. STOLETÍ.

Z období poloviny čtvrtého století je možné nalézt na základě literárního pramene z pera biskupa z Noly první důkaz o společném zobrazení symbolů tří božských

---

<sup>319</sup> WEBBER zařazuje do trojiční ikonografie *trefoil se třemi body*, které současně vytváří úhly rovnostranného trojúhelníku, vystupujícího z obrysu trefoilu v místě vzájemného protínání kružnic: „*The Trefoil and Three Points*.“ WEBER (pozn. 314), s. 43.

Trojice bodů zmíněného obrazce vznikla tak, že byl *trefoil* položen na rovnostranný trojúhelník, ze kterého je možné vidět jen trojice jeho úhlů.. Dataci neuvádí, pravděpodobně však pochází až z období 2. pol. 2. tisíciletí.

<sup>320</sup> PODBORSKÝ (pozn. 155), s. 182-186.

<sup>321</sup> V následujícím textu bude skrytý trinitární obsah raně křesťanského umění posuzován podle výkladu symbolů božských Osob, uvedeném v páté kapitole.

Osob. Od této doby a ve století pátém došlo na mozaikách v teologickém smyslu k vzájemnému provázání symbolů Otce a Ducha s osobou Krista. Hloubka teologické výpovědi dosáhla až k pravdám, které se dotýkaly tajemství Trojice. Nejranějším vyjádřením trinity pomocí vertikálně uspořádané skupiny symbolů je považovaná dnes již neexistující mozaika z konce první poloviny 4. století, která se nacházela v apsidě *Basilica Apostolorum* nad ostatky Sv. Felixe ve městě Nola na území dnešní Itálie. Její popis dokládá literární pramen; báseň, kterou složil tamní biskup Paulinus z Noly, v roce 403.<sup>322</sup> Následující text uvádí část této básně, oslavující zobrazenou *trinitu*:

*„Pleno coruscat Trinitas mysterio,  
Stat Christus agno; vox Patris Coelo tona  
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit  
Crucem coronae lucido cignit globo  
Cui corona sunt corona apostoli  
Quorum figura est in columbarum choro.  
Trinitatis unitas Christo coit  
Habente et ipsa Trinitate insignia:  
Deum revelant vox paterna, et Spiritus  
Sanctam fatentur crux et agnus victimam  
Regnum et triumphum purpura et palma indicant  
Petram superstat ipse Petra Eccesiae  
De qua sonori quatuor fontes meant  
Evangelistae viva Chirsti flumina.“<sup>323</sup>*

K veršům přiložil Paulinus z Noly nákres mozaiky, ten se však nedochoval. V 19. stol. se o rekonstrukci mozaiky v podobě kresby pokusil WICKHOFF [obr. 8].<sup>324</sup> Mozaiku popsal Wickhoff následujícími slovy:

*„ ... Na rozlehlé louce vyrůstající palmy se sklánějí pod tíhou svých plodů. Uprostřed louky je kopec, na kterém stojí Beránek. Z úpatí kopce vyvěrají čtyři prameny. Jsou to prameny vody živé, čtyři evangelia. Nad beránkem se*

---

<sup>322</sup> Kampánijský biskup Paulinus z Noly (353-431) zmíněnou baziliku sám založil a v dopise Sulpiciovi Severovi r. 403 popsal ikonografický program mozaiky, připojil i její nákres, který se však nedochoval.

SCHLOSSER Julius von,

, Wien 1896, s. 19-20.

<sup>323</sup> Paulinus von Nola, Epistulae, Nr. 32 c 10, ed. Wilhelm v. HARTEL, CSEL 29, (Wien 1894), s. 285. In. HACKEL (pozn. 30), s. 19. – PATSCHOVSKY (pozn. 42), pozn. 11, s. 58.

Překlad latinského originálu (zkráceno):

*„Tajemně září Trojice: zde stojí Kristus – beránek a z nebe zní Otcův hlas, v podobě holubice se dolů snáší Svatý Duch. Kříž obepíná věnec [korunu] světlem záříc, věnec [kouna] je i nad hlavami zástupu apoštolů. ... Trojice je v trojiční jednotě spojena s Kristem, dodává mu důstojnost a září trojjedinosti. Jako Boha ho zjevuje hlas Otce a Svatý Duch. Svatou obět' dosvědčuje kříž a beránek. Království a triumf [vítězství] Krista zobrazuje purpur a dlaň [ruka] Otcova, Stojí na skále, kterou je sama Kristova církev, ze které vyvěrají a šumí čtyři prameny, evangelia, které jsou živými prameny Páně.“*

<sup>324</sup> WICKHOFF Franz, Das Apsismosaik des Paulinus in Nola, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 3 (1889), s. 158-176; obr. 2.

*vznáší holubice Sv. Ducha a ještě výše nad ní kříž, obklopený kruhem zářících hvězd. Další kruh tvoří dvanáct bílých holubic, symbolů dvanácti apoštolů, obklopující první kruh. Boha Otce představuje ruka, vyčnívající z oblaku...*<sup>325</sup>

Wickhoffova kresba se od veršů Nolského biskupa odlišuje dvěma způsoby: beránek nestojí na *skále, kterou je církev*, ale na pařezu stromu a v dolní části kresby je dvanáct beránek, symbolizujících apoštoly. *Pařez stromu*, na kterém „trůní“ beránek, představuje pozůstatek *dřeva stromu smrti*; rajske jabloně, která zplodila osudné jablko pro Adama. Kristus, na něhož odkazuje beránek, svou obětí symbolicky *porazil* strom smrti a trůní na něm jako vítěz.<sup>326</sup>

V literárním díle Paulinuse z Noly najdeme také popis mozaiky z první poloviny 5. století, která se nacházela v apsidě baziliky ve Fundi, taktéž odkazující na Trojici pomocí vertikálně uspořádaných symbolů božských osob.<sup>327</sup> Kristus byl vyobrazen v podobě beránka stojícího pod křížem, na Ducha svatého odkazovala holubice, na Boha Otce ruka, vystupující z nebeských výšin.<sup>328</sup> Ve smyslu předchozích závěrů holubice Ducha odkazovala na křest *beránka božího*, který - pro spásu lidstva - představoval první a zásadní čin bohočlověka Ježíše z Nazareta.

Za povšimnutí stojí, že Wickhoffova kresba, údajně znázorňující mozaiku dnes již neexistujícího chrámu v Nole, představuje synkretismus, který vznikl sloučením námětů na mozaikách v apsidě *Lateránské baziliky* v Římě [obr. 7]<sup>329</sup> a v apsidě basiliky *S. Apollinaire in Classe* v Ravenně [obr. 9]. Pokud vzájemně doplníme a spojíme jejich různé části - až na

---

<sup>325</sup> Z literatury, která zpracovává tuto tematiku a Wickhoffovu rekonstrukci, uvádím následující práce: FRANKE P., Marginalien zum Problem der Hetoimasie, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 65, (1972), s. 375-378, [ISSN (Online) 1864-449X]. – TIMMERS J. J. M., *Symboliek en iconographie der christelijken kunst*, Roermond-Maaseik 1947, s. 64. – SAINT PAULINUS (of Nola) - WALSCH G. Patrick, *Letters of St. Paulinus of Nola*, 2.vyd., New York 1966, s. 145-150 – ENGEMANN Josef, Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974), s. 21-46.

<sup>326</sup> Pokud bychom ve vysvětlení pokračovali a překročili do období středověku, k diagramům Joachima z Fiory, nalezneme pokračování výkladu v trojičním diagramu v podobě vinného kmene, *stromu života*. Z pařezu poraženého stromu života vyrůstají (mimo jiné) dvě větve tvořící trojici kružnic. Sov. Joachim von Fiore, *Liber figurarum*, , Oxford, CCC, MS 255A fol. 12<sup>v</sup>. – PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP27 (*Weinstock-Diagramm*), s. 254.

<sup>327</sup> SCHLOSSER (pozn. 322), s. 29. – ENGEMANN (pozn. 325), s. 21.

<sup>328</sup> LEHMANN Tomas, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 100 (2007), s. 228-231.

<sup>329</sup> Původní mozaika v apsidě baziliky San Giovanni v Lateránu pocházela ze 4. století [obr. 7]. Zcela jistě zachovávala vertikální uspořádání. To je patrné i v současnosti, mozaika však prošla několika rekonstrukcemi a opravami, z nichž poslední proběhla v 19. stol. a zásadním způsobem změnila její vzhled. Literární odkazy k apsidové mozaice nejsou jednotné. Např. HACKEL napsal, že symbol Boží pravice s věncem, původně umístěný nad hlavou Krista při opravě, kterou provedl Cavallini ve 13. stol., byl nahrazený cherubem. HACKEL (pozn. 30), s. 21.

Pokud však srovnáme práci, kterou provedl Cavallini při opravě mozaiky v apsidě baziliky S. Maria in Trastevere zjistíme, že právě zde použil symbol *Boží pravice s vavřínovým věncem*. Je pravděpodobné, že k odstranění *Boží ruky s věncem* došlo při jiné, pravděpodobně pozdější rekonstrukci.



mírně odlišný vzhled vegetace a chybějící holubice<sup>330</sup> - získáme poměrně věrný obraz Wickhoffy kreslené rekonstrukce [obr. 8]. Vysvětlit tuto shodu je možné dvěma způsoby. Mozaiku z Noly je možné vřadit do období, které přibližně o 150 let předcházelo vznik mozaiky v Ravenně; je tedy teoreticky možné připustit domněnku, že ikonografii a výtvarné provedení mozaiky v bazilice *S. Apollinaire in Classe* v Ravenně<sup>331</sup> zhotovené o jedno a půl století později ovlivnila původní mozaika chrámu sv. Felixe v Nole. Druhá odpověď, vysvětlující vznik Wickhoffovy kresby, je pravděpodobnější. Kresba mohla vzniknout překreslením a vzájemným složením jednotlivých motivů, zachycených na mozaikách v Ravenně a Lateránu. Zjištěná skutečnost do určité míry snižuje hodnotu Wickhoffovy kreslené rekonstrukce ve smyslu její předpokládané podoby s původní mozaikou chrámu v Nole, tak, jak ji předpokládala a přijala řada autorů. Co je však podstatné je skutečnost, že biskup z Noly jednoznačně přisoudil trinitární charakter mozaice zjevující Boží nádheru - *ráj s Bohem v Trojici*.<sup>332</sup> Trinitární charakter mozaiky nezpochybňuje žádný z citovaných autorů.

Obdobné ikonografické schéma představuje apsidová mozaika římské baziliky S. Clemente [obr. 10]. Je oslavou Spasitelova kříže a jeho oběti. Vzikla však výrazně později, až ke konci 12. století, avšak ikonografická příbuznost s výše uvedenými mozaikami je zřejmá. První osobu Trojice znázorňuje *pravice* Otce, Duch svatý je podle možného výkladu implicitně obsažený v symbolu *věnce*, který drží Boží pravice.

K obdobnému, vertikálně uspořádanému schématu božských Osob je možné zařadit mozaiku *Korunovace P. Marie* v apsidě římské baziliky S. Maria in Trastevere z konce 13. stol. [obr. 11]. Vertikální rovina kompozice představuje trojiční rozměr božství; horizontální rozměr představuje svatost, spojenou s posvěcením člověka - Marie (na které navazuje její korunovace) skrze Ducha, darovaného zmrtvýchvstalým Kristem. V centru obrazu, v osobě Krista se obě roviny protínají. P. Marie sedí po Kristově pravici. K trůnícímu Kristu se shora sklání Boží pravice s vavřínovým věncem. Mozaika představuje rozdíl mezi korunou královskou, kterou má nasazená Marie a věncem slávy - korunou Ducha.<sup>333</sup> Ve smyslu trinitárního výkladu mozaiky ze S. Maria in Trastevere svědčí i skutečnost, že obřad pozemské korunovace nacházel zdroj v Boží vůli a milosti a probíhal za neviditelné asistence Trojice v Duchu svatém. Také obřadu povýšení Matky Boží na královnu nebes se na mozaice účastní nejen Syn Boží, ale celá Trojice. Četné, historicky mladší, podobně komponované

<sup>330</sup> Dvanáct bílých beránek a dvanáct holubic, které obklopují nimbus svatého kříže, symbolizují dvanáct apoštolů Krista. Jediný rozdíl spočívá v tom, že symboly apoštolů v podobě beránek odkazují k pozemskému životu a oběti ve smyslu následování Krista, na rozdíl od dvanácti bílých holubic, které symbolizují *lidské duše* apoštolů v nebeském království spolu s Kristem, představeném podobou oslaveného svatého kříže. Uvedené vysvětlení je dvojí symbolika apoštolského sboru v jediném ikonografickém projektu ospravedlněná. Dvanáct beránek a holubic je vyobrazených i na mozaice v římské basilice s. Clemente [obr. 10].

<sup>331</sup> V bazilice S. Apollinaire in Classe v Ravenně z poloviny 6. stol. [obr. 9] je na mozaice v apsidě je zobrazený zlatý kříž. Kříž je osázený drahokamy a zdánlivě se vznáší v kruhovém, modře vybarveném hvězdami posetém poli. Ještě výše nad ním, v samém vrcholu klenby, vystupuje z nebes symbol *Boží pravice*. Odkaz na Ducha svatého v podobě věnce chybí, *Boží ruka* však září na nebi, obklopená zlatou gloriolou božství a svatosti Nejsvětějšího. Až oslnivě působící zlatý svit, který je možné v širším smyslu identifikovat s božstvím Ducha, ozařuje rajskou krajinu. Na Krista odkazuje oslavený kříž s malým medailónem Spasitele, zobrazující jeho tvář. Kříž svou patou pevně spojený se Zemí září na pozadí nebes posetých zlatými hvězdami, po stranách příčného břevna kříže jsou vepsaná písmena *alfa* a *omega*.

<sup>332</sup> *Pleno coruscat Trinitas mysterio...* Srov. pozn. 323.

<sup>333</sup> Vzhledem k teologickému obsahu popisované mozaiky vyznívá málo pravděpodobně, že by *Pravice Boží* během obřadu Mariiny korunovace současně korunovala Krista - Boha - *věncem vítězství*, neboť ten již oslaven byl. Potvrzují to Otcova slova *Oslavil jsem a ještě oslavím!* (Jan 12,29).

obrazy Mariiny korunovace z období středověku obsahují již typický symbol Ducha v podobě holubice.

## 7.2 TROJICE A KRISTÚV KŘÍŽ - KRUCIFIX SE SYMBOLY BOHA OTCE A DUCHA SVATÉHO.

Mezi nejranější vyobrazení Krista na kříži<sup>334</sup> se symboly Otce patří již zmíněná mozaika z poloviny 6. století v klenbě apsidy baziliky S. Apollinare in Classe v Ravenně. Kříž obklopený kruhovým polem tmavomodré barvy - nebeskou klenbou, posetou zlatými hvězdami, představuje průhled do nebeských výšin; kříž je zasazený do miniaturního pahorku zelené barvy, představující Zemi, kterou mysticky svazuje s nbehem. V nejvyšším bodu klenby apsidy je nad křížem zobrazená *Pravice Boží*. Nejranější příklady spojení krucifixu se symbolickým odkazem na Trojici vznikly jeho obohacením o symbol Pravice Boha Otce a holubici Ducha - případně věnec - pocházejí z konce 10. a z 11. století. Dobou svého vzniku lze mezi nejstarší z nich, s vertikálně komponovanými symboly Trojice, počítat krucifix z Aachen - tzv. Lotharův krucifix.<sup>335</sup> Na zadní straně kříže se nachází rytina Krista [obr. 15]. Duch svatý je znázorněn symbolem holubice a současně v podobě věnce, který má však odlišný význam. Ukřížovaný spasitel s tváří zarostlou vousy stojí na suppedaneu s pažemi takřka vodorovně rozpaženými od svého těla. Nad Ježíšovou hlavou, která se sklání k pravému rameni, je zobrazená *holubice* uprostřed *vavřínového věnce*. Holubice nejspíš odkazuje na Kristovu lidskou duši, při křtu pomazanou Duchem svatým. *Věnec* odkazuje k jeho vítězství nad smrtí a oslavě v nebeském království, vše v Duchu svatém a s ním spojené *slávě*. Věnec s holubicí svírá *Ruka Boží* sklánící se s nebes - symbol nebeského dárce a prvního zdroje Ducha.

Z období přelomu 10. a 11. stol. pochází pektorální kříž z Anglie [obr. 14].<sup>336</sup> Tělo ukřížovaného je na něm představené podobným způsobem jako na Lotharově krucifixu: Kristus má téměř horizontálně rozepjaté paže, stojí na suppedaneu s hlavou skloněnou k pravému rameni. Ruka Boha Otce je viditelná od zápěstí a směřuje kolmo dolů k hlavě mrtvého Ježíše, která je skloněná k pravému rameni. *Boží pravice* prochází napříč vavřínovým věncem, který je na ní jakoby navlečený, představuje odkaz možný odkaz Ducha svatého. Kříž doplňují po stranách symboly čtveřice evangelistů.

Z první čtvrtiny 11. stol. pochází kovový pektorální kříž z Lothringen [obr. 13].<sup>337</sup> Na kříži tkví mrtvé tělo Krista s hlavou obrácenou k pravému rameni, podobně jako je tomu na Lotharově krucifixu. Liší se postavením paží ukřížovaného, které jsou v loktech mírně ohnuté. Nad kruhovou svatozáří se nachází holubice sv. Ducha. Kříž z Lothringen se odlišuje

<sup>334</sup> Nejstarší zobrazení Krista na kříži v dokumentaci této práce představuje reliéf ze slonoviny z 5. stol.. Kristus je přibitý čtyřmi hřeby. Krucifix je italského původu, datace díla představuje období 420 - 430. V současnosti je uložený v British museum, registr. č. 1856,0623.5. Další informace na <http://www.britishmuseum.org/> [cit. 21. 12. 2011].

<sup>335</sup> BAUERREIS krucifix vročil do 10. stol., srov. BAUERREIS (pozn. 34), s. 420. Recentní literatura uvádí za dobu jeho vzniku období konce 10. stol., ev. přelom 10- a počátek 11. stol..

<sup>336</sup> Obr. 18. Pektorální kříž se symboly evangelistů, Victoria & Albert Museum, London, místo vzniku (pravd.) Gloucester, Anglie, v odkazu na dobu vzniku uvádí muzeum období konec 10. - počátek 11. stol..

<sup>337</sup> Obr. 13. Pektorální kříž, Lothringen, Victoria & Albert Museum, London, (No. M220), první čtvrtina 11. stol.. Srov. PATSCHOVSKY (pozn. 56), pozn. 62, s. 71-72; též obr. AP 19, s. 250.

zobrazením *Boží ruky*, která je sevřena v pěst a je obrácená nahoru k nebi; tvoří současně závěs kříže. Prochází horním okrajem svislého ramene kříže, rozšířeného do podoby *věnce*.

### 7.3 KŘEST KRISTA ZOBRAZENÝ VE SMYSLU EPIFANIE TROJEDINÉHO BOHA

Kristův křest je představený - krom Krista - vertikálně uspořádanými symboly - Otce v prvním tisíciletí zastupuje *Boží pravice* a symbol Ducha obraz *Holubice*. Obraz Spasitelova křtu představuje epifanii Trojice. Jednotlivé příklady byly uvedené v předchozích kapitolách, pojednávajících o symbolu *Boží ruky*, *Holubice* a *Věnce slávy*.

## 8 MOZAIKA V BAPTISTERIU Z ALBENGA - SLOŽENÝ SYMBOL TROJICE?

*„A či je to jméno, které je oslavováno mezi národy? Je to jméno našeho Pána, skrze něž je oslaven Otec, a je oslaven i člověk. Protože to je však jméno jeho vlastního Syna, a to jméno mu dal on, nazývá jeho jméno svým. [...] Tak je tomu i se jménem Ježíše Krista, [...]. Toto jméno tedy otec prohlásil za své, protože je to jméno jeho Syna a protože ho sám vytvořil a dal ke spáse lidí.“*<sup>338</sup>

Mezi nejstarší, v současnosti však nejednoznačný symbol Trojice patří mozaika zdobící klenbu baptisteria sv. Michala ve městě Albenga v italské Ligurii, pocházející z druhé poloviny 5. stol. [obr. 34].<sup>339</sup> Mozaika představuje složený symbol odkazující na Krista, odvozený z dvojice řeckých písmen *alfa* a *omega*<sup>340</sup> vyobrazených společně s minuskulemi *Chí* a *Ró* (*Christos*). Dvojice písmen se třikrát opakuje, vepsány do dvou mezikruží a středového pole ve tvaru kruhu. Vytváří jediný symbol, složený ze tří stejně širokých koncentricky uspořádaných kruhových pásů se společným středem symetrie, vzájemně odlišených odstíny modré barvy. Kruhy spolu navzájem těsně souvisí, ale jsou mezi sebou jasně ohraničené a oddělené jeden od druhého. Po jeho vnějším obvodu obklopuje symbol dvanáct holubic. Nad písmenem *Ró* přerušuje *ptačí kruh* drobný světle modrý medailon, na kterém je zobrazený prázdný kříž s bílou rouškou.

Třikrát se opakující symbol *Chí - Ró*, odkazuje na Krista, třikrát se opakující dvojice řeckých písmen *alfa - omega* symbolizují jeho božskou podstatu. Ve smyslu Apokalypsy představují *počátek* a současně i *konec* věků, spojený s *druhým příchodem* Krista v roli

<sup>338</sup> Z traktátu Proti bludným naukám od sv. Ireneje. Lib. 4, 17, 4-6: SCh 100, 590-594, in: DMC, *Lekcionář 4* (pozn. 13), s. 180.

<sup>339</sup> BOESPFLUG datuje vznik mozaiky do 5. stol. (... *um 5. jhd.*). BORSPLUG (pozn. 41), s. 19. – PATSCHOVSKY ji zařazuje do období mezi polovinou 5. stol. a počátkem 6. stol.. PATSCHOVSKY (pozn. 42), odkaz k obr. AP35 na s. 213.

<sup>340</sup> *Počátek i konec. Já jsem Alfa a Omega, říká Pán Bůh, ten „který je, který byl a který přichází,“ Vševládnoucí. (Zj 1,8).*

soudce.<sup>341</sup> Typologické srovnání umožňuje text Izaiáše.<sup>342</sup> Písmena na mozaice z Albenga nachází svůj předobraz také v liturgii *Velikonoční vigilie* při žehnání paškálu, který je v jejím průběhu označený řeckými písmeny Alfa a Omega. Původ této liturgie dosahuje až k počátkům křesťanství, vydává o Kristu svědectví jako o Bohu a Králi. Také modrá barva mozaiky odkazuje k nebeskému původu Krista, je však též barvou, spojenou se symbolikou vody, která má ve spojení s Písmem velký význam, především v Janově evangeliu.

Kristovo božství v trojičním rozměru je zdůrazněné trojím opakováním řeckých písmen *alfa* a *omega*, potvrzující rovnocennost jediného božství, Ježíšova s božstvím Otce a Ducha; božství osob Trojice.<sup>343</sup> Pokud by symbolická výpověď mozaiky měla představit jen osobu Krista, trojnásobné opakování monogramu by postrádalo teologickou logiku.

Za předpokladu, že každé ze tří polí představuje jednu osobu Trojice je možné třikrát opakovaný monogram Krista teologicky vysvětlit *trinitární perichorezí* - vzájemným přebýváním Otce, Syna a Ducha v Nejsvětější Trojici; mozaika vypovídá o tom, že Kristus přebývá v Otci i v Duchu. Proto je Kristův monogram vepsán do každého ze tří polí.<sup>344</sup> Trojice kružnic s odlišnou intenzitou „nebesky“ modrého barevného odstínu představuje tři vzájemně odlišné božské Osoby. *Triáda* jasně ohraničených odstínů jedné barvy směřuje k představě tří osob Trojice. Tímto způsobem symbol současně odsuzoval tehdy rozšířenou Ariánskou herezi.<sup>345</sup> Dvanáct bílých holubic, které symbol obklopují, představují z pohledu novozákonní ikonografie dvanáct apoštolů, hlásajících *radostnou zvěst* evangelia.<sup>346</sup> Mezi holubicemi je umístěn malý medailon zobrazující Spasitelův kříž.<sup>347</sup>

Ve smyslu trinitární interpretace soustředných kružnic je však třeba určité opatrnosti, neboť z období prvního tisíciletí se nedochoval srovnatelný obrazec stavený z trojice

---

<sup>341</sup> Teologický základ vychází z Apokalypsy: *Toto praví ten první i poslední, který byl mrtev a je živ...* (Zj 2,8). Nebo jiný úryvek ze stejné knihy: *Já jsem první i poslední, ten živý, který byl mrtev - a hle, živ jsem na věky věků* (Zj 1,17-18). Teologický výklad dvojice písmen alfa a omega je paralelní i s výkladem symbolu *Siggillum aeternitatis*.

<sup>342</sup> Představuje paralelu mezi Hospodinem a Kristem, *počátkem i koncem* všech věcí: *... já Jahve jsem první a budu ještě i s posledními* (Iz 41,4).

<sup>343</sup> Srov. RATZINGER Joseph [Benedikt XVI.], *Ježíš Nazaretský*, vyd. 2., Brno 2008, s. 170-176.

<sup>344</sup> Který z kruhů však konkrétně odkazuje na Krista, není možné určit. *Trinitární perichorezí* teologicky označujeme vzájemné přebývání Božských osob v Duchu svatém. Bůh Otec trvale přebývá v Synu a v Duchu svatém, Syn trvale přebývá v Otci a v Duchu, a Duch svatý přebývá v obou zbývajících Osobách, což vylučuje triteismus, který by teoreticky vznikl v případě izolované a vzájemně nezávislé existence Božských osob Trojice.

<sup>345</sup> Podstata Ariánské hereze spočívala v šíření falešné teologické představy, ze které vyplývala subordinace Syna vůči Otci, který podle Ariovy nauky v porovnání s Božstvím Otce „... není věčný nebo souvěčný nebo nestvořený spolu s Otcem.“ POSPÍŠIL (pozn. 65), pozn. 672, s. 274. Ariánský subordinacianismus má princip v pomyslné nerovnosti osoby Krista v Božství Trojice, spočívá v Kristově podřízenosti vůči „prvenství“ nebeského Otce.

<sup>346</sup> Bílé holubice mohou představovat *duše* dvanácti apoštolů, odkaz na Ducha svatého je možné s jistotou odmítnout. Teoreticky mohou představovat dvanáct článků Apoštolského symbola. Starozákonní možnost výkladu ve smyslu *dvanáct hrdliček* - dvanáct kmenů Izraele postrádá v kontextu symbolu teologický smysl. Dále srov. text k obr. 8, 10.

<sup>347</sup> O kříži a vzkříšeném Kristu vydávali apoštolové v Duchu svatém svědectví. Lze najít i paralelu mezi Kristovým křížem umístěným *mezi holubicemi* a obrazem dvanácti bílých holubic na kříži spolu s Kristem v apsidě baziliky S. Clemente. Srov. mozaiku v S. Clemente, Řím, 12. stol. [obr. 10].

soustředných kružnic; porovnání umožňují až geometrické *figury* z následujícího tisíciletí. Možnost dvojí interpretace mozaiky namítá PATSCHOVSKY.<sup>348</sup> Patschovsky s ní srovnává vyobrazení v Uta-evangeliáři z Regensburgu [obr. 3], který také obsahuje trojičně interpretovaný motiv soustředných kružnic. Symbol Trojice v Uta-evangeliáři však představuje kombinaci trojúhelníku, kruhů a Boží ruky vystupující ze symbolu duhy, orámované dvojicí soustředných kružnic. I když jsou vyobrazeny tři kružnice se společným středem, který se nachází v centru dlaně ruky Boha Otce, trinitární odkaz vyjadřuje především trojice navzájem propojených symbolů v centrálním poli: Boží ruka, trojúhelník a kruh. Proto nelze kružnice v Uta-evangeliáři a mozaiku z Albega dávat do přímé souvislosti. Navíc obě umělecká díla ve smyslu doby jejich vzniku od sebe odděluje více než polovina tisíciletí.

Ve druhém případě PATSCHOVSKY tuto mozaiku srovnává s figurami ve tvaru tří kružnic, které vznikly přibližně o dvě stě let později od vzniku ilustrace v Uta-evangeliáři. JOACHIM z FIORE vytvořil v období 1220 - 1230 diagram trapezoidního tvaru s trojicí koncentricky uspořádaných kružnic ve středu obrazce [obr. 4], které by podle Patschovského mohly být trinitárním způsobem svého výkladu srovnávány s mozaikou z Albenga.<sup>349</sup> Obrazec představuje *destistrunnou harfu krále Davida*.<sup>350</sup> V jejím centru pozorujeme trojici soustředných kruhů, zdánlivě jen zdobících kulatý ozvučný otvor uprostřed pomyslného hudebního nástroje. Kružnice je možné srovnat s trojicí kružnic v zobrazených v Uta-evangeliáři. *Davidova harfa* v pojetí Joachima z Fiore trojiční symboliku představovat mohla díky jeho velikonoční vizi, ve které se mu měla zjevit Trojice. Tři pomyslné kružnice uprostřed *harfy krále Davida* však více připomínají dvojici vzájemně nesourodých, odlišných mezikruží, ohraničující ozvučný otvor nástroje. V porovnání s podobnými obrazi v jiných rukopisech *Liber figuratum*,<sup>351</sup> které trojičním způsobem interpretovat nelze a také proto, že obraz tří kružnic na symbolu *Davidovy harfy* existuje jen v jediném exempláři není vhodné jejich zařazení mezi trojiční symboly odvozené od *tří soustředných kružnic*. Pravděpodobněji se nabízí výklad ve smyslu novozákonní interpretace starozákonního odkazu - ve smyslu interpretace zacílené na Krista, který nejen zjevuje Trojici odhaluje i skrytý význam Staré smlouvy. Odpovídá tomu nápis *IEUE* uprostřed ozvučného otvoru harfy. Dekorativní lem vypovídá více o *kráse*, skryté v evangeliích, než o Trojici. Hrany pomyslné harfy zdobí tři jména osob Trojice, rudou barvou je uvedena jediná *nejsvětější* Božská podstata: *SCS*.<sup>352</sup>

Další, v současnosti již neexistující dílo, z pohledu na jeho symboliku příbuzné albengské mozaice vzniklo v 6. století v apsidě chrámu v Koimesis v Nikáji.<sup>353</sup> Literatura uvádí, že se jednalo o součást mozaiky, jejíž hlavním tématem byla Bohorodička. V r. 1922

---

<sup>348</sup> Patschovsky uvádí, že již není možné stanovit, zda se ve skutečnosti jedná o dvojici kružnic a orámování okraje centrálního symbolu ve tvaru kružnice, nebo zda trojice kružnic vytváří myšlenkový *celek*. PATSCHOVSKY (pozn. 42), pozn. 108 a 109, s. 82-83.

<sup>349</sup> Idem, s. 79 - 80, obr. AP 33a.

<sup>350</sup> JOACHIM z FIORE, *Liber figuratum*. Oxford, Corpus Christi College, MS 255A, fol. 16<sup>v</sup>.

<sup>351</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 33b, AP 34, AP 33c, s. 259.

<sup>352</sup> Horní roh trojúhelníku, náležející Otci, však chybí a je nahrazený krátkou stranou; obrazec představuje lichoběžník, který v sobě skrývá triadický obsah, vyjádřený schématem Otce, Syna a Ducha, nakresleným pod pomyslnou harfou ve spodní části ilustrace. Trojiční diagram v podobě lichoběžníku přivodil jeho následné teologické odsouzení (srov. předchozí text).

<sup>353</sup> *Koimesis*, ikona s tématem smrti P. Marie. Podle ní byl pojmenován chrám v Nicei. PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 102. *Koimesis*, ikona s tématem smrti P. Marie.

byl kostel zničen, dochovala se jen fotografická dokumentace. Na základě zjištěných údajů však mozaika pocházela z pozdějšího období, z první poloviny 11. století.<sup>354</sup> Podle jejího popisu se nad obrazem stojící Bohorodičky ve vrcholu klenby apsidy nacházela trojice mezikruží různě intenzivně zbarvených. Ve středu soustředných kruhů se uprostřed, směrem k Bohorodičce zobrazené pod nimi, otvírala Boží ruka. Z vnitřního kruhu kolem Boží ruky směřovala dolů k P. Marii trojice širokých paprsků, z nichž prostřední spočíval na její svatozáři.<sup>355</sup> S mozaikou z Albenga spojuje popisovaný obrazec jen triáda kružnic. V období 11. - 12. stol. však nebyl symbol, složený ze tří kružnic (mezikruží) a Boží ruky neobvyklý, proto srovnávat mozaiku z Koimesis a mozaiku z Albenga ve smyslu potvrzení její trinitární ikonografie je problematické.

## 8.1 VÝKLAD MOZAIKY BAPTISTERIA Z ALBENGA.

*„Byli jste přivedeni ke svaté koupeli, [...]. A každému z vás byla položena otázka, zda věří ve jméno Otce i Syna i Duchu svatého [...] a třikrát jste byli ponořeni do vody a opět jste se vynořili. Tím jste obrazně a symbolicky naznačili Kristův třídní pobyt v hrobě.“<sup>356</sup>*

Výrazná kristologická orientace *symbolu tři kružnic* z Albenga vybízí ve smyslu možné trojiční interpretace k určité opatrnosti, avšak triadický charakter symbolu (trojnásobné opakování tří znaků) představuje dostatečnou oporou pro zařazení mozaiky mezi umělecká díla odkazující na Trojici.<sup>357</sup> Symbol trojitých koncentrických kružnic z Albenga však zůstává v historii trojiční ikonografie prvního tisíciletí izolovaný. Pokud neuvažujeme o již zmíněných, avšak svým principem odlišných příkladech, nenajdeme až do období vrcholného středověku srovnatelný trojiční symbol. Za předpokladu, že uvedená datace mozaiky je správná, představuje *trojice soustředných kružnic* spolu se symbolem *Chí - Ró* a písmeny *alfa - omega* na mozaice z Albenga nejstarší doklad jejich využití v trojiční symbolice. Pokud by zmíněná mozaika vznikla později, ve 12. - 13. století, napodobovala by ve středověku oblíbená geometrická schémata trinity. Je zřejmé, že autor mozaiky s ohledem na její vyjimečnost buď „předběhl dobu“ (pokud je určení doby jejího vzniku správné) a nebo mozaika mohla být odvozená i v jiném, originálním významu, než v pouhém odkazu na Krista a Trojici. Tuto myšlenku podporuje fakt, že chybí jakákoliv kontinuita mezi mozaikou z Albenga a středověkými trinitárními schémata ve tvaru kružnice.

<sup>354</sup> Od mozaiky z Albengy ji dělí rovněž polovina tisíciletí, proto není možné uvažovat o kontinuitě nebo hlubším vztahu mezi oběma mozaikami. MANGO Cyril, The Date of The Nartex Mosaic of The Church of The Dormition at Nicaea, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 13 (1959), s. 245-252. Dostupné na *Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University* [online], <<http://www.jstor.org/pss/1291137>>, [cit. 9.9.2011].

<sup>355</sup> V současné době existuje pouze její černobílá fotografie, která neumožňuje přesnější interpretaci. Srov. Bizantynskie Malarstwo Monumentalne. Koimesis, Nicea.

Dostupné též na: <<https://picasaweb.google.com/obta.cs/BizantynskieMalarstwoMonumentalne>> [cit. 9.9.2011].

<sup>356</sup> Z jeruzalémských katechezí pro nově pokřtěné, (Cat. 20, Mystagogica 2,4-6: PG 33, 1079-1082), in: *DMC, Lekcionář 2, Doba postní, velikonoční triduum a doba velikonoční*, (pozn. 13), s. 180.

<sup>357</sup> Netrinitární výklad ikonografie Albengské mozaiky s trojicí kružnic by se zakládal na principu jako výklad *tří obrazů Krista*. Srov. výklad tzv. Dogmatického sarkofágu, uvedený v následujícím textu, též výklad ilustrace z Utrechtského žaltáře (London, BL, MNS Harley 603, fol. 1<sup>v</sup>).

Předložená hypotéz řeší možnou cestu vzniku tohoto složeného trojičního symbolu a původ jeho podoby. Vznikla na základě srovnání mozaiky z Albenga s výzdobou a tvarem několika raně křesťanských baptisterií v návaznosti na jejich výzdobu a křestní rituál, který v nich probíhal. Baptisterium má obvykle tvar kruhu, který opisuje i jeho dno [obr. 36];<sup>358</sup> vzácně může mít i čtvercový obvod,<sup>359</sup> případně i tvar pomyslného čtyřlístku - jednoduchého kříže [obr. 37].<sup>360</sup> Možné jsou i kombinace různých tvarů obvodu a kruhovitěho dna [obr. 35].<sup>361</sup> Baptisteria mají většinou dva stupně podobné schodům, kterými katechumen během křestního obřadu sestupoval na jeho dno. Pokud se na něm dochovala mozaika, obsahuje Kristův monogram *Chí-Ró*, ev. doplněný řeckými písmeny *alfa* a *omega*.<sup>362</sup>

Pokud porovnáme původní křestní formulí a rituál křtu, při kterém byl katechumen *tříkrát ponořen* do křestní vody baptisteria, nebo *tříkrát smočila* křestní voda týl jeho hlavy při současné invokaci osob Trojice,<sup>363</sup> je patrné, že každý stupeň i každý z kroků katechumena ke dnu baptisteria byl obrazně spojený s jednu z osob Trojice.<sup>364</sup> Pokud bychom v lokalitě El Krib doplnili na dno i na dvojici stupňů tamního kruhovitěho baptisteria Kristův monogram *Chí-Ró*, vepsali písmena *alfa* a *omega* a po té vzniklé dílo virtuálně pozorovali shora, spatřili bychom obraz, který by byl svým vzhledem do určité míry totožný s trojicí koncentrických

---

<sup>358</sup> Obr. 36. Baptisterium s trojicí stupňů ve tvaru soustředných kruhů. El Krib, Tunis, 5. stol.

<sup>359</sup> Baptisterium ve zříceninách poblíž města Makthar, Tunis, 4. - 5. stol. - jednoduché malé baptisterium takřka ve tvaru čtverce, který zachovává jeho dno. Vedou k němu dva stupně.

<sup>360</sup> Obr. 37. Baptisterium z Kelibia, Tunis, 6. stol., případně baptisterium pocházející z Djerby (5.-6. stol.), obě jsou přenesené do Museum Bardo, Tunis. Baptisterium z Kelibia má dva stupně a dno ve tvaru kruhu vyzdobené mozaikou s monogramem Krista *Chí-Ró*, baptisterium z Djerby má tvar jednoduchého rovnoramenného kříže se dnem ve tvaru čtverce.

<sup>361</sup> Obr. 35: Detail kruhovitěho dna baptisteria, Sbeitla. Ve Sbeitlle se nachází trojice baptisterií z 5.- 6. stol., dno nejzachovalejšího a nejdobnějšího z nich v ruinách chrámu sv. Vitalia má dno ve tvaru kruhu a mozaiku s monogramem *Chí-Ró*.

<sup>362</sup> V Baptisteriu v Kelibia, Tunis zdobí Kristův monogram i hranu mezi prvním a druhým stupněm. Na okraji baptisteria symetricky v symetrii úhlů čtverce se nachází čtveřice symbolů ve tvaru koncentrických kružnic. Jejich význam není možné jednoznačně určit; leží však v místech, kde pravděpodobně stály pilíře, podpírající střešinu baptisteria. Pozůstatky čtyřech pilířů okolo nádrže baptisteria se dochovaly např. ve Sbeitle (baptisterium při chrámu sv. Vitalia, kaple: sv. Jucundus, 5.- 6. stol. ), nebo v Maktharu. Rovněž na otázku po jejich původu, zda se nejedná o artefakt, druhotně vzniklý při restaurování mozaiky spojené s přesunem baptisteria do muzea, nelze s jistotou odpovědět. Dokumentace uložena v archivu autora.

<sup>363</sup> Křest ve jménu Otce, Syna a Ducha svatého. Katechumen měl být třikrát ponořený do vody baptisteria a třikrát označen křížem při vzývání trojice Božských Osob. V *Didaché*, tzv. *učení apoštolů* (kolem r. 130) je křest popsán těmito slovy:

„Co se týká křtu, budete křtít takto: všechno toto nejprve řeknete a pak pokřtíte ve jménu Otce, Syna a Ducha svatého v tekoucí vodě. [...] vylij na hlavu třikrát vodu ve jménu Otce a Syna a Ducha svatého.“ *Didaché*, VII, 1-3. -- SOKOL Jan (edit.), *Spisy apoštolských otců*, překl. L. Vracl a D. Drápal, Praha 2004, s. 18; pozn. 347 s. 217.

<sup>364</sup> Je možné se domnívat, že trojí ponoření do křestní vody ve jménu Otce, Syna a Ducha symbolizoval již sestup katechumena na dno baptisteria. Jiný odkaz by postrádal logiku. Sestup *trojicí kroků* na dno baptisteria předznamenal trojnásobné ponoření, případně polítl týlu hlavy křestní vodou; k tomu mohlo dojít až při vyvrcholení obřadu při sestupu na dně baptisteria. Verbální i nonverbální symbolika křestního obřadu v sobě obsahuje epifanii Krista ve smyslu jedné z osob Trojice.

kružnic z nástrojní mozaiky v baptisteriu sv. Michala ve městě Albenga. Je možné přijmout vysvětlení, že mozaika představuje obraz baptisteria, viděný z ptačí perspektivy. Modrá barva mozaiky neodkazuje jen k nebi a ke Kristu, ale představuje také na barvu vody, kterou bylo baptisterium naplněné. Tak, jak se baptisterium jeví očím pozorovatele shora a naopak pokud katechumen v baptisteriu pohlédl vzhůru, jeho zrak spatřil obraz baptisteria s trojím monogramem Krista. Jinými slovy pokud bychom vystoupili na vrchol klenby baptisteria, případně bychom nad baptisterium umístili zrcadlo, odráželo by obraz totožný s trinitárním symbolem tří *koncentrických kružnic*.

V uvedeném smyslu je možné přednést hypotézu, že mozaika z Albenga představuje symbolický pohled na kruhové baptisterium se dvěma stupni, ozdobené mozaikou, která svou „triadickou“ výzdobou odkazuje na Krista v Trojici a z opačného pohledu na jediné božství, představené o osobě Krista. V návaznosti na oktagonální, kruhovitý půdorys stavby albengského baptisteria je možné přijmout hypotézu, že původní baptisterium mělo tvar kruhu. Mozaika z Albenga originálním způsobem zobrazuje stupně křesťanského baptisteria, v němž katechumen během křestní liturgie symbolicky sestupoval do náruče trojjediného Boha,<sup>365</sup> zosobněného Kristem.

## 9 HETOIMASIA

*Až přijde Syn člověka ve své slávě a s ním všichni andělé, posadí se na svůj slavný trůn a budou před něj shromážděny všechny národy (Mt 25,31-32).*

*Hetoimasia* představuje Boží trůn připravený pro Krista a může obsahovat i symbolický odkaz na zbývající osoby Trojice.<sup>366</sup> Vyobrazení Hetoimasiae poukazuje na završení a vyvrcholení historie světa, události spojené s druhým příchodem Krista. Ve svém

---

<sup>365</sup> „Ve vodě se jim totiž dostane koupele ve jménu Boha, Otce a vládce veškerenstva i našeho Spasitele Ježíše Krista i Ducha Svatého.“ Z „První apologie“ od svatého Justina, mučedníka (Cap. 61: PG 6, 419-422), in: DMC, *Lekcionář 2. Doba postní a velikonoční* (pozn. 13), s. 224.

<sup>366</sup> POSPÍŠIL se zmiňuje o církevní praxi v období 4.-5. stol., spojené s prokazováním úcty všem osobám Trojice, nerozdílně i Duchu svatému: „Zároveň se Kappadočané opírali o praxi církve prokazovat Duchu svatému stejnou úctu jako Otci a Synu, což implikuje i stejnou božskou důstojnost Ducha.“ POSPÍŠIL (pozn. 66), pozn. 13 a 14, s. 74-75.



teologickém rozměru představuje také sjednocení Universa s Bohem. Obraz Universa představuje tvar Hetoimasia v podobě myšlené koule.<sup>367</sup>

Význam slova *Hetoimasia* (*Prázdny trůn*)<sup>368</sup> je možné vyložit ve smyslu *příprava Kristova trůnu* (*Božího trůnu*) před jeho druhým příchodem.<sup>369</sup> Atributy a symboly ležící na prázdny trůnu nebo umístěné v jeho těsné blízkosti označují, pro koho je trůn určen.<sup>370</sup> Hetoimasia je významově spojená s *Posledním soudem* případně „úpravou“ Božího trůnu pro poslední soud.<sup>371</sup> I když je přítomnost symbolů všech tří božských Osob na zobrazeních *Prázdnyho trůnu* vyjimečná, trůn je vždy určen pro vládu trojjediného Boha, kterého představuje osoba Krista. Trůn je připravený v očekávání *parusie* - Kristova návratu na Zem. Hetoimasia představuje *duchovní trůn*, ozdobený atributy spásy, kterou Kristus přinesl.

Vznik trojičního odkazu ikonografie *Hetimasis* byl spojený s obohacením *Prázdnyho trůnu* o symbol Ducha v podobě *holubice*. Ve smyslu Spasitelova *pomazání* při křtu v Jordánu - prvním kroku, vedoucímu k spáse člověka. Spásonosnou obět i vzkříšení těla připomínají také předměty spojené s ukřižováním, ležící na uprázdneném trůnu (kříž, trnová koruna, sudarium, kopí). Na trůnu může ležet evangeliář, případně kniha života. Na některých zobrazeních *Hetoimasia* je zobrazená také trnová koruna, pověšená na kříži.<sup>372</sup> Před trůnem někdy stály ovce (beránci).<sup>373</sup> Existuje též zobrazení *prázdnyho trůnu*, na kterém *beránek* i leží.<sup>374</sup> Je třeba zmínit, že prázdny trůn nebyl nikdy spojován se symboly v podobě monogramu Kristova jména *Chi-Ró* (nebo písmeny *alfa-omega*), nebo - ve druhém tisíciletí - s odznaky světské vladařské moci (královskou korunou nebo žezlem). Tyto atributy nebyly na dobových vyobrazeních *Hetoimasia* nalezené.

Věvec, visící na kříži, je trnovou korunou Spasitele. Duch v podobě *věnce Slávy* nebyl nikdy přítomný.<sup>375</sup> Jednou z příčin tohoto jevu byla skutečnost, že chyběla Boží pravice, která

---

<sup>367</sup> Zobrazení Hetoimasia bývá často ohraničené kruhem, představující kouli - *Universum*; Boží trůn - Hetoimasia - se nachází uvnitř jako centrum, představuje svatý střed Universa a symbolicky ho vyplňuje.

<sup>368</sup> Obraz *prázdnyho trůnu* je však možné nalézt i v nekřesťanských náboženstvích. Např. umění buddhismu zobrazilo reliéf *Prázdnyho trůnu* (Amaravati, 2. stol.), které se nachází ve sbírkách Musée Guimet v Paříži. Srov: <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:MaraAssault.JPG> [cit. 30.12. 2011].

<sup>369</sup> Teologicky se ikonografie Posledního soudu opírá o slova Apokalypsy (Zj 20,11-12). *Prázdny trůn* měl nabádat k bdělosti a k přípravě člověka na poslední soud.

<sup>370</sup> K poslednímu soudu zasedá sám Bůh: *Jahve věčně zasedá, upevňuje k soudu svůj trůn* (Ž 9,8).

<sup>371</sup> Písmo slovy Apokalypsy k tomu hovoří: *Potom jsem uviděl bílý, preveliký trůn a Toho, jenž na něm sedí. Nebe i země uprchly před jeho tváří a nezůstala po nich ani stopa. A uviděl jsem mrtvé, [...] jak stáli před trůnem; byly otevřeny knihy, potom jiná kniha, kniha života...* (Zj 20,11-12).

<sup>372</sup> Příklad Hetoimasia s vyobrazením trnové koruny, zavěšené na dvouramenném kříži, stojícím na trůnu, představuje mozaika ze 12. stol na klenbě apsidy Cappella Palatina, Palermo, Sicílie.

<sup>373</sup> Příklad *Prázdnyho trůnu* před kterým stojí dvojice oveček, představuje reliéf z období přelomu 4. a 5. stol. původem z Constantinopolis, uložený v Bode Museum, Berlin. Jiný příklad představuje *Prázdny trůn*, pod ním (mezi jeho nohama) stojí Beránek: slonovinový reliéf z období poloviny 5. stol., uložený v Museo Archeologico di Venesia, Benátky. Tamtéž v chrámu San Marco existuje reliéf Prázdnyho trůnu, který obklopuje dvanáct ovcí (beráneků?), šest stojí po pravé a šest po levé straně trůnu.

<sup>374</sup> Vítězný oblouk baziliky Santa Maria Maggiore, Řím, 1. pol. 5. stol..

<sup>375</sup> Na rozdíl od křesťanského západu Byzantská církev prvního tisíciletí neprosazovala v ikonografii symbol Ducha svatého, jen vyjimečně symbol *holubice* s odkazem na Kristovo *pomazání Duchem* při křtu. Srov. předchozí text.

by ho nesla. Pro *Hetoimasii* je právě charakteristickým prvkem absence *Boží pravice*, která se jinak ve složené vertikální trojiční symbolice prvního tisíciletí se s různou četností pravidelně vyskytovala.<sup>376</sup> Bůh Otec nebyl v původní kompozici *Hetimasii* nikdy přímo zastoupený symbolem v podobě *Boží ruky*. Na Boha Otce odkazoval *trůn*, který symbolizoval jeho autoritu a moc. Trůn vzájemně sdílí (ve smyslu *trinitární perichoreze*) Otec a Syn v Duchu svatém. *Trůn* zviditelňuje autoritu Otce, na Boha Otce nepřímo odkazuje i Kristus podle slov: *Já a Otec jedno jsme* (J 10,30) nebo *Kdo vidí mne, vidí Otce* (J 14,9).

V souvislosti se vznikem motivu *Hetoimasie* je nutné si znovu připomenout, že zobrazení Krista procházelo v období 3. - 6. stol. výraznými proměnami. Ve třetím století představoval Spasitele mladý, prostý muž - pastýř. Ve čtvrtém století se Kristova podoba proměnila v *trůnícího Boha* - v soudce a vladaře v jedné osobě, představené typem *Majestas Domini*. Na mozaikách z pátého století byl Kristus v majestátu vladaře vyobrazený již méně často; většinou ve strážlivější a skromější podobě [obr. 26].<sup>377</sup> Za příklad může též posloužit obraz Krista, usazeného na jednoduchém skalním bloku. Tímto způsobem ho představuje mozaika z 5. století v mauzoleu Gally Placidy v Ravenně. Kristus je na ní však oděný do skvostné tuniky zlaté barvy, ozdobené dvojicí modrých pruhů. Pomyslný *Boží trůn* však představuje prostý skalní blok, složený z trojice plochých, kamenných stupňů.<sup>378</sup> V 5. stol. se dokonce Kristův *trůn* v obraze *Hetoimasie* zdánlivě uprázdnil. Na otázku proč kralující Bůh - Kristus na tůnu zdánlivě chybí a trůn je pouze připravený na Kristův příchod, neexistuje jednoznačná odpověď. Vznik ikonografie *Hetoimasie* je však možné vysvětlit dvěma způsoby.

Jedna z možných hypotéz předpokládá, že se ve společnosti projevil autoritativní tlak ze strany císaře, jehož moc byla trvale oslabována spory uvnitř říše i nájezdy pohanů. Císař na vladařském trůnu - představitel světské moci - předsedal i církevním konciliům. Svrchovaná moc trůnícího Boha v podobě Krista mohla určitým způsobem štěpit a omezovat moc císaře.

Druhé vysvětlení vzniku ikonografie *prázdného trůnu* spočívá v teologickém boji s herezí Aetia. Jeho učení se rozšířilo ke konci 4. století. Prohlašoval, že na základě zjevení druhé Božské osoby v lidské přirozenosti je možné poznat *Boží jsoucnost* lidskými smysly. Jiný názor však zastávali svatý Bazil, Řehoř z Nyssy a Jan Zlatoústý, kteří proklamovali nedostupnost poznání Boha na základě smyslového vnímání, nebo cestou lidských představ. Teologickými argumenty dokazovali tito církevní otcové nepopsatelnost, neviditelnost i nedostupnost Boha v Trojici. Ve vztahu k trůnícímu Bohu, což se vztahuje i ke Kristovu trůnu, uvedl Jan Zlatoústý v jedné z homilií: „*Jen tělesné bytosti mohou sedět, a nikoli Bůh. Trůn jej nepojme, neboť Božství nelze omezit.*“<sup>379</sup> V byzantské oblasti mohl svou roli sehrát

<sup>376</sup> ROYT však uvádí perokresbu vyobrazení *Hetoimasie* s přímým odkazem na Boha Otce, kterého je představuje *Boží pravice*. Ruka Boží svírá na perokresbě vavřínový věnec. Pod ním se dolů směrem ke kříži, který stojí na prázdném trůnu, snáší holubice Ducha svatého. Uvedený obraz Prázdného tůnu je netypický, původ tohoto zobrazení není uvedený, ani časové vřočení. Originál ani výtvarné dílo s obdobným zobrazením *Hetoimasie* se nepodařilo vyhledat. Je možné vysvětlení, že se jedná o reprodukci *Prázdného trůnu* dobou svého vzniku pocházející z výrazně pozdějšího období. ROYT (pozn. 62), s. 175.

<sup>377</sup> Trůnící Kristus v císařském panovnickém majestátu se nachází na mozaikách presbytáře baziliky S. Apollinare Nuovo v Ravenně (1. polovina 6. stol.). Mozaika zobrazuje skvostný trůn s Kristem, v levé ruce drží miniaturní žezlo. Oděný je však do jednoduchého tmavohnědého oděvu bez výrazných ozdob. Po stranách trůnu stojí andělé.

<sup>378</sup> Rovněž na mozaice baziliky San Vitale (z r. 548) trůní prostě oděný Kristus. Jeho tůn představuje modře zbarvená koule, předstávající Universum, po stranách stojí dvojice andělů. Srov. též obr. 27.

<sup>379</sup> TÉZÉ Jean-Maria, *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*, Olomouc 2007, s. 66.

také věroučný spor v otázce uctívání ikon, na kterých byl Kristus představován ve smyslu důležitosti zobrazené osoby na prvním místě. Kristus - Bůh - se v lidské podobě vrátil na svůj trůn v obraze vladaře až ke konci prvního tisíciletí s ukončením ikonoklastického sporu.

## 9.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ HETOIMASIA S ODKAZEM NA TROJICI.

Příklady

dnes již

neexistujících zobrazení *Hetoimasia* s trojičním ikonografickým rozměrem uvádí De' MAFFEI.<sup>380</sup> Patřil mezi ně bronzový reliéf z justiniánského období, umístěný nad císařskou branou v chrámu Hagia Sofia v Konstantinopoli. Obdobný příklad *Hetoimasiae* se nacházel na chrámkové mozaice v Bema, Koimesis, Nicea ze 7. století.<sup>381</sup>

Pravděpodobně poprvé byl námět *Hetoimasia* zobrazen na vítězném oblouku baziliky Santa Maria Maggiore v rámci její přestavby papežem Sixtem III. (432-440). Vyobrazení *Prázdného trůnu* se na mozaice dochovalo až do současnosti, postrádá však odkaz na Trojici.

Trinitární hloubku dosáhl obraz *Prázdného trůnu* společně se zobrazením symbolu holubice Ducha svatého. K tomuto typu historicky pravděpodobně nejstaršího vyobrazení *Hetoimasiae* s holubicí Ducha patří dosud nepublikovaný mramorový reliéf z období 5. - 6. století, v současnosti uložený v Louvre [obr. 41]. Holubice je na něm zobrazená hlavou dolů, snášejíci se směrem *k zemi*, k evangeliáři - symbolu Krista, ležícím na dosud prázdném trůnu.<sup>382</sup> Jiný příklad představuje holubici stojící s rozepjatými křídly na opěradle Kristova trůnu, která je vyobrazená v kapli Santa Matrona z 5. století [obr. 38].<sup>383</sup> Podobným způsobem je ztvárněn symbol Ducha na benátské Pala d' Oro [obr. 39].<sup>384</sup>

Dobou vzniku nejranější příklady *Hetoimasiae*, pocházející z období kolem poloviny 1. tisíciletí představují Boží trůn s opěradlem, které obrazy z přelomu 1. a 2. tisíciletí často postrádají. Na historicky mladších zobrazeních z počátku 2. tisíciletí má též holubice - pokud je přítomná - obvykle kruhovitou svatozář kolem hlavy, případně *gloriola* obklopuje celé její tělo [obr. 40].

---

<sup>380</sup> Srov. De MAFFEI Fernanda, L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai, in: *Storia dell'arte*, 45 (1982), s. 111, obr. 9.

<sup>381</sup> Chrám byl zničen v r. 1920. Idem, s. 104, obr. 7. Dále srov. PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 61-62.

<sup>382</sup> Obr. 37. *Hetoimasia*. Prázdný trůn se symbolem Krista, na kterého odkazuje ležící Evangeliář s křížem, zobrazeným na jeho deskách. Vedle trůnu stojí anděl, shora se snáší holubice Ducha svatého. Paris, Louvre, No. MNE 616. Mramorový reliéf, 5.-6.stol.

<sup>383</sup> Obr. 38. *Hetoimasia*. Mozaika z 5. stol. představuje *Prázdný trůn* se symboly Krista a holubice Ducha svatého. Funerální kaple Santa Matrona při chrámu San Prisco v Capua, Itálie.

<sup>384</sup> Obr. 39, Pala d'Oro, Benátky. Vyobrazení *Hetoimasiae* pochází z r. 1105.

## 10 NÁVŠTĚVA ABRAHÁMOVA (FILOXENIE).

*Návštěva a pohostinství Abrahámo*, jinými slovy *Starozákonní Trojice* jsou synonyma řeckého termínu *Filoxenie*. Teologický základ *Filoxenie* vychází z 18. kapitoly Genesis,<sup>385</sup> která vypráví příběh o tom, jak Hospodin zjevil svou vůli Abrahámovi prostřednictvím poselství tří mužů - andělů.<sup>386</sup>

Křesťanský výklad *Návštěvy Abrahámo* se vůči hebrejskému natolik osamostatnil, že ho z pozice formující se nauky o Trojici vysvětlil na základě představy tří andělů „zastupujících“ božské Osoby při zjevení své jediné vůle v Trojici. Období, ve kterém se výklad *Filoxenie* změnil na manifestaci novozákonní Trojice a v tomto smyslu byl také představený výtvarným uměním je možné spojit se 4. stoletím.<sup>387</sup> Až následně ho v uvedeném významu přijal Sv. AUGUSTIN. Trinitární interpretace *Filoxenie* se mírně odlišuje z pozice západní a východní církve. Západní pohled představený sv. Augustinem je více zaměřený na osobu a původ *tří mužů*. Je konkrétní a didaktický. Nebeští poslové představují analogický obraz, triádu, nepřímou *zastupující* osoby Trojice.

Pohled východního křesťanství však ve smyslu zobrazení Boha dospěl ještě dále - pozoroval nebeské hosty, kteří konkrétně *přestavovali* osoby Trojice v *příběhu setkání* Boha a člověka. V prvních stoletích druhého tisíciletí viděli v trojici mužů anděly, ve kterých způsobem nepoznatelným skrze lidský zrak mysticky přebývaly osoby Trojice. Proto měli nebeští hosté jako andělé na původních obrazech a ikonách východní církve vždy křídla.

V oblasti latinské církve však na obrazech *Filoxenie* z období prvního tisíciletí pozorujeme především trojici mužů – nebeských poslů. Následným vývojem tohoto motivu přešla *Filoxenie* do období vrcholného středověku ve dvou formách. Zobrazením tří Božích poslů, ve smyslu *osobní návštěvy Boha v Trojici* (i když v zevní podobě andělů) - tak je nadále přijímalo východní křesťanství. Paralelně existoval obraz trojice mužů - poslů - kteří Trojici jen představovali tím, že tlumočili vůli Trojjediného.

Je třeba zmínit též teorii, podle které existuje přímý vztah, ev. posloupnost vývoje motivu *Filoxenie* v pojetí latinské církve, a to ve smyslu její *postupné proměny* vedoucí od vyobrazení tří mužů - poslů - až k přímému zobrazení *tří osob* imanentní Trojice v podobě

---

<sup>385</sup> *Vulgata* v 18. kap. popisuje trojici příchodích slovy *tres viri*, neboli *trojice mužů*. Gen 18,1-3 uvádí: *Jahve se mu zjevil u Mamreova dubu, když za největšího denního parna seděl u vchodu do svého stanu. Zvedl oči a hle, spatřil, že před ním stojí tři mužové; jakmile je uviděl, vyběhl jim od vchodu do stanu naproti a poklonil se až k zemi. Řekl: „Pane, prosím tě, jestliže jsem našel milost v tvých očích, neodcházej laskavě, aniž se zastavíš u svého služebníka.“* Abrahám po té Hospodinův příslib o narození syna Izáka.

<sup>386</sup> Je třeba zmínit ikonograficky příbuzný, avšak vzácný typ zobrazení tří nebeských hostů, které navazuje svým výkladem na Janovo evangelium. Zobrazuje Abraháma při *umývání nohou* nebeských hostů. Příklad tohoto motivu představuje obraz, jehož autorem je nizozemský malíř Pieter van der Borcht (1545-1608). Dílo vzniklo v r. 1586, je uloženo v The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>387</sup> Obdobné starozákonní triadické motivy - *Klanění tří králů*, *Jonáš v útrokách velryby* nebo *Tři mládenci v ohnivě peci* - postrádaly typologický výklad ve smyslu trojiční manifestace starozákonního příběhu a přes svou původní oblibu postupně upadly do zapomnění. Obráceně v prvních 3. stoletích jen minimálně zobrazovaná *Návštěva Abrahámo* se díky odkazu na Trojici prosadila a v ikonografii Trojice přetrvávala až do 19. století.

*antropomorfních symbolů.*<sup>388</sup> Tato hypotéza řešící možnost vzniku odkazu na Trojici v obraze tří rovnocenných antropomorfních představitelů božských osob je podle mého názoru zavádějící. Zobrazení tří vzhledově shodných antropomorfních symbolů představujících především v období vrcholného středověku trojici božských Osob zrcadlí především tichý souhlas scholastické teologie v otázce přijetí symbolu Boha v lidské podobě, což se však odklání od názoru již zmíněných autorů. Podle vlastní hypotézy došlo v průběhu středověku naopak k tomu, že se trojice mužů - nebeských návštěvníků, zobrazená v průběhu 5. a 6. století většinou bez křídel [obr. 45, 46] objevila později v období vrcholného středověku zobrazená v podobě andělů s křídly. Paralelně existovala již zmíněný typ trojiční ikonografie v antropomorfní podobě Osob.

Vraťme se podrobněji k již zmíněné hypotéze „postupného“ přechodu od *Trojice andělské* k vyobrazení Trojice do podoby tří identických, Kristu podobných postav tím, že jim postupně nebyla zobrazována jejich křídla. V uvedeném smyslu nejdříve prostředního z andělů nahradil Kristus, po té se nebeští poslové, zobrazení po jeho stranách „proměnili“ v Otce a Ducha. Ve prospěch této hypotézy hovoří obr. 27-29, avšak uvedené vyobrazení nemá k andělům Návštěvy Abrahámovy žádný prokazatelný vztah. BAUERREIS však uvádí, že „*rozdíl mezi raně křesťanským a středověkým vyobrazením [v oblasti latinské církve] spočívá v tom, že nebeští poslové jsou [v oblasti latinské církve] zobrazení bez křídel. V byzantské oblasti zůstala andělům křídla zachována.*“<sup>389</sup>

Tímto způsobem by se v oblasti křesťanského západu trojice andělů ze scény *Filoxenie* postupně vyvinula ve tři stejně vyhlížející muže.<sup>390</sup> PATSCHOVSKY představuje iluminaci s Kristem a dvojicí andělů v sakramentáři z Fuldy [obr. 27] jako překlenutí - přechodné období - ve smyslu „*oblouku mezi třemi muži ze scény Abrahámovy pohostinství a typem Trojice v podobě tří mužů.*“<sup>391</sup> Následně uvádí podobné zobrazení Krista provázeného dvojicí andělů, doplněný o nápis *SANCTA TRINITAS*. Pochází ze sakramentáře z Warmundu z přelomu 10.-11. stol. [obr. 28].

S uvedenou teorií se však nelze ztotožnit. Vysvětluje sice jednoduchým způsobem daný fenomén, avšak bez ohledu na určitá fakta. V prvé řadě je třeba zmínit svým obsahem totožný, ale v uvedeném smyslu dosud opomíjený obraz na mozaice v bazilice S. Apollinaire Nuovo z druhé poloviny 6. století [obr. 26], na kterém se nachází Kristus uprostřed dvojice andělů, avšak bez jakéhokoliv možného myšleného vztahu k Trojici, ve smyslu „přechodného období“ nebo „oblouku,“ tak jak o něm hovoří PATSCHOVSKY. Tuto mozaiku dělí od vyobrazení v sakramentářích z Fuldy a z Warmundu jen necelé tři století.<sup>392</sup> Nápis *SANCTA TRINITAS* na ilustraci sakramentáře z Warmundu podle mého názoru nepředstavuje *titul* zobrazené skupiny ve významu Nejsvětější Trojice, nýbrž může znamenat potvrzení jediného

---

<sup>388</sup> Např. SCHMITT (pozn. 89), RDK, heslo *Dreifaltigkeit*, s. 427. – KAŇA Jiří, Světelský oltář: pojetí osob Nejsvětější Trojice v duchovním kontextu doby, in: *Světelský oltář v kontextu pozdně gotického umění Evropy = Zwettler Altar, im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas*, B. Fabiánová - Z. Vácha (ed.), Brno - Mikulov 2008, s.45-48.

<sup>389</sup> Srov. BAUERREIS (pozn. 34), s. 424-425.

<sup>390</sup> Idem, s. 427-428. Zmíněný názor uvedl již v r. 1931 HACKEL (pozn. 40), s. 44.

<sup>391</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 56), s. 66. – PATSCHOVSKY se v uvedeném názoru odvolává na práci BOESPFLUG-ZALUSKA (pozn. 62), s. 188-191, pozn. 42, s. 66. PATSCHOVSKY uvádí dataci vzniku Sakramentáře z Fuldy do 3. čtvrtiny 10. stol., Warmundský sakramentář do období 10.-11. stol..

<sup>392</sup> Je třeba také podotknout, že z východní církevní oblasti, ale i z církevní oblasti latinské pochází z pozdějšího období (11. -12. stol.) vyobrazení tří andělů s mohutnými křídly bez přímého vztahu k Trojici.

božství v trojici Osob. Božství, které Kristus viditelným způsobem reprezentuje uprostřed skupiny. O božství Otce a Ducha spolu s Kristem ve smyslu jediného společného božství v Trojici zde vypovídá dvojice andělů. Ilustrace obecně vypovídá o „třech svatých“ (osobách) bez toho, že by - krom Krista - musely nutně představovat osoby Trojice.

Podobný výklad připouští i výzdoba iniciály *M*, která je součástí textu *MAGNUS DEI* [obr. 29].<sup>393</sup> Mírně odlišný způsob výkladu, který doplňuje předchozí, oslavuje také božství Kristovo, které však potvrzuje dvojice andělů, doprovázejících Boha. Rovněž na scénách Ježíšova křtu vidíme obvykle dvojici andělů, kteří asistovali při této vznešené události bez jakéhokoliv vztahu k přímé prezentaci Trojice.<sup>394</sup>

Ze stejného manuskriptu pochází ilustrace iniciály *D* (*DIXIT*), představující tzv. *binitas* [obr. 30].<sup>395</sup> Ilustrace pravděpodobně představuje Krista v obraze *Věčného Slova* a v obraze *vtěleného slova*. Postava na pravé straně bysice s ohledem na obdobné ilustrace z období vrcholného středověku (doprovázené holubicí Ducha) mohla představovat Boha Otce, avšak právě nepřítomnost atributu třetí božské Osoby svědčí o možnosti odlišného typu zobrazení. V uvedeném smyslu je možný výklad, že se Kristova božská hypostáze (vpravo) objímá s *Vtěleným Slovem* v podobě nanebevzatého Krista s Písmem v ruce. Rudá tunika, do které je oděný se vztahuje k jeho mučednické smrti. Kristus je částečně zahalený do pláště modré barvy, který odkazuje na Kristovo nanebevzetí. Iluminace ve svém principu představuje Kristovo božství a jeho lidskou podstatu, které zůstaly neporušené a vzájemně nesmíšené. Společně dosedly na Boží trůn a zvítězili nad nepřáteli Boha, které představuje dvojice heretiků. Leží již pod nohama Boha a tvoří *podnož* božského trůnu.

Vztah již zmíněných vyobrazení k motivu *Filoxenie* je možný v kontextu Augustinova výroku *unum adoravit*, ve kterém však slavný teolog neuvádí a ani nemohl uvést, které osobě Trojice se Abrahám klaněl. Je zřejmé, že Augustinův výrok se vztahuje k Abrahámově adoraci *jediného* o *Božství* v Trojici. V tomto smyslu je odkaz na Trojici jistý, ne však ve smyslu teologického odkazu zobrazení *Krista s dvojicí andělů* ve smyslu *antropomorfně - symbolického portrétu Trojice*.

## 10.1 TEOLOGICKÝ VÝKLAD *FILOXENIE*.

Biblickou scénu Návštěvy Abrahámovy a jeho pohostinství, které prokázal vznešeným hostům, je možné po stránce teologické vnímat ve třech rovinách: ve smyslu hebrejského starozákonního významu, v doslovném novozákonním výkladu Písma (kterým pozorujeme Abrahámovu poslušnost a důvěru v Boží plán) a ve třetí, trinitární rovině, implicitně zjevující Trojici.

Z pohledu starozákonního, Hebrejského, v doslovném významu navštívili Abraháma *tři muži* - andělé, vyslaní od Hospodina. V Písmu je psáno: *Jahve se mu zjevil u Mamreova dubu, když za největšího denního parna seděl u vchodu do svého stanu*. (Gn 18,1). Hebrejský výklad *Jahve se zjevil* nelze vyložit ve smyslu poznání

<sup>393</sup> Iniciála *M* (*MAGNUS*) s Kristem a dvojicí andělů. Komentář k žalmům Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 084<sup>v</sup>, 2. polovina 12. stol..

<sup>394</sup> Pro úplnost je třeba zmínit i možnost výkladu ve smyslu zobrazení typu Logos - Ježíš Kristus, jak je dále uvedený v kapitole 11, pojednávající o výkladu Dogmatického sarkofágu. V uvedeném případě se tomuto způsobu výkladu nelze přiklonit.

<sup>395</sup> Iniciála *D* (*DIXIT*). *Binitas* - obraz Kristovy lidské a Božské hypostáze. Komentář k žalmům Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 185<sup>a</sup>, 2. polovina 12. stol.. Srov. též obr. 49, vrozený do období konce 11. stol..

„fyzického“ vnějšího vzhledu Hospodina, nýbrž odhaluje, že Jahve zjevil Abrahámovi svou božskou vůli. Tu zvěstoval Abrahámovi pouze jeden z andělů. Zbývající dva odešli do Sodomy a Gomory s jinými úkoly. Motiv *Filoxenie* představoval Boží přízeň, které se Abrahámovi dostalo, druhotně odkazoval na Abrahámovu důvěru a poslušnost.<sup>396</sup> V hebrejském významu od Abraháma odešli všichni tři andělé společně, Abrahám až následně hovořil s Hospodinem, kterého nazval svým *Pánem*, který ani nemusel být představovaný některým z andělů:

*Muži povstali, odešli z tohoto místa a zamířili k Sodomě. Abrahám je šel doprovodit. Jahve si řekl: Mám skrýt před Abrahámem, co hodlám učinit? (Gn 18,16-17) [...] Mužové odtud odešli a ubírali se do Sodomy. Jahve dosud stál před Abrahámem (Gn 18,22).*

S uvedeným hebrejským výkladem se shodoval raně křesťanský netrinitární výklad v prvních třech stoletích. Křesťanský *doslovný* výklad viděl ve starozákonních návštěvnicích, podobně jako židé, trojici Božích poselů (andělů). Starozákonního Hospodina zastupovalo poselství v podobě tří mužů, každý z nich nesl jen jedno poselství.<sup>397</sup> „Nejdůležitější“ z hostů sdělil Abrahámovi Boží vůli - narození syna Izáka a další přísliby. Velislavova bible představuje scénu *Pohostinství Abrahamovo* s trojicí andělů<sup>398</sup> v doslovném smyslu znění Písma: dva nebešťané, po té, co byli pohoštěni, zamířili k Lotovi do Sodomy a do Gommory.<sup>399</sup> Lot vítající Hospodinovy posly je zobrazený se dvěma anděly.<sup>400</sup>

Třetí, trinitární výklad, vznikl během 4. století, teologicky ukotvený v první polovině 5. stol. výroky sv. Augustina. Trojice osob sdělovala Abrahámovi znění své navzájem sdílené vůle prostřednictvím jednoho z andělů v harmonii trojjediného Boha - Trojice.<sup>401</sup> Trojí a

<sup>396</sup> Bůh přijal z rukou Abraháma jeho první oběť - Abrahámovu služebník připravil *mladé, pěkné tele* (Gn 18,8), které Abrahám předložil nebeským hostům k pohoštění. Trojice andělů přijala z jeho rukou upečené tele a chleby na znamení Boží přízně, které se Abrahámovi dostalo (Gn 18,7-8).

<sup>397</sup> Podle Tertuliána je možné vyložit výraz *anděl* v tom smyslu, že se nejedná o určitý typ nebeské bytosti, ale o *funkci posla*. Srov. TERTULIÁN, *De Carne Christi*, 14. -- POSPÍŠIL (pozn. 65), s. 244.

<sup>398</sup> *Pohostinství Abrahamovo*, NK ČR, Praha. Velislavova bible, MS XXIII. C. 124, fol. 17v., kol. r. 1340.

<sup>399</sup> Obdobnou scénu zachycuje obr. 48., na které je zobrazený Abrahám, jak osobně vyprovází nebeské poselství. S jedním andělem rozmlouvá, další dva odcházejí k Lotovi. Kresba však vznikla až mezi lety 1510-1520. J. Paul Getty Museum, USA. MNS Ludwig IX 18, fol. 11. Jediná společná svatozář ve tvaru kruhu, který obepíná čtveřici postav, odkazuje na svatost tří postav, lišících se od sebe jen intenzitou červené barvy svrchního oděvu.

Podobné vyobrazení představuje miniatura knihy Genesis v Nizozemské Národní knihovně v Haagu, která znázorňuje na čtyřdílné iluminaci čtyři související události: Lot s dvojicí andělů, zkáza Sodomy, Lot a jeho žena, Abraham obětuje svého syna Izáka. Vpravo dole je zobrazený Abraham, poslušný hlasu svého Boha, na levé straně je zobrazena Lotova neposlušná žena. Boží poslové, varující Lota, jsou dva. Mají oba svatozář modré barvy, anděl na scéně *Obětování Izáka* má gloriolu červenou. Oděvy andělské trojice jsou červeno - modré. KB Haag, National Library of the Netherlands. MS 78 D 47, fol. 15r. Původem z Francie, 1250-1275. V názvu první z iluminací je nepřesně uvedeno: „*Abraham is visited by two angels* (1st of 4).“

<sup>400</sup> *Lot vítá anděly*. NK ČR, Praha. Velislavova bible, MS XXIII. C. 124, fol. 18<sup>v</sup>, kol. r. 1340.

<sup>401</sup> Biblický obraz *Návštěvy Abrahamovy* je možné z pohledu dobové teologie 4.-5. stol. přijmout jako protiváhu hereze zvané *modalismus*, podle níž existuje jen jeden Bůh, který se na venek manifestuje trojím způsobem: při stvoření světa jako stvořitel, vtělením jako vykupitel a skrze svého ducha jako posvětitel. Tři božské osoby jsou podle Sabellia pouhým zjevením jen jediného Boha. Z opačného pohledu existuje nebezpečí vzniku představy o třech samostatně jednajících a existujících osobách Trojice, směřující k latentnímu triteismu.

zároveň jediná společná vůle božihu poselství je současně i obrazem trojjedinosti, vnitřní jednoty Trojice.<sup>402</sup> Cesta k trojičnímu přijetí motivu začala vznikat již záhy, kupříkladu EUSEBIUS z Cesareje (c. 263-339) se zmiňuje o trojici mužů stolujících v háji Mamre, avšak muže sedících upřednostňuje slovy: „*prostřední ze silných vyčnívá svou důstojností*“<sup>403</sup> Řaha teologů 4. století spatřovala ve Filoxenii *předobraz*. Sv. ATANÁŠ (c. 295-373) v tomto smyslu napsal:

„*Na předobrazech se učil Izrael Bohu sloužit. [...] Bůh vychovává svůj lid pomocí pozemských předobrazů.*“<sup>404</sup>

Slovo *předobraz* je možné volně přeložit slovem *typos*, nebo slovy *původní vzor*. Typologické dvojice<sup>405</sup> ve vztahu *předobraz - obraz*, *typos - antitypos*, *Starý zákon - Nový zákon* je možné najít i v listech sv. apoštola Pavla Římanům (Ř 5,14) nebo Korintským.<sup>406</sup> Je možné přijmout názor, že přibližně v polovině 4. stol. se přesunul křesťanský teologický výklad Abrahámovy návštěvy do trinitární roviny. Již před dobou sv. Augustina uznávali východní církevní otcové trinitární rozměr *Filoxenie*. Svatý BASIL VELIKÝ (c. 330-379) nastiňuje trojiční myšlenku těmito slovy:

„*A zatímco jsou tři, vede rozhovor pouze s jedním z nich, aby bylo jasné, že je jen jedno božství trojice Božích postav.*“<sup>407</sup>

Trojiční výklad *Filoxenie* přijímá také CYRIL ALEXANDRIJSKÝ (376-444), Hackel cituje jeho výrok, vztahující se ke dvojici nebeských návštěvníků:

„*Beachte nur, das jene, welche erschienen sind, war 2 waren und der eigenen Personkonstituti in ihre Substanz hatten, aber dennoch waren sie*

---

<sup>402</sup> Jak již bylo uvedeno předchozím textem, text knihy Genesis se od trojiční interpretace nebeské návštěvy odchyluje tím, že vůli Jahveho sděluje jen jediný z andělů. Tuto skutečnost je teoreticky možné vysvětlit tím, že anděl, který oslovil Abraháma, sděloval vůli Boha Otce v souznění s osobami Syna a Ducha, kteří byli přítomní v postavách nebešťanů sedících po pravé a levé straně stolu. Tito andělé po té samostatně odešli do Sodomy a do Gomory vyřídít svá vlastní poselství. Výkladu by tímto pojetím svědčil o určitém stupni *subordinace* po stranách sedících andělů. Pokud však v souladu s Písmem vysvětlíme samostatný odchod dvojice andělů za vlastním posláním, do určité míry ztrácí příběh Abrahámová pohostinství odkaz na Trojici.

<sup>403</sup> Text v řečtině cituje HACKEL (pozn. 30), s. 45, pozn. 34, 35.

<sup>404</sup> Z velikonočních listů sv. Atanáše, biskupa. Ep. 5,1-2: PG26, 1379, in: DMC, *Lekcionář 2* (pozn. 13), s. 273.

<sup>405</sup> Nejstarší ranně křesťanské příklady typologie ve smyslu *typos - antitypos* dokládají sarkofágy v současnosti umístěné ve Vatikánském muzeu (např. sarkofág římského prefekta Junia Bassa (zemřel r. 359), na kterém je cyklus starozákonních scén s postavou mladistvého Krista v oděvu filozofa. Další příklady z uvedeného časového období poskytují četné nástěnné malby v římských katakombách, např. typologie Ježíše Krista..

Ve zmíněném typologickém syslu byly scény starozákonní - novozákonní typologie různou měrou oblíbené v ikonografii křesťanského umění a zobrazované kontinuálně až do 18. století. Srov. CAHOVÁ, Radka. *Nástěnné malby Františka Antonína Šebesty-Sebastiniho (1724-1789)*. Archiv závěrečné práce FF N-OT DU, učo 167205, Brno 2011, s. 27-31.

<sup>406</sup> „*...naši otcové byli všichni pod oblakem, všichni prošli mořem, všichni byli v Mojžíše pokřtěni v oblaku a v moři, všichni jedli týž duchovní pokrm a všichni pili týž duchovní nápoj - pili totiž z duchovní skály a tou skálou byl Kristus* (1K 10,1-4).

<sup>407</sup> Migne, LXXVI, s. 1152, in: HACKEL (pozn. 30), s. 37 a pozn. 10.



*kraft des Begriffes der gleichen Wesenheit und Natur vereint und bestrebt auch so das Gespräch zu führen.* <sup>408</sup>

Sv. AMBROŽ (c. 340-397), učitel sv. Augustina, k tomu napsal:

*„Abrahám byl připraven přijmout hosty, věrný Bohu a plný horlivosti k službě. Spatřil, předobraz Trojice. Když přijal tři, klaněl se jedinému Bohu: i když respektoval rozdílnost osob, přesto se obracel na jediného Pána. Nikdo ho to neučil, ale promluvila v něm milost. V to, o čem nebyl poučen, uvěřil lépe než my, kteří jsme o tom poučení byli.* <sup>409</sup>

V průběhu 5. století se trinitární význam *Filoxenie* natrvalo ustálil zásluhou slov sv. Augustina *Tres vidit, unum adoravit*. Sv. AUGUSTIN (354-430) také napsal: „... *nonne unus erat hospes in tribus qui venit ad patrem Abraham.* <sup>410</sup>

Historicky mladší pramen, tzv. *List o neděli* z poloviny 6. století, spojuje nebeské posly vyslané k Abrahámovi reálnou přítomností Trojice. Vysvětluje *Filoxenii* tímto způsobem:

*„Nevíte, že ve svatý den Páně jsem pobýval v domě Abrahámově díky jeho pohostinnosti, když obětoval tele, aby pohostil svatou Trojici?“* <sup>411</sup>

Na rozdíl od křesťanského západu východní církev z trojičního pohledu došla v otázce zpřítomnění Boha ještě dál a ve 2. tisíciletí představila Abrahámovy návštěvníky ve významu *osobní návštěvy* Boha v Trojici. Ve smyslu Otce, Syna a Ducha, kteří přijali podobu nebeských poslů - andělů, navštívili Abraháma a osobně mu sdělili svou vůli a zaslíbení. Na počátku 14. stol. spatřovala východní církev v *Ikoně Boží Trojice* od Rubleva možno říci přímý „pohled“ na božské Osoby po té, co přijaly lidskou podobu v trojici andělů.

Pohled latinské církve na motiv *Filoxenie* byl vždy poněkud střízlivější. Rublevova *Ikona Svaté Trojice* byla latinskou církví přijata jen ve smyslu zobrazení *svatosti*. Trojice andělů symbolicky zosobňovala Trojici. Andělé vždy jen *zastupovali* Boha a nepředstavovali Trojici ve významu její reálné přítomnosti ani podoby. Ve smyslu latinského pojetí *Filoxenie* a s ní spojeným odkazem na Trojici se PATSCHOVSKY vyslovil slovy: „*uvedený námět byl přijatý ve smyslu ‚epifanie‘ trinitární podstaty Boha v období patristiky.* <sup>412</sup>

---

<sup>408</sup> „Ti, kteří se objevili, byli sice dva a měli ve své substanci jedinou osobu, ale přesto byli stejné přirozenosti a tímto způsobem se snažili vést i rozhovor.“ Migne, LXXVI, s. 533. Idem, s. 37 a pozn. 9.

<sup>409</sup> Sv AMBROŽ. *De excessu fratris sui Satyri* 11,96: Pl 16, 134, in: SENDLER (pozn. 47), s. 248-249.

<sup>410</sup> „což nebyl jeden hostem ve třech, kteří přišli k Abrahámovi?“ *De Trinitate*, 1,10., in: HACKEL (pozn. 30), s. 37.

<sup>411</sup> *List o neděli*, známý též jako *dopis spuštěný z nebe na památku apoštola Petra na oltář Kristův*. Autorství listu bylo přičítáno samotnému Kristu. Pochází z přelomu 6. a 7. stol.. Srov. DUS Jan A. (ed.), *Příběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II.*, Praha 2003, s. 502 - 506.

<sup>412</sup> PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 63.

## 10.2 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ *FILOXENIE* Z OBDOBÍ PRVNÍHO TISÍCILETÍ

*Veškeré zjevení [Boha] se děje skrze tvory, mezi něž patří také andělé - ti produkovali ony hlasy a viditelné formy, pod jejichž rouškou se zjevovalo tajemství Trojjediného.*<sup>413</sup>

Nejranější do současnosti zachované výtvarné zpracování Abrahámovy příběhu v křesťanském umění představuje freska v katakombách Via Latina v Římě, která vznikla mezi lety 320-360.<sup>414</sup> Zmíněnou fresku však nelze zařadit mezi díla, které by měly v úmyslu reprezentovat zjevení Trojice. Motiv *Filoxenie* se zde vztahuje především k posledním věcem člověka, vyjadřuje vztah důvěry a úcty křesťana k Bohu a k přijetí jeho vůle. Jiné zobrazení *Filoxenie*, dobou vzniku vrocené již do 3. století (případně na počátek 4. století), bylo objevené na podlaze synagogy v Sepphoris poblíž Nazaretha<sup>415</sup> a lze je vyložit především ve starozákonním, hebrejském smyslu. Na Trojici však s velkou pravděpodobností odkazovala v současnosti již neexistující nejstarší chrámová freska s motivem *Filoxenie*, která se nacházela v severní lodi baziliky sv. Petra v nynějším Vatikánu.<sup>416</sup>

Za nejranější v současnosti existující příklad zobrazení *Filoxenie* ve smyslu trojičního výkladu její ikonografie je všeobecně považované její vyobrazení na severní stěně baziliky S. Maria Maggiore v Římě (432-440).<sup>417</sup> Dobře zachovaná mozaika zachycuje trojici nebeských hostů formou příběhu o třech obrazech [obr. 45]. Výjev na mozaice lze rozdělit horizontální a vertikální osou. Pravá polovina mozaiky patří nebeským hostům, levá část pozemskému světu, zastoupeného Abrahámem a Sárrou. Levá strana mozaiky představuje gesto Abrahámovy pravice, kterým přikazuje Sáře připravit hostinu. Sára stojí před chýší, v jejímž štítu je patrný symbol kříže. *Vzala tři míry jemné mouky* (Gn 18,6) a připravila z ní tři chleby. Horní třetina mozaiky zachycuje příchod nebeských poslů a jejich uvítání Abrahámem. Po té, co *vyběhl* ze stanu vstříc, poklekl a na znamení úcty jim pokynul pravicí. Prostředního z návštěvníků zdůrazňuje elipsovité mandorla, která obklopuje celou postavu. Gesta rukou andělských bytostí v horní části mozaiky jsou si vzájemně podobná ve srovnání se spodní částí mozaiky. Gesto Abrahámovy pravice v horní části mozaiky ji propojuje s motivem

<sup>413</sup> Sv. AUGUSTIN, *De Trinitate*, 2, 17, 32; s. 120-121, in: POSPÍŠIL (pozn. 76), pozn. 32, s. 331.

<sup>414</sup> FERRUA A., Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV. secolo la Via Latina in Rom. Vgl. PARDYOVÁ Marie, À propos de la Trinité dans l'art paléochrétien, in: *Eirene. Studia Graeca et Latina*, Praha 1988, s. 41, obr. 6..

<sup>415</sup> Mozaika je však neúplná a značně poškozená. Srov. KÜNHIL Bianca, The synagogue floor mosaic in Sepphoris: between paganism and Christianity. In: *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*, ed. Lee I. Levine, Ze'ev Weis, in: *Journal of Roman Archeology*, 40. Portsmouth-Rhode Island 2000, s. 31-43.

<sup>416</sup> Freska byla poškozená a po té obnovena již v době papeže Formosa (891-896). Definitivně byla zničena při přestavbě baziliky v letech 1506-1618. Srov. WILPERT Joseph - SCHUMACHER N. Walter, *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg - Basel - Wien 1976, obr. 121, s. 377.

<sup>417</sup> BRAUNFELS uvádí dobu jejího vzniku před rokem 340. WILPERT - SCHUMACHER (pozn. 416) s. 310, obr. 29. – BAURREIS uvádí dobu vzniku mozaiky před r. 440. BAURREIS (pozn. 34), s. 424. – PATSCHOVSKY datuje vznik mozaiky mezi léta 432-440. PATSCHOVSKY (pozn.42), s. 212, obr. AP 9.

stolování nebeských hostů, zobrazeném pod ní. Zobrazuje nebešťany, kteří již usedli za stůl. Trojice chlebů ležících na stole vytváří kompozici trojúhelníku. Jeho vrchol směřuje k prostřednímu z nebešťanů, který má chléb přímo před sebou na rozdíl od dvojice jeho průvodců, jejichž chleby leží na opačné straně stolu. Abrahámovi hosté jsou shodně oblečení, mají i vzájemně podobný vzhled a výraz tváře. Dominantní je postava, sedící uprostřed. Vztahuje svou pravici směrem k Abrahámovi, který stojí vlevo, nebešťan od něj přijímá upečené dobytče, předkládané na míse. Andělé po stranách, poněkud vzadu od svého vůdce, se liší gesty svých rukou. Anděl po pravé ruce prostředního žehná podzvednutou pravicí obětované tele a tři chleby na stole před sebou a nepřímo žehná celému výjevu. Prsty žehnající ruky směřují k nebi. Anděl po levici prostředního míří pravou ruku dolů, k zemi a ke stolu s chleby. Pod stolem stojí velký džbán. Trojice chlebů spolu se džbánem odkazuje na Kristův zázrak *proměnění vody ve víno*; odkazuje však i na tajemství eucharistie, podobně i na rituální očistu - na scénu *Mytí nohou*, která v Janově evangeliu svým významem zaujímá místo *Poslední večeře* s ustanovením eucharistické oběti, tak jak tuto událost popisují synoptická evangelia.

Přibližně o století mladší je mozaika s vyobrazením *Filoxenie* na severní stěně presbytáře baziliky S. Vitale v Ravenně [obr. 42]. Pochází z poloviny 6. století.<sup>418</sup> Andělé v obraze tří bezvousých mužů sedí těsně vedle sebe čelem k divákovi. Po stranách sedící andělé mají hlavy pootočené směrem k Abrahámovi, který jim podává mísu s upečeným dobytčetem. Na stole před nimi leží tři chleby, označené křížem, které podobně jako na mozaice v S. Maria Maggiore propojují Abrahámovu starozákonní příběh s Novou smlouvou. Abrahámová nekrvavá oběť je porovnávána s Kristovou obětí v podobě eucharistie, s jeho *tělem* v podobě konsekrovaného chleba. Andělé mají vzhled mladých mužů s kruhovou svatozáří kolem hlavy, jsou shodně oblečení v bílých tunikách, na nohou mají sandály a společně sedí na jedné lavici. Gesta andělů jsou odlišná v porovnání s římskou mozaikou. Oba po stranách sedící nebešťané sklánějí ruku dolů šikmo k zemi a k prostřednímu z chlebů. Jsou více vzadu, v pozadí za andělem, který trní uprostřed uprostřed nich a dominuje výjevu i celému obrazu. V gestu žehnání podzvedá pravici, žehná celému výjevu a upírá svůj pohled přímo na diváka. Anděl, sedící vpravo, podzvedá svou pravici k nebi, levou ruku má položenou na chlebu před sebou. Vpravo od stolu stojí dub Mamre, z jediného silného kořene roste dvojice kmenů - přední, slevší kmen je na úrovni chlebů odříznutý, druhý kmen v pozadí je silný a rozvíjí se v zelenou korunu. Možným výkladem je propojení Starého a Nového zákona ve smyslu nabídky spásy, určené zprvu pro Izrael a následně rozšířené v novozákonním smyslu.

Na pravé straně mozaiky je obraz již zestárlého Abraháma s nožem ve vztyčené pravici; ve chvíli, kdy se chystá zasadit ránu Izákovi, svázanému na oltáři před ním. Z otevřeného nebe se sklánějí Boží ruka - pravice, která symbolicky zadržela osudnou ránu. Vpravo od Abraháma stojí beránek, určený k oběti.

Obě popsané mozaiky zachycují nebeské posly ve shodě s biblickým textem bez křídel v podobě tří mladých mužů (*tres viri*). Již v 5. stol. se však na obraze Abrahamovy návštěvy objevili andělé s křídly, což dokládá ilustrace manuskriptu. Pokud je datace jejího vzniku přesná, představuje nejranější dochovanou kresbou okřídlených andělů představujících *Filoxenii*. Tato ilustrace z řecky psaného manuskriptu je vrocená do první poloviny 5. století [obr. 43].<sup>419</sup> Na dochovaném fragmentu je zobrazený poklekající Abraham, který se sklánějí

<sup>418</sup> Srov. PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 64. Bazilika byla vysvěcena pravděpodobně v r. 548 Maximianem, prvním arcibiskupem Ravenny.

<sup>419</sup> Doba vzniku ilustrace je uvedena podle údajů, které uvedla British Library. MNS Cotton Otho B. VI, fol. 26v., BL., London. Inv. č. 078413. Manuskript pochází pravděpodobně z Alexandrie. Dochovala se jen pravá část kresby s postavou Abraháma a prvního z andělů, z druhého zůstala jen část těla bez hlavy.

před anděly, přicházejícími v řadě z levé strany. První z nich má křídla a svatozář se symbolem kříže. Následující z andělů má na kresbě zachovanou jen prostřední část těla s podzdvíženou pravíci, nebeské poselství je oděné do červeno-fialových plášťů, Abraham má krátkou bílou suknicí, na tváři plnovous.

Druhá ilustrace vznikla přibližně o pět století později. Pochází z období přelomu prvního a druhého tisíciletí [obr. 45].<sup>420</sup> Vlevo sedí ve stanu Sára, vedle roste dub (Mamre), z jeho kmene vyráží kousek nad zemí směrem dopředu slabý kmínek; zadní, silný kmen se výše dělí na tři větve. Vpravo od posvátného stromu pokleká Abraham před andělskými hosty. Andělé stojí v řadě šikmo za sebou na pomyslném oblaku či skále, vyvýšení nad postavou Abraháma. První nebešťan - v čele ostatních - má v gestu požehnání podzdvíženou pravíci a do široka rozepjatá křídla. V levé ruce drží krátkou hůl s hlavicí ve tvaru koule, podobnou žezlu. Poslední z andělů svírá v rozevřenou knihu. Tváře andělů si jsou navzájem velmi podobné, andělé jsou bosí stejně jako Abraham.

Obě ilustrace jsou si příbuzné svou kompozicí. Šikmo za sebou seřazení andělů umocňují význam prvního z příchozích. Ostatní zdánlivě jen doplňují trojici hostů. Na rozdíl od tří mužů zobrazených na mozaikách jsou Hospodinovi poslové v podobě *tres viri*, do sandálů obutých poutníků a nikoliv bosých, s nebe se snášejících andělů. Proč tomu tak je, není možné odpovědět. Je však možné říci, že na středověkých vyobrazeních, na základě posouzení kopií středověkých kreseb dochovaných v manuskriptech, představují Abrahámovy návštěvníky převážně okřídlení andělé. S koncem středověku se andělé opět mění v trojici nebeských poutníků, zobrazených až na výjimky bez křídel [obr. 44].

## 11 DOGMATICKÝ SARKOFÁG.

Raně křesťanský sarkofág, v literatuře označovaný jako *Dogmatický sarkofág*,<sup>421</sup> vznikl ve druhé čtvrtině 4. století. HACKEL uvádí, že byl nalezený u předsíně (*confessio*) Pavlova hrobu v r. 1831.<sup>422</sup> Reliéf, zdobící Dogmatický sarkofág, je až dosud považovaný za nositele prvního antropomorfního vyobrazení Boha v trojici osob i když je zmiňovaný způsob výkladu v současnosti podrobený kritice. Výjevy chronologicky zachycené na reliéfu sarkofágu představují klíčové epizody ze Starého a Nového zákona [obr. 46, 47, 48, 49]. Skupiny postav seřazené ve dvou řadách vytváří vlastní příběh. Lineárně uspořádaný děj reliéfu začíná vlevo nahoře, kde je vyobrazena trojice vousatých mužů [obr. 48]. Jejich postavy jsou obrácené šikmo doprava, směrem ke středu reliéfu. Stojící postavy jsou vyobrazené ve své závislosti a podřízenosti vzhledem k osobě sedící na trůnu mezi nimi. Vpravo před podnožím trůnu leží spící Adam, má přibližně poloviční výšku postavy v porovnání s osobami určujícími děj. Adam a Eva jsou nazí, prosti jakéhokoliv odění.

Tváře mužů mají přibližně stejné stáří. Obličejové postav jsou si vzájemně podobné, ale nikoliv identické. Muž sedící uprostřed skupiny na trůnu pokrytém přehozem (*stragulum*) je v dominantní pozici, zdánlivě vystupuje z reliéfu a upoutává pozornost pozorovatele. Sedí obrácený směrem doprava a podzvednutou pravíci žehná následujícímu ději - scéně *stvoření*

<sup>420</sup> Ilustrace vznikla podle údajů, publikovaných British Library, kolem r. 1000. BL., London. MS. Cotton Cleopatra C VIII, fol. 5<sup>v</sup>.

<sup>421</sup> V současnosti uložený v Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, No. 31427. Podle údajů Musei Vaticani pochází ze základů baldachýnu římského chrámu *San Paolo fuori le mura*..

<sup>422</sup> HACKEL (pozn. 30), s. 29.

*člověka*. Bosé nohy má položené na *podnoži* trůnu (*scabellum*). Z obou stran ho sleduje dvojice stojících postav, které doprovází trůnícího, upírají k němu svou pozornost a obrací své tváře. Muž který stojí na levé straně je zčásti schovaný za opěradlem trůnu a svírá ho ve své pravici. Obličej má zachycený v šikmém profilu - dívá se zezadu na týl hlavy dominantní postavy, která žehná a současně rozhoduje o následujícím ději. Stojící muž zcela vlevo současně pohlíží vstříc následujícím událostem. Věkem je ze všech tří nestarší. Působí to jeho kratší vlasy a čelní pleš. Třetí z mužů stojí vpravo, hlavu má otočenou dozadu a sleduje svým pohledem trůnícího. Pravici má položenou na hlavě Evy.

Následující pokračování děje vytváří trojice postav dále vpravo. Mají přibližně stejný věk, avšak mladý muž, stojící v dominantním postavení uprostřed skupiny má delší vlasy, je starší a úctyhodnější osobou.<sup>423</sup> Zprava a zleva ho pozorují Adam s Evou. Adam i Eva jsou vzpřímení, klín mají zakrytý listem. Mladý bezvousý muž, stojící mezi nimi oblečený v tunice přidržuje svou levicí beránka, pravou ruku má položenou na obloukovitém fragmentu dnes již obtížně identifikovatelného předmětu ve tvaru oblouku, který shora směřuje k ležícímu Adamovi na předchozím výjevu. Prsty pravé ruky se dotýká Adam pravice mladého muže, která je položená na již zmíněném fragmentu ve tvaru výseče oblouku,<sup>424</sup> který se ztrácí v pozadí výjevu za postavou bezvousého mladíka. Vpravo od *první ženy* stojí strom; jeho kmen ovíjí tělo hada, který nabízí Evě jablko.

Výklad postav není jednoznačný. Tři vousatí muži představovali v původním ikonografickém výkladu unikátní obraz Trojice, který by však přibližně o jedno tisíciletí předešel jiným, srovnatelným zobrazením ve formě dřevorezby tří Osob, které se vzácně objevily až ke konci středověku. Trojiční výklad ikonografie Dogmatického sarkofágu byl zpochybňovaný již na přelomu 19. a 20. století. I když se k němu v současnosti řada autorů staví kriticky, je tomuto dílu stále přisuzovaný odkaz na Otce, Syna a Ducha, jak tomu odpovídá jeho název v *Musei Vaticani*, kde je uložený.

Obličej tří mužů jsou si podobné. Vzájemnou podobnost je možné vysvětlit na jedné straně záměrem sochaře, ve smyslu *uniformity* výrazu tváří také úroveň tvůrčích schopností autora reliéfu. Trojiční myšlenku podporuje vzájemný *vztah* tří mužů, ve kterém se však projevuje určitý stupeň *subordinace*<sup>425</sup> po stranách trůnu stojících mužů k trůnící postavě uprostřed. Vyplývá domněnka, že není logické, aby jedna a tatáž osoba vzdávala úctu a podřizovala se sama sobě. V souladu s názorem řady autorů se nabízí domněnka trůnící osobu uprostřed skupiny identifikovat ve významu Boha Otce.<sup>426</sup> Třetí z mužů, stojící vpravo od trůnu, otvírá příběh, zobrazený na reliéfu. Zahajuje děj *Stvořením člověka*. Vzpřímená postava Evy je ve srovnání se svým stvořitelem poloviční velikosti, stejně tak i postava Adama, který dosud spí a leží před Stvořitelem a zároveň i před trnoží Božího trůnu. Na základě slov kánonu eucharistické modlitby *skrze něho všemu dáváš život a všechno oživuješ* je teoreticky možné identifikovat vpravo stojící osobu trojice ve smyslu Stvořitele.

<sup>423</sup> Popisovaná trojice postav má věk přibližně 20-30 let, tvoří určitý protiklad k výrazně starší trojici vousatých mužů, zobrazených na levém okraji reliéfu.

<sup>424</sup> Fragment, na kterém spočívá pravice mladého muže, je podobný obrazovému rámu, na průřezu je vnější a vnitřní lem oblouku konvexní, vnitřní část mezi oběma konvexitami je konkávní. Tím je vytvořený optický efekt, odpovídající trojici mezikruží; tak, jak bývá znázorněna *duha*.

<sup>425</sup> Jiným způsobem lze hovořit o postoji, který vyjadřuje jejich „nižší, podřizené postavení,“ případně poslušnost.

<sup>426</sup> KAISER-MINN Helga, Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jh.. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 6, Münster in Westfalen 1981. -- ENGEMANN (pozn. 38). – MUZJ (pozn. 40).

Až potud je interpretace osob relativně jasná; představit si však v osobě stojící zcela vlevo Ducha svatého, a to v podobě vousatého muže s pleší je z umnělecko-historického pohledu problematické. ENGEMANN, KAISER-MINN a MUZJ pokládají za pravděpodobnější vidět v této osobě anděla, asistujícího při stvoření prvních lidí ve smyslu představy rozšířené především v židokřesťanském okruhu, že Bohu Otci při stvoření světa asistovali andělé. Zmiňuje ji také HACKEL.<sup>427</sup> Je však obtížné ztotožnit se skutečností, že by anděla mohla reprezentovat postava částečně plešatého staršího muže s plnovousem.<sup>428</sup>

K interpretaci vpravo stojícího muže existuje představa, podle které postava odkazuje na Logos - věčné Slovo - v roli „asistenta“ Boha Otce při stvoření Universa a člověka. A to v souladu s textem Prudentia (překlad uvedl HENNECKE):

*„Und es entsann sich so der kundige Vater, das er Auf der Welt nicht allein noch ohne Christus, der Vater der Schöpfung Gebilde geformt hat. Gott hat den Menschen gemacht, so verkündet er nach Gottes Bilde. Und was bedeutet das anders als und das eine zu künden: Nicht hat allein er's getan. Ein Gott stand bei Gott im Schaffen, Als nach dem Bilde des Herrn, der Herr die Menschen gebildet. Christus trägt Gottes gestalt, wie Christi Bild und Gestaltung.“*<sup>429</sup>

Rovněž z Origenova textu, datovaného do 3. století, vyznívá spolupráce druhé božské Osoby s Bohem Otcem během stvořitelského aktu.<sup>430</sup> Z uvedených poznatků je možné vyvodit, že pokud postava vpravo od trůnu představuje druhou božskou Osobou, měl by být trůnícím mužem na reliéfu Bůh Otec.

### 11.1 HISTORICKY PŘÍBUZNÉ RELIÉFY.

Před vlastní ikonografickou analýzou postav a zobrazeného děje je však třeba zmínit se o několika jiných, příbuzných reliéfech. HACKEL ve své práci uvedl sarkofág z Campli (Verano, Itálie). Reliéf měl představovat vousatého muže, sedícího na katedře, který se pravicí dotýkal nahé postavy, stojící před ním. Za trůnem stála postava mladšího, bezvousého muže oděného do pallia s dlouhými zvlněnými vlasy a s podzdvíženou pravicí, pravděpodobně v gestu žehnání.<sup>431</sup> Ve srovnání s Dogmatickým sarkofágem třetí mužská postava chyběla.

---

<sup>427</sup> HACKEL (pozn. 30), s. 31.

<sup>428</sup> KÜNSTLE Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928, s. 221-222.

<sup>429</sup> *A znalý Otec se rozpomněl, že na světě není sám, ani bez Krista, Otec, který zformoval výtvar stvoření. Bůh stvořil člověka podle božího obrazu a co to znamená jiného než sdělit nám to jedině: Neudělal to on sám. Při stvoření stál vedle Boha Bůh, když podle obrazu Páně Pán stvořil lidi. Kristus má božskou podobu, obraz a vzhled.* HENNECKE Edgar, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1924, s. 228. – HACKEL (pozn. 30), s. 32.

<sup>430</sup> Origenův text v překladu zní: „Po té, co byl Otci nápomocen při stvoření světa, neboť skrze něj se vše stalo, na konci svých dní se sám ponížil a stal se člověkem v těle.“ HACKEL (pozn. 30), s. 33.

<sup>431</sup> Popisovaný sarkofág další autoři nezmiňují a v rámci této práce se uvedené údaje nepodařilo potvrdit ve smyslu existence popisovaných reliéfů. Dále srov. HACKEL (pozn. 30), s. 31.

Obdobný reliéf původem z Neapole znázorňoval podle popisu, jak ho uvedl HACKEL,<sup>432</sup> trůnícího vousatého muže - Stvořitele, který se dotýkal úst a nosu ženy s dlouhými vlasy, stojící před ním.<sup>433</sup>

MUZJ potvrzuje existenci tří reliéfů, obdobných Dogmatickému sarkofágu, avšak blíže zmiňuje jen jeden z nich - sarkofág z Arles ve Francii.<sup>434</sup> Na reliéfu tohoto sarkofágu, nazývaného „des deux époux“, který byl objevený roku 1974 v Trinquetaille u Arles je znázorněn Bůh, formující prvního člověka, obklopený třemi „asistujícími“ postavami.<sup>435</sup> Od „stvořitelského“ výjevu na Dogmatickém sarkofágu se reliéf z Arles liší čtyřmi osobami, které se podílí na stvoření. Pokud bychom však mezi osoby, podílející se na stvoření člověka jak ho zachycuje Dogmatický sarkofág započítali také bezvousého mladíka, stojícího v popředí před Adamem a Evou, dospěli bychom rovněž k počtu čtyř osob, které se podílely na bytí prvního muže a ženy. BOESPFLUG uvádí vysvětlení prezentace božských Osob na reliéfu z Arles v tom smyslu, že reliéf zachycuje ne trinitu, ale „binitu“ Boha. Dvojice postav *Bůh Otec - Logos* jsou podle uvedené teorie zobrazené dvakrát.<sup>436</sup>

## 11.2 HISTORIE IKONOGRAFICKÉ ANALÝZY SKUPINY TŘÍ MUŽŮ NA DOGMATICKÉM SARKOFÁGU.

Ikonografická identifikace reliéfu Dogmatického sarkofágu s trojicí záhadných mužů v levé horní části je dosud ne zcela jasná, což dokládá řada teorií, které se snaží identifikovat tuto trojici různými způsoby výkladu. Pokud by reliéf znázorňoval Trojici, jednalo by se o první, nejranější antropomorfní obraz trojjediného Boha; z pohledu na vývoj zobrazení božské trinity by se jednalo o abnormalitu, která by umožnila srovnání až s reliéfy a plastikami řádově o tisíc let mladšími.

DIDRON<sup>437</sup> se o Dogmatickém sarkofágu nezmínil. HACKEL uvedl, že objevitelem trojiční dimenze reliéfu byl de ROSSI.<sup>438</sup> Mezi další, jednoznačné zastávce jeho trinitárního výkladu patřili MARTIGNY, MARCHI, DALTON a KRAUS.<sup>439</sup> Hackel se však k výkladu reliéfu nestavěl jednoznačně, trojiční interpretaci ve smyslu zobrazení tří božských Osob spíše

---

<sup>432</sup> Idem, s. 31.

<sup>433</sup> Rovněž na Neapolském reliéfu ve skupině „stvořitelů“ chyběl třetí muž. Popisovaný reliéf ve smyslu údajů, které uvedl Hackel, nebylo možné dohledat, potvrdit jeho existenci a doplnit o další podrobnosti.

<sup>434</sup> MUZJ (pozn. 40), s. 630.

<sup>435</sup> V současnosti je uložený v *Musée lapidaire di Arles*. Eadem, pozn. 6, s. 630.

<sup>436</sup> Boespflug se ikonografie Dogmatického sarkofágu ve své práci nedotýká, ale je patrné, že se ztotožňuje se závěry, které publikovali ENGEMANN a KAISER-MINN. Srov. BOESPFLUG (pozn. 41), s. 19.

<sup>437</sup> DIDRON [1843], (pozn. 22) -- DIDRON [1851] (pozn. 23) -- DIDRON - MILLINGSTON [1907], (pozn. 24).

<sup>438</sup> De ROSSI M. J. B., *Bulletin D'archéologie Chrétienne De M.*, vol. I, Edition française par M. Louis Duchesne, (Paris?) 1881, s. 67-70. -- HACKEL (pozn. 30), s. 30, pozn. 26.

<sup>439</sup> Hackelem zmiňovaní badatelé publikovali své práce v 2. pol. 19. stol. a na počátku 20. století. HACKEL (pozn. 30), s. 30, pozn. 26-30.

odmítal. Uvedl výklad ve smyslu: trůnící postava - Bůh Otec, dvojice obdobně vyhlížejících postav po pravé straně (které stvořily Evu) představují dvojité vyobrazení Slova (preexistujícího Logu).<sup>440</sup> HACKEL dále píše, že již SCHULTZE [1880] a HEILMEIR [1922] poukázali na vzájemnou nerovnost v postavení i věku tří mužů,<sup>441</sup> kterým je přisuzováno představovat osoby Trojice. Také v tom smyslu, že postava na okraji reliéfu vlevo má pleš (!). SCHULTZE<sup>442</sup> se přiklonil k názoru, že trůnící muž představuje Boha Otce, v obou postavách mužů vpravo od trůnu viděl preexistenční Logos: jak nejprve probouzí Adama z nebytí a potom oduševňuje Evu, v návaznosti na kompozici pozdně antických reliéfů, na kterých jedna a tatáž osoba může být opakovaně zobrazená v několika dějově odlišných událostech. HACKEL se přiklonil k této hypotéze, kterou publikoval rovněž HEILMEIR [1922]<sup>443</sup> Heilmeir viděl ve dvojici<sup>444</sup> postav vpravo od božské katedry dvakrát zobrazený preexistující Logos, jednou při stvoření Adama, po té při stvoření Evy.<sup>445</sup> Osobu po levé straně trůnu jednoznačně neidentifikovali. MOLSDORF [1926]<sup>446</sup> a podobně i WILPERT [1929, 1933]<sup>447</sup> se přiklonili k trojičnímu výkladu ikonografie sarkofágu.

KÜNSTLE [1928] naproti tomu odmítl trojiční výklad ikonografie. Muže trůnícího uprostřed označil za Stvořitele a vousaté muže, stojící po jeho stranách, označil za dvojici andělů (!).<sup>448</sup> Ve shodě s tímto autorem také BAUERREIS [1958] pokládal trojiční výklad ikonografie za sporný.<sup>449</sup>

Trojiční způsob výkladu ikonografie kritizoval také ENGEMANN [1976],<sup>450</sup> který trinitární ikonologický rozměr reliéfu jednoznačně odmítl. S odkazem na Engemannovu studii již není možné nadále zastávat přísně trinitární interpretaci tohoto reliéfu tak, jak byla dlouhou dobu zastupovaná. Na práci Engemanna navázala Helga KAISER-MINN [1981], která výkladu ikonografie sarkofágu věnovala monografii, podporující Engemannovy závěry.<sup>451</sup>

---

<sup>440</sup> Idem, s. 32-33.

<sup>441</sup> Nerovnost ve smyslu jejich významu (z teologického pohledu *subordinace*). Srov. HACKEL (pozn. 30), s. 30-31.

<sup>442</sup> SCHULTZE Viktor, *Archologische Studien über altchristliche Monumente*, Wien 1880, s. 550. – HACKEL (pozn. 30), pozn. 31, s. 30.

<sup>443</sup> HEILMEIER Ludwig, *Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst*, München 1922, s. 27.

<sup>444</sup> Vousatá osoba vpravo od boží katedry je pouze jedna. Druhá vousy nemá, stejně jako postava Adama.

<sup>445</sup> HACKEL (pozn. 30), s. 33-34.

<sup>446</sup> MOLSDORF Wilhelm, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926.

<sup>447</sup> WILPERT uvádí ikonografický popis včetně zobrazení sarkofágu, který zařazuje mezi umělecká díla s trojiční ikonografií, prvním antropomorfním obrazem trojice božských osob. WILPERT [I.] (pozn. 37), s. 128, obr. LXXXXVI. – WILPERT [II.] (pozn. 37), s. 226.

<sup>448</sup> „Zcela nemožné je, aby vousatý muž za Bohem Otce představoval Ducha svatého; v křesťanském středověku byl [Duch svatý] zobrazován pouze symbolicky. [...] V obou doprovázejících postavách Stvořitele vidím spolu s V. Schulzem (Archäologie der altchristlichen Kunst, 1895, s. 350n.) anděly, kteří se i jinak [!?] objevují v této podobě.“ Srov. KÜNSTLE (pozn. 428), s. 221 a obr. na s. 222.

<sup>449</sup> „Ein frühchristliches Beispiel ist in seiner trinitarischen Bedeutung umstritten: ein Sarkogag im Lateran ...“ BAUERREIS (pozn.34), s. 430.

<sup>450</sup> ENGEMANN (pozn. 38), s. 157-172.

<sup>451</sup> KAISER-MINN (pozn. 426), s. 30.



Obdobně i Giovanna MUZJ [1999] v práci na téma zobrazování Boha Otce v období prvního tisíciletí navázala v souladu s KAISER-MINN na práci Engemanna, avšak dále rozvíjí a prohlubuje myšlenky dvojice již zmíněných badatelů, podle kterých Dogmatický sarkofág nezobrazuje Trojici. MUZJ v tomto smyslu uvádí:

„...*přesto však je jisté, že sedící osobou je Bůh Otec, po jeho levici [po pravé straně trůnu] stojí Logos creator. Zleva od trůnu, zobrazený jen částečně horní polovinou trupu, stojí muž, kterého citovani autoři<sup>452</sup> pokládají pravděpodobně za anděla.*“<sup>453</sup>

PATSCHOVSKY [2003] však trojiční interpretaci ikonografi sarkofágu připouští a zařazuje ho mezi díla s trojiční ikonografií, i když jsou mu známé Engemannovy závěry. Uvádí, že uvedený reliéf lze označit za zobrazení Trojice s odkazem na Písmo, ve kterém je formulace o stvoření světa uvedená v plurálu, pronesená samotným Bohem: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram!*<sup>454</sup> Vzápětí však uvedl, že trinitární interpretace nutná není a skupinu složenou ze tří postav je možné interpretovat i jiným způsobem výkladu.<sup>455</sup>

### 11.3 VLASTNÍ HYPOTÉZA K IKONOGRÁFII TŘÍ MUŽŮ NA RELIÉFU DOGMATICKÉHO SARKOFÁGU.

Skupina, utvořená z trojice mužů, představuje tři roviny existence druhé božské Osoby ve smyslu jeho nekonečného bytí podle Janova evangelia (Jan 1,1-5).<sup>456</sup> V podobě třikrát zobrazeného Slova věčně plozeného Bohem Otcem reliéf na jedné straně dodržuje *zákaz zobrazit si neviditelného Boha*, avšak současně na Trojici v triadickém smyslu zobrazení druhé božské Osoby odkazuje.

První z postav, stojící vlevo, představuje *věčné Slovo (Logos)*, zplozené Otcem *přede všemi věky*, ještě před stvořením Universa. Uprostřed skupiny je zobrazený Logos ve vznešenosti svého božství (což neodporuje teologické pravdě, že Boží syn přijal božství od svého zrození). Pozorujeme obraz božství, darovaného Otcem, trůnící *Slovo*, které je rovnocenné s nezobrazeným Otcem a Duchem. *Logos* sedící na trůnu v plnosti svého božství představuje *jediného Boha*; podobně jako je tomu na vyobrazení Krista v podobě

---

<sup>452</sup> ENGEMANN (pozn. 38), s. 157-168. – KAISER-MINN (pozn. 426), s. 30-33. MUZJ souhlasí s jejich závěry.

<sup>453</sup> „*Tuttavia, se pure non si tratta di una raffigurazione della Trinità, certa invece è l' identificazione del personaggio seduto con Dio Padre e di quello alla sua sinistra con il Logos creatore, mentre nel personaggio a mezzobusto dietro la cattedra gli autori citati ritengono sia da ravvisare un angelo.*“ MUZJ (pozn. 40), s. 630.

<sup>454</sup> „*Das lässt sich als Darstellung der Trinität deuten, ist doch ein klassischer Ort des Alten Testaments für die explizite Nennung der Trinität in der Christlichen Exegese die plurale Form [...] Gen. 1,26.*“ PATSCHOVSKY (pozn. 42), s. 57.

<sup>455</sup> Idem, pozn. 6, s. 57.

<sup>456</sup> *Na počátku bylo Slovo a to Slovo bylo u Boha a to slovo bylo Bůh. Bylo na počátku u Boha. Vše bylo skrze ně a bez něho nebylo nic. Co bylo v něm, byl život a ten život byl světlem lidí a světlo svítí ve tmě a tma se ho nezmocnila.*

*Pantokratora*. Možnost určení prostředního muže ve smyslu trůnícího Boha Otce je z hlediska poznatků, které jsem uvedl v předchozích kapitolách, nepřichází v úvahu. Vpravo stojí postava věčného Slova v roli Stvořitele.<sup>457</sup> S určitým odstupem rozvíjí sled děje na reliéfu skupina postav, uprostřed které je *vtělené Slovo* zobrazené již s přijato lidskou přirozeností, v podobě, kterou dobrovolně přijalo. Reliéf tímto způsobem zobrazuje historii dějin spásy člověka.

Z kristocentrického pohledu, který tehdy dominoval, tříčlenná skupina mužů symbolicky odkazuje s ohledem na historii spásy triadický charakter Kristovy postavy v dějinách, v proudu času. Vpravo a vlevo stojící postava se proto nachází ve srovnání s trůnící osobou, která odkazuje na jediné božství, poněkud v pozadí. Nejvíce je skrytý s ohledem na dějovou linii nejstarší muž vlevo, na okraji výjevu. S dějinami člověka je spojený o něco mladší muž po pravé straně trůnu. Jinými slovy vlevo, s pleší a s výrazným vousem symbolizujícím věk ve smyslu *stáří* (neboli dějový posun proti toku času),<sup>458</sup> se nachází preexistující *Věčné Slovo*; *Logos*, skrze které bylo následně stvořeno *Universum*. Postava uprostřed sedící na trůně je *Logos* – pantokrator, kterému Otec dal plnost božství, vládce dějin, žehnající následujícím událostem, kterých je díky svému věčnému přebývání v Otcí sám iniciátorem. Žehná stvořenému lidstvu z majestátu trůnu. Z pohledu pozorovatele stojí dále vpravo *Logos - creator*, bezprostřední stvořitel světa i člověka zachycený při vlastním aktu stvoření, které je představeno pokračováním reliéfu směrem doprava.

Následující trojice postav, zobrazená vpravo od úvodní trojice vousatých mužů, navazuje a na časové ose postupně zachycuje - spolu s Kristem v roli vykupitele a spasitele - dějiny spásy člověka od jeho stvoření.<sup>459</sup> Tato skupina postav s předchozí úzce souvisí. *Věčné Slovo* od počátku přebývajícím v Otcí je podle představ člověka o plynutí času starší, než *Logos creator*; z lidského pohledu na běhu času je i stvoření člověka pozdější událostí, které nastalo až po stvoření *Universa*. Proto je Kristus znázorněn bez vousu, holobradý, *historicky mladší* - mladého věku. Časová osa reliéfu plyne ve směru zleva doprava. Proto se levice *Stvořitele* dotýká beránka - symbolu vykoupění lidstva v budoucím věku. Pravici má *Spasitel* položenou na kruhovitém segmentu, o kterém je možné se domnívat, že je fragment *duhy*, která původně mohla dosahovat až k ležící postavě *Evy*. Vyslovenou hypotézu podporuje i vzhled fragmentu, který opticky působí tak, jako by se ve svém průřezu skládal ze tří mezikruží. Podobně i duhu tvoří trojice základních barev. Duha je symbolem vzájemného spojení stvořeného se Stvořitelem, je symbolem spojení nebes a země.<sup>460</sup> V našem příkladu představuje vzájemné spojení Boha s prvními lidmi. Symbol duhy současně dodává stvořitelskému dílu Boha triadický charakter a obohacuje ho o trinitární rozměr, již zdůrazněný na svém začátku trojicí vousatých mužů.

V současnosti již není možné s absolutní jistotou odpovědět, který způsob interpretace postav odpovídá skutečnosti. Triadický charakter včetně symbolu duhy i jednoznačná

---

<sup>457</sup> Dogmatická část hymnu Kolosanům (1,15-20) uvádí: *V něm bylo stvořeno všechno na nebi i na zemi, [svět] viditelný i neviditelný... [Kristus] je dříve než všechno [ostatní] a všechno trvá v něm. On je prvopočátek...*

<sup>458</sup> Nejedná se o symbol *stáří* nesmrtelného Boha, které není měřitelné, neexistuje. I když Písmo obsahuje výrok, vztahený k Otcí - *starý dnů* - ve smyslu specifikace osoby Boha Otce vůči Synu, věčně plozenému Slovu. Srov. Dan 7,9-10.

<sup>459</sup> Již zmíněný způsob plynulého zachycení děje není vzácný, běžně ho nacházíme na řadě dalších antických a raně středověkých reliéfech. Z hlediska „dějin“ představuje Krista v lidské přirozenosti, který se podobá svou tváří prvnímu páru lidí. SCHULTZE (pozn. 442), s. 550. – HACKEL (pozn. 30), s. 30.

<sup>460</sup> Tři základní barvy duhy byly již v době vzniku reliéfu symbolem trinity božských Osob, jak vyplývá ze slov Basila Velikého. LURKER (pozn. 186), s. 102.

odlišnost Dogmatického sarkofágu vůči ostatním reliéfům z časově srovnatelného období umožňuje přijmout myšlenku, že skrytým záměrem autora bylo vnést do poselství, které sděloval divákovi, také implicitní poselství o boží Trojici.<sup>461</sup> Svědčí o tom triadický charakter zobrazení Krista - druhá osoba Trojice je zobrazena třikrát za sebou a skrývá tak trojiční odkaz. Kristus tímto způsobem odkazuje na Boha v Trojici, když první a třetí Osoba nejsou dostupné lidskému zraku a s ním spojeným představám.<sup>462</sup>

O skutečnosti, že trůnící osoba na počátku reliéfu představuje Krista ve vznešenosti svého božství - *Pantokratora* - svědčí i následné pokračování příběhu Dogmatického sarkofágu. Řada postav, vyobrazených na dolní polovině reliéfu vpravo, na konci příběhu zachyceného reliéfem, představuje obrazy Kristových zázraků jak je dosvědčují Evangelia: vzkříšení Lazara<sup>463</sup> případně zázračné rozmnožení chlebů, odkazujících na eucharistickou hostinu na konci Ježíšovy pozemské pouti, spojenou s příslibem spásy. Na *spásu* symbolicky odkazuje také kohout, ohlašující *nový den* - alegorii *nového věku* [obr. 47].

Srovnáme-li tvář *trůnícího Slova* s Kristem, který stojí spolu s prvním párem lidí vpravo od trůnu, je možné si povšimnout určité vzájemné podoby tváří - *trůnící* se odlišuje jen tím, že má vousy [obr. 48]. Pokud porovnáme konec reliéfu vpravo dole s jeho začátkem vlevo nahoře, najdeme v dolní části tři skupiny postav zobrazující Ježíše Krista, v každé epizodě děje „doprovázeného“ vousatým „průvodcem“, který je přítomný na scénách Spasitelových zázraků. Tímto způsobem jsou i když nedokonale spojeny obě přirozenosti Krista: Na jedné straně jeho preexistující Logos a na druhé straně Kristus Ježíš ve své lidské přirozenosti [obr. 49].<sup>464</sup>

Na závěr předkádám myšlenku, že reliéf, i když neobsahuje antropologický „obraz“ Otce a Ducha, nese stěžejní myšlenku trinity Boha v paralelním, trojnásobném zobrazení

---

<sup>461</sup> Vnímání trojičního Boha v prvním tisíciletí se neztotožňovalo se způsobem, jakým přijímáme Trojjediného v nyní v *západní* církvi. V době, která je po teologické stránce výrazně ovlivněná obdobím scholastiky. Z dominie východní církve neznáme zobrazení Ducha svatého v antropomorfní podobě. Ani ve druhém tisíciletí zde nebyl Duch znázorněn jiným způsobem, než v podobě holubice nebo anděla v příběhu *Filoxenie*. Církev východu přijala Krista ve smyslu ikony trojjediného Boha a nikdy nesměřovala k tomu viditelně představit lidskému oku všechny tři osoby Trojice. Křesťanský východ si vystačil se zobrazením jediného trojičního božství, přebývajícího v osobě Krista. Uvedenou myšlenku vyslovil v květnu r. 2008 kardinál Špidlík v Římě při diskusi na téma vnímání a zobrazování osob Trojice v období prvního tisíciletí. Citovanou myšlenku lze do určité míry aplikovat i na výklad ikonografie Dogmatického sarkofágu. Písemný zápis v archivu autora.

<sup>462</sup> *Očima spatřiti Boha, jenž obývá nebeskou klenbu, pravého, nesmrtelného, které jen mohlo by tělo? Vždyť ani kdyby lidé pohlédli k paprskům slunce, nebudou schopni to unést, neb smrtelnou povahu mají.*  
KLÉMÉNS ALEXANDRIJSKÝ (pozn. 75), s. 123

<sup>463</sup> Výklad ikonografie pravé dolní části reliéfu, zobrazující nahou mužskou postavu uprostřed dvojice řvoucích lvů, je možné odvodit tím způsobem, že podle ikonografického výkladu řvoucí lvi burcují člověka z věčného spánku. Lev se proto stal symbolem Krista ve smyslu alegorie představené burcujícím řvoucím lvem a hlasem polnice při vzkříšení mrtvých při posledním soudu. Srov. rovněž text Písma: *Tu mi řekl jeden ze Starců: „Neplač. Hle: zvítězil Lev z Judova knene, Davidův výhonek; ...“* (Zj 5,5).

<sup>464</sup> V době vzniku sarkofágu dosud nebyl teologicky zcela vyjasněný vztah mezi Božskou a lidskou přirozeností Krista a nebyl definovaný ani jejich vzájemný poměr v Kristu, Bohočlověku, spojující v sobě dvě zcela různorodé a odlišné přirozenosti. Až ke konci čtvrtého a na začátku 5. století došlo k řešení otázek spojených s jejich vzájemným přebýváním v jediné osobě Bohočlověka Krista.

druhé osoby Trojice - *Slova*.<sup>465</sup> Triadický charakter mu vykazuje originální postavení v trinitární ikonografii.

## 12 ZÁVĚR.

Původní myšlenkou mé práce byla snaha přiblížit motiv Nejsvětější Trojice ve výtvarném umění ve smyslu přehledného pojednání, které by uchopilo problematiku zobrazení křesťanského Boha pohledem teologie, filozofie a současně i cestou umělecko-historickou. Vzhledem k rozsáhlosti i nepřehlednosti tohoto tématu je zaměřený text této práce na období prvního tisíciletí. Práce přináší interpretaci četných vyobrazení a symbolických odkazů na trojjediného Boha; tak, jak trojiční ikonografie vznikla a zakořenila se v prvním tisíciletí po Kristu. Při ikonograficko-ikonologické analýze a hodnocení uměleckých artefaktů jsem postupoval v souladu s dosaženou úrovní bádání a ve formě hypotéz jsem uvedl vlastní interpretaci některých trojičních zobrazení. Samostatnou kapitolu jsem věnoval otázce tzv. triád ve vztahu k odkazu na Trojici.

Práce hodnotí též kresbu Wickhoffa ve smyslu rekonstrukce dnes již neexistující mozaiky v Nole porovnáním jeho kresby, která by tuto mozaiku měla znázorňovat, s dosud existujícími mozaikami v S. Giovanni v římském Lateránu a v S. Apollinaire in Classe ve městě Ravenna.

Ve smyslu možného odkazu na Ducha svatého je vysvětlený i symbol vavřínového věnce - *věnce slávy*, který byl rozšířený od 4. století. Předložená hypotéza ho zařadila mezi symboly, odkazující na třetí božskou Osobu s tím, že na počátku druhého tisíciletí byl tento symbol ve smyslu trinitární symboliky opuštěný. V oblasti vertikálně komponované symboliky Trojice je mezi motivy užitými výtvarným uměním zmíněný též symbol v podobě *džbánu* ve spojení s možností jeho odkazu na Otce jako primárního zdroje Ducha.

Závěr textu přináší část, pojednávající o trojičním výkladu ikonografie tzv. Dogmatického sarkofágu. Skupina tří mužů na začátku reliéfu je originálním způsobem vysvětlená ve smyslu trojího znázornění druhé božské Osoby. Obdobným tématem, řešeným v této práci, je otázka společného zobrazení božské a lidské hypostáze Krista v podobě antropomorfních symbolů, představující dvojici postav, případně zobrazení Krista provázeného dvojicí andělů ve smyslu možného odkazu na trojici božských Osob.

Některé hypotézy, uvedené v této práci, nelze snadno obhájit ani zavrhnout, neboť již neexistují věrohodné prameny, které by potvrdily jejich předpokládanou pravdivost.

Přes uvedená fakta má však bádání na poli *zobrazení nezobrazitelného* svůj význam, neboť výtvarný odkaz spojený s Trojicí představuje originální kapitolu v kulturních dějinách. Zrcadlí vztah člověka k Bohu a Boha vůči člověku; vztah který současně představuje východisko pro další existenci lidstva ve smyslu pevného základu, na kterém lze postavit smysluplnou existenci.

---

<sup>465</sup> Zobrazení Krista ve smyslu trojičního obrazu má své pokračování ve středověkém umění. Na iluminacích nezřídka najdeme třikrát zobrazeného Krista, sedícího na jediném trůnu ve smyslu odkazu na Nejsvětější Trojici [obr. 50]. Ikonografickou kontinuitu mezi reliéfy ranně křesťanského umění a trojičním obrazem Krista však nelze prokázat.

Vzhledem ke zpracovanému tématu jsem si vědom četných nedostatků, které tato práce obsahuje, především ve smyslu obtížné přehlednosti, pramenící z řady různorodých témat, spojených s výtvarným odkazem na Trojici a též ve smyslu její srozumitelnosti ve smyslu věrohodnosti spojené s popisem a vysvětlením souvislostí trojiční výtvarné myšlenky ve vztahu k psanému slovu. Neboť pokus *dotknout se dna* trojičního odkazu, ať obrazem či slovem, je podobně marné, jako snaha dotknout se Toho, který je nejvyšší příčinou i cílem člověka; na kterého zobrazení Trojice více či méně úspěšně ukazují.

#### Seznam použitých zkratk:

- BN      Bibliothèque nationale de France.  
CCL     *Corpus Christianorum Latinorum*, Turnhout 1954-  
CSEL    *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Wien 1886-  
BL      British Library, London.  
BM      British Museum, London.  
DMC     Denní modlitba církve. Česká liturgická komise, Praha - Vatikán 1988  
DS      DENZINGER-A SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Editio XXXV, Rom 1973.  
DSH     DENZINGER - SCHÖNMETZER - HÜBERMANN, *Encharidion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*.  
GS      *Gaudium et spes*. Pastorální konstituce II. Vatikánského koncilu *O církvi v dnešním světě*.  
LG      *Lumen gentium*. Věřoučná konstituce II. Vatikánského koncilu *o církvi*.  
KKC     *Katechismus katolické církve*, Praha 1995.  
KB      Koninklijke Bibliotheek (National Library of the Netherlands), Haag.  
n.      následující verš (strana).  
nn      následující verše (strany).  
NKČR    Národní knihovna České republiky.  
ÖNB     Österreichische Nationalbibliothek, Wien.  
p.      pars.  
PG      *Patrologiae cursus completus...*, *Series graeca et orientalis*, ed. J. P. Migne, Paris 1857-1886.  
PL      *Patrologiae cursus completus...*, *Series latina*, ed. J. P. Migne, Paris 1877-1890  
RDK     SCHMITT Otto, *Reallexikon zur deutschen Kunst-geschichte* 4, H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958.  
*Sent. I-IV* Komentář ke čtyřem knihám *Sentenci*.

Sermo. *Sermones*.  
SCh *Sources crétiennes*, Paris 1942-  
S. Th. *Summa theologiae*.

## Seznam literatury

### Literatura umělecko-historická

- ALPATOV Mikhail V., Geschichte der altrussischen malerei und plastik, in: ALPATOV Mikhail V. - BRUNOV Nikolai I., *Geschichte der altrussischen Kunst 1*, Augsburg 1932, s. 237-413.
- AYOUB Aberrahman, *Signes et symboles en Tunisie*, Tunis 2003.
- BABIC Gordana, *Ikony*, Kostelní Vydří 1997.
- BALDASSARRE Ida et al., *La Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico*. Milano 2006
- BÁRTLOVÁ Milena, *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy university Brno 2003.
- BÁRTLOVÁ Milena, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1461*, Praha 2001.
- BARUFFA Antonio, *The catacombs of St. Calixtus*, překl. W. Purdy, 2. angl. vyd., Vatican 2000.
- BAUERREIS Romuland, Dreifaltigkeit, in: SCHMITT Otto, *Reallexikon zur deutschen kunstgeschichte 4.*, H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958, s. 414-447.
- BAŽANT Jan, *Umění českého středověku a antika*. Praha 2000.
- BOESPFLUG Francois, *O.P. Dieu Dans L'Art: Sollicitudini Nostrae de Benoit XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Paris 1984.
- BOESPFLUG Francois, *Trinität*, Paderborn - München - Wien - Zürich 2001.
- BOESPFLUG Francois, La Trinité à l'heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. xive-déb. xvie siècle), in: *Cahiers de recherches médiévales*, 8, 2001, s. 87-106.
- BOESPFLUG Francois - ZALUSKA Yolanta, Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolinienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215), in: *Cahiers de civilisation médiévale, X<sup>e</sup> -XII<sup>e</sup> siècles*, 37 (1996), s. 181-240.
- BRAUN, Joseph, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Berlin 1992
- BRAUNFELS Wolfgang, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954.
- BRAUNFELS Wolfgang, Dreifaltigkeit, in: KIRSCHBAUM Engelbert, et al., *LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1*, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1994, s. 525-537.
- BÜTTNER Frank - GOTTDANG Andrea, *Einführung in die Ikonographie :Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.
- CAHOVÁ Radka, *Nástěnné malby Františka Antonína Šebesty-Sebastiniho (1724-1789)* [nepublikovaná disertační práce]. Archiv závěrečné práce FF N-OT DU, učo 167205, MU FF, Seminář dějin umění, Brno 2011.
- CLIFFORD H. Lawrence, *St. Edmund of Abingdon: A Study in Hagiography and History*, Oxford 1960.
- CRAMER Daniel, *Emblemata Sacra*, Hildesheim - Zürich - New York 1994.
- DANTE, Alighieri, *Božská komedie. Ráj*, překl. V. Mikeš, Praha 2009.

- De MAFFEI Fernanda, L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario Dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai, in: *Storia dell'arte*, 45 (1982), s. 91-116.
- DETZEL Heinrich, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst 1-2*, Freiburg 1894-6.
- DIDRON Auguste N., *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*, Paris 1843.
- DIDRON Auguste N. (1851): DIDRON, M. (Sic!) - MILLINGSTON, E. J., *Christian Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages Part 1*, London 1851 (Vol. I.). Reprint 2008, Kessinger Publishing, USA.
- DIDRON Auguste N. (1907): DIDRON, M. (Sic!) - MILLINGSTON, E. J., *Christian Iconography or The History of Christian Art in the Middle Ages Part 2*, London 1907 (Vol. II.). Reprint 2008, Kessinger Publishing, USA.
- DOBZENIECKI Tadeusz, The Torun Quinity in the National Museum of Warsaw, in: *Art Bulletin* 46 (September, 1964), s. 380-388.
- DORNSEIFF Franz, *Das alphabet in Mystik und Magie*, Berlin 1922.
- ENGEMANN Josef, Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jahrhundert antropomorphe Trinitätsbilder? In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 19 (1976), Aschendorff 1976, s. 157-172.
- ENGEMANN Josef, Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974), s. 21-46.
- ERFA M. Hans von, Dreifaltigkeitsring, in: SCHMITT Otto, *REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNST-GESCHICHTE 4.*, H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958., s. 447-449.
- FABIÁNOVÁ Bohdana (ed.) - VÁCHA Zdeněk (ed.), *Světelský oltář. Zweittler altar*, překl. S. Schurmann et al., Brno - Mikulov 2008.
- FILIP Aleš – MUSIL Roman, *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870 – 1914*, Praha 2006.
- FINGERNAGEL Andreas (ed.) - GASTGEBER Christian (ed.), *The most beautiful Bibles*, Österreichische Nationalbibliothek, Taschen, Hong Kong - Köln - London 2008.
- FORSYTH P. Helen, *Edmund of Abingdon. Speculum religiosorum and Speculum ecclesiae*, London 1973.
- GRAHAM Gordon, *Filosofie umění*, překl. J. Zehnalová, 1. dotisk vyd., Barrister & Principal, Brno, 2004.
- GUÉNON René, *Symbols og Sacred Science* [1962], transl. S. D. Fohr (ed.), 2. vyd., Lexington [USA] 2001.
- GUÉNON René, *The Great Triad* [1957], transl. S. D. Fohr (ed.), Lexington [USA] 2011.
- HACKEL Alfred, *Die Trinität in der Kunst: Eine Ikonographische Untersuchung*, Berlin 1931.
- HEIMANN Adelheid, L'Iconographie de la Trinité. I. Une Formule Byzantine et son Developement en Occident, in: *L'Art C* , October, Paris 1934, s. 37-58.
- HEILMEIER Ludwig, *Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst*, München 1922.
- HENKEL Arthur - SCHÖNE Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI. und XVII. jahrhunderts*, Stuttgart 1967.
- HENNECKE Edgar, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1924, s. 228.
- HÖFLER K., Geschichtschreiber der hussitischen Bewegung in Böhmen I, *Fontes rerum Austriacarum, Scriptores*, Bd. II, vyd. K. Höfler, Wien 1856.

- ISSAM Parman, *Geometrická koncepce v islámském umění*, Praha 2008.
- JEŘÁBEK Richard, Unbekannte volkstümliche Trinitätsbilder mit dem Dreigesicht aus Böhmen und Mähren, Neznámé zlidovělé obrazy Trojice s třemi obličejí z Čech a Moravy, in: *Národopisný věstník Československý VII* (1972), s. 165-186.
- KAISER-MINN Helga, Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jh.. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 6, Münster in Westfalen 1981.
- KAUFMANN Carl M., *Handbuch der Altchristlichen epigrafik*, Freiburg im Breisgau 1917.
- KANTOROWICZ Ernst H., The Quinity of Winchester, in: *Art Bulletin* 29 (1947), s. 73-85.
- KIRFEL Willibald, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn 1948.
- KONDAKOV Nikodym P., *Ruská ikona I-II*, Praha 1929.
- KONDAKOV Nikodym P., *Russkaja ikona IV*, Kondakov institute, Praga 1933.
- KOZIEL Andrzej – LEJMAN Blata (ed.): *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku. Willmann & Others = Painting, Drawing And Graphic Art in Silesia and Neighbouring Countries in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Wrocław 2002.
- KROUPA Jiří, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*. Brno 2006.
- KRÜCKE Adolf, Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 13, 1959, s. 59 -90.
- KÜNHEL Bianca, The synagogue floor mosaic in Sephoris: between paganism and Christianity. In: *From Dura to Sephoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*, ed. Lee I. Levine, Ze'ev Weis, in: *Journal of Roman Archeology*, 40, Portsmouth-Rhode Island 2000, s. 31-43.
- KÜNSTLE Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928.
- KYBALOVÁ Ludmila, *Dějiny odívání, Starověk*, Praha 2009.
- LASSUS Jean, *Umění světa. Raně křesťanské a byzantské umění*, překl. K. Benda, Praha 1971.
- LAZAREV Viktor N., *Styl a kultura*, překl. V. Konzal, Praha 1989.
- LE GOFF Jacques, *Středověká imaginace*, překl. I. Murasová, Praha 1998.
- LEHMANN Tomas, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 100 (2007), s. 228-231.
- LICHAČOV Dimitrij S. - LAURINOVÁ Věra K. - PUŠKARJOV Vasilij A., *Novgorodské ikony 12. - 17. století*, Odeon Praha - Aurora Leningrad 1984.
- LOUDOVÁ ŠEFERISOVÁ Michaela, „*Bibliotheca – domus sapientiae*.“ *Ikonografie malířské výzdoby klášterních a zámeckých knihoven na Moravě v 18. století I.–II.*, [nepublikovaná disertační práce] MU FF, Seminář dějin umění, Brno 2003.
- LURKER Manfred, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999.
- LURKER Manfred, *Slovník symbolů*, Praha 2005.
- MÁDL Martin – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ Michaela – WÖRGÖTTER Zora (ed.), *Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa*, Praha 2007.
- MANGUEL Alberto, *Čtení obrazů. O čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*, překl. M. Sečkář, Brno 2008.
- MANGUEL Alberto, *Čtení obrazů. Caravaggio: obraz jako divadlo*, Brno 2008
- MASER Edward A. (ed.), *Baroque and Rococo pictorial imagery: the 1758/60 Hertel edition*



- of Ripa 's „Iconologia“, New York 1971.
- MEIER Christel, Die Quadratur des Kreises, in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, ed. A. Patschovsky, Köthen - Germany 2003, s. 23-53.
- MILTOVÁ Radka, Ikonografický program nástěnných maleb poutního kostela v Dyji, in: Zora Wörgötter – Jiří Kroupa, *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 86-100.
- MOLSDORF Wilhelm, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926.
- MÖSENER Karl, Zur Ikonologie und Topologie der Fresken, in: BUSHART Bruno. - RUPPRECHT Bernhard, et. al., in: *Cosmas Damian Asam 1886 - 1739. Leben und Werk*. München 1986.
- MUZJ Maria Giovanna, Immagini di Dio Padre nell' arte cristiana aspetti problematici. In: *Theotokos VII* (1999), s. 627-674.
- NEUMANN Gretel, *Die Ikonographie des Gnadenstuhls* [disertační práce], Freie Univ. Berlin (1946-1952), Berlin 1953. Abstrakt: Berlin 1953, (s. 1-4).
- NOVOTNÝ Jiří, *Světlo ikon*, Olomouc 1997.
- OBRIST Barbara, Figure géométrique dans l'oeuvre de Joachim de Fiore, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, X<sup>e</sup>. – XI<sup>e</sup> siècles 31 (1988), s. 310n.
- PAMPLONA German de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Espanol*, Madrid 1970.
- PARDYOVÁ Marie, Á propos de la Trinité dans l'art paléochrétien, in: *Eirene. Studia Graeca et Latina*. Praha 1988.
- PATSCHOVSKY Alexander (ed.), Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore (+1202), in: PATSCHOVSKY Alexander (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Germany 2003, s. 55-114.
- POCHE Emanuel (et al.), *Umělecké památky Čech 1-4*, Academia; Praha 1977-1982.
- POTESTÀ Gian Luca, Geschichte als Ordnung in der Diagrammatik Joachims von Fiore, in: PATSCHOVSKY Alexander (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Germany 2003, s. 115-145.
- PETTAZZONI Raffaele, The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes IX* (1946), London 1946, s. 135-151.
- PIŠŮTOVÁ Irena, *Fajansa*, Bratislava 1981.
- PREISS Pavel, *Česká barokní kresba*, Praha 2006.
- REEVES Marjorie, *The Figurae of Joachim of Fiore*, Warburg Studies, Oxford University Press 1972.
- REEVES Marjorie, *Joachim of Fiore & the Prophetic Future. A medieval study in historical thinking*, Sutton 1999.
- RIEDL Matthias, *Joachim von Fiore. Denker der vollendeten Menschheit*, Königshausen & Neumann, Deutschland 2004.
- RENDELL Alan W., *Physiologus. A Metrical Bestiary of Twelve Chapters by Bishop Theobald*, London 1928.
- ROBB David M., The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century, in: *Art Bulletin*, 18 (1936), s. 480-526.
- ROYT Jan, K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří, in: *Ars*, 2 (1991), Bratislava 1991, s. 154-159.

- ROYT Jan - ŠEDINOVÁ Hana, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- ROYT Jan, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 170-177.
- SAINT PAULINUS (of Nola) - WALSCH G. Patrick, *Letters of St. Paulinus of Nola*, 2.vyd., New York 1966, s. 145-150.
- SAMEK Bohumil, *Umělecké památky Moravy a Slezska I.*, Praha 1994.
- SAMEK Bohumil, *Umělecké památky Moravy a Slezska II.*, Praha 1999.
- SAUER Joseph, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 2. vyd., Freiburg 1924.
- SEKERA Jiří, *Oltářní obraz Petra Brandla v chrámu bývalého kláštera Bosých augustiniánů ve Lnářích. Nejsvětější Trojice s Pannou Marií a světci Augustinem, Tomášem z Villanovy a Zuzanou*. Příbram 2007.
- SENDER, Egon. *Ikony Krista. Vira-umění-liturgie-teologie*. Přel. T. Jajtner. Kostelní Vydří 2010.
- SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art I-II*, Lund Humphries, London 1971 (I.), 1972 (II.).
- SCHILLER Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst Band 4.1, Die Kirche*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1976.
- SCHLOSSER, Julius von, *Die Trinität*, Wien 1896.
- OCCL 9525891
- SCHULTZE Viktor, *Archologische Studien über altchristliche Monumente*, Wien 1880.
- SOKOLOWSKI Marian, *Trinité a trois visages en une seule tête. Revue Slave I* (1878), Varsovie 1878, s. 57-75.
- SOKOLOWSKI Marian, Przesdtawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej gловіe w cerkiewkach wiejskich na Rusi, in: *Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce I* (1879), s. 45-49.
- SPIESS Karl von, Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigeschichte, *Werke der Volkskunst II* (1914), Wien 1914, S. 28-51.
- SPIESS Karl von, *Marksteine der Volkskunst I* (1937), Berlin 1937, S. 93-116.
- STRATEN Roelof van, *Einführung in die Ikonographie*. Berlin 1989.
- STUHLFAUTH Georg, *Die Engel in der allchristlichen Kunst*, J. C. B. Mohr (Paul Seibeck), Freiburg - Leipzig - Tübingen 1897.
- STUHLFAUTH Georg, *Das Derrick. Die Geschichte eines religiösen Symbols*, Stuttgart 1937.
- ŠMAHEL František, Das „Scutum fidei christianae magistri Hieronymi Pragensis“ in der Entwicklung der mittelalterlichen trinitarischen Diagramme, in: PATSCHOVSKY Alexander (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Germany 2003, s. 185-211.
- TÉZÉ Jean-Maria, *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*, Olomouc 2007.
- THUNBERG Lars, Early Christian Interpretations of the Three Angels in Gen. 18, in: *Studia Patristica VII* (92), Berlin, 1966, s. 560-570.
- TIMMERS Jan Joseph M., *Symboliek en iconographie der christlijke kunst*, Roermond - Maaseik 1947.
- VORAGINE, Jacobus de, *Legenda aurea*, A. Vidmanová (ed.), překl. V. Bahník, A.

- Vidmanová, I. Zachová, 2. vyd., Praha 1998.
- WAAL Henri van de, *ICONCLASS, an iconographic classification system 1, System*, ed. L. D. Couprie, et al., Amsterdam - Oxford - New York 1981.
- WAAL Henri van de, *ICONCLASS, an iconographic classification system 1, Bibliography*, ed. L. D. Couprie, et al., Amsterdam - Oxford - New York 1983. Bibliography 1.
- WALSCH Patrick G., Letters of St. Paulinus of Nola II, in: *Ancient Christian Writers*, New York 1975.
- WEBER F. R., *Church symbolism*, 1. ed. 1937, reprint: Cleveland (USA) 1938.
- WICKHOFF Franz, Das Apsismosaik des Paulinus in Nola, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 3 (1889).
- WILPERT Joseph, *Die Katakomben Gemälde Und ihre alten kopien*, Freiburg im Breisgau 1891.
- WILPERT, Joseph, *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus*, Freiburg im Breisgau 1891. Reprint 1911, Nabu Press.
- WILPERT Giuseppe [Joseph], *I sacrofagi cristiani Antichi 1-2*, Rom 1929-1932.
- WILPERT Joseph - SCHUMACHER Walter N., *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jarhundert*. Freiburg - Basel - Wien 1976, obr. 121, s. 377.
- ZERVAN Rusina, *Příběhy Starého zákona. Ikonografia*. Bratislava 2006.
- ZÍBRT Čeněk, Zobrazování nejsvětější Trojice skupinou tří hlav za středověku i v lidovém umění nynějším. In: *Věstník Královské České Společnosti Náuk VII, Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná*, 1894.
- ZÍBRT Čeněk, SOUKUP Jan, Zobrazování nejsvětější Trojice skupinou tří hlav v chatách lidu českého, in: *Český lid VII* (1898), s. 94-103.

## Literatura oboru filozofie a historie

- ANNAEUS Marcus Lucanus, *Farsalské pole*, překl. J. Nechutová, Praha 1976.
- BIRKHAN Helmut, *Germanen und Kelten bis zum Ausgang der Römerzeit. Der Aussagewert von Wörtern und Sachen für die frühesten keltisch-germanischen Kulturbeziehungen*, Wien - Köln - Graz 1970.
- BIRKHAN Helmut, *Kelten – Celtes. Bilder ihrer cultur/Images of their culture* [katalog], Verlag Der Osterreichischen Akademie Der Wiss; Bilingual edition, Wien, June 2000.
- BUDGE E. A. Wallis, *The Gods of the Egyptians; or Studies in Egyptian Mythology*, I., Chicago 1904.
- COPENHAVER P. Brian, *Hermetica*, Cambridge 1992.
- FILIPSKÝ Jan, *Encyklopedie indické mytologie*, (1. vyd. 2008), Libri; Praha 2007.
- FLAVIUS Iosephus. *Válka židovská: Zkáza Jeruzaléma*. Překl. J. Havelka, vyd. 3. Praha 2004.
- GROSSI Vittorino - SINISALO Paolo, *Křesťanský život v prvních staletích*, překl. Z. Šebelová, Brno 1995.
- GUÉNON René, *The Great Triad*, (1. vyd. 1957), 2. vyd., Sophia Perennis; New York 2001.

- HART, George. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, 2. vyd. (1. vyd. Routledge 2005), Oxon 2005, s. 158-169.
- HEER Friedrich, *Evropské duchovní dějiny* [1953], překl. M. Žemla, Praha 2000.
- HOENEN J. F. M Maarten, Trinität und Sein, Der Traktat „De signis notionalibus trinitatis et unitatis supernae“ und seine Bedeutung für das trinitarische Weltbild des Heymericus da Campo, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*; 45/1998, Freiburg 1998, s. 206–263.
- CHASTEL André, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*. Brno 2003.
- JIRÁSKO Luděk, *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Praha 1991.
- KARFÍK Filip – NĚMEC Václav - VILÍM F. (ed.), *Křesťanství a filosofie. Postavy latinské tradice*, Praha 1994.
- KARFÍK František, EIKÓN – KOSMOS – THEOS, in: MATOUŠEK A. – KARFÍKOVÁ L. (edit.), *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, Praha 1995.
- KARFÍKOVÁ Lenka, *Jan Eurigena. Svět jako božské zjevení*. Praha 1994.
- KARFÍKOVÁ Lenka, *Petr Abélard. Sic et non. [Ano a ne]. Abélard aneb vášně pro jednotlivé*. přel. I. Zachová, Praha 2008.
- KRATOCHVÍL Zdeněk, *Prolínání světů. Středoplatónská filosofie v náboženských proudech antiky*, Praha 1991.
- MALÝ Tomáš – MAŇAS Vladimír – ORLITA Zdeněk, *Vnitřní krajina zmizelého města. Náboženská bratrstva barokního Brna*, Brno 2010.
- MATĚJEK František, *Morava za třicetileté války = Mähren während des Dreißigjährigen Krieges*, Historický ústav, Praha 1992.
- MATTHEW Donald, *Svět středověké Evropy* [1983], překl. V. Kotábová a K. Pořádová, Praha 1996.
- PODBORSKÝ Vladimír, *Náboženství pravěkých Slovanů. Die religion der ureuropäer. The religions of the prehistoric europeans*, Brno 2006.
- RENDELL A. W., *PHYSIOLOGUS. A Metrical Bestiary of Twelve Chapters by Bishop Theobald*, London 1928.
- SOKOL Jan (edit.), *Spisy apoštolských otců*, překl. L. Vracl a D. Drápal, Praha 2004.
- STÖRIG Hans Joachim, *Malé dějiny filosofie*, Praha 2000.
- VÁŇA Zdeněk, *Svět pohanských bohů a démonů*, Praha 1990.
- VOUGA Francois, *Dějiny raného křesťanství* [Geschichte des frühen Christentums, 1994], překl. J. Štochl, Brno - Praha 1997.
- VRÁNA Karel, Boethius. Poslední Říman a první scholastik, in: KARFÍK Filip – NĚMEC Václav - VILÍM F. (ed.), *Křesťanství a filosofie. Postavy latinské tradice*, Praha 1994.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Filosofická zkoumání*, Filozofický ústav AV ČR, § 1 – 7, Praha 1993 [1953], s. 13–16.
- YATES Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964.
- ZÁSTĚROVÁ Bohumila (a kol.), *Dějiny Byzance*, Praha 1996.
- ZUBER Rudolf, *Osudy moravské církve v 18. století I*, Praha 1987.

## Literatura teologická

- ABÉARD Petr, *Sic et non. [Ano a ne]*, překl. I. Zachová, Praha 1976.
- ADAM Adolf, *Liturgický rok, historický význam a současná praxe*, překl. K. Kolářová et al., Praha 1997.
- AKVINSKÝ Tomáš, *Kompendium teologie*, překl. a pozn. T. Machula, Praha 2010.
- ALBERIGO Giuseppe - DOSSETTI L. Giuseppe - JOANNOU P. Pericles, *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1973.
- ALTRICHTR Michal (ed.), *Ignác z Loyoly. Souborné dílo. Duchovní cvičení. Vlastní životopis. Duchovní deník*, Olomouc 2005.
- AUGUSTIN Aurelius, *Contra Faustum* XX 6, ed. Joseph Zycha, CSEL 25. Prag - Wien - Leipzig 1891.
- AUGUSTIN Aurelius, *De musica*, VI (PL 32, 1161-1194).
- AUGUSTIN Aurelius, *De vera religione*, c. 40, n. 74-76 (PL 34, 155-156). 212
- AUGUSTINUS Aurelius, *De doctrina christiana. Křesťanská vzdělanost*, překl. a komentář J. Nechutová, Praha 2004.
- BENEDIKT XVI., *Otcové církve. Od Klementa Římského po Augustina*, překl. M. Glaser SJ a J. Koláček SJ, Kostelní Vydří 2009.
- BENEDIKT XVI., *Velké postavy středověké církve*, překl. M. Glaser SJ, Kostelní Vydří 2011.
- BIBLE. *Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Český ekumenický překlad, 14. vyd. (5. opravené vyd.), Česká biblická společnost, Praha 2008.
- BIRNSTEIN Uwe - GUTSCHERA Herbert - KÖRNER Theo (et al.), *Kronika křesťanství*, překl. I. Ebelová, Praha 1998.
- BONAVENTURA z Bagnoregia, *Svatý Bonaventura. Putování mysli do Boha*, překl., úvodní studie a pozn. C. V. Pospíšil, Praha 1977.
- BONAVENTURA z Bagnoregia, *Bonaventura. Jak přivést umění zpět k teologii. Váš učitel je jeden, Kristus (De reductione artium ad theologiam. Unus est magister vester, Christus)*, překl. a pozn. Tomáš Nejeschleba, Praha 2003,
- DENZINGER Heinrich, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, P. Hünermann (ed.), 38. vyd., Freiburg im Breisgau - Basel - Rom - Wien 1999.
- DENZINGER Heinrich - SCHÖNMETZER A., *Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Editio XXXV, Rom 1973
- Denní modlitba církve I-III*, Česká liturgická komise, Praha - Vatikán 1988.
- Denní modlitba církve. Lekcionář pro modlitbu se čtením 1-5*, Česká liturgická komise, Praha - Vatikán 1988.
- Dokumenty II. Vatikánského koncilu*, překl. Otto Mádr et al., Praha 1995. ISBN 80 7113 089 3
- DUS Jan A. (ed.), *Příběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II.*, Praha 2003.
- GIESEN Heinz, *Knih zjevení apoštola Jana*, Malý stuttgartský komentář, Nový zákon, 18, překl. J. Slabý, Kostelní Vydří 1999.
- EDEL Gottfried, *Trinität: Grundbau der Wirklichkeit zur Revision des christlichen*

- Gottesbildes*, ed. Areopag, Mainz 2010.
- HEASTER Duncan, *The Real Christ*. Carelinks Publishing; Chinese ed. 2010.
- Jeruzalémská Bible. Písmo Svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*, překl. F. X. a D. Halasovi, Krystal, Praha 2009.
- Katechismus katolické církve*, překl. J. Koláček SJ, Praha 1995.
- KLÉMÉNS ALEXANDRIJSKÝ, *Pobídka Řekům*, překl. a pozn. M. Havrda, Herman a synové, Praha 2001.
- KUNETKA František, *Liturgika. Úvod do liturgie svátostí*, Kostelní Vydří 2001.
- MÜLLER Gerhard L., *Dogmatika pro studium a pastorači*, překl. J. Frei et. al., Kostelní Vydří 2010.
- NAPIÓRKOWSKI Andrzej A., *Christus wybawiający. Teologia swietych obrazów*, Kraków 2002.
- NIKOLAS J. Hervé, *Syntéza dogmatické teologie I. – Bůh v Trojici*, 3. vyd. [1991], překl. O. Selucký, Praha 2003.
- NIKOLAS Hervé J., *Syntéza dogmatické teologie II. Vtělení slova*[1991], překl. B. Mohelník OP, Praha 2007.
- PORSCH, Felix, *Evangelium sv. Jana*, Malý stuttgartský komentář, Nový zákon, 4, překl. J. Veselá, Kostelní Vydří 1998.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Dar Otce i Syna. Základy systematické pneumatologie*, Olomouc 2003.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*, Kostelní Vydří 2002.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitární teologie*, Praha - Kostelní Vydří 2007.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Hermeneutika mysteria. Struktury myšlení v dogmatické teologii*, 2. vyd., Kostelní Vydří 2010.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Ježíš Kristus - Pravda dějin*, Kostelní Vydří 2009.
- POSPÍŠIL Ctirad V., *Různé podoby české trinitární teologie a pneumatologie 1800-2010. Tvářnosti české katolické trojiční teologie a pneumatologie 1800-1989. Komentovaná bibliografie 1800-2010*. Příbram 2011.
- RATZINGER Joseph [Benedikt XVI.], *Úvod do křesťanství*, (2000) Kostelní Vydří 2008.
- RATZINGER Joseph [Benedikt XVI.], *Ježíš Nazaretský*, 2. vyd., Brno 2008.
- RAHNER Karl, *Základy křesťanské víry* [Grundkurs des Glaubens 1997], překl. K. Říha et al., 2. české vyd., Svitavy - Řím 2004.
- BENEDIKT XVI., *Verbum Domini. Slovo Páně*, překl. J. Hřebík a J. Brož, Kostelní Vydří 2011.
- RAHNER Karl, *Základy křesťanské víry* [Grundkurs des Glaubens 1997], překl. K. Říha et al., 2. české vyd., Svitavy - Řím 2004.
- Spisy apoštolských otců*, J. Sokol (edit.), překl. L. Vracl a D. Drápal, Praha 2004.
- SPENGLER Theodor, *Rabanus Maurus, učitel Německa*. Olomouc 2010, s. 105-106.
- STOLZ Anselm, *Theologisches zu Dreifaltigkeitsbildern*, in: *Benediktinische Monatsschrift XV* (1933), s. 322-340.
- ŠPIDLÍK Tomáš, *Prameny světla*, Velehrad - Roma 2000.
- ŠPIDLÍK Tomáš, *Znáš Boha Otce, Syna i Duchu svatého?* Velehrad - Roma 2005.
- ŠPIDLÍK Tomáš, *Vědy - umění - náboženství. Protiklad nebo soulad?*, Olomouc 2009.
- VICTORINUS Marius, *O soupodstatnosti Trojice*, Knihovna raně křesťanské tradice VIII,

překl. a pozn. V. Němec, Praha 2006.  
*Židovský národ a jeho svatá Písma v křesťanské Bibli*, Papežská biblická komise, překl.  
J. Hřebík a J. Brož, Kostelní Vydří 2004

## Slovníky a lexikony

BALEKA Jan, *Anglicko-český slovník výtvarného umění*. Praha 2003.  
KRAFT Heinrich, *Slovník starokřesťanské literatury. Život, spisy a nauka řeckých, latinských, syrských, egyptských a arménských církevních otců*, překl. J. Kaplan, Kostelní Vydří 2005.  
*LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE 1-10*, 3. vyd., Freiburg, Basel, Rom, Wien 2001.  
KÜNSTLE Karl, *IKONOGRAPHIE DER CHRISTLICHEN KUNST*, Freiburg im Breigau 1928, s. 220-233.  
KIRSCHBAUM Engelbert, et al., *LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1-7*, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1994.  
RAHNER Karl - VORGRIMLER Herbert, *Teologický slovník*, překl. F. Jirsa, Praha 1996.  
RÉAU Louis, *ICONOGRAPHIE DE L'ART CHRÉTIEN 1-3*, Paris 1955.  
SCHMITT Otto, *REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNST-GESCHICHTE 4.*, H. M. von Erfa (ed.), Stuttgart 1958.

## Periodika

*ANNALES ARCHÉOLOGIQUES*, , dirigées par Didron  
aîné,... Librairie archéologique de Victor Didron, Paris 1844-1881.  
*BENEDIKTINISCHE MONATSSCHRIFT - Erbe und Auftrag* (od r. 1959), Beuron, 1922 - 2001.  
*CAHIERS DE CIVILISATION MÉDIÉVALE Xe - XIIe SIECLES*. Paris 1958-2007.  
*JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES*, The Warburg Institute,  
London, 1937- .  
*THE ART BULLETIN*, College Art Association of America, New York, 1913 - .

## Katalogy

BARUFFA Antonio, *The Catacombs of St. Calixtus*, Vatican 2000.  
NIEDZIELENKO Andrzej – VLNAS Vít, *Slezsko. Perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* [Katalog výstavy], Národní galerie v Praze, Praha 2006  
ŠAJNOCHR Vítězslav, *Svatá Trojice*, Slovácké muzeum Uherské Hradiště 2005.  
GALLIO Paola, *The Basilica of Saint Praxedes*, 2. vyd., Genova 2005.  
ZÁPALKOVÁ Helena (ed.), *Oltář nejsvětější Trojice z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Uničově. Restaurování 2003-2005*, Olomouc 2005.

## Elektronické zdroje

*Amazon Digital Services* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena, [cit. 4. 12. 2011].  
<<http://www.amazon.com/b?ie=UTF8&me=AG56TWVU5XWC2>>

*Bizantynskie Malarstwo Monumentalne. Koimesis, Nicea* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena, [cit. 9. 9. 2011].  
<<https://picasaweb.google.com/obta.cs/BizantynskieMalarstwoMonumentalne8431204#534196717582425177>>

*British Museum - Advanced Search* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 31. 10. 2011].  
<<http://www.britishmuseum.org/research/search...databa.../>>

*California Digital Library* [online], > *The Scottish Gaël; or, Celtic manners,*... c. 2000, poslední aktualizace neuvědena, [cit. 6. 12. 2011].  
<[www.archive.org/stream/.../scotishgalecel02loga\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/.../scotishgalecel02loga_djvu.txt)>

*Disclaimer - Digital Collections / Digital Library - Munich Digitization ...* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 11. 12. 2011].  
<<http://www.digital-collections.de/index.html/>>

*Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 9.9.2011].  
<<http://www.jstor.org/pss/1291137>>

*Epigraphische Datenbank Heidelberg* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 29. 11. 2011].  
<<http://www.uni-heidelberg.de/institute/sonst/adw/edh/de/recherchen.html.de//>>, srov též  
<<http://epigraphische-datenbank-heidelberg.de/>>

*Emblem Project Utrecht* [online], c. 2006, poslední aktualizace neuvědena [cit. 11. 9. 2011].  
<<http://emblems.let.uu.nl/>>

*glaube-und-kirche.de/dreifalt.htm*, [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 19. 9. 2011].  
<[http://www.rollins.edu/Foreign\\_Lang/Arte/Taull.html](http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Arte/Taull.html)>

*Google books.CZ* [online], c. 2000 poslední aktualizace neuvědena [cit. 29. 11. 2011].  
<<http://books.google.cz/>>

*Hill Museum & Manuscript Library.htm* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 21. 12. 2011].  
<<http://www.hmml.org/vivarium/>>

*Medieval Manuscript Images, Pierpont Morgan Library, Search by ...* [online], c. 2000 poslední aktualizace neuvědena [cit. 31. 10. 2011].  
<<http://www.utu.morganlibrary.org/medren/SearchImages.html/>>

*Medieval Illuminated Manuscripts* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 21. 12. 2011].  
<<http://www.kb.nl/manuscripts/>>

*Picasaweb.google.com.* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 9. 9. 2011].  
<<https://picasaweb.google.com/obta.cs/BizantynskieMalarstwoMonumentalne8431204#534196717582425177>>

*St. Edmund of Abingdon (Open Library)* c. 2000, poslední aktualizace neuvědena [cit. 9. 8. 2011].



<<http://www.worldcat.org/oclc/1889206>>

*University of Illinois CONTENTdm Collection : Advanced Search* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvedena [cit. 9. 8. 2011].

<<http://www.library.illinois.edu/contentdm/cdm4/search.php>>

*Wikimedia commons, Category:Anna Katharina Emmerick* [online], c. 2000, poslední aktualizace neuvedena [cit. 4. 8. 2011].

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anna\\_Katharina\\_Emmerick?uselang=cs](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anna_Katharina_Emmerick?uselang=cs)>

### **Seznam a původ obrazové přílohy:**

- Obr. 1. Dekorativní prvek složený ze sedmi trojúhelníků. Museum El Jem, Tunis. Detail podlahové mozaiky, 2. stol.  
Foto autor, 2008, upraveno.
- Obr. 2. Složený symbol: kříž a kosočtverec (tvoří čtyři rovnostranné trojúhelníky) opsané kružnicí, Tabarka (Tunis). Museum Brado, Tunis, No. A.438. Mozaika na náhrobku, 4. stol.  
Foto autor, 2008, upraveno.
- Obr. 3. Trojúhelník vepsaný do kružnice a Boží pravice, Uta-Evangeliář (Regensburg). Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, MS: Clm 13601 fol. 1<sup>v</sup>, počátek 11. stol.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 36, s. 260. Uprav. autorem, 2011.
- Obr. 4. Trinitární diagram - Davidova harfa, Joachim Fiore: *Liber Figuratum*. Oxford University, Corpus Christi College, MS 225A fol. 16<sup>r</sup>, cca. 1220-1230.  
Uprav. autorem vgl.  
<<http://image.ox.ac.uk/show?collection=corpus&manuscript=ms255a>> [19. 9. 2011].
- Obr. 5. Dekorativní prvek s motivem vavřínového věnce a trojlístku. Museum Brado, Tunis.  
Fragment mozaiky, 3.- 4. stol.  
Foto autor, 2008, upraveno.
- Obr. 6. Trojlístek s trojicí černých bodů, symbol trinity, Tunis, 4.-6. stol. (?).  
Repro foto, AYOUB (pozn. 47), s. 57, upraveno autorem, 2010.
- Obr. 7. Vertikální uspořádání symbolů, San Giovanni in Laterano, Řím. Detail mozaiky v apsidě basiliky, původně ze 4. stol. (úpravu provedl kolem r. 1291 Pietro Cavallini).  
Foto autor, 2011, upraveno.
- Obr. 8. Mozaika v apsidě chrámu Sv. Felixe (San Felice), Nola, kolem r. 400. Rekonstrukci v podobě kresby provedl Franz WICKHOFF, 1889 (pozn. 324).  
Uprav. autorem, 2011, F. Wickhoff, 1889 (pozn. 324).
- Obr. 9. Boží pravice, kříž s medailonem Krista. S. Apollinaire in Classe, Ravenna. Mozaika, kol r. 549.  
Uprav. autorem, vgl.  
<<http://www.sacred-destinations.com/italy/ravenna-sant-apollinare-classe-photos>> [10.10.2011].
- Obr. 10. Krucifix, nad ním Boží pravice s vavřínovým věncem (ve smyslu trinitární symboliky). Basilica S. Clemente, Řím. Mozaika, 12. stol.. Foto autor, 2008, upraveno.
- Obr. 11. Korunovace P. Marie Kristem, symbol Boží ruky s věncem. Pietro Cavallini,

Basilica S. Maria in Trastevere, Řím. Mozaika, konec 13. stol.  
Foto autor, 2011, upraveno.

- Obr. 12. *Parusie*, nad Kristem symbol Boží ruky s věncem. Basilica S. Prassede, Řím, 9. stol.  
Repro foto (pohlednice, archiv autor), upraveno, 2011.
- Obr. 13. Boží ruka a holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika). Victoria & Albert Museum, Mus. no. M220, London. Pektorální kříž, počátek 11. stol.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 19, s. 250. Uprav. autorem, 2011.
- Obr. 14. Boží ruka a holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika), Gloucester (?), Anglie. Victoria & Albert Museum, London, (Mus. no. A.10-1921). Pektorální kříž se symboly evangelistů, slonovina, konec 10. - počátek 11. stol.  
Uprav. autorem, vgl.  
<[http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2009CA/2009CA7155.jpg](http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2009CA/2009CA7155.jpg)> [5.12.2011].
- Obr. 15. Boží ruka, věnec, holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika), Lotharův krucifix (zadní strana). Dóm v Aachen, Německo, začátek 11. stol.  
Upraveno autorem, vgl.  
<[http://wikipedia/commons/7/73/Lotharkreuz%2C\\_Christusseite%2C\\_Aachener\\_Dom%2C\\_Juni\\_2008-crop.jpg](http://wikipedia/commons/7/73/Lotharkreuz%2C_Christusseite%2C_Aachener_Dom%2C_Juni_2008-crop.jpg)> [30.6.2008].
- Obr. 16. Křest Krista, holubice Ducha svatého. Baptisterium Neoniano, Ravenna. Detail mozaiky v kopuli baptisteria, 450-460.  
Repro foto (pohlednice, archiv autor), upraveno, 2011.
- Obr. 17. Křest Krista, holubice Ducha svatého, Baptisterium Ariánů, Ravenna. Detail mozaiky v kopuli baptisteria, kolem r. 520.  
Repro foto (pohlednice, archiv autor), upraveno, 2010.
- Obr. 18. Křest Krista, Německo. London, The British Museum, Reg. No. 1856,0623.3. Reliéf ze slonoviny, 5. stol.  
Uprav. autorem vgl. *www. The Trustees of the British Museum*, AN265675001,  
<[http://www.britishmuseum.org/about\\_us/management/trustees.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/management/trustees.aspx)> [10.11.2011].
- Obr. 19. Křest Krista se symbolem Boží ruky, holubicí a věncem, Sýrie - Egypt (?). London, The British Museum, Reg. No. 1896,0618.1. Reliéf ze slonoviny, 6. stol.  
Uprav. autorem vgl.  
<[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectId=62023&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=62023&partId=1)> [10.11.2011].
- Obr. 20. Křest Krista. Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 4v, kolem r. 586.  
Uprav. autorem vgl. <[http://wn.com/Rabbula\\_Gospels](http://wn.com/Rabbula_Gospels)> [16.9..2011].
- Obr. 21. Seslání Ducha svatého. Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 14<sup>v</sup>, kol. r. 586.  
Uprav. autorem vgl.  
<[http://1.bp.blogspot.com/\\_Qucr0pSAnxw/RpZRdKvUfzI/AAAAAAAAABk/rfKIHcQc5aM/s320/rabbula-pentecost.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_Qucr0pSAnxw/RpZRdKvUfzI/AAAAAAAAABk/rfKIHcQc5aM/s320/rabbula-pentecost.jpg)> [16.9..2011].
- Obr. 22. Křest Krista. London, The British Museum, No. OA.3065. Slonovinový reliéf (detail horní části), Karolinské období, kol. r. 900.  
Upraveno autorem vgl. *The Trustees of the British Museum*, AN977614001,  
<[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectId=62609&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=62609&partId=1)> [10.11.2011].
- Obr. 23. Vtělení Boha v Trojici do lůna P. Marie. Chludoff psalter, Государственный исторический музей (Historické muzeum), Moskva, MS. D. 129. 2. polovina 9. stol.  
Repro foto, G. SCHILLER (pozn. 51), obr. 3, s. 239. Uprav. autorem, 2011.

- Obr. 24. Křest Krista, Evangeliář, Řezno. NK ČR, sign. XIV.A.13 fol. 15<sup>r</sup>, 1070-1086.  
Repro foto (archiv autor), upraveno, 2010.
- Obr. 25. Křest Krista, Paris (text: Raoulet d'Orléans, iluminátoři: Jean Bondol, et al.). Koninklijke Bibliotheek (KB), Nationale bibliotheek van Nederland, Hague, [MS] MNW 10.B.23, fol. 468<sup>r</sup>, 1372.  
Uprav. autorem vgl. <<http://www.kb.nl/manuscripts/search/index.html>> [9.12.2011].
- Obr. 26. Kristus a dva andělé. S. Apollinaire Nuovo, Ravenna, mozaika, po r. 561.  
Uprav. autorem vgl.  
<[http://upload.wikimedia.org/1/14/Ravenna%2C\\_sant%27apollinare\\_nuovo\\_cristo\\_divide\\_le\\_pecore\\_dai\\_capretti\\_%28inizio\\_del\\_VI\\_secolo%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/1/14/Ravenna%2C_sant%27apollinare_nuovo_cristo_divide_le_pecore_dai_capretti_%28inizio_del_VI_secolo%29.jpg)> [10.11.2011].
- Obr. 27. Majestas Domini, Kristus a dva andělé - Trojice (!). Sakramentář z Fuldy, Göttingen, Univ. Bibl., Theol. 231 fol. 136<sup>f</sup>, 3. čtvrtina 10. stol..  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 12, s. 244. Uprav. autorem, 2011.
- Obr. 28. Trojice v podobě Krista a dvou andělů. Sakramentář z Warmundu, Ivrea, Bibl. Capit., Cod. 86 fol. 158v. 10-11. stol..  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 11, s. 244. Uprav. autorem 2011.
- Obr. 29. Iniciála M (*MAGNUS*) s Kristem a dvojicí andělů. Komentář k žalmům Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 084<sup>a</sup>, 2. polovina 12. stol..  
Uprav. autorem vgl.  
<<http://initiale.irht.cnrs.fr/decors/decors.php?id=53277&indexCourant=10>> [9.12.2011].
- Obr. 30. Iniciála D (*DIXIT*). *Binitas*: pravděpodobně představuje obraz Kristovy lidské a Božské hypostáze. *Komentář k žalmům* Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 185<sup>a</sup>, 2. polovina 12. stol..  
Uprav. autorem vgl. <<http://initiale.irht.cnrs.fr/decors/decors.php?imageInd=1&id=53340#>> [9.12.2011].
- Obr. 31. Utrechtský žaltář, Reims. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectiane I 32, Reims, kol. 830.  
Uprav. autorem, W. BRAUNFELS (pozn. 35), obr. 8, s. 229-230.
- Obr. 32. Utrechtský žaltář (kopie), London, British Library, Cod. Harley 603 fol. 1<sup>r</sup>. Konec 10. stol..  
Uprav. autorem vgl.  
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIIID=26732>> [9.12.2011].
- Obr. 33. Trojice (?) z Winchesteru (*Quinity of Winchester*). British Library, Cotton Titus Manuscript D. XXVII fol. 75<sup>v</sup>. Ilustrace k žalmu 109, 1023-1035.  
Repro foto, G. SCHILLER (pozn. 51), obr. 7, s. 240. Uprav. autorem 2011.,
- Obr. 34. Tři koncentrické kružnice s monogram Krista (tříkrát opakovaný monogram *Chi-Ró* s dvojicí písmen *alfa* a *omega*). Klenba baptisteria sv. Michala, Albenga, Ligurie. Mozaika, 2. polovina 5. stol..  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 35, s. 260, upraveno autorem, 2011.
- Obr. 35. Tři koncentrické kružnice s monogramem Krista a písmeny *alfa* a *omega*. Kaple sv. Jucundus při chrámu sv. Vitalia, Sbeitla, Tunis. Mozaika na dně baptisteria, 5. - 6. stol..  
Foto autor, 2008, upraveno.
- Obr. 36. Baptisterium s trojicí stupňů ve tvaru soustředných kruhů. El Krib, Tunis, 5. stol..  
Foto autor, 2010, upraveno.
- Obr. 37. Hetoimasia. *Prázdný trůn* se symbolem Krista (kříž), anděly a s holubicí Ducha svatého. Paris, Louvre, No. MNE 616. Mramor, 5. - 6. stol..

Upraveno autorem vgl.

<<http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/5868453281/in/photostream>> [9.12.2011].

- Obr. 38. Hetoimasia. *Prázdný trůn* se symbolem Krista a holubicí Ducha svatého. Funerální kaple Santa Matrona při chrámu S. Prisco v Capua, Itálie. Mozaika, 5. stol.  
Upraveno autorem vgl. <[www.sanprisco.net/archeologia/sacello/sacello.htm](http://www.sanprisco.net/archeologia/sacello/sacello.htm)> [9.12.2011].
- Obr. 39. Hetoimasia, Pala d'Oro, Benátky, 1105.  
Upraveno autorem vgl. <<http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/5860308661/in/set-72157626889889847>> [10.12.2011].
- Obr. 40. Hetoimasia. Obraz *Prázdného trůnu* se symboly Krista, s vavřínovým věncem a s holubicí Ducha svatého. Presbytář dómu v Monreale, Sicílie. Mozaika, 3. čtvrtina 12. stol.  
Upraveno autorem vgl.  
<<http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/5908862985/in/photostream>> [10.12.2011].
- Obr. 41. Návštěva Abraháмова. S. Maria Maggiore, Řím. Detail mozaiky na severní zdi, 432-440.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 9, s. 243. Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 42. Návštěva Abraháмова. Bazilika S. Vitale, Ravenna. Detail mozaiky, 540-548.  
Upraveno autorem vgl.  
<<http://www.google.cz/imgres?q=s+vitale+ravenna&hl=cs&sa=X&biw=983&bih=680&tbn=Hmuxc9ubZIwRDM:&imgrefurl=http://stgeorgegreenville.org/Images/Trinity/mosaic.jpgs:195>> [29.11. 2011].
- Obr. 43. Návštěva Abraháмова. British Library, London. MS Cotton Otho B. VI, fol. 26<sup>v</sup>. Fragment z knihy Genesis, první polovina 5. stol.  
Upraveno autorem vgl. <British Library, 078413 Images Online, Viwed by Rene Caha on 3/22/09> [22.3.2009].
- Obr. 44. Abrahám vyprovází trojici nebeských poslů. J. Paul Getty Museum, USA, MS Ludwig IX 18, fol. 11. Detail ilustrace, 1510-1520.  
Upraveno autorem vgl.  
<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=4207>> [22.3.2009].
- Obr. 45. Návštěva Abraháмова. London, British Library, MS Cotton Cleopatra C VIII, fol. 5<sup>v</sup> (detail). Kolem r. 1000.  
Upraveno autorem vgl.  
<[www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/c/zoomify/75155.html](http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/c/zoomify/75155.html)> [19.3.2010].
- Obr. 46. *Dogmatický sarkofág*, stvoření člověka s trojicí mužských postav (Trojice ?). Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Inv. No. 31417. Mramorový reliéf, 2. čtvrtina 4. stol.  
Foto autor, 2011, upraveno.
- Obr. 47. *Dogmatický sarkofág*, skupina mužských postav, uprostřed vzkříšený Lazar s dvojicí lvů (část reliéfu vpravo dole). Città delVaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Inv. No. 31417. Mramorový reliéf, 2. čtvrtina 4. stol.  
Foto autor, 2011, upraveno.
- Obr. 48. *Dogmatický sarkofág*. Stvoření člověka, detail reliéfu s trojicí mužských postav (Trojice ?). Città delVaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Inv. No. 31417. Mramorový reliéf, 2. čtvrtina 4. stol.  
Foto autor, 2011, upraveno.
- Obr. 49. *Dogmatický sarkofág*, detail tváří na reliéfu vpravo dole. Città delVaticano, Musei Vaticani,

Museo Pio Cristiano, Inv. No. 31417. Mramorový reliéf, 2. čtvrtina 4. stol..  
Foto autor, 2011, upraveno.

- Obr. 50. Tři samostatné Božské osoby, symbol Trojice, Grimbaldský evangeliář, Winchester (původem z Canterbury, Christ Church). British Library, London, Add. MS 34890, fol.114<sup>v</sup>. Počátek evangelia sv. Jana, 1010 - 1020.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 14, s. 246. Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 51. Trůnící Bůh Otec a Syn, Duch sv. v podobě holubice, Walingford, Anglie. British Museum, No. 1881,0404.1, Anglie. Pečetidlo ze slonoviny, počátek 11. stol..  
Upraveno autorem vgl. © The Trustees of the British Museum, AN34866001,  
<[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_image.aspx?objectId=95268&partId=1&searchText=trinity&orig34866](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=95268&partId=1&searchText=trinity&orig34866)> [22.3.2009].
- Obr. 52. Štít víry. Edmund z Abingdonu, *Speculum ecclesie*, článek 32: Bůh je v trojici Osob jediné substance (*qualiter deus est una substantia et tres personae*). St John's College, Cambridge, MS E. 24, fol. 42<sup>f</sup>, 14. stol..  
Upraveno autorem vgl.  
<[http://www.joh.cam.ac.uk/library/special\\_collections/manuscripts/medieval\\_manuscripts/medman/E\\_24.htm](http://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/E_24.htm)> [19.3.2010].
- Obr. 53. *Perfidia Arii - Sabellii, [Petri Lombardi]*, Padua, Biblioteca Antoniana, MS. Cod. 322, fol. 5<sup>r</sup>, 1200 - 1225.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 38, s. 261. Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 54. *Perfidia Arii - Sabellii, [Petri Lombardi]*. Dresden, Sächsische Landesbibliothec, MS A 121, fol. 89<sup>f</sup>.  
Repro foto, A. PATSCHOVSKY (pozn. 42), obr. AP 39, s. 261. Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 55. Písmena *Alfa* a *Omega* - diagram Trojice. Joachim z FIORE, *Psalterium* 1. II. BN, Paris, MS: lat. 427, fol. 26<sup>f</sup>.  
Repro foto, G. L. POTEŠTÀ (pozn. 106), s. 213, obr. LP 1, s. 262.  
Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 56. Diagram Trojice v podobě tří kružnic. Joachim z Fiore, *Expositio in Apocalipsim*, BN, Paris, MS: lat. 427, fol. 87<sup>f</sup>.  
Repro foto, G. L. POTEŠTÀ (pozn. 106), s. 213, obr. LP 2, s. 262. Upraveno autorem, 2011.
- Obr. 57. *Tetragrammaton*, diagram Trojice. Cambridge, St John's College, MS D.11 f.38<sup>v</sup>, Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judaeos*, poč. 13. stol..  
Upraveno autorem vgl. <[www.joh.cam.ac.uk/library/special\\_collections/.../D11f38v.htm](http://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/.../D11f38v.htm)> [19.3.2010].
- Obr. 58. *Tetragrammaton* v diagramu *Scutum fidei*. Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judeos*, St. John's College, Cambridge, MS E.4, fol. 153<sup>v</sup>, 12. stol..  
Upraveno autorem vgl. <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tetragrammaton-Trinity-diagram-12thC.jpg>> [19.3.2011].
- Obr. 59. *Tetragrammaton*, diagram Trojice. British Library, MS Harley 3861 fol. 53<sup>v</sup>, Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judaeos*, 6 (De Trinitate), kol. pol. 12. stol..  
Upraveno autorem vgl.  
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=4425&CollID=8&NStart=3861>> [19.3.2010].

Rene Caha: Ikonographie der Heilige Dreifaltigkeit im Zeitraum des ersten Jahrtausends.

Zusammenfassung.

Die Arbeit befasst sich mit der Problematik des bildkünstlerischen Hinweises auf Gott in der Dreifaltigkeit im Zeitraum des ersten Jahrtausends. Sie bringt eine Interpretation des trinitarischen bildkünstlerischen Vermächtnisses aus der theologischen, philosophischen und zugleich auch kunsthistorischen Forschungssicht. Mittels Hypothesen wird eine eigene Interpretation einiger bildkünstlerischer Artefakte dieses Zeitraumes dargelegt.

Die allgemeine Einleitung in die Ikonographie der Trinität enthält einen Teil, der den Triaden im Zusammenhang mit dem Hinweis auf die drei Personen Gottes gewidmet ist.

Originell ist derjenige Teil, welcher die Deutung der Ikonographie des sog. Dogmatischen Sarkophages im Sinne der dreifachen Darstellung der zweiten Person Gottes behandelt. Ein ähnliches Thema, das in der vorliegenden Arbeit besprochen wird, ist die Problematik der gleichzeitigen Darstellung göttlicher und menschlicher Hypostase Christi im Sinne zweier selbständiger Personen.

Wickhoffs Zeichnung, welche einen Entwurf des heute nicht mehr existierenden Mosaiks in Nole darstellt, wird aus der Sicht der Glaubwürdigkeit der Rekonstruktion durch einen Vergleich seiner Zeichnung mit Mosaiken in S. Giovanni im Lateran und S. Apollinaire in Classe, Ravenna bewertet.

Im Sinne eines möglichen Hinweises auf den Heiligen Geist wird das seit dem 4. Jahrhundert verbreitete Symbol der Lorbeerkränzes erklärt. Im Mittelalter wurde es, der Hypothese dieser Arbeit folgend, durch das Symbol des Heiligen Geistes in Form der Taube verdrängt, die im Zeitalter des frühen Christentums vor allem auf die Taufe Christi hingewiesen hat.

Ursprünglich ist auch die Analyse des Trinitätsmosaiks des Baptisteriums von Albenga. Die Hypothese erklärt den Ursprung seines bildkünstlerischen Inhaltes.

Die abschließenden Kapitel bewerten im Anschluss auf den vorangehenden Text kurz das trinitarische bildkünstlerische Vermächtnis im zweiten Jahrtausend.

Schlüsselworte: Heilige Dreifaltigkeit, bildende Kunst, Ikonographie, erstes Jahrtausend, Triaden.

René Čaha:

Zobrazení Nezobrazitelného. Trojjediný Bůh ve výtvarném umění prvního tisíciletí.

### **Souhrn.**

Práce se zabývá problematikou výtvarného odkazu na Boha v Trojici v období prvního tisíciletí a v souvislostech i ve druhém tisíciletí. Práce přináší interpretaci četných vyobrazení a symbolických odkazů na trojjediného Boha z pohledu teologického, filozofického a současně také umělecko - historického zkoumání. Formou hypotéz je uvedena vlastní interpretace některých výtvarných artefaktů z tohoto období. Práce začíná všeobecným úvodem do ikonografie Trojice, který obsahuje část je věnovanou triádám ve vztahu k odkazu na trojici božských osob.

Práce hodnotí též kresbu Wickhoffa ve smyslu rekonstrukce dnes již neexistující mozaiky v Nole porovnáním jeho kresby, která by tuto mozaiku měla znázorňovat, s dosud existujícími mozaikami v S. Giovanni v římském Lateránu a v S. Apollinaire in Classe ve městě Ravenna.

Ve smyslu možného odkazu na Ducha svatého je vysvětlený i symbol vavřínového věnce - *věnce slávy*, který byl rozšířený od 4. století. Předložená hypotéza ho zařadila mezi symboly, odkazující na třetí božskou Osobu s tím, že na počátku druhého tisíciletí byl tento symbol ve smyslu trinitární symboliky opuštěný. V oblasti vertikálně komponované symboliky Trojice je mezi motivy užitými výtvarným uměním zmíněný též symbol v podobě *džbánu* ve spojení s možností jeho odkazu na Otce jako primárního zdroje Ducha. Původní je také analýza trojiční mozaiky baptisteria z Albenga. Hypotéza vysvětluje původ jejího výtvarného obsahu.

Závěr textu přináší část, pojednávající o trojičním výkladu ikonografie tzv. Dogmatického sarkofágu. Skupina tří mužů na začátku reliéfu je originálním způsobem vysvětlená ve smyslu trojího znázornění druhé božské Osoby. Obdobným tématem, řešeným v této práci, je otázka společného zobrazení božské a lidské hypostáze Krista v podobě antropomorfních symbolů, představující dvojici postav, případně zobrazení Krista provázeného dvojicí andělů ve smyslu možného odkazu na trojici božských Osob.

Klíčová slova: Trojice, křesťanské umění, výtvarné umění, ikonografie, první tisíciletí, triády.



Obr. 1.



Obr. 2.

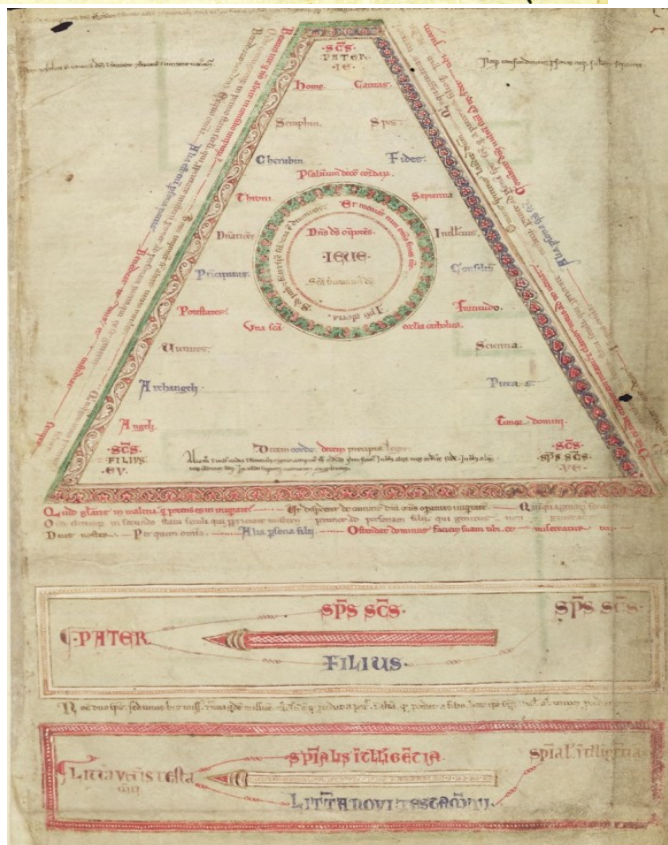
Obr. 1. Dekorativní prvek složený z trojúhelníků. Museum El Jem, Tunis, 2 stol..

Obr. 2. Složený symbol: kříž a kosočtverec, opsané kružnicí. Museum Brado, Tunis, 4. stol..





Obr. 3.



Obr. 4.

- Obr. 3. Trojúhelník vepsaný do kružnice a Boží pravice. Uta-Evangelii (Regensburg), Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, MS: Clm 13601 fol. 1<sup>v</sup>, počátek 11. stol..
- Obr. 4. Trinitární diagram - Davidova harfa. Liber Figuratum, Oxford University, Corpus Christi College, MS 225A fol. 16<sup>r</sup>, cca. 1220-1230.



Obr. 5.



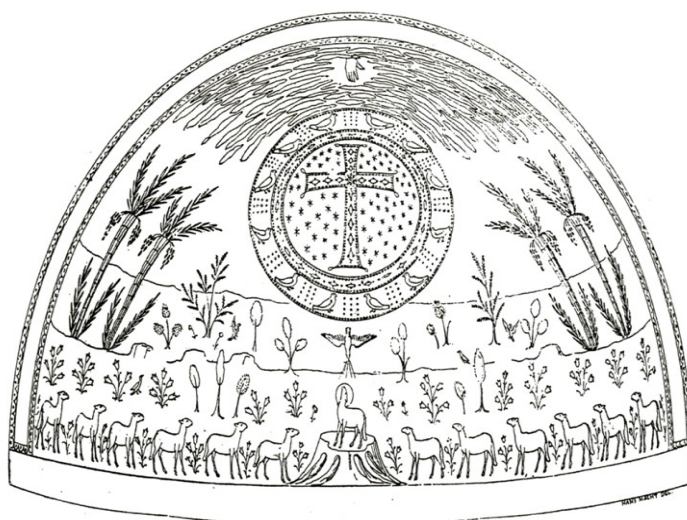
Obr. 6.

Obr. 5. Dekorativní prvek s motivem vavřínového věnce a trojlístku, Museum Brado, Tunis, 3.-4. stol..

Obr. 6. Symbol trojlístku s trojicí černých bodů. Křesťanský symbol trinity, Tunis, 4.-6. stol. (?).



Obr. 7.



Obr. 8.



Obr. 9.

Obr. 7. S. Giovanni in Laterano, Řím. Detail mozaiky v apsidě basiliky, původně ze 4. stol.

Obr. 8. Mozaika v apsidě chrámu Sv. Felixe (San Felice), Nola, kolem r. 400. Kreslená rekonstrukce, Franz WICKHOFF, 1889 (srov. pozn. 499).

Obr. 9. Boží pravice a kříž s medailonem Krista, bez symbolu Ducha sv.. S. Apollinaire in Classe, Ravenna, kolem r. 549.



Obr. 10.



Obr. 11.

Obr. 10. Krucifix, nad ním Boží pravice s vavřínovým věncem (trojiční ikonografie). S. Clemente, Řím, 12. stol..

Obr. 11. Korunovace P. Marie Kristem, vertikálně symbol Boží ruky s věncem. Pietro Cavallini, S. Maria in Trastevere, Řím, konec 13. stol..



Obr. 12.



Obr. 13.



Obr. 14.

Obr. 12. *Parusie*, nad Kristem Boží ruka s věncem (trinitární symbolika). S. Prassede, Řím, 9. stol..

Obr. 13. Boží ruka a holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika). Victoria & Albert Museum, London, pektorální kříž, počátek 11. stol..

Obr. 14. Boží ruka a holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika). Victoria & Albert Museum, London, pektorální kříž se symboly evangelistů, konec 10. - počátek 11. stol..



Obr. 15.



Obr. 16.



Obr. 17.

Obr. 15. Boží ruka, věnec a holubice, ukřižovaný Kristus (trinitární symbolika); Lotharův krucifix, zadní strana. Dóm v Aachen, Německo, začátek 11. stol..

Obr. 16. Křest Krista. Baptisterium Neoniano, Ravenna, 450-460.

Obr. 17. Křest Krista. Baptisterium Ariánů, Ravenna, kol r. 520.



Obr. 18.



Obr. 19.

Obr. 18. Křest Krista, Německo. London, The British Museum, 5. stol..

Obr. 19. Křest Krista se symbolem Boží ruky, holubicí a věncem, Sýrie - Egypt (?). London, The British Museum, 6. stol..



Obr. 20 .



Obr. 21.



Obr. 22.



Obr. 23.

Obr. 20. Kristův křest. Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 4v., kol. r. 586.

Obr. 21. Soslání Ducha svatého, Codex Rabulla, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florence, MS Cod. Plut. I, 56, fol. 14b, kol. r. 586.

Obr. 22. Křest Krista. London, The British Museum, kol. r. 900.

Obr. 23. Vtělení Boha v Trojici do lůna P. Marie. Chludoff psalter, Historické muzeum, Moskva, MS. D. 129, 2. polovina 9. stol..





Obr. 24.



Obr. 25.

Obr. 24. Křest Krista. Řezno, NK ČR, sign. XIV.A.13 fol. 15<sup>r</sup>, 1070-1086.

Obr. 25. Křest Krista. Paris, Koninklijke Bibliotheek (KB), Nationale bibliotheek van Nederland, Hague, MNW [MS] 10.B.23, fol. 468<sup>r</sup>, 1372.



Obr. 26.



Obr. 27.



Obr. 28.

Obr. 26. Kristus a dva andělé. S. Apollinaire Nuovo, Ravenna, po r. 561.

Obr. 27. Majestas Domini, Kristus a dva andělé - Trojice (!). Sakramentář z Fuldy, Göttingen, Univ. Bibl., Theol. 231 fol. 136<sup>r</sup>, 3. čtvrtina 10. stol..

Obr. 28. Trojice v podobě Krista a dvou andělů. Sakramentář z Warmundu, Ivrea, Bibl. Capit., Cod. 86 fol. 158<sup>v</sup>. 10-11. stol..



Obr. 29.



Obr. 30.

Obr. 29. Iniciala M (*MAGNUS*) s Kristem a dvojicí andělů. Komentář k žalmům Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 084<sup>a</sup>, 2. polovina 12. stol..

Obr. 30. Iniciala D (*DIXIT*). *Binitas*. Komentář k žalmům Petra Lombardského, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, MS. 0056, fol. 185<sup>a</sup>, 2. polovina 12. stol..



Obr. 31.



Obr. 32.



Obr. 33.

Obr. 31. Utrechtský žaltář (kopie), London, British Library, Cod. Harley 603 fol. 1<sup>r</sup>. Konec 10. stol..

Obr. 32. Utrechtský žaltář (kopie), London, British Library, Cod. Harley 603 fol. 1<sup>r</sup>. Konec 10. stol..

Obr. 33. Trojice(?) z Winchesteru (*Quinity of Winchester*). British Library, Cotton Titus Manuscript D.XXVII fol. 75<sup>v</sup>, 1023-1035.



Obr. 34.



Obr. 35.



Obr. 36.

Obr. 34. Tři koncentrické kružnice s monogram Krista: třikrát se opakující monogram *Chi-Ró* a s dvojicí písmen *alfa* a *omega*. Albenga, Ligurie, 2. polovina 5. stol..

Obr. 35. Tři koncentrické kružnice s monogramem Krista *Chi-Ró* a s písmeny *alfa* a *omega* na dně baptisteria. Sbeitla, Tunis, 5.-6. stol..

Obr. 36. Baptisterium s trojicí stupňů ve tvaru soustředných kruhů. El Krib, Tunis, 5. stol..



Obr. 37.



Obr. 38.



Obr. 39.



Obr. 40.

Obr. 37. Hetoimasia. Paris, Louvre, 5. - 6.stol..

Obr. 38. Hetoimasia. Santa Matrona, S. Prisco, Capua, Italie, 5. stol..

Obr. 39. Hetoimasia, Pala d'Oro, Benátky, 1105.

Obr. 40. Hetoimasia. Monreale, Sicílie, 3. čtvrtina 12. stol..



Obr. 41.



Obr. 42.

Obr. 41. Návštěva Abraháмова. S. Maria Maggiore, Řím, 432-440.

Obr. 42. Návštěva Abraháмова. S. Vitale, Ravenna, 540-548.



Obr. 43.



Obr. 44.



Obr. 45.

Obr. 43. Návštěva Abraháмова. British Library, London. MS. Cotton Otho B. VI, fol. 26<sup>v</sup>, první polovina 5. stol..

Obr. 44. Abrahám vyprovází trojici nebeských poslů. J. Paul Getty Museum, USA, MS Ludwig IX 18, fol. 11. Detail iluminace, 1510-1520.

Obr. 45. Návštěva Abraháмова. British Library, London, MS Cotton Cleopatra C VIII, fol. 5<sup>v</sup>, kol. r. 1000.





Obr. 46.



Obr. 47.

Obr. 46. *Dogmatický sarkofág*, stvoření člověka s trojicí mužských postav (Trojice ?). Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, 2. čtvrtina 4. stol.

Obr. 47. *Dogmatický sarkofág*, uprostřed vzkříšený Lazar se dvojicí lvů (část reliéfu vpravo dole). Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, 2. čtvrtina 4. stol.



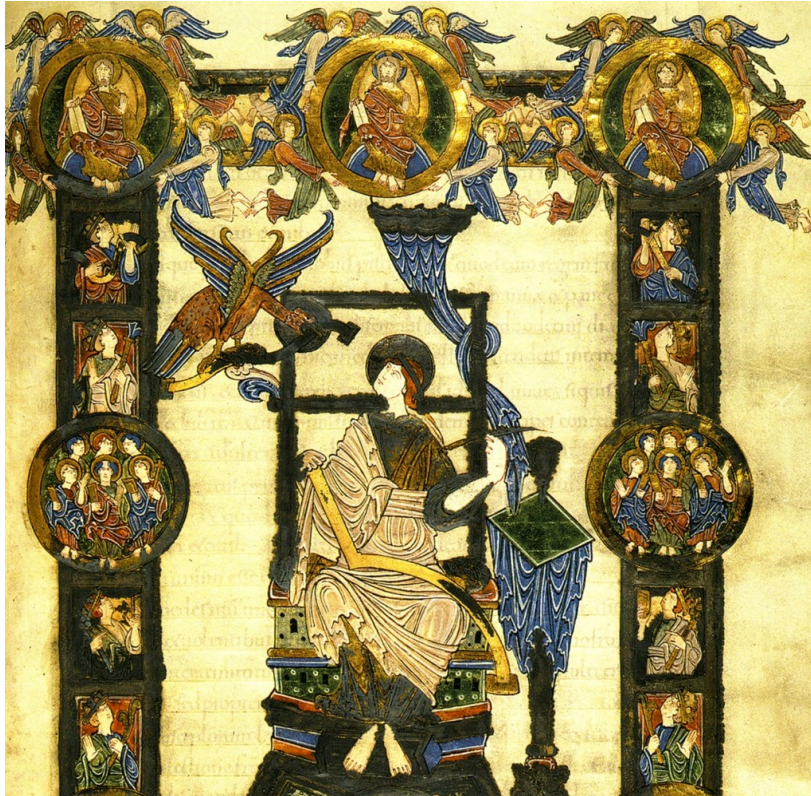
Obr. 48.



Obr. 49.

Obr. 48. *Dogmatický sarkofág*, stvoření člověka, vlevo skupina tří mužských postav (detail).  
Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, 2. čtvrtina 4. stol..

Obr. 49. *Dogmatický sarkofág*, skupina mužských postav vpravo dole (detail, vpravo postava  
vzkříšeného Lazara).  
Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, 2. čtvrtina 4. stol..



Obr. 50.



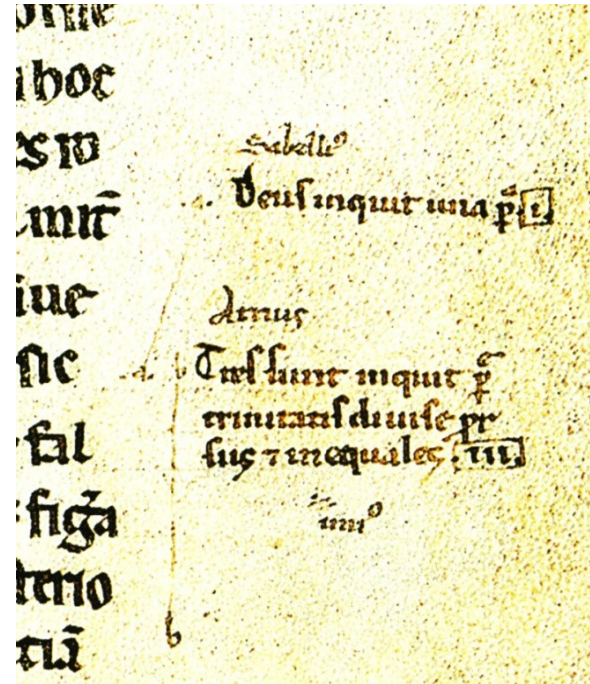
Obr. 51

Obr. 50. Trojice božských osob. Grimboldský evangeliář, Winchester.  
British Library, London, Add. MS 34890, fol.114<sup>v</sup>, cca. 1010 - 1020.

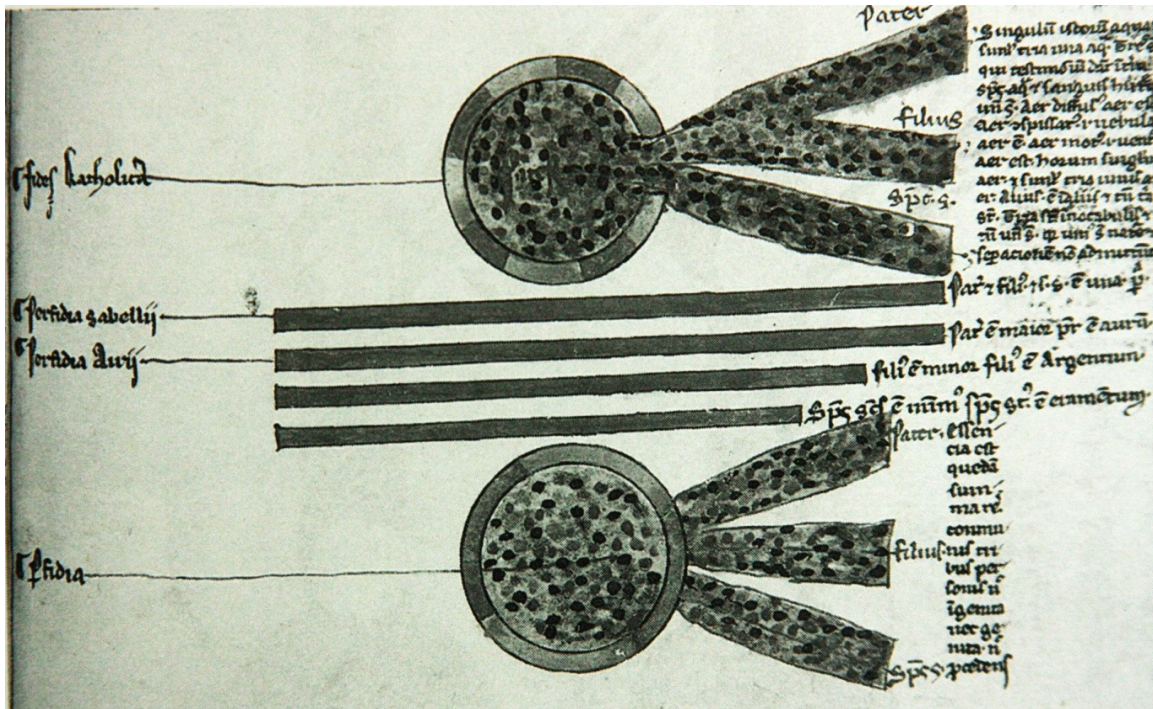
Obr. 51. Trůnící Bůh Otec a Syn, Duch sv. v podobě holubice, Walingford, Anglie. British  
Museum, No. 1881,0404.1, počátek 11. stol..



Obr. 52.



Obr. 53.

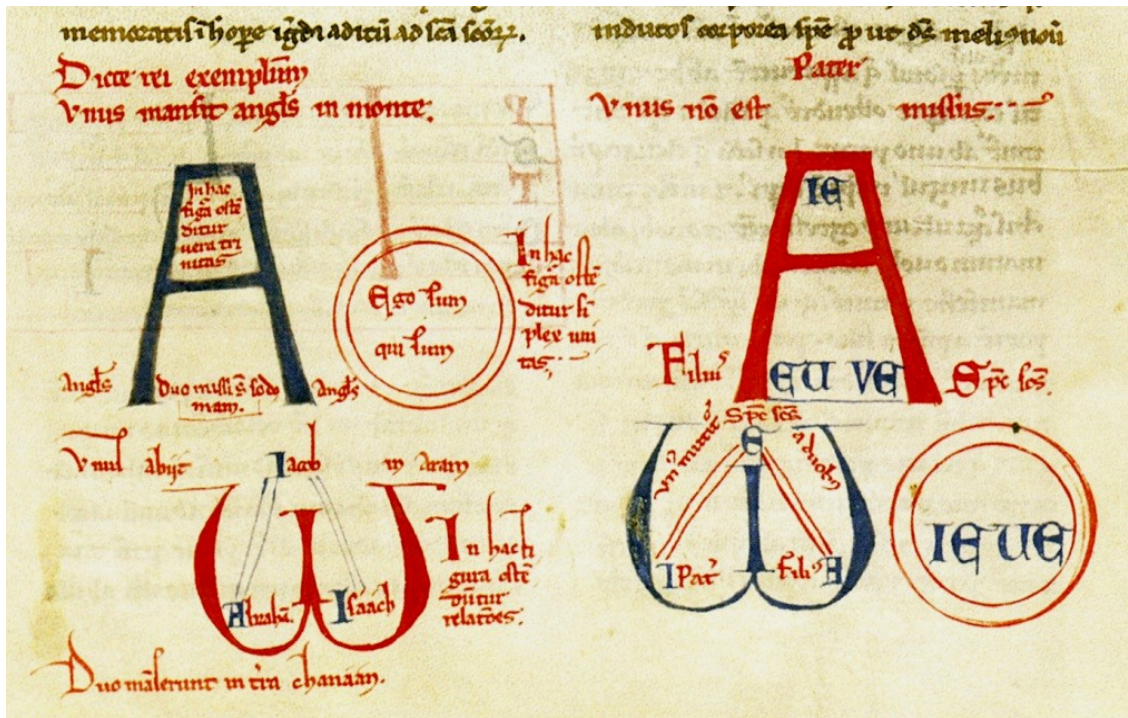


Obr. 54.

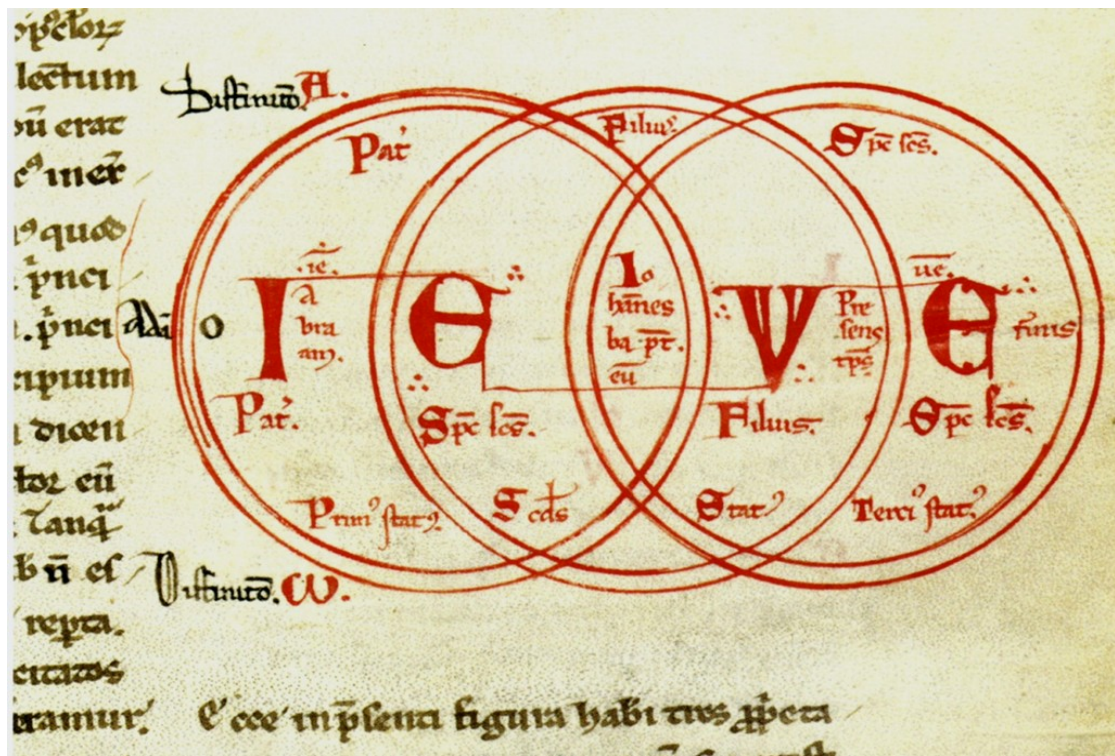
Obr. 52. Štít víry. Edmund z Abingdonu, *Speculum ecclesie*, článek 32: *Bůh je v trojici Osob jediné substance (qualiter deus est una substantia et tres personae)*. St John's College, Cambridge, MS. E. 24, fol. 42<sup>r</sup>, 14. stol..

Obr. 53. *Perfidia Arii - Sabellii*, [Petri Lombardi], Padua, Biblioteca Antoniana, MS. Cod. 322, fol. 5<sup>r</sup>.

Obr. 54. *Perfidia Arii - Sabellii*, [Petri Lombardi], Dresden, Sächsische Landesbibliothec, MS. A 121, fol. 89<sup>r</sup>.



Obr. 55.



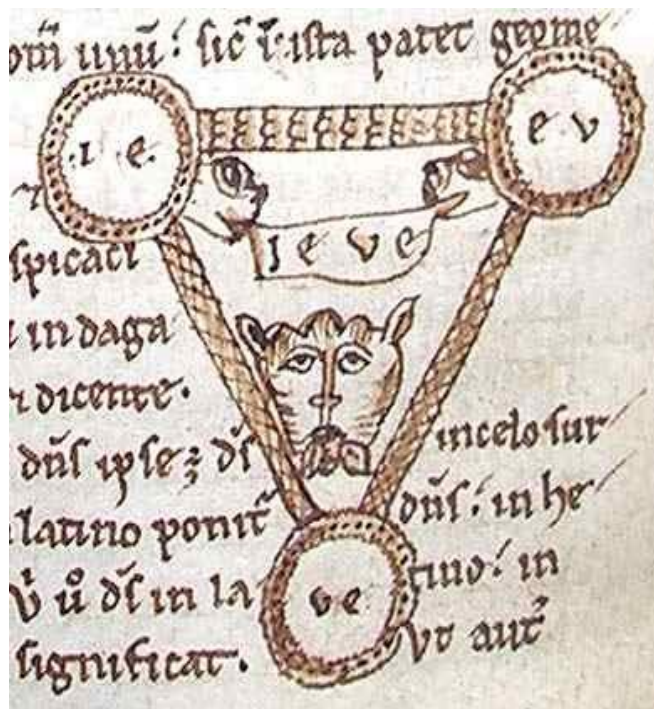
Obr. 56.

Obr. 55. Písmena Alfa a Omega - diagram Trojice, Joachim z FIORE, *Psalterium* 1. II. BN, Paris, MS: lat. 427, fol. 26<sup>r</sup>.

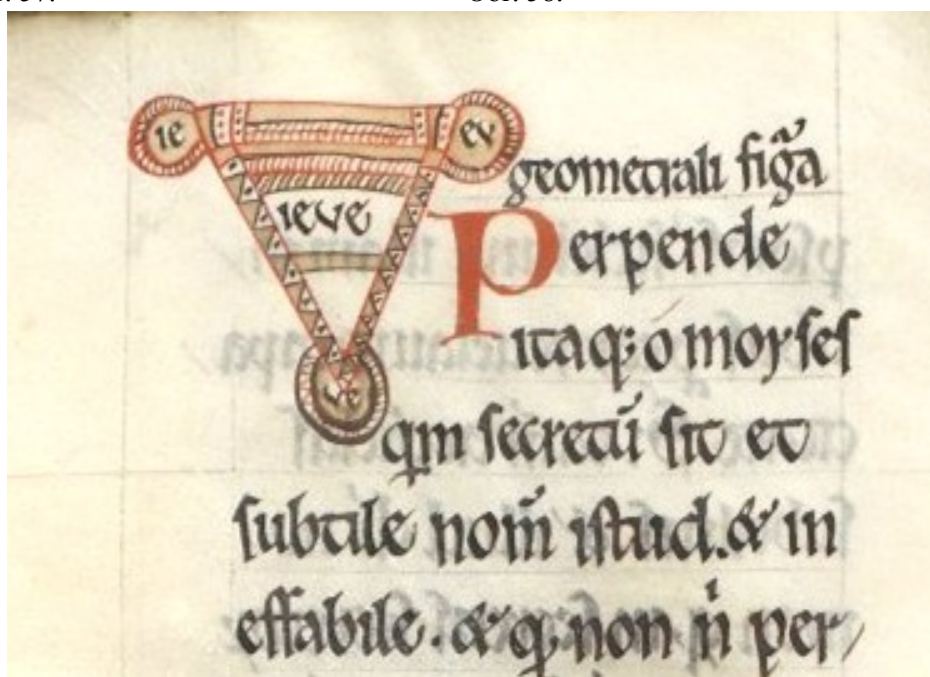
Obr. 56. Diagram Trojice v podobě tří kružnic. Joachim z FIORE, *Expositio in Apocalipsim*, BN, Paris, MS: lat. 427, fol. 87<sup>r</sup>.



Obr. 57.



Obr. 58.



Obr. 59.

Obr. 57. *Tetragrammaton*, diagram Trojice. Cambridge, St John's College, MS D.11 f.38<sup>v</sup>, Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judaeos*, poč. 13. stol..

Obr. 58. *Tetragrammaton* v diagramu *Scutum fidei*. Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judaeos*, St. John's College, Cambridge, MS E.4, fol. 153<sup>v</sup>, 12. stol..

Obr. 59. *Tetragrammaton*, diagram Trojice. British Library, MS Harley 3861 fol. 53<sup>v</sup>, Petrus ALFONSI, *Dialogus adversus Judaeos*, 6 (De Trinitate), kol. pol. 12. stol..