

SVÁTEČNÍ KRISTUS

JOSEF ZÁRUBA-PFEFFERMANN

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: joszaruba@seznam.cz

ABSTRACT

The Sunday Christ

The Sunday Christ, or the “Saint Sunday” as the medieval texts call this depiction, is surviving as a wall painting in about ninety European parish churches until today, with oldest examples from round 1350. The image was banned by both: the Reformation and the Catholic Church in the 16th century. The image was researched in several studies since the beginning of the 20th century. The aim of this article is to approach these images in relationship to the general features of the Eucharistic devotion showing its function as a Mahnbild, Andachtsbild and as an epitaph. The relationship to medieval texts of the Sunday letter, Visio Pauli and the mystical visions of Archbishop John of Jenstein seems to vary with time and place. With help of various motives and the social context, I try to argue these images had a certain revolutionary potential, relating workers directly to Christ himself.

Finally, I focus on the end of this particular medieval devotional image in the sixteenth century, mentioning the art related to criticism of this image. I argue that two famous works of the Flemish painting are related to the topic of the Sunday Christ: the work of the “Proverbs” by Pieter Bruegel and the Haywain triptych by Hieronymus Bosch.

Keywords: medieval wall paintings; parish church; devotional image; christian iconography; Sunday Christ; popular piety; Passion Christ; the Sunday Letter; Arma Christi; medieval vision

Obraz Svátečního Krista¹ je ikonografickým typem, který bývá součástí ikonografických lexikonů jako velmi vzácná a neobvyklá forma pozdně středověkého Mahnbildu.² Obraz nazývaný ve středověku „Dies Domenica“ nebo „Sancta Domenica“ představoval „Svatou Neděli“ – posvátný den, který byl vymezen jako doba k rozjímání. Představoval koncept typický pro středověk: slovo bylo vyobrazeno jako vtělení, které se přirozeně vřadilo do pestrého souboru svatých obrazů středověkého farního kostela.

Obraz svátečního dne bývá zpodoběn centrálně umístěnou figurou Krista nebo alegorické ženské postavy svátečního dne: Dies Domenica. Okolo bývají rozloženy různé pracovní nástroje, případně zobrazeny pracující či hřešící postavy. Kristus je v některých

¹ Studie vznikla na základě delšího textu mé disertační práce vypracované pod vedením prof. Jana Royta a konzultované Hanou J. Hlaváčkovou. Za cenné připomínky děkuji Janu Klípkovi a Viktoru Kubíkovi. V textu uvádím jména lokalit ve Švýcarsku, Rakousku a Itálii, jejichž vyobrazení a další odkazy uvádím v katalogu k disertační práci.

² Termín „Mahnbild“ lze do češtiny přeložit jako „napomínající obraz“.

případech pracovními nástroji zraňován. V ikonografických lexikonech byl tento obraz definován jako zvláštní moralizující námět, který byl užíván jako osvětňný prostředek prosazující svěcení svátků a dodržování svátečního klidu. Toto jasné přiřazení k určitému významu je v krátkém pojednání slovníkového hesla nezbytné. Jako obraz živého a přítomného Krista se ovšem dané vyobrazení pojí s obecnými aspekty eucharistické a pašijové úcty. V této oblasti postoupilo bádání za posledních třicet let v různých směrech a stává se takřka samostatným oborem medievistiky.³

Je tedy velmi obtížné udržet soustředěný pohled na poměrně vzácné vyobrazení a zároveň vše zasadit do všezahrnující eucharistické ontologie o přítomném a živém Kristu, která prostupovala celou vrcholně středověkou společnost. Sváteční Kristus nemá žádnou oporu v biblické dějepřevě, je obrazem živého Krista obklopeného současným dějem a nemůže být tedy vztahován k významovým obdobám v naraci (mám na mysli dvojice jako Snímání z kříže – Pieta, Narození – Panna Maria s dítětem, Kristus nesoucí kříž – jako narace i jako izolovaná figura, Kristus na hoře Olivetské – Kristus s kalichem, Poslední večeře – sv. Jan Evangelista na hrudi Krista, izolované a vícefigurové Ukřižování apod.).

Sváteční Kristus patří mezi složitější typy Andachtsbildu, které se objevují především po polovině 14. století. Bývají to vyšší autoritou potvrzená vidění. Mezi tyto „Andachtsbilde druhé generace“ můžeme zařadit Vidění (mši)⁴ sv. Řehoře a další zázračné mše, Vidění císaře Augusta, Vidění sv. Brigity, Volto Santo a další témata zázračných zjevení. Tyto náměty jsou často vytvořeny na základě starších legend a dokládají rostoucí význam vizuální zbožnosti ve vrcholném středověku. V této době se můžeme poprvé od antiky setkat ve viděních s detailními popisy vnějšího světa, které současná literární věda označuje za ekfrastické vize.⁵

V těchto zjeveních hrál samozřejmě důležitou úlohu christocentrismus pozdního středověku, touha být co nejvíce nablízku nejvyšší autoritě, Bolestnému Kristu. Obraz Krista si vydobyl pevné místo především v sociálně a nábožensky složitém systému Svaté říše římské, kde bylo nutno mnohem více spoléhat na posvátný řád, méně již na reálnou sílu jednoho vladaře. Kulturní prostor Svaté říše římské poskytl velmi úrodnou půdu nejen pašijím, ale i pozdější monografické reflexi Bolestného Krista, jejímiž nejvýraznějšími příklady jsou dvě zakládající předválečné studie Panofského a Bauerreisse.

Při sledování vývoje pašijového obrazu je stále inspirující vycházet z oblouku nastíněného E. Panofským v *Imago Pietatis*,⁶ tedy jeho představu o vytržení posvátné figury

³ K tomuto tématu eucharistických studií v poslední době: Aleš Mudra: *Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře*. České Budějovice 2012; zde je v úvodu shrnuta recentní literatura. Dále je nutno jmenovat také četné recentní publikace, především Achim Timmermann: *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*. Brepols 2009.

⁴ Název Mše sv. Řehoře je novodobým pojmem. V pozdním středověku se vždy odkazovalo na *Visio sancti Gregorii*, viz Caroline W. Bynum: *Seeing and seeing beyond: the Mass of St. Gregory in the fifteenth century*. In: *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*. Ed. Jeffrey F. Hamburger. Princeton University Press 2006, 208.

⁵ Claire Barbetti: *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*. Inbunden 2011.

⁶ Erwin Panofsky: „*Imago Pietatis*“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308; Panofsky přebírá základní myšlenku od Wilhelma Pindera, který předpokládal vznik devočních ob-

z narace, její zcitování a zlidšňování, za jehož projev považoval Panofsky i obraz Svátečního Krista. V závěru této studie se snažím ukázat význam Svátečního Krista jako jednoho z možných zdrojů moralizující narace v nizozemském malířství. Panofského studie *Imago Pietatis* tedy nastolila jeden základní problém: vztah narace, Andachtsbildu a žánru, který se zde snažím aplikovat.

Panofského metodologickým i společenským protipólem v předválečné pašijové literatuře je *Pie Jesu* Romualda Bauerreisse.⁷ Bauerreiss psal svá díla v době vítězího národního socialismu a v souladu se zájmem doby se zaměřil na srovnání náboženského a historického kontextu eucharistické úcty po roce 1300 v zaalpských oblastech. Toto spojení kříže a ideologického významu dochází ještě dále v Bauerreissově opomíjené studii *Arbor vitae* z roku 1938,⁸ která je již plně ideologicky zasažena, a proto zůstává necitována, ač se pozdější studie o Arma Christi zabývají příbuznou látkou. Bauerreiss si všímá spojení Bolestného Krista a souboru eucharistických poutních míst, která jsou zasvěcena Svaté krvi (Heiligblut). Bauerreiss načrtl spojitost mezi pašijovou zbožností a zneuctěnými krvácejícími hostiemi. Uctívané pašijové sochy a předměty označil souhrnným termínem „Eucharistisches Gnadenbild“. Tato témata spojuje s místy vázícími se k eucharistii (sanktuář, predela apod.), ale také k funerální tematice, kde se Bolestný Kristus dostává v epitafech ke slovu spolu se Mší sv. Řehoře. V závěru Bauerreiss spojuje tento fenomén s pogromy a místy zbořených synagog. Tato místa dosud nesou názvy jako Judenberg, Judenbuchel, Judenstein a Judengrube.⁹ Bauerreiss vyvodil, že místa úcty k pašijovému Kristu souvisela s místy zneuctění hostie. Místa zázračného nálezu krvácejících hostií nazýval termínem „Fundstelle“.¹⁰

razů izolováním základního náboženského pocitu z narace. Jejich vznik předpokládá až (!) v nástupu citového prožitku 14. století. Tato citová intimizace je také základem Panofského studia vývoje od narace k izolované figuře. Viz též: Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. In: A. E. Brinckmann (ed.): *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Wildpark-Postdam 1924, 93.

⁷ Romuald Bauerreiss: *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München 1931. Některé Bauerreissovy myšlenky se již objevují v článku Romuald Bauerreiss: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum S. Gregorii“ in Andechs. *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 44, 1926, 57–78; viz též Romuald Bauerreiss: Basileus tes doxes: Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung. In: *Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960*. München 1960. Bauerreissovim životním dílem jsou pak dějiny bavorské církve – Romuald Bauerreiss: *Kirchengeschichte Bayerns*, Bd. 1–7. St. Ottilien 1958–1970.

⁸ Romuald Bauerreiss: *Arbor vitae: der „Lebensbaum“ und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München 1938.

⁹ Nelze s Bauerreissems souhlasit v tom, že byl název od eucharistických zázraků odvozován přímo. Někdy se tak stalo až dlouho poté. Například Judenstein je názvem pocházejícím až z roku 1462. Poutní místo tvoří zázračný hrob blahoslaveného dítěte, Anderla von Rinn, které bylo podle legendy vykrváčeno na kameni a pověšeno na strom jakýmsi místním Židem. Dobrý pastýř se snažil dítě sundat ze stromu, ale zlomil si nohu a také zemřel. Obětní kámen, na kterém dítě vykrváčelo, byl obestaven kostelem. Tento místní kult byl zakázán v roce 1953 a uctívané předměty byly odstraněny z chrámu. Uctívání neustalo, a tak se v osmdesátých letech 20. století rozhodl místní biskup přemístit hrob svatého Anderla mimo kostel. Viz též: Jakob a Wilhelm Grimm: *Anderl von Rinn*. In: *Deutsche sagen*, Bd. 1. Berlin 1816.

¹⁰ Bauerreiss 1931, 83–84 a 92–100. K eucharistickým místům viz též Mitchell B. Merback: Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany. In: *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*. Ed. Sarah Blick, Rita Tekippe. Leiden 2005, 587–646.

Zcela opačný úhel pohledu zvolil Erwin Panofsky ve studii *Imago Pietatis*.¹¹ Tito dva autoři se vzájemně necitují, což je snad v kontextu doby pochopitelné. Je příznačné, že se Panofsky historickému kontextu pašijové úcty vyhýbá a pojímá téma čistě umělecko-historicky. Nevíme, zda zde sehrály roli různé obavy, nebo šlo jen o zcela jinou metodu přístupu.¹² Panofsky nastiňuje proces „zlidšťování“ Krista v jeho dialogu s člověkem. Všíhá si důležitého místa českých zemí v tomto procesu a uvádí dva příklady, které znázorňují Krista jako lidského prostředníka. Je jím „Schutzmantelchristus“ z oltářního křídla v Roudnici nad Labem a Sváteční Kristus ve Slavětíně, kterého považuje za doklad vztahu s anglickým protoreformačním prostředím.¹³ Tento proces „zlidšťování“ Bolestného Krista a přesun eucharistické viny ze Žida na hříšníka je přetavením historie v obecné poučení. Tento proces snad může spojovat i obě zakládající, a přesto zcela mimoběžná díla Panofského a Bauerreisse.

K základnímu přehledu o celkové literatuře k pašijové zbožnosti lze použít obsáhle zpracované heslo *Passionsfrommlichkeit* uvedené v *Lexikon für Theologie und Kirche*.¹⁴ Pro vývoj sochařství a shrnutí předválečné pašijové literatury je velmi přehledná stať Gerta von der Ostena.¹⁵ Po druhé světové válce se soubor pašijové literatury natolik rozšířil, že se již stává sám objektem monografického zpracování. Celkové shrnutí pašijové literatury s odkazy k nejdůležitějším památkám podává disertace A. Zimmermannové,¹⁶ obsahující seznam literatury, lokalit a ikonografických typů vztahujících se k Bolestnému Kristu. Po druhé světové válce můžeme sledovat další pozoruhodné rozšíření pašijových studií v oblasti symbolického znaku, které snad souvisí s rozvojem moderního umění a s nástupem nekonformní atmosféry na západních univerzitách. Badatelé navázali na tzv. funkční definici *Andachtsbild* Bauerreissovu, ale jejich pohled byl spíše psychologický. Znak se stával důležitým pojmem v teorii současného umění. Rudolf Berliner a Robert Suckale hledali v souboru *Arma Christi* elementární znaky, které interpretovali jako esenci a symbol velkého středověkého umění. Polemizují také s teorií *Andachtsbild* jako obrazu vyděleného z narace. Zastávají se i u samotného pojmu „uctívání obraz“, který je termínem pozdějšího pietismu. Nelze jej přenášet do středověkého pojetí privátní modlitby jako duchovní pouťi.

Především anglická literatura pak reagovala na uvolněnou atmosféru šedesátých a sedmdesátých let studiem tělesných projevů, rituálů a chování jako nedílné součásti uměleckého díla. Tato vlna studií o „středověkém body artu“ se soustřeďuje i na studium symbolického chování a kultovních předmětů, které byly zajímavé spíše z hlediska konceptu než jako mimořádně kvalitní dílo v čistě vizuálním hodnocení. Výrazným

¹¹ Panofsky 1927, 261–308.

¹² Panofsky neuvádí Bauerreissův *Gregorianische Schmerzensmann*. Bauerreiss Panofského *Imago Pietatis* pouze letmo zmiňuje (4–5).

¹³ Panofsky rozvádí příklad Krista ve Slavětíně v pozn. 95.

¹⁴ Michael Buchberger / Josef Hofer / Karl Rahner: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg im Breisgau 1995. Heslo *Passionsfrommlichkeit* je zpracováno v dodatcích na konci dílu 26.

¹⁵ Gert von der Osten: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin 1935.

¹⁶ Andrea Zimmermann: *Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngeltes* (disertační práce na Martin-Luther-Universität). Halle-Wittenberg 1997.

impulsem byla práce Leo Steinberga *Sexuality of Christ*.¹⁷ Řada Steinbergových teorií byla sice úspěšně zpochybněna, ale značný ohlas této studie podnítil další řadu kvalitních studií z oblasti středověkého genderu a projevů tělesnosti.¹⁸ Předměty amuletního charakteru převážně z prostředí ženských klášterů byly studovány v kontextu tělesného *imitatio Christi*¹⁹ a s teoretickým pozadím velkých děl eucharistické mystiky. Tento svět středověkých „performerů a performerek“ je zachycen v řadě studií. Přímou na Steinbergovu *Sexuality of Christ* reagovala Caroline W. Bynum souborem studií *Jesus as Mother*.²⁰ Významným badatelem v této oblasti je také Jeffrey Hamburger,²¹ který se specializuje na kulturu ženských klášterů. Ohlas Hamburgerovy knihy *Visual and the Visionary* dal podnět k myšlence velkorysé výstavy v Essenu *Krone und Schleier*.²² Tato výstava pod vedením Jutty Frings spojila teologickou analýzu Hamburgerovu se sociologicko-historickou metodou R. Suckaleho. Důležitou statí v teoretické rovině jsou pro pašijová studia i některá díla Hanse Beltinga.

Literatura k Svátečnímu Kristu je podstatně skromnější, i přesto, že již existuje jako badatelské téma více než sto let. Téma získalo aktuálnost v atmosféře anglického sociálního hnutí. Zprávy o objevech nástěnných maleb Svátečního Krista a pokusy o rozkrytí smyslu se v Anglii objevovaly celou druhou polovinu 19. století, souborně je ale shrnul až E. W. Tristram,²³ který téma nazval „Kristus řemesel“. Zkoumal spojitost neobvyklého tématu s anglickou básní *Petr Oráč* vyrůstající z prostředí sociálně kritického kazatelství. Krista zde interpretuje jako zástupce prostých lidí. Nepoukázal ale na místo v básni, které by obrazovou tradici založilo. Pozitivní interpretace řemeslnických prací se dostala ke slovu ještě českou statí Bořivoje Lůžka.²⁴

Pozitivní význam řemeslníků a nástrojů a vztah k básni *Petr Oráč* byl v dalších studiích všeobecně zamítnut. Proti Tristramovi bylo namítáno, že neexistuje místo v básni, které by obrazovou tradici založilo. Dále bylo namítáno, že nástroje Krista obvykle zraňují, a nelze je tedy vysvětlit v pozitivním smyslu. Tristramův název „Kristus řemesel“ byl také

¹⁷ Leo Steinberg: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. London 1984; 2., rozšířené vydání Chicago 1996.

¹⁸ Caroline W. Bynum: *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*. *Renaissance Quarterly* 39, 1986, 399–439. V našem prostředí zůstala Steinbergova studie až na zájem L. Konečného bez ohlasu. Viz Lubomír Konečný: *Mistr Litoměřický, ostentatio genitalium a Vidění sv. Brigity Švédské*. In: *Žena ve čtunu: Sborník Hany J. Hlaváčkové*. Praha 2007, 287–298.

¹⁹ Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990; Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of A*. Chicago 1994.

²⁰ Caroline W. Bynum: *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of High Middle Ages*. Berkley 1982, 135–146.

²¹ Jeffrey F. Hamburger: *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*. *The Art Bulletin* 71, 1989, 20–46. Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. California 1996. Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998.

²² Jutta Frings (ed.): *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern* (kat. výst.). Essen 2005.

²³ Ernest William Tristram: *Piers Plowman*. *Burlington Magazine* 31, 1917, 35.

²⁴ Bořivoj Lůžek: *Fresky v kostele ve Slavětíně nad Ohří*. *Český lid* 1962, 24.

zpochybňován s tím, že se zde vyskytují i jiné nástroje než jen řemeslné náčiní.²⁵ Skladbu *Petr Oráč* jako pramen připustila pouze Gertruda Schillerová.²⁶

Zakládající německá studie E. Breitenbacha a T. Hilmanové interpretuje téma jako nástroj pastorační praxe utvrzující svěcení nedělního klidu.²⁷ Základní klíč k významu tohoto zobrazení nalézají v kostele San Miniato al Monte ve Florencii,²⁸ kde je vyobrazení Krista s nástroji z 15. století. K fresce je připojen textový doprovod hrozící peklem každému, kdo nesvětí neděli. Uvádí též středověká rčení dokládající představy o Kristově neustálém utrpení a o zachování nedělního klidu. Zobrazení ve Slavětíně hodnotí jako raný a izolovaný příklad italobyzantského typu. Kromě Panofského, Breitenbacha a Hilmanové a Tristrama se před válkou Svátečním Kristem zabýval ještě Fritz Saxl. Učinil tak především ve *Festschriftu* pro Julia von Schlossera, kde detailně rozebírá obraz Svátečního Krista v rukopise *Casanatensis* a jeho kontext s psanými verši a texty v rukopise.²⁹ V prohloubené formě tyto myšlenky rozvinul Wildhaber v samostatné studii³⁰ a ještě v souborné nepublikované práci (uložené ve Vídni) na identické téma.³¹ Tímto typem se zabývala také G. Schillerová,³² která neodmítá ani původní myšlenku Tristramovu. Uvádí široký diskurs významů i pojmenování. Ze souboru jmenuje nástěnné malby z Ormaligen ve Švýcarsku, kde je zobrazen zcela oblečený typ Krista. Řemeslnické nástroje se do něj ze všech stran zatínají, některé propichují jeho roucho. Kristus drží v ruce blesk, ale Panna Maria mu zabráňuje, aby sestoupil na zem. Dalším výjevem, který badatelka připomíná, je Kristus z Rhäzüns. Tato malba je podle ní namířena proti profesionálním hříšníkům. Bolestný Kristus je obklopen zkratkovitými zobrazeními hříchů a nástrojů, které jsou krvavou čarou spojeny s Kristem. Posledním uvedeným příkladem je pozdně gotická malba ve Wiesmaru.³³ Tu autorka interpretuje jako čtrnáct postav kriminálních v architektonickém rámci, kteří do Krista střelí šípy. Přínosem této práce je především její šíře, která se vyhnula „lexikonovému“ oddělování témat, a přiznává tedy široký vý-

²⁵ Rom, Biblioteca Casanatense, cod lat 1404, fol. 40r (obr. 449) – objevují se zde hudební nástroje. Instrumentální hudba však měla ve středověku povahu práce a zákaz duchovní instrumentální hudby byl velkou překážkou jejího rozvoje v radikálně asketických hnutích. Kalvinismus rozvoj hudby pro důsledné dodržování askeze téměř zlikvidoval. Husité ničili varhany a praktikovali pouze chorál (ten byl slovem, na rozdíl od instrumentální hudby). Ke kalvinistické askezi viz pozoruhodný příspěvek Michal Šroněk: Boření obrazů jako svátek. In: *Žena ve člunu: Sborník Hany J. Hlaváčkové*. Praha 2007, 391–404.

²⁶ Gertrud Schiller: *Iconography of Christian Art. Volume 2, The Passion of Jesus Christ*. London 1972, 197, 204–205.

²⁷ Edgar Breitenbach / Thea Hilmann: Das gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis. *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge* XXXIX, 1937.

²⁸ Firenze, S. Miniato al Monte, nástěnné malby v kostele. K malbám se také vztahuje pojmenování Sta Domenica doložené z potridentského zabilení obrazu.

²⁹ Fritz Saxl: Aller Tugenden und Laster Abbildung. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddrucks. In: *Festschrift für Julius Schlosser*. Wien 1927, 104–121; Fritz Saxl / Otto Kurz: A spiritual encyclopaedia of the later middle ages. The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 82–142.

³⁰ Robert Wildhaber: Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, 1956, 1–34.

³¹ Práce se mi nedostala do rukou, zmiňuje ji Elga Lanc in: *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II*, str. 335, pozn. 43. Hlavní poznatky však Wildhaber publikoval ve výše uvedené stati.

³² Schiller 1972, 197; dále Sontagchristus 204–205.

³³ Kompozičně je tato malba příbuzná s malbou ve Slavětíně.

znamový diskurs jednotlivým námětům. Zůstává proto dosud zcela nevyhnutelným podkladem pro jakoukoliv ikonografickou studii.

V poslední dekádě se znovu objevilo několik studií o Svátečním Kristu, souvisejících s příklonem ke kulturněhistorickým tématům. Důležitým příspěvkem byla práce Atheny Reissové, která zpracovala pozoruhodný soubor maleb Svátečního Krista v Anglii a vytvořila první knižní monografii s katalogem na toto téma.³⁴ Je cenná zejména shrnutím pramenů, které jsou v Anglii neobyčejně dobře dochovány. Posledními významnými studiemi jsou práce Dušana Komana³⁵ a Dominiky Rigaux.³⁶ Koman upozorňuje na časté užívání ženské alegorie a nutnost zavedení nového pojmu pro tento typ. Monografie *Christ du Dimanche* od Dominiky Rigaux se věnovala sběru materiálu v alpských oblastech a severní Itálii. Z této oblasti také zahrnuje nové lokality do korpusu nástěnných maleb. Vznik obrazu však předpokládá v souvislosti se svatořehořským kultem, což nelze přijmout – Sváteční Kristus je starším vyobrazením a nelze jej spojovat s římskými pašijovými relikviemi. Tématu se dotkl i autor stati v diplomové práci, kde se zabýval vztahem vyobrazení Svátečního Krista ve Slavětíně ke skladbě Williama Langlanda *Oráč Petr* (*Piers the Ploughman*).³⁷

Přítomnost Krista v hostii a rozvoj pašijové zbožnosti ve vrcholném středověku

Jak již vyplývá z výběrového přehledu pašijové literatury, téma Svátečního Krista nepatří sice k nejdůležitějším typům, jako pozoruhodná rarita si však získalo pozornost řady ikonografů. Objevuje se ve 14. století spolu s rozvojem řady námětů souvisejících s kulturou vizuální zbožnosti. „Visio“ jako literární útvar souviselo v pozdním středověku především s významem eucharistického kultu.³⁸

Velmi lapidární formulace v evangeliích³⁹ a především pak dovětek v Lukášovi, že je obřad činěn „na Kristovu památku“ (L 22:9, 1 K 11:24–25), znamenal neustálé komplikace a střety s výkladem liturgie. Tento vývoj byl utlumen až tridentským koncilem, po kterém již eucharistická diskuse probíhala spíše jako mezináboženský dialog.

³⁴ Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000. Velmi dobrá je kritická recenze příslušného díla: Achim Timmermann: Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. *Journal of the British Archaeological Association* 155, 2002, 288–291.

³⁵ Dusan Koman: Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev. In Alenka Klemenc (ed.): „*Hodil po zemlji sem nasi...*“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici. Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana 2001, 233–242.

³⁶ Dominique Rigaux: *Le Christ du Dimanche. Le histoire d'une image médiévale*. Paris 2005; Dominique Rigaux: Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Âge: Approche iconographique. In: *Economia e arte secc. XIII–XVIII. Actes de la „Trentatreesima Settimana di Studi“*. Firenze 2002, 489–514.

³⁷ William Langland: *Piers the Ploughman*. London 1960; Josef Záruba-Pfeffermann: *Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh* (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2002.

³⁸ Christian Hecht: Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 36, 2005, 9–44.

³⁹ Institucionalizace eucharistie v evangeliích – Poslední večeře (Mt 26:17–27, Mk 14:12–25, L 22:7–23).

Pro latinský středověk byla především důležitá diskuse na karolínském dvoře, kde se hlouběji probírala povaha přítomnosti Kristova těla v hostii a vztah ke Kristově reálné oběti, což znamenalo důležité impulsy pro pašijové zobrazování. Na dvoře Karla Holého řada teologů včetně Alkuina, Amalara z Mét a Jana Skota Eriugeny psala o mystickém významu krve při posvátné oběti Krista. Jan Skotus Eriugena přirovnal ránu Krista k fontáně života. Spor vyvrcholil v polemice probíhající od roku 831 ve Francii nad spisem Paschasia Radaberta *De corpore et sanguine Domini*, který zdůrazňuje totožnost eucharistie s Kristovým pozemským tělem. Berengar z Tours naproti tomuto spisu zdůrazňoval symboličnost aktu a odmítal předpodstatnění. Tento blud byl odmítnut v Tours, v Paříži a v Římě (1079) a v jeho důsledku bylo zavedeno pozdvihování hostie a kalicha. Od druhé poloviny 12. století již bylo přesvědčení, že Verum Corpus je přítomno v hostii, všeobecné.

Debata dále pokračovala během vrcholného středověku. Vývoj eucharistických konceptů je také velice dobře zachycen ve výtvarné podobě hostie (kleště na hostie – *ferrum oblatorium* – a vyobrazení hostie) a s vývojem rituálů spojených s přípravou hostií.⁴⁰

Eucharistická diskuse vyústila v ukotvení dogmatu na 4. lateránském koncilu. Koncil deklaroval pomocí eucharistického kultu především církevní jednotu. *Corpus Christianum* jako katolická církev bylo definováno v článku *Extra Ecclesiam nulla salus*, kde je ukotvena jednotu církve v eucharistii a Ježíš Kristus je v této posvátné instituci „knězem i obětí“. Chléb a víno je předpodstatněno (*transsubstantio*) v tělo a krev. Termín transsubstanciacie znamenal nový koncept materiálního dotyku s věčností, přičemž církev byla výhradním zprostředkovatelem tohoto dotyku. Jedině konsekrační slova kněze mohla člověku poskytnout Kristovo tělo. Schválený kánon se pokusil jasně oddělit tělo církve od ostatních. Bylo znovu nařízeno označování Židů a saracénů, aby se zamezilo tělesnému styku mezi křesťany a jinověrci. Bylo nařízeno uzamykání eucharistie, přičemž klíče mohl držet pouze kněz. Byl také omezován finanční styk se saracény a Židy. Pro Židy papež Inocenc III. vymezil mimo církevní koncil určité místo ve společnosti, které je etablovalo jako součást struktury. Poprvé jasně definoval putujícího Žida jako posvátného exekutora. Třinácté století pak znamenalo právní ukotvení židovských diaspor, ale také jejich zvýšené ohrožení. První případ obvinění Židů ze zneužití krve se vyskytl sice již roku 1144 v anglickém Norwichi, ale ke „krádežím“ eucharistie docházelo až po zavedení svátku Božího těla a spolu s rozšířením uzamykatelného tabernáku. Symbolická demonstrace posvátného materialismu byla také pro koncil významným bojem s herezí, zvláště pak s albigenskými. Proti gnózi byla namířena také sakralizace pozemské církve, zdůraznění možnosti spásy i pro normální lidi žijící v manželství i institucionalizace eucharistie. Sakralizace požívání, rození, živení, pokorné obcování s bahnem a nemocemi

⁴⁰ Nejstarší kleště na hostie byly nalezeny v Kartágu (6.–7. století), kde se spolu s christogramem objevují různá symbolická hesla; především je podivuhodný symbolický nápis *HIC EST FLOS CAMPI ET LI-LIUM* (Alfred Louis Delattre: *Un pèlerinage aux ruines de Carthage et au Musée Lavignerie*. Lyon 1906, 31, 46). Kleště od 9.–11. století byly na velké hostie (jako koláč), později se zmenšovaly a byly na různé velké hostie. Od 12. století jsou běžné dvě různé velikosti – pro kněze a pro ostatní. Obrazy hostií ve 14. století v sobě často obsahují figuru Krista dítěte nebo Ukřížovaného (viz *Krone und Schleier*). Francouzské kleště z 15. století nesou vyobrazení Beránka, veraikonu, Ukřížování nebo Vzkříšení, někdy též heraldické symboly. Viz *Catholic Encyclopedia*, heslo Host. Dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm>, bibliografie tamtéž.

bylo jedním z typických projevů středověké eucharistické mystiky – právě to, co bylo pro gnózi projevem nečistého smyslového světa. Z těchto důvodů také gnóze eucharistii až na výjimky⁴¹ nepraktikovaly a odmítaly vzkříšení těl.

Eucharistie jako ideologická zbraň proti gnózi byla používána již v raném křesťanství. Již sv. Irenej († 203) používal eucharistii jako symbol materiální sounáležitosti: „*Kalich z tvorstva vzatý, prohlašuje [Kristus] za svou krev, kterou naši krev proniká, a chléb z tvorstva pocházející prohlašuje za vlastní tělo, jímž naše těla žíví.*“⁴² Podstatná mohla být pro výtvarné umění také kodifikace 4. lateránského koncilu, jakým způsobem vstal Kristus z mrtvých: do pekel vstoupil v duši, z hrobu vstal v těle a vstoupil na nebe v obojím. Toto zdůraznění nezávislého Kristova těla 4. lateránským koncilem prohloubilo rozdíly ve vnímání transsubstanciacce v Byzanci a na Západě.

Důležitým rozdílem mezi východní a západní církví byla rozdílná představa, co způsobuje konsekraci hostií. V Byzanci to byla tzv. epikléze (epiklésis) – zývání Ducha svatého po konsekraci, aby sestoupil a učinil dary tělem a krví Páně. U Řeků převažovalo mínění, že právě epikléze je příčinou konsekrace. V Římě se naopak liturgie soustředila kolem slov instituce, které založilo lpění na sakrálním materialismu, projevujícím se mj. i v potírání remanenčních teorií a v úctě k materiální věčnosti.⁴³ Definice církve skrze poskytnutí svátosti – Krista obracela v dalších staletích heretický tlak právě k eucharistii. Pro umění znamenalo toto pozemské ukotvení Kristova těla posun k náboženskému materialismu. V roce 1208 také Inocenc III. zajistil nový impuls vizuální zbožnosti ustavením každoročních procesí k sudariu sv. Veroniky, která ustanovil na první oktáv po epifanii do nemocnice sv. Ducha v Římě. Peníze z pouti šly ve prospěch nemocných. Někdy před rokem 1216 získala relikvie obličej,⁴⁴ když se zázračně obrátila vzhůru nohama. Na paměť tohoto zázraku sepsal papež modlitbu ke svatému obličejí, nadanou desetidenními odpustky. Čtyřicetidenní odpustky pak získal účastník každoroční pouti.⁴⁵ Obličej na bílé látce měl také názorně ilustrovat přítomnost Krista v hostii. Lateránský koncil rovněž zakázal vystavovat ostatky bez relikviářů, aby se zabránilo jejich olamování a kradení.⁴⁶ Aby věřící obdržel odpustek, musel zbožně hledět na obličej a pomodlit se hymnus, často vepsaný k vyobrazení sudaria. Vyskytují se především *Ave facies praeclara*, napsané za pontifikátu Inocence IV. (1243–1254), a *Salve sancta facies* z doby pontifikátu Jana XXII.

⁴¹ Jaroslav Matoušek: *Gnose*. Praha 1994. Dále viz *Catholic Encyclopedia*, dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/07489d.htm>. Je nutné zdůraznit význam gnóze pro zrod transsubstanciační teorie. Byly to právě různé sekty opovrhující materií, které začaly tvrdit, že proměňují a požívají chléb zcela změněný – jiné podstaty než před konsekrací. Jejich snahou bylo „odhmotněn“ svátosti.

⁴² Ibidem.

⁴³ Jinému aspektu křesťanského kultu věnuje pozornost Hana J. Hlaváčková; sledovat význam obou aspektů je již mimo rámec této práce. Hana J. Hlaváčková: Časovost obrazu jako míra jeho kultovní. *Umění XXIX*, 1982, 516–524.

⁴⁴ Hans Belting: *The Image and Its Public: Form and Function of Early Passion Paintings*. New York 1990, 133, 219, 221. Belting tvrdí, že v této době se relikvie stala malovaným obrazem. Relikvie byla dříve pouze kusem látky, obličej získala právě v souvislosti transsubstanciačního učení a také vlivem starších tváří Krista na Východě (např. mandylion). Viz též Debora Birch: *Pilgrimage to Rome in the Middle Ages: Continuity and Change*. Rochester 1998, 114–116. D. Birch cituje J. Wilperta tvrdícího, že obličej byl namalován krátce před rokem 1216.

⁴⁵ Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1993, 541–544.

⁴⁶ Například byly ukradeny dvě části prstu Máří Magdalény; nařízení bylo opakováno v roce 1255. Viz dále David Sox: *Relics and Shrines*. London 1985, 44.

(1316–1334). Původní modlitba Inocence III. měla jen desetidenní odpustek, a tak byla pozdějšími vytačena – k hymnu *Salve sancta facies* se vázalo již 10 000 dnů odpustků. Pouti dosáhly masových rozměrů a šířily oblibu vizuální zbožnosti.

Dalším důležitým tématem vzniknuvším v souvislosti s eucharistickou úctou je nová forma mystického vidění. To se stává tělesnou a reálnou zkušeností. Velkým předobrazem západního svěťce se stala stigmatizace sv. Františka, která byla první stigmatizací v dějinách vizionářství a započala epochu *imitatio Christi*. Tato epocha tělesného následování a tělesného splývání s Bohem byla dalším krokem oddalujícím římskou církev od Byzance. Samotný obraz *Stigmatizace sv. Františka* založil tradici patření Krista a jeho fyzického následování. Obraz dal také základ tradici spojování Krista s ostatními krvavým proudem a posílil symboliku krve v mystické obrazovosti – tato tradice krvavých čar je pro Svátečního Krista zvláště významná. Vznikala řada námětů podněcujících patření Boha a jeho následování. S tím mohla také souviset obliba námětu Krista na hoře Olivetské, která se stala jakousi ukázkou tělesného prožitku při modlitbě. U Koldy v *Pasionálu abatyše Kunhuty* se poprvé setkáváme se vztažením modlitby na Olivetské hoře k představě vyražení krvavého potu (L 22:44). Další obrazový výčet výbavy trapičů vcházejících do zahrady podtrhuje vzrušující ráz tohoto okamžiku.⁴⁷

Jako biblický pramen vizionářské eucharistické kultury sloužila především Apokalypsa sv. Jana,⁴⁸ která se ve většině vidění vyskytuje jako určitý předobraz. Je zajímavé, že Janovo Zjevení i jeho smrt se ve středověké tradici odehrávaly v neděli.⁴⁹ Tato tradice zakládala význam sedmého dne jako dne Zjevení a konce. Důležitým mezníkem eucharistické úcty byl také svátek Božího těla, založený na základě vidění blahoslavené augustiniánky Juliány.⁵⁰ Byl nejprve ustaven jako lokální svátek v Lutychu. Když se stal arciděkan lutyšský papežem pod jménem Urban VI., nařídil roku 1264 univerzální slavení tohoto svátku. Tradice byla utvrzena na viennském koncilu Klementem V. (1311–1312). Ustavení svátku Božího těla také zavedlo uctívání *Arma Christi* a již zmiňovaný pevný tabernákl. Dynamický rozvoj víry ve 13. století podnítl pozoruhodnou a dramatickou atmosféru pozdního středověku. Od první poloviny 14. století se stávají běžnou součás-

⁴⁷ Vyobrazení dvou mečů, palic, luceren a pochodní je zde doprovázeno citátem z Mt 26:55. Toto prvenství *pasionálu* uvádí Robert Suckale: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch* 6, 1977, 177–208.

⁴⁸ Zj 1:12–17, 4:1, 6:1, 7:1, 9:1, 10:1. Dále viz 2K 3:18, 1J 3:2, Zj 22:4, srov. Mt 5:8.

⁴⁹ Miriam Natoufová: *Iohannes in sinu lesu. Devocionální zobrazení v lekcionáři z Mariensternu?* (nepublikovaná diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008. Natoufová cituje Bedu a uvádí pasáže, které dokládají Janovo tělesné nanebevzetí, a eucharistický i nedělní kontext: „*V devadesáti osmi letech navštívil Jana Pán a sdělil mu, že se v neděli naplní čas, aby s ním a s bratry zasedl u stolu.*“ V Bedovi II dále čteme, že při nanebevzetí Jana zazářilo slunce, nebesa se otevřela a vešel Pán s mnoha anděly a vzal ho živého do nebe, kde přebývá před Boží tváří a modlí se za nás.

⁵⁰ Juliána viděla měsíc s tmavou skvrnou, které rozuměla jako neslavení svátku eucharistie. V této souvislosti bych rád připomněl studii L. Konečného: Lubomír Konečný: Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře. In: *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k sedmdesátým narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, 139–142. Motiv měsíční skvrny může být, stejně jako motiv zabořené ruky u krásných madon, paralelně vysvětlen eucharistickým poukazem. Obě studie zpracovávají kultovní zobrazení, proto se mohl k těmto studovaným aspektům dřížit základní, eucharistický význam. V prvním případě jde o zdůraznění Kristovy tělesnosti, v druhém případě může být skvrna na měsíci odkazem na vidění bl. Juliány, která viděla měsíční skvrnu jako znamení pro zavedení svátku Božího těla. Odmítání svátku protestanty bylo také významným motivem církevní polemiky 17. století.

tí tohoto svátku průvody se svátostí. Téma se stávalo ústředním problémem teologické diskuse. Diskurs nejrůznějších námětů souvisejících s Kristovou obětí pak velmi dobře doplňuje tento Zeitgeist pozdního středověku. Eucharistie byla ověňována dalšími atributy posvátnosti. Tím bylo věčné světlo či velkolepé průvody doprovázené bratrstvy založenými k tomuto účelu. Pašijová a eucharistická zbožnost produkovala nové texty a plnila chrámy kultovními předměty.⁵¹ Od 13. století lze pozorovat také zvýšený vliv liturgie na ikonografii. Například Bolestný Kristus často pozdvihuje ruce jako kněz při Agnus Dei,⁵² adorace Krista na Narození získává rituální atributy, vzrůstá obliba námětů souvisejících s Božím zjevením. Dalším tématem, které snad můžeme spojit s polateránským uměním, byla grisaille. Substance a forma – či logos – byly základními termíny středověké scholastiky. Grisaille pak představuje nevtělenou formu, a je tedy blízká slovu. Grisaille tematizovala kostelní architekturu jakožto církev, stávala se výzdobným prvkem písmen v iluminovaných rukopisech.⁵³

Od konce 13. století získávají také posunutý význam tzv. Arma Christi. Arma Christi byla v nejstarších dobách především symbolem vítězství Krista. Ve *Zlaté legendě* je však Jakub de Voragine vysvětluje takto: „[Arma Christi] poukazují na Kristovu milost a ospravedlňují jeho hněv, neboť jsme pamětliví těch, kteří nechťejí přijmout jeho obět.“ Autor *Specula*⁵⁴ z roku 1324 napsal: „Všechny Kristovy nástroje jsou zbraněmi proti hříšníkům. My jsme zabili Krista, jsme jeho nepřátelé.“ Kristovým ranám byly dány různé významy již bl. Bedou: rány byly důkazem Kristovy smrti, přímluva k Bohu Otci, důkaz jeho lásky a výtky zlým či zavřeným. Podle některých výkladů měly Kristovy rány především poukázat při posledním soudu na vinu Židů. Židům však byla stále jasněji vymezována role posmívavců, nevěřících a těch, kteří Krista prodali. Samotné mystérium oběti bylo ponecháváno ve vztahu člověka a Krista, přičemž důraz byl kladen na hřích individuálního člověka.

Toto mystérium oběti mezi Bohem a člověkem našlo vizuální symbol ve formě zázraků s krvácející hostií. Jedním z prvních zázraků tohoto typu byla tzv. Bolsenská mše, při které eucharistie demonstrovala Boží přítomnost krvácením.⁵⁵ První plně rozvinutý zázrak

⁵¹ Eucharistické kultury: Johannes Heuser: „Heilig-Blut“ in *Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde* (disertační práce na Universität Bonn). Bonn 1948; Peter Browe: *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters. Breslauer Studien zur historischen Theologie* 4, 1938; Horst Appuhn: *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*. Darmstadt 1980, 69–71.

⁵² Panofsky (Panofsky 1927) interpretoval toto gesto jako vliv Posledního soudu. Gesto převzaté z Posledního soudu se ale liší od liturgického gesta *orans* (Ecce Agnus Dei), které má v liturgií různé formy. Armění například rozpažují do formy kříže.

⁵³ Paul Philippot: Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* XV, 1966, 225 sqq.; Michaela Krieger: Grünewald und die Kunst der Grisaille. In: *Grünewald und seine Zeit. Große Landesausstellung Baden-Württemberg* (kat. výst.). Baden-Württemberg 2007, 58–67; Michaela Krieger: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*. Wien 1995; Dagmar Täube: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik* (disertační práce na Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität v Bonnu). Essen 1991; Carlo Bertelli: The image of Pity in Sta. Croce in Gerusalemme. In: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, 40–55.

⁵⁴ „Omnia arma Christi contra peccatorem stabunt.“ *Spaeculum humanae salvationis* bylo uspořádáno roku 1324 v Horním Porýní, bylo přeloženo do více jazyků, na počátku 15. století také do češtiny. Zachovalo se asi 350 rukopisů. Viz Adrian Wilson / Joyce Lancaster Wilson: *A Medieval Mirror: Spaeculum Humanae Salvationis*. Poprvé citováno in: Schiller 1972, 189. Dále viz Rigaux 2005, 47.

⁵⁵ Andrea Lazzarini: *Il miracolo di Bolsena: testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV*. Roma 1952.

s krvácející hostií lze ale zaznamenat až v Paříži roku 1290. Žena z farnosti St.-Jean-en-Grève byla svedena místním Židem, aby propašovala hostii z velikonoční bohoslužby. Žid poté na hostii zaútočil nožem, kladivem a hřebíky, páčil ji, napíchl ji a vařil ve vodě. Nezničitelná hostie reagovala krvácením a různými zázraky. Žid nelituje a je upálen. Jeho rodina a další Židé přestupují na křesťanství. Zázrak se dočkal uznání od papeže Bonifáce VIII., který zaslal mandát pařížskému biskupovi. Bohatý Vlám Raynerius pak postavil na místě zločinu svatyni – tzv. Chapelle des Billettes. Symbolická znázornění pokrošené synagogy tak byla převedena do polohy přítomného boje Židů s tělem Kristovým a jejich porážky. Tato existence krvácející eucharistie v Paříži mohla souviset s propuknutím tzv. povstání pastýřů, které končilo pogromem. Jistý význam v těchto událostech mohla sehrát také víra ukotvená ve sv. Pavlovi, že příchod Krista nastane, až budou všichni Židé obráćeni.⁵⁶

Pouhých osm let po pařížském zázraku, kdy začínala získávat Chapelle des Billettes jistou proslulost, propuklo násilí na území říše. Nedostatek autorit ochraňujících židovské diaspory, nebo i jejich souhlas, tato povstání umožnil. Legendy a uctívané hostie po vzoru Paříže zasáhly Franky. Roku 1298 propukly tzv. Rintfleischovy pogromy, pojmenované podle přezdívky vůdce tohoto povstání. Druhé lidové povstání proběhlo v letech 1336–1339 (povstání kožených paží). Tato povstání zdecimovala mnoho Židů v oblasti Frank, Bavorska, Švábska a Dolních Rakous. V tomto momentě je důležité připomenout další aspekt pašijové úcty, typický pro oblast střední Evropy – kaple Božího hrobu. Tyto centrální polygonální útvary vznikaly jako aluze na Boží hrob v Jeruzalémě. „Gottesruhekapellen“ se stávaly nejdůležitějšími centry pašijové úcty. Jejich výzkum je proto důležitý také pro ikonografii Kristovy krve a ikonografii spojenou s odpouštěním hříchů. Tato rituální místa se stávala centry společenského neklidu. Osvobození Božího hrobu se nemuselo odehrávat v Jeruzalémě, ale přímo za humny u nejbližšího místa pašijového kultu. Rituální násilí se původně spojovalo se samotnými křížovými výpravami do Jeruzaléma. V 11. století zhanobili muslimové poutní místa v Jeruzalémě a Urban II. vyhlásil roku 1095 křížové výpravy. Před křížovou výpravou byl ale často nejprve pomstěn Ukřížovaný zabitím Židů a poté se jelo válčit s nevěřícími. Někdy se bojovnost vybíla pouze na místě. Například v Heiligengrabe v Meklenbursku⁵⁷ objevil archeologický výzkum v roce 1984 zevnitř červeně natřený hrob opatřený datem 1287, jehož dno bylo pokryto mincemi z 13.–15. století. Je příliš malý, aby obsahoval tělo – dnešní diskuse uvažuje o kopii Božího hrobu v Jeruzalémě anebo o pohřbení zneuctěné hostie. V základech kaple objevil archeologický výzkum větší množství ostatků násilně zabitých, jež pravděpodobně poukazují na nějaké popravu v souvislosti se založením, nejspíše zabíjení Židů. Obětiny v základech

⁵⁶ Popis události viz František Šmahel: *Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje*. Praha 2008, kde je také zachycena původní reference k Jeruzalému. Ta se v Paříži mění v eucharistický smysl. Nevím, zda lze vůbec toto povstání klást do souvislosti s eucharistickým zázrakem.

⁵⁷ Caroline W. Bynum: The Presence of Objects. Medieval Anti-Judaism in Modern Germany. *Common Knowledge* 10, 2004, 1–32. Gerlinde Strohmaier-Wiederanders: *Geschichte vom Kloster Stift Heiligengrabe*. Berlin 1995; Wolfgang Treue: Schlechte und gute Christen. Zur Rolle von Christen in antijüdischen Ritualmord- und Hostienschändungslegenden. *Aschkenas, Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 2, 1992, 113–114; Hubert Faensen: Zur Synthese von Bluthostien- und Haliggrab-Kult: Überlegungen zu dem Vorgängerbau der Gnadenkapelle des Klosters Heiligengrabe. *Sachsen und Anhalt: Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen und für Anhalt* 19, 1997, 237–255.

jsou obecnějším jevem. Snad měly pokořit hřích a zajistit infernální izolaci.⁵⁸ Tuto souvislost kaple Božího hrobu a pogromu s poutním místem lze sledovat také na rozvinuté legendě a historických událostech v Pulkavě v Dolních Rakousích.⁵⁹ V kapli Nejsvětější krve byl zázrak s hostií znázorněn cyklem nástěnných maleb na západní stěně, který byl zabílen v 18. století. Byl odkryt k badatelským účelům J. Habisonem a poté opět zabílen v roce 1919. Popisy maleb zachycuje světelský opat v kronice k roku 1723.⁶⁰ Části legendy se zachovaly také na predele oltáře. Predela je doplněna skutečnými výjevy z pašíj na oltářním retáblu a samozřejmě figurou Bolestného Krista.

I na takovýchto projevech lze sledovat obecné chtění doby prožívat posvátné události v reálném čase – atmosféra, která se také projevila v kultuře zpřítomňující meditace. Pražská kaple Božího těla asi představuje určitou transformaci původní myšlenky hrobu, která je ovlivněna založením svátku Božího těla a určitým posunem k obecnému smyslu Kristovy oběti. Zajímavé je také založení Bratrstva obruče a kladiva při této kapli, kde však o řemeslné symbolice v názvu nevíme nic bližšího. Pozdějším místem kultu s krvácející hostií byl Wilsnack, menší trhové město nedaleko Berlína.⁶¹ Relikvií byly hostie nalezené ve spáleništi kostela několik dní poté, co byl zničen loupežným rytířem v srpnu roku 1383. I když bylo spáleniště promočeno deštěm, hostie byly suché, ve středu každé kapka Kristovy krve. Toto místo je důležité pro českou reformaci vzhledem k vizitaci Jana Husa ve Wilsnacku v roce 1403 a jeho odmítnutí tohoto zázraku. Důležitá je záměna Žida za loupežného rytíře v legendě, která poukazuje na alternativu křesťanského hříšníka jako posvátného exekutora v pokročilejším středověku.

Poutní místa spojená s Kristovou krví jsou velmi významná i pro obecnou historii, protože se tento kult soustředil především na odpouštění, symboliku posmrtného života a obecně na eschatologii. Krev (Nového zákona), která se prolévá za nás na odpuštění hříchů, byla vnímána spíše jako „odpouštějící složka“ eucharistie.⁶² Odpouštění však bylo podmínováno církví ještě institucí zpovědi, a proto také symboličnost krve Kristovy získávala v průběhu vrcholného středověku na významu, zvláště pak v husitském hnutí, kde tvořila symbolika Kristovy krve se spory odpustkovými jeden celek.⁶³ Pocit viny osciloval z posvátného exekutora na sebe sama, střídalo se zpytování a obviňování.

Je také důležité pochopit diskurs eucharistického učení ve 13. století. Oficiální „centralizující pohled“ prosazující církevní jednotu zastávali velcí scholastici. Ten se stavěl velmi rezervovaně k různým projevům pašíjové úcty. Na toto církevní potlačování krvavých

⁵⁸ V základech středověkých staveb se také někdy nacházejí zvířecí obětiny. Zvláště rohatá zvířata zajišťovala domu plodnost. Židé jako představitelé Starého zákona byli také s tímto principem spojováni.

⁵⁹ Něm. Pulkau.

⁶⁰ Rakouský Zwettl. V kronice světelského opata se můžeme také dočíst okolnosti pogromu a zázraku: „V tom roce (1338) připadly křesťanské Velikonoce a židovský Pesach na stejné datum a kvůli tomu se objevilo toto největší vyhubení Židů.“

⁶¹ Z větší části monografie o Wilsnacku, Caroline W. Bynum: *Violent Imagery in Late Medieval Piety. Bulletin of the German Historical Institute* 30, 2002, 3–36.

⁶² Origenes (Hom 9 in Levit. 10) „Poznej krev Slova a slyš, kterak dí: Tato jest krev má na odpuštění hříchů“, viz Antonín Podlaha (ed.): *Český slovník Bohovědný*, heslo Eucharistie. Praha 1926, 903.

⁶³ Milena Bartlová: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. *Umění* XLIV, 1996, 167–183; Milena Bartlová: The Divine Law Incarnated in the Man of Sorrows. Specific Iconography of the Husite Bohemia. *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna* 4, 2005, 100–109; Jan Royt: Církevní reformy a husité. In: Jirí Fajt (ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 555.

kultů navazuje i Jan Hus nebo Mikuláš Kusánský. Církevní učenci relikvie Kristovy krve většinou odmítali a Kristovu krev považovali za oslavenou, a tudíž za zcela změněnou. Naproti tomu multiplicita forem byla vlastní spíše obecné středověké zbožnosti nebo žebřavým řádům. Tato obecná úcta vznikala spontánně a navzdory oficiální doktríně, představitelé reagovali buď zákazem, nebo povolením. Do této kategorie spadají též nástěnné malby Svátečního Krista.

Toto společenské napětí v ideologii Kristovy krve je výborně charakterizováno spisem Gerharda z Kolína⁶⁴ zvaným *Saxo. Tractatus de sacratissimo sanguine domini* byl složen roku 1280 jako obhajoba ostatků Svaté krve na žádost Hermanna z Weintgartenu. Měl obhájit klášterní relikvie proti pochybovačům. Spis útočí na antické filosofy (takzvané filosofy), na Tomáše Akvinského a Alberta Velikého – tedy na intelektuální autority středověké scholastiky. Obhajuje ostatky krve v apokalyptickém kontextu jako prostředek obecné zbožnosti. Podle jeho interpretace Kristus na tomto světě zanechal věřící Starého a Nového zákona, Nejsvětější svátost a Arma Christi. Nástroje umučení mají přivést nevěřící znovu ke Kristově lásce. Zatímco Tomáš jen cítil Kristovu ránu, my můžeme vidět jeho skutečnou krev „in humanae naturae“, rudou a zářící. Krev představuje jiskru viny a počátku církve. Krev měla také obvinít ty, kteří zabili Krista – jsou jimi podle Gerharda z Kolína především Židé, ale také křesťané, kteří zraňují Krista svou netečností a odmítáním. Gerhard z Kolína dokonce nazývá relikvie spojené s Kristovou krví termínem *cruor*, který lze přeložit jako krveprolití, namísto tradičního pojmu *sanguinis*. Toto pojetí křesťanů jako „nových Židů“⁶⁵ bylo pro obecné uvažování významným krokem k prohloubení pocitu viny a bázně Boží v pozdním středověku. Individualizace eucharistické viny vyvrcholila v renesanci, kde je zajímavou ukázkou básně na Dürerově titulním listu k *Velkým pašijím*. Pod dřevorytem Bolestného sedícího Krista čteme:

*Snáším tyto kruté rány pro Tebe, ó člověče,
a hojím Tvoji slabost svou krví.
Ale Ty mi neprojevíš díky. Svými hříchy často znovu rozevíráš moje rány.
Jsem stále bičován pro Tvé nepravosti
kterés nyní učinil ...
Vytrpěl jsem již muka od Židů,
tak ať je, příteli, pokoj mezi námi.⁶⁶*

Tento text nám Trpitele na titulním listu přibližuje jako obraz přítomného Boha, ne jako historickou událost.⁶⁷ Dílo Dürerovo pokračuje v introvertním humanismu ještě do větší krajnosti tím, že vlastní portréty stylizuje christologickým způsobem. Právě takové obrazy ilustrují mechanismus soucitu a viny. Tyto obrazy zpytovaly vlastní svědomí, ale krev byla také symbolem viny. Pozorovatel se mohl ztotožnit buď s Kristem, nebo s tím, který Krista napadl. Právě ztotožnění se s Kristem pak velmi často vedlo k trestání

⁶⁴ Caroline W. Bynum: Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History* 71, 2002, 685–714.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Schiller 1972, 197. Překlad zkrácen: „*Has ego crudeles, Homo, pro te perfero, plagas / Atque meo morbos sanguine curo tuos, / Vulneribusque meis tua vulnera, morteque mortem / Tollo deus: pro te plasmate factus homo / Tuque, ingratus, mihi pungis mea stigmata culpae / saepe tuis, noxa vapulo saepe tua. / Tat fuerit, me tanta olim tormenta sub hoste / Iudeo passum: nunc sit, amice, quies.*“

⁶⁷ Tematicky příbuzný text uvádí i úvodní list k *Malým pašijím* A. Dürera.

viníků, jak nejjasněji ukazují příklady zneuctěných a krvácejících hostií. Nemuseli to být jen Židé, zvláště v pozdním středověku to byli také zloději, hříšníci, čarodějnice a někdy se společenství obrátilo proti mocenským strukturám. Ideologie tělesného následování Krista, eschatologická periodizace dějin, to vše s sebou neslo představu rovnosti a chudoby a také revolučního očekávání.

Učení o eucharistii církev semklo, hierarchizovalo a vymezilo vůči okolí. Reformace byly z toho důvodu christocentrické a s eucharistií polemizující, čímž tento koncept církevní autority narušovaly. Vysvětlování povahy přítomnosti těla Kristova zaměstnávalo teology celé 13. a 14. století, než se dospělo k jeho úplnému odmítání. Zajímavou teorií zcela nezávislého těla Božího je učení Jana mladšího pařížského z počátku 14. století, který tvrdil, že tělo Kristovo se spojuje s chlebem hypostaticky a bezprostředně, takže podle záměny přívlastků (akcidentů) lze říci: „*Tento chléb jest tělo Kristovo.*“ Nelze však říci, že Bůh je chlebem, protože se s chlebem nespojil přímo, ale prostřednictvím svého těla. Tato teorie byla zavržena jako heretická. Tím byl postupně vytěšňován scholastický racionalismus ze spekulací týkající se Božského vtělení, a obraz tak získával prostor pro kvalitativní vyjádření iracionální přítomnosti. Na tomto případě vidíme, jak akcident získával na významu i jako teologická kategorie. Akcident čili přívlastek nebo modus popisuje kvalitu substantiva, a tím kvalitativní povahu posunuje do samotného jádra učení. Vliv na výtvarné vyjádření je dosud pouze spekulativní, ale zasloužil by si hlubší pozornost, protože právě materialismus 13. století a jakýsi zpřítomňující idealismus století následujícího jsou kategoriemi i v dějinách umění.

Více idealizující a zároveň silněji do přítomnosti vnikající figury mohou být obhajobou posvátné přítomnosti, nikoli pouze Kristovy substance.⁶⁸ Extrémním výrazem této obhajoby přítomnosti Krista může být také Zmrtvýchvstání třeboňské. Zobrazování Bolestného Krista s eucharistickým významem bylo v českém prostředí 14. století běžné a inovativní – připomeňme např. v Čechách vzniklý motiv Bolestného Krista s kalichem.⁶⁹ I třeboňské Zmrtvýchvstání má výrazný eucharistický motiv zavřeného hrobu, který mohl být zobrazením schopnosti Krista zbavit svoje tělo tíže a neprostupnosti.⁷⁰ Sv. Augustin uvádí průchod kamenem a chůzi po vodě jako důkaz Kristovy eucharistické přítomnosti.

Podstata (substance) byla také významným pojmem viklefovské remanenční teorie. Pro substanci je důležitá látka a forma a tyto pojmy bylo důležité přiřadit i k neviditelnému tělu Kristovu v eucharistii. Tento spor o substanci skončil kostnickým zavržením Viklefovy věty „*způsoby chleba nezůstávají v těze svátosti bez substance*“, kterou hájil i Jan Hus. Ikonografický výraz Svátečního Krista je jen dalším z témat podporujících Boží přítomnost na zemi. Stávala se aktuální tendencí doby, která se odrážela v *devotio moderna* i v různých chiliasmech revolučních proudů. Zdůrazněný christocentrismus raných reformací navazuje na tyto tendence a stává se symbolem emancipace a individuální zod-

⁶⁸ Mohli bychom říci, že Dvořákův pojem „*psychofysická krása*“ není zcela výstižný: Středověkému umělci nešlo o to, ovládnout formu duchem, ale spíše zpřítomnit posvátnou substanci, která byla jakýmsi posvátným materialismem.

⁶⁹ Dóra Sallay: *Eucharistic Man of Sorrows: Evolution, Function and Interpretation* (nepublikovaná diplomová práce na Közép-európai Egyetem v Budapešti). Budapešť 1999.

⁷⁰ Červená látka na Kristově plášti může být taktéž ovlivněna českým protoreformačním prostředím, český překlad „*ručno črvené*“ v Matoušově evangeliu je lat. *byssinum*. K motivům pečeti viz Barbara Brauer: *The Třeboň Resurrection: Retrospection and Innovation. Umění XXI*, 1983, 150–158.

povědnosti každého člověka. Hledáme-li místo Svátečního Krista ve vývoji eucharistického prožívání viny, měli bychom jeho kořeny hledat právě v době, kdy začalo nastupovat komunitní prožívání Kristovy oběti a podíl každého křesťana na Kristově utrpení. Tuto fázi lze hledat především v laicizaci kontemplativní víry a v posunu od obviňování vnějšího nepřítelů ke zpytování vlastního svědomí a k zobecnění viny. Tento posun lze vnímat také jako cestu 14. století k humanismu či k reformaci víry.

Bolestný Kristus

Ikonografie Bolestného Krista⁷¹ (*Imago pietatis* či *epitafios*) se zrodila v Byzanci ve 12. století.⁷² Ikona polofigury Krista v hrobu se užívala během pašijové liturgie. Během 13. století se tento typ Krista dostal do západní Evropy.

Epitafios je typem, který představuje Krista jako poskytnutou oběť. Již v pozdní Byzanci byl kladen v prothesi pod zobrazení Pantokratora a spolu ilustrovaly liturgickou hymnu oslavující Krista „na trůnu nahoře a v hrobě pod tím“. Kněží připravovali eucharistii v prothesi, která leží severně od oltáře. Všechna zobrazení se v tomto prostoru vztahují k eucharistii.

Prototyp západních zobrazení Bolestného Krista 13. a 14. století byl ve starší literatuře hledán v pozdější kopii v kostele Santa Croce in Gerusalemme v Římě, ve kterém byly uctívány ostatky Kristova kříže a další pašijové ostatky. Tento kostel byl jedním z nejdůležitějších poutních míst v Římě. V rámci studií o Vidění sv. Řehoře však bylo objeveno, že tato mozaiková ikona ze 13.–14. století byla instalována až na konci 14. století. Kartuziáni připsali ikonu byzantského původu přímo Řehoři Velikému, který ji vytvořil dle záračného vidění Bolestného Krista během mše. Tento vizí podpořený obraz měl zaštitovat papežskou tradici v Římě. Během pontifikátu Urbana VI. (1378–1389) byl stejně jako jeho kopie spojen s odpustky a byl poutníky rozšiřován po celé Evropě. Z počátku 15. století známe první grafické tisky sloužící k propagaci odpustků v tomto kostele. Pozdním dokladem je např. destička z ruky Israhela van Meckenema z konce 15. století, která obsahuje nápis vztahující se přímo k ikoně sv. Kříže v Jeruzalémě. Zobrazuje Krista na kříži, který není ke kříži připoután. Je podpírán nadpřirozenou silou. Vypadá jako mrtvý, a přesto trochu živý. Oči nemá zcela zavřené a jeho rána krvácí. Na tabulce na kříži je řecký nápis „Král slávy“. Je typické, že je dána přednost nápisu, který spojuje toto téma s liturgií, a přesahuje tak historický nápis „Král židů“.

S odpustky je původně spojeno především Veroničino sudarium, které získalo v průběhu 4. lateránského koncilu obličej, bylo nadáno odpustky a sloužilo také jako vizuální analogie k proměněné hostii (bílé plátno a uprostřed Kristův obličej). Až od konce 14. století pozorujeme přímé spojení odpustků s řehořským kultem v Santa Croce in Gerusalemme.

V západní kultuře sloužila k rozvoji ahistorického typu řada textů ze Starého zákona, které měly sloužit jako předobrazy ke Spasitelovu utrpení. Obrázotvorným proctvím byl například Izajáš 53:3–7.

⁷¹ Schiller 1972, 197, dále Sontagchristus 204–205.

⁷² Josef Myslivec: *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha 1948.

Byl v opovržení, kdekdo se ho zřekl, muž plný bolesti, zkoušený nemocemi, jako ten, před nímž si člověk zakryje tvář, tak opovržený, že jsme si ho nevážili.

Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj, jeho jizvami jsme uzdraveni.

Všichni jsme bloudili jako ovce, každý z nás se dal svou cestou, jej však Hospodin postihl pro nepravost nás všech.

Byl trápen a pokořil se, ústa neotevřel; jako beránek vedený na porážku, jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel.

Tento citát byl vykládán patristickou literaturou k Pavlově epištole Filištínským (2:6–10) jako proroctví Kristova utrpení (Basileus tes doxes – Král slávy). Pod vlivem Pavlova výkladu Kristovy oběti byl především na Západě založen kult smírné oběti se zdůrazněním prolévání krve. Tyto výklady také reflektují odlišné názvy pro Bolestného Krista v Byzanci a na Západě. V řecké kultuře se užívalo pojmu „Kráľ slávy“, zatímco na Západě převažovalo označení „Muž bolesti“.

Na Západě Kristus získával stále častěji podobu celé figury, především v německém kulturním prostoru. Také často nebyl znázorňován jako mrtvý, ale spíše jako tzv. živý-mrtvý Kristus. Od druhé poloviny 14. století stále více získával podobu živého Krista se znaky utrpení. Tuto eucharistickou tendenci fyzického zpřítomňování nalézáme v západním umění ve stále větší míře, narůstá počet pašijových témat, objevují se Arma Christi okolo Bolestného Krista, vnímání Krista se stává multimediálním programem západní kultury. Patnácté století je pak vrcholem eucharistických vyobrazení, která zapustila kořeny zvláště na území Svaté říše římské. Pro 14. století je typické právě uspořádání Arma Christi kolem Kristova těla. Tato sbírka grafických symbolů se stále rozšiřovala, přidávalo se třicet stříbrňáků, ryba na talíři, Pilátovy ruce s umyvadlem či kohout apod., jako symboly jednotlivých pašijových událostí. Je zajímavé, že symboly byly vybírány také s ohledem na přímou smyslovou asociaci – mytí rukou, bušení kladiva, chuť houby apod.⁷³ Tyto se všemi smysly asociované předměty, pašijové hry a odkazy v literatuře připravovaly půdu, aby mohl být uveden kult Arma Christi papežem Inocencem VI. Nejranější monumentální reprezentace celofigurálního Bolestného Krista nacházíme jako nástěnné malby v jižním Německu ze 13. a 14. století nebo i jako plastiky zpracované již v monografii Gerta von der Ostena.

Od druhé poloviny 13. století se objevují výrazněji Arma Christi. Nástěnná malba v Oberwalden ze 13. století zobrazuje Bolestného Krista obklopeného nástroji utrpení, s gestem Posledního soudu. Stejně tak vidíme výraznou ránu v boku. Dalším příkladem je nástěnná malba u minoritů ve Steinu nad Dunajem (třetí čtvrtina 14. století) zobrazující Bolestného Krista před křížem. Zdá se, jako by sestupoval z kříže k divákovi, na něhož hledí s rozevřenýma očima. Je zcela oděn, ale rány zůstávají viditelné. Nástěnná malba ve Wissembourgu pak představuje typické gesto *ostentatio vulnerum*. Celofigurální Bolestný Kristus je pravidlem pro plastiku. Vznikl na počátku 14. století v Německu zhruba současně s pietou a s figurou Jana na Kristově hrudi, kříže ve tvaru Y a dalších

⁷³ Od konce 13. století je francouzský osmidílný žaltář představován jako pramen pěti smyslů. Postava při úvodních iniciálách (možná symbolizující Davida) poukazuje na oko, ucho, ústa atd. jako smyslové zdroje poznání. Tato symbolika mohla souviset i s výběrem Arma Christi (za upozornění děkuji Haně J. Hlaváčkové).

soch, které sloužily ke kontemplaci a privátní úctě zejména v rádo­vém prostředí. Zatímco na nástěnných malbách bývá Bolestný Kristus doprovázen nástroji umučení, u soch se tyto doplňky objevují jen vzácně. Z formálního hlediska je Bolestný Kristus patrně také ovlivněn figurou Zmrtvýchvstalého – jako např. figura z Visby (Štýrský Hradec, kolem 1310). V souvislosti s figurou Zmrtvýchvstalého je také nutno poukázat na starší zobrazení Krista zjevujícího se sv. Tomáši, kde Tomáš vkládá prst do jeho rány. V pozdním středověku získal tento námět Krista ukazujícího Tomáši rány také eucharistický význam a předobraz pašijové úcty. Další typ tvoří skupina figur s různými expresionistickými gesty. Sem řadíme plastiku z Colmaru (1330–1350), která zobrazuje „plačícího Bolestného Krista“. Kristovo gesto (drží jednu ruku přes druhou) bývá interpretováno jako stud či pokora. Objevuje se např. ve Würzburgu v Neumünsterkirche (1335–1340). Samostatná figura Bolestného Krista se stává méně běžnou od poloviny 16. století, přetrvává v zobrazení „Ecce Homo“ a v postavách Zmrtvýchvstalého. Zmrtvýchvstání se velmi často nalézá na vrcholu velkých oltářů protestantských kostelů.

Zvláštní ikonografické motivy tvoří poukazy na krev, zejména pak zranění v boku s nejrůznějšími poukazujícími gesty a ornamentálně vytékající krví. Rána a krev byly ústředním motivem, kvůli kterému byl Bolestný Kristus také uctíván – znamenal žijící a přítomné Tělo. Obraz žijícího Krista, jehož krev proudí do kalicha, pravděpodobně vyrůstá v českém prostředí kolem poloviny 14. století. Rozvojem motivu Krista s kalichem se zabývala diplomová práce Dóry Sallay,⁷⁴ která vytvořila mapu rozmístění. Tento motiv odpovídá Svátečnímu Kristu časově i vazbou na německý kulturní prostor. Je však svázán s většími městy, zatímco Sváteční Kristus se objevuje častěji v malých městech a na venkově.

Počátky Svátečního Krista

Téma Svátečního Krista⁷⁵ je nutno vnímat v kontextu dalších vyobrazení Bolestného Krista. Je obvykle vnímán jako speciální ikonografický typ Bolestného Krista obklopeného Arma Christi, kde jsou Arma Christi nahrazena běžnými řemeslnickými nástroji a symboly či vyobrazeními hříchu. Po zavedení svátku Božího těla lze pozorovat v pašijové tematice obecný synkretismus a symbolické přehodnocování pašijových námětů v tom smyslu, že stále více symbolů a reálií přecházelo z bohatě se rozvíjejících rituálů do hmotných památek.⁷⁶ Vazba mezi symbolickým vyjádřením a narácí je různá a nelze dát jednoznačně za pravdu Panofskému či jeho oponentům. V rámci Kristova mučení

⁷⁴ Sallay 1999.

⁷⁵ Terminologie je neustálená: něm. Feiertagschristus, Sonntagchristus či Handwerkerchristus, angl. Sunday Christ, Christ of the Trades, slovinštiny Svjeta nedelja, it. Christo della domenica, franc. le Christ du dimanche, hist. lat. Sancta dominica, star. angl. pyctor of Holy Sondag. Jedině ve slovinštině si terminologie zachovala kontinuitu s původním, pozdně středověkým označením Sancta Domenica, doloženým ke konci 15. a v 16. století. Dušan Koman navrhuje další upřesnění – dělení na „nedeljski Kristus“ a „nedeljska cerkev“, podle toho, zda je ústřední figurou Bolestný Kristus anebo alegorie církve. Viz Dušan Koman: „Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev“, in: Alenka Klemenc (ed.), „Hodil po zemlji sem nasi...“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana, 2001, 233–242.

⁷⁶ Achim Timmerman: The Avenging of Crucifix. Some Observations on the Iconography of the Living Cross. *Gesta* 40, 2001, 141–160.

hrála řemeslnická složka důležitou roli již před vznikem Svátečního Krista. Význam řemeslníků lze vidět především při přibíjení na kříž. Existuje řada narativně zpracovaných přibíjení, kde Krista mučí Židé zároveň s řemeslníky. Výroba kříže a přibíjení na kříž jsou doprovázeny kromě kleští a kladiva také dalšími kovářskými nástroji. Nástroje na obrábění dřeva byly použity k výrobě Svatého kříže. Tato úloha pracovních nástrojů a samotných řemeslníků při mučení Krista a výrobě Arma Christi byla důležitým předpokladem vzniku takovýchto konceptů znázorňujících „nové křížování“ lidskými hříchy. Ve středověku bylo odlišování Žida od řemeslníka zřejmé a historický podíl řemeslníka na umučení Krista pravděpodobně sehrál určitou roli. Žid na vyobrazení „Přibíjení na kříž“ tahá za provazy ovinuté kolem Krista, aby odvrátil starozákonní proctví o neporušených kostech Beránka a zvrátil konec své vlády zlomením některé Kristovy kosti. V pozdější době dokonce výjevy spojené s výrobou kříže a hřebů získávají ve francouzských hodinkách formu samostatného obrazu. Toto oddělení řemeslných činností od historické viny na Kristově smrti při Kristově umučení mělo řadu důvodů. Jednak to byl sakrální rozměr samotného přibíjení, který byl v německých zemích představen typem alegorických ctností přibíjejících Krista. Dalším důvodem byla samotná existence relikvií Arma Christi. Nástroje byly svěřovány na základě autentizačních legend různým křesťanům, kteří se postarali o jejich uchování: Longinus držel kopí, Stefanon houbu a kyblík, hřebíky zatloukali a vyndávali kováři, kříž vyráběli truhláři. Židé tyto předměty samozřejmě nechtěli a zabraňovali posvátnému završení spásy a zázračnému objevení nástrojů. Tímto způsobem získával řemeslník v rámci pašiji určité místo, které mu přiznalo význam na konstituci církve i podíl na samotném mučení.⁷⁷

V rámci skupiny Arma Christi můžeme dokonce sledovat různé skupiny, které se uplatňují i v pojetí Svátečního Krista a mohly tuto skupinu ovlivnit. Jsou jím jednak „odpustková Arma Christi“ publikovaná v Berlinerově studii, která se odvolává na papeže Inocence a slibují odpuštění, pokud zbožně hledíme na příslušné nástroje. Tento soubor zdůrazňuje spojení našich současných hříchů s Arma Christi. Spojení hříchu a Arma Christi je vyjádřeno i v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Bolestný Kristus uprostřed strany drží nápis „*Sig homo sto pro te cum pecas de sine pro me*“. Ikonografická stránka *Pasionálu* je vysoce inovativní ve světovém kontextu. Poprvé přináší motiv Arma v podobě štítu, přidává „svaté“ rozměry do repertoáru Arma Christi, zařazuje půdu na Olivetu potřísněnou Kristovým krvavým potem, kalich hořkosti nebo látku na převázání Kristova zraku.⁷⁸ Některá Arma Christi jsou zase jakousi „redukcí křížové cesty“. Poslední večere je prezentována rybou na talíři, Zmrtvýchvstání je nahrazeno hrobem a dvěma pyxidami apod. Prostor jednotlivým nástrojům věnuje Kolda i v textové části – parable s typickou

⁷⁷ Samotný typ vícekomparzového Ukřížování je názorným příkladem určité potřeby vyobrazit celou sociální skladbu středověké společnosti. Setník, Josef z Arimatie, Nikodém, vojáci a řemeslníci představují určitý sociální odraz, který dokonce vedl k jistému paralelismu panovníka a setníka na Ukřížování. Řemeslníci podílející se na ukřížování představují opačný pól této sociální struktury.

⁷⁸ Zatím se mi nepodařilo zjistit, jakým způsobem souvisí kalich hořkosti, který pije Kristus na Kalvárii, s ostatními historickými kalichy. Domnívám se, že kalichů spojovaných přímo s Kristem bylo více. V pozdních vyobrazeních Arma Christi se vyskytují dva kalichy. Literatura k historii kalicha se zaměřuje jednostranně na svatý grál; tento problém vyžaduje zvláštní studii, která by se zabývala historií všech dochovaných kalichů spojovaných s Kristem a jejich legendickým pozadím. Problematika většího počtu kalichů má samozřejmě souvislosti s eucharistickou ideologií. Požadavek přijímání laiků pod obojí způsobou přinesl užívání laického kalicha vedle kalicha kněžského v liturgii. U kalichů-relikvií je vztah s liturgií užíváním při mši neustále zdůrazňován.

mystickou obrazovostí: „Hřeby vytrpěl, aby byl se snoubenkou nerozlučně spojen, při tom zazněl zvuk tlukoucího kladiva, aby ani sluchu snoubenky nezůstalo utajeno, jak velikou láskou ji miluje.“⁷⁹ Kolda užívá také motivu kleští a žebříku.⁸⁰ V jiných vyobrazeních jsou ovšem Arma Christi spojena s odpustkovou modlitbou a s papežem, jako například v jednom rukopise ze 14. století v Britské knihovně.⁸¹

U Svátečního Krista můžeme také předpokládat symboliku hříchu a odpuštění vyjádřeného symbolickým nástrojem, na druhé straně je zde důležitý rozdíl. Arma Christi, ve raikon a později řehořská ikona byly často spojovány s odpustkovým textem a se skutečnými relikviemi v Římě. Nástroje hřešících křesťanů však tento odpustkový význam Arma Christi rušily a převáděly hřích do přímé souvislosti s člověkem. Arma Christi a běžné nástroje řemeslníků jsou na některých obrazech Svátečního Krista vyobrazeny společně. Barevně vyznačená nebeská sféra kolem Krista je vyplněna Arma Christi, dále od Krista pak vidíme obyčejné nástroje a různé pozemské děje. Na jiném příkladu v kostele Nejsvětější Trojice v Pogöriach (rakouské Korutany) je Kristus představen v královském plášti upomínajícím na Poslední soud. Po jeho levici jsou nástroje umučení, zatímco po pravici jsou řemeslnické nástroje. Řemeslnické nástroje získávají tedy důležitější místo než Arma Christi. Nápis „*Ecce Homo*“ na Svátečním Kristu v Pogöriach ještě podtrhuje souvislost s Bolestným Kristem. Arma Christi byla souborem velmi variabilním a pevně konstituovaným v celé Evropě a zejména v Čechách již před polovinou 14. století, jak dokládá již zmíněný pasionál či nástěnné malby (Průhonice, dům U Kamenného zvonu atp.).

Sváteční Kristus do roku 1420

Nejstarší příklady Svátečního Krista vykazují velkou variabilitu, která poukazuje na velmi volný vizuální vztah nejstarších památek.⁸² Jeho vyobrazení pravděpodobně vyrůstá z různých moralizujících textů souvisejících s kontinuálním utrpením Krista. Sváteční Kristus se nevyskytuje v rámci ilustrací zpovědních zrcadel. V rámci deseti Božích přikázání se vyskytuje pouze jednou, na letáku tisknutém v Basileji v roce 1475.⁸³ V souboru ilustrací s dalšími hříchy tedy vyobrazení nevzniklo. Název Sancta Dominica je však doložen už ve 14. století. Počáteční slova Dies Dominica označují také v rubrikách exempel dva texty, které lze s vyobrazením spojit. Je to tzv. *Nedělní dopis* a *Vidění sv. Pavla*. Jsou to texty, které nabádají ke zbožnosti a dodržování neděle. Jejich rozboru se věnuji v kapitole o literárních vazbách. Dokládají tedy určitý vztah k nedělní symbolice.⁸⁴

⁷⁹ Bohuslav Havránek / Josef Hrabák (ed.): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha 1956, 233 sqq.

⁸⁰ Kolda jasně odděluje tělo a duši Krista. Kristova duše se již raduje se svou snoubenkou v žaláři a poté je teprve tělo osvobozeno od hřebů kleštími.

⁸¹ London, British Library, přivázáno k MS 37, 049.

⁸² Athene Reiss se naopak domnívá, že obraz je konceptem vizuálním. S tím nesouhlasím vzhledem k velké variabilitě a přejímám spíše definici Gertrudy Schillerové (různé představy o kontinuálním utrpení Krista).

⁸³ Leták s Desaterem z Basileje, kolem roku 1475, Londýn, British Museum, oddělení tisků a kreseb.

⁸⁴ Lenka Jiroušková: *Die Visio Pauli. Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter unter Einschluss der altschlechtischen und deutschsprachigen Textzeugen*. Leiden/Boston 2006, 376 sqq. Dále – Motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe. Viz též Dennis Deletant *The Sunday Legend. Revues des études sud-est européennes* 15, 1977, 431–451.

Nejvýznamnějším dokladem raného významu vyobrazení je kodex (Biblioteca Casanatense MS 1404 – vyobr. 35) z oblasti Švýcarska, jižního Německa nebo Rakouska. Rukopis pochází z doby kolem roku 1420. Kresba Svátečního Krista stojícího na pahorku země je doprovázena mystickými texty z klášterního prostředí. Na levé straně vedle vyobrazení Krista s řemeslnickými nástroji čteme: „*Hugo ze Svatého Viktora: Ó křesťane, spas svou duši! Nesnaž se mi činit zranění, poněvadž tvoje spása byla obnovena mou smrtí, ty mě však svým hříchem znovu křižuješ!*“⁸⁵ Napravo pak čteme citát Svatého Augustina. Augustin také popisuje bolest trpícího Krista, kterou vykoupil lidstvo ze hříchu. Oba texty proti sobě staví Kristovo utrpení a lidský hřích. Další dva sloupce textového doprovodu jsou pod vyobrazením Svátečního Krista a citují další autority pašijové mystiky. Text začíná: „*Kristus trpěl ve svém pravém těle a trpí denně ve svém těle mystickém.*“ Následuje citát z Pavlovy epištoly Židům (6:6): „*A pak odpadli, s těmi není možno začínat a vést je k pokání, protože znovu křižují Božího Syna a uvádějí ho v posměch.*“ Dále pokračuje: „*Přicházím do Říma, aby mě znovu ukřižovali.*“⁸⁶ Následuje seznam lidských hříchů. Hříchy se dotýkají také témat, jako je nespravedlnost a špatné zacházení s chudými. Text pokračuje citací Bernarda z Clairvaux: „*Jsi člověk a máš věnec květů, já jsem Bůh a mám trnovou korunu. Ty máš rukavice na svých rukou, mé ruce pronikají hřeby. Ty v bílém rouše tančíš, já jsem byl Herodem bílým rouchem ponížen. Ty svýma nohama tančíš a já jimi dřu, ty tančíš rozpažen do kříže radostí a já měl paže rozpaženy na kříži pro potupu. Já trpěl na kříži a ty se v kříži raduješ. Ty nosíš svůj bok a hrud' v povýšenosti a já jsem svůj bok pro tebe proklál. Jestli však přijdeš zpět, já tebe přijmu.*“⁸⁷

Kristus se tedy všemi citáty obrací na lidský soucit. Nástroje vůkol jeho těla představují lidské činy, které jej zraňují. V levém sloupci pod vyobrazením jsou dále jmenovány různé události v dějinách spásy, které se udály v neděli. Seznam obsahuje např. stvoření andělů, přistání Noemovy archy či Kristův křest. Seznam uzavírá šest dnů stvoření a sedmý den odpočinku. Tato část se tedy zřetelně obrací k nedělní symbolice. Soubor textů spojených s Kristem však poukazuje spíše na spekulativní a kontemplativní kořen zobrazení – nikoli na propagační smysl obrazu.

Nejstarším pramenem pro výskyt nástěnné malby obsahující motiv druhého příchodu Krista a jeho kontinuálního utrpení je popis již zaniklé nástěnné malby Vidění arcibiskupa Jana z Jenštejna z roku 1378.⁸⁸ Malby vznikly ve věžové kapli jeho malostranského

⁸⁵ Hugo de Sancto Victore dixit: „*O Christiane serva animam tuam [...] nola ut michi iniuram facias quia si salutem tuam morte mea restituum, voluntarie peccando amiseris quantum in te est, me interum crucifigis.*“ Fol. 40, viz Athene Reiss: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000, 140.

⁸⁶ Ibidem, „*Passus est Christus in corpore suo vero, patiur eciam cottidie in corpore suo mystico. Ad Hebreos etc. Venio romam interum crucifigi.*“

⁸⁷ Ibidem, Bernardus: „*Tu homo es et habes sertum de floribus, et ego deus et habeo coronam spineam. Tu cirotecas habes in manibus et ego clavos defixos. Tu in albis vestibis tripudias, et ego pro te derisus ab Herode fui in alba veste. Tu tripudias cum pedibus, et ego cum pedibus laboravi. Tu in choreis brachia extendis in modum crucis in gaudiam, et ego ea in cruce extensa habui in oprobrium. Et ego in cruce dolui, et tu in cruce exultas. Tu habes latus apertum et pectus in signum vane glorie, et ego latus fossuum habui pro te. Tamen revertere ad me et ego suscipiam te.*“

⁸⁸ Pavlína Rychterová: *Die Vita des Prager Erzbischofs Johannes Jenstein und ihr gelebter und geschriebener Kontext. Příspěvek na konferenci Kunst als Herrschaftsinstrument unter den Luxemburgern*. Prag 2006. Viz též Ruben Ernest Weltsch: *Archbishop John of Jenstein (1348–1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*. Hague 1968, 83–85. K Jenštejnovi též viz Jaroslav Polc: *Svatý Jan Nepomucký*. Praha 1993²; též Jenštejn 1977: *Sborník JENŠTEJN*, Brandýs nad Labem / Stará Boleslav 1977.

paláce. Je to doba, kdy obrazy tohoto typu vznikaly. Karel IV. pravděpodobně konstitoval téma Vidění císaře Augusta (Emauzy, Libiř) a ve stejné době vznikal námět Vidění sv. Řehoře,⁸⁹ Vidění sv. Brigity a další.

Jenštejnův obraz byl rozšířen také o motiv útočení hříšníků na Krista. Vidění Jana z Jenštejna vymalovaná ve věžové kapli arcibiskupského dvora na Malé Straně jsou jedním z několika málo výtvarných děl, která upoutala zájem středověkých kronikářů.⁹⁰ Tyto malby byly po husitských válkách interpretovány Vavřincem z Březové jako Jenšteinova prorocká předpověď válečné hrůzy. Malby dle popisu zachycovaly kromě hlavního obrazu Bolestného Krista, na kterého útočí hříšníci jeho vlastní církve, i další náměty. Byla to především „*Panna Maria s nejrozkošnějším Ježíškem*“ a obraz papeže jako Antikrista. Papež zde byl představen jako mouřenín s tiárou. Historické okolnosti by hovořily pro možnost, že tato malba mohla stát u zrodu specifické ikonografie papeže-Antikrista, která byla později šířena husity a reformační grafikou. Tyto tři hlavní náměty lze interpretovat jako obraz současné církve trpící (Kristus a hříšníci), církve obrozené jako Madony s Ježíškem a obraz papeže-Antikrista jako zavržené církve Antikristovy.

Vedle tradice Bolestného Krista a Arma Christi byla k rozvoji této neobvyklé ikonografie důležitá také tradice zobrazování pracovních nástrojů a práce. Pracovní tematika měla v raně středověkém umění vesměs charakter přirozeného lidského údělu, který byl člověku určen po vyhnání z ráje. Práce jako trest a zároveň přirozenost člověka je vyjádřena v řadě textů počínaje vyhnáním Adama a Evy z ráje.⁹¹ V Exodu pak bylo kodifikováno přísné dodržování sabatu.⁹² Dalším bohatým zdrojem pouček vedoucích k pilné práci je také Kniha přísloví.⁹³ Tato bohatá biblická tradice byla podkladem pracovní ikonografie již v raném středověku. V románské době se setkáváme ve výzdobě s pracovními motivy v podobě cyklů měsíčních prací, stavby Noemovy archy či babilónské věže nebo vyhánění kupců z chrámu.⁹⁴ Vzácnější, ale zajímavější, jsou obrazy pracujícího Adama a Evy.⁹⁵ Toto vyobrazení znamenalo také jakýsi prvotní ideální stav lidské společnosti, typický především pro řády zdůrazňující ideál křesťanské rovnosti a chudoby. Obraz pracujícího Adama a Evy jako jakéhosi ideálního prvopočátku znamenal pro sociálně orientované křesťanství podobný koncept jako marxistický ideál prvobytně pospolné společnosti, jehož rovnosti mělo lidstvo opět dosáhnout. Nejlépe je vystižena tato představa v často citovaných verších revolučního kazatele Johna Balla:

*Když Adam řezal a Eva předla len,
kdo tehdy sloužil, kdo byl džentlmen?⁹⁶*

⁸⁹ Zázrak byl samozřejmě starší, ale kolem roku 1385 byla instalována svatořehořská ikona v Santa Croce in Gerusalemme a odtud patrně pochází obrazová tradice *Visio Gregorii*.

⁹⁰ Jaroslav Porák / Jaroslav Kašpar (ed.): *Staré letopisy české*. Praha 1980, 23–24.

⁹¹ Gn 3:17–19, dále Jes. 28:4–26, 5:29, Dt 5:1–15.

⁹² Ex 23:12, 34:21.

⁹³ Př 19:15, 16:26, 12:11, 20:2, 24:27, 20:12, 24:30–34, 27:23–27, 22:13, 31:13–24.

⁹⁴ Všechna tato vyobrazení se váží k pracovnímu klidu nebo ke hříchu – babilónská věž byla dílem lidské pýchy, archa přirazila v neděli na horu Ararat. Vyhánění kupců má také souvislost s úctou ke svatým věcem.

⁹⁵ Paul H. Freedman: *Images of the Medieval Peasant*. California 1999, 59 sqq.

⁹⁶ „*When Adam saw and Eve span, who was then a gentleman?*“ Citát Johna Balla viz např. Richard B. Dobson: *The Peasants Revolt of 1381*. Bath 1970, 375.

Tyto obrazy Adama a Evy jsou také spojovány v zrcadlech s třetím Božím přikázáním. Nespojují však práci člověka s Kristem. Jakýmsi prvním náznakem je Kristus uprostřed zodiaku, který je na katedrále ve Vézelay a propojuje v pozoruhodné kompozici Krista a symboly ročního cyklu. Tento příklad dokládá středověkou tendenci spojovat Krista s řádem světa. Prvním spojením pracovní tematiky a příchodu Krista na zem je nástěnná malba Posledního soudu v Ramesdorfu. Zde anděl otevírá bránu nebeského království a lidé různých řemesel vcházejí do ráje i s pracovními nástroji. Toto vnímání práce jako lidského údělu nebylo jediným důvodem, který vedl k rozšiřování tematiky pracovních nástrojů. Byla to také neustále rostoucí obliba Arma Christi v souvislosti s rozvojem rytířské kultury. Rytířská kultura se soustředila na symboliku zbraní a erbů, které byly samozřejmě přirovnávány v souvislosti s křížáckou symbolikou ke Kristovým Arma Christi, zbraním nejvyššího rytíře a krále. Pracovní nástroje se pak stávaly symbolem pro manuálně pracující, jakýmsi znamením lidí, kteří bojují na tomto světě prací. Můžeme tedy hovořit o Arma Christi reprezentujících Spasitele, Arma reprezentujících rytíře (těmi byl erb a popřípadě meč či zbraň) a také lze hovořit o Arma pracujícího člověka, kterými byly jeho pracovní nástroje. Arma měla sloužit jako znaky vítězného boje v pozemském obcování. Spojení rytířské symboliky a Arma Christi je v klasické formě vyjádřeno Koldovou parabolou a kladením symbolů utrpení na štít v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Je zde rovněž obraz Bolestného Krista a odkaz na neustálé Kristovo utrpení dokládající intimní vztah věřícího a Krista. Paralela o statečném rytíři pak poukazuje na boj proti zlu v alegorickém smyslu.

V této symbolice Arma Christi v rytířském prostředí lze hledat paralelu k vývoji v řemeslnickém a venkovském prostředí. Oblastmi s nejstaršími příklady Svátečního Krista, kde můžeme zároveň nalézt analogické příklady vysoké kultury, je oblast Štýrska a Švýcarska. Zde se také objevují příklady mystického užití Arma Christi v řádovém prostředí. Jeden z nejstarších předstupňů nalézáme v kapli sv. Michaela (Leoben-Goss, Štýrsko). Výzdoba je typickým příkladem eucharistické mystiky ženských klášterů. Nad oltářem kaple nalézáme Ukřižování s Bolestnou Pannou Marií s mečem v hrudi a klečící zakladatelku, abatyši Herburgu (1277–1283). Na jižní stěně kaple se nalézá výjev, kde je Sponsus zraňován Sponsou, vedle pak vidíme Korunování Spony. Tento výjev sice nemůžeme brát jako výtvarný předobraz Svátečního Krista, ale je zde již obsažena myšlenka mučení Krista ve zcela ahistorickém zpracování. Správná eucharistická devoce v ženských klášterech bývala pod kontrolou dominikánů nebo jiného mužského řádu, kteří se věnovali také kazatelské činnosti mezi laiky.⁹⁷

Nejstarším dochovaným příkladem je pozoruhodná malba v Oberzeiringu z doby kolem roku 1360.⁹⁸ Výzdoba a vznik této hřbitovní kaple jsou kladeny do souvislosti s činností místních stříbrných dolů v Oberzeiringu, které zanikly po katastrofě mezi lety 1361–1365. Doly byly tragicky zaplaveny a podle údajů po roce 1400 zahynulo několik

⁹⁷ Přechod z dominikánského prostředí uvažuje též Rudolf Wildhaber. V jeho době však nebyly ještě malby v Oberzeiringu odkryty. V nepublikované práci Wildhaber považuje za nejstarší příklad Svátečního Krista fragment nástěnné malby dominikánského kláštera v Pettau (tam jsou ale zobrazena jen Arma Christi). Viz cit. Elga Lanc: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band II: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2002, 335, pozn. 43.

⁹⁸ Elga Lanc a Dominique Rigaux datují tyto malby a malby v Rāzhüns ještě do první poloviny 14. století. Zdá se mi to příliš časně, protože ve Švýcarech se objevuje námět spolu s Viděním sv. Řehoře – to nelze klást před rok 1386, kdy byl obraz ustaven.

set horníků.⁹⁹ Oberzeiring je typickým příkladem menšího hornického osídlení, které se soustředilo na eucharistickou zbožnost a na devoční témata odrážející zvýšené nebezpečí.¹⁰⁰ Hřbitovní kostel obsahuje řadu pašijových scén a devoční výjevy s nešlechtickými donátory. V kostele v Oberzeiringu spatřujeme dvojici donátorů na Ukřižování, dále se zde vyskytuje dvojice andělů držících trnovou korunu. Je zde také řada devočních obrazů zajišťujících násobené přímlyvy. Nejzajímavější je Klanění čtyřiařidvaceti starců triandrickému vyobrazení Božské Trojice. Apokalyptičtí starci byli v rustikálnějším prostředí vnímáni jako historické figury. Jejich kult byl zakázán až tridentským koncilem.¹⁰¹ Sváteční Kristus v Oberzeiringu je výjimečným příkladem nejen kvůli tomu, že jde dosud o nejstarší známé vyobrazení. Také jeho ikonografický program je velmi pozoruhodný: obsahuje svědka – svatého krále. Tento král poukazuje na Krista, který sestoupil k lůžku spící dvojice, a okolo jsou rozloženy různé nástroje. Motiv Krista poblíž lůžka s dvojicí je pravděpodobně varováním před leností a smilstvem a je doložen několika dalšími příklady. Motiv asistujícího světce dále znejasňuje, které vidění bylo nejdůležitější literární paralelou námětu Svátečního Krista. V úvahu přichází řada velmi populárních vidění, např. *Vidění sv. Pavla*, které bylo spojováno s tzv. dopisem z nebe poslaným (Nedělním dopisem). Legenda o objevení tohoto vidění obsahuje motiv císaře Theodosia, který otevře nalezenou krabičku s hrozným zjevením pekla sv. Pavlovi. Toto vidění bylo různě upravováno, obsahuje motiv odnášení zlé a dobré duše či na Západě připojeným dopisem z nebe, nabádajícím ke svěcení neděle. Další možností je přímo Vidění Karla Velikého, kterému během mše sv. Jiljí anděl zjeví hříchy napsané na papíru. Karel Veliký měl také důležitý význam v rámci svěcení neděle, protože vydal tzv. *Admonitio Karla Velikého*,¹⁰² jež vyžaduje dodržování nedělního klidu. V úvahu také připadá legenda nedělního dopisu, který byl adresován do Říma (Jeruzaléma, Cařihradu). Tato figura královského svědka je unikátním a důležitým motivem i proto, že jde pravděpodobně o nejstarší příklad vyobrazení.

Ve Štýrsku se můžeme setkat ještě s dalším raným příkladem vynikající kvality. Je jím Sváteční Kristus ve farním kostele sv. Vavřince v Mürztalu (Sankt Lorenzen im Mürztal).¹⁰³ Nástěnné malby jsou jedním z nejkvalitnějších příkladů internacionálního slohu. Stylově patří do okruhu Mistra z Brucku a datují se do doby kolem roku 1420. Sváteční Kristus je prvním obrazem u vstupu do chrámu. Obraz představoval klasické schéma Svátečního Krista v gestu orans upomínajícího na Agnus Dei v liturgii. Z klečícího donátora se za-

⁹⁹ Ferdinand Tremel: Das ende der Silberbergbaues in Oberzeiring. *Blätter für Heimatkunde, Herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark XXVII*, 1953, 1 sqq.

¹⁰⁰ K problematice zbožnosti v důlních osídleních přednášel Jan Royt (Kašperské Hory), dále též in Jan Royt: *Memento mori! Smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění: sborníček příspěvků k umělecko-historické výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách květen–listopad 2004*. Kašperské Hory 2004.

¹⁰¹ Leopold Kretzenbacher: Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der Volksfrömmigkeit in den Südost-Alpenländern. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 1995, 34–73. Čtyřiařidvacet apokalyptických starců vyzvajících tři různé osoby Boha snad mohla dokonce vést k představě trojnásobku – 24 starců × 3 Božské osoby je 72 přímlyv.

¹⁰² Charlemagne, „Admonitio generalis“, ed. Alfred Boretius, *Capitularia regum Francorum (Monumenta Germaniae Historica 1: legum sectio II, 1883)*, vol. I, str. 60. Citováno in: Engelbert Kirschbaum / Wolfgang Braunfels: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Bd. 1–8). Basel 1968–1976, heslo Feiertagschristus.

¹⁰³ Lanc 2002.

chovala pouze nápisová páska. V témže kostele se zachoval další, typologicky související námět s vyobrazením Svátečního Krista – tzv. Volto Santo.¹⁰⁴ Vyobrazuje známé Ukřižování v Lucce, které dle legendy namaloval Nikodémus. Od 12. století byl znám zázrak s hráčem na housle, kterému obraz daruje za jeho hru botu z drahého kovu. Tato legenda je zachycena na řadě středověkých nástěnných maleb a je dalším z vizionářských témat zdůrazňujících neustálou Kristovu přítomnost.

V oblasti Švýcar považují za nejstarší obraz v Ormalingen, který představuje oblečený typus Krista s bleskem. Kristus se snaží sestoupit na zem, ale Maria mu v tom zabraňuje. Do jeho roucha se zapichují různé nástroje. Tento obraz naopak obsahuje oblíbený motiv vidění a přímluv Panny Marie. Typ oblečeného Krista evokuje spíše Poslední soud a tento obraz vůbec nemusí souviset s Nedělním dopisem, ale spíše přímo s představou Kristovy parúzie a Božího trestu. Oblast severní Itálie a Tyrolska je také prostorem s velmi starými příklady v Prabi d'Arco (kolem 1370), Porderone a San Pietro di Feletto (konec 14. století). Zde se objevuje Kristus františkánského typu v hnědé suknici a s mystickými krvavými čarami. Tato tradice Kristova odění snad vychází z tehdy již proslulého Volto Santo v Lucce. Prabi d'Arco (konec 14. století) uvádí do ikonografického repertoáru ženskou alegorii. V Itálii se také setkáváme již v této vrstvě s nápisem Sancta Dominica. V této souvislosti je důležité připomenout starší tradici úcty ke sv. Dominice, která byla roztrhána za císaře Diokleciána divou zvěří. Světice je vyobrazována s křížem a centrum jejího kultu můžeme hledat v Kalábrii (Tropea). Vzhledem ke stejnému jménu (Sancta Dominica) a k alegorické tradici ženských figur v Byzanci mohla tato úcta sehrát také určitou roli.¹⁰⁵

Anglické nejstarší lokality se nacházejí v hrabství Wiltshire. Jsou fragmentárně dochované, reprodukují základní schéma Krista obklopeného řemeslnickými nástroji. Toto základní schéma se pak objevuje ve většině příkladů. Přesto můžeme v celkovém korpusu Svátečního Krista rozlišit několik skupin:

1. Tradice univerzální – Kristova bolest a sestupování na zem pod tíhou bolesti. Tato tradice nového příchodu je oblíbena především mimo Itálii. Je spojena s ideologií sedmého dne, sedmi věků světa a s eschatologickými představami. Tato tradice je také více spojena s obecným pojetím zraňování Krista všemi lidskými hříchy. V Anglii se vyskytuje později tradice spojování Svátečního Krista se sedmi smrtelnými hříchy.
2. Tradice krvavých čar. Kristus je oblečen do jednoduchého hnědého úboru a je spojen s předměty krvavými proudy. Tuto tradici vycházející ze stigmatizace sv. Františka

¹⁰⁴ Georg Wagner: Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen von den Anfängen bis zum Bruch der mittelalterlichen Glaubenseinheit. *Schriften der Volkskundlichen Kommission des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe* 11, 1960; Donat de Chapeaurouge: Die Geigerlegende des Volto Santo und ihre antike Herkunft. In: Hans Fegers (ed.): *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*. Stuttgart 1960, 126–133.

¹⁰⁵ Obrazy sv. Dominiky se zachovaly v dómu v Montreale a také v kostele Sancta Domenica in Latreza. Malba sv. Dominiky je v kryptě a pochází ze 13.–14. století. Mučednice drží kříž a žehná. Kult sv. Dominiky je asi důležitou součástí problému a vyžaduje hlubší studium. Literatura viz Engelbert Kirschbaum / Wolfgang Braunfels: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 6: *Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia*. Basel 1974, 72, heslo Dominika. Určitou obdobu korunované ženy jako symbolu konce znamenaly velmi pozoruhodné tradice v Benátkách při korunovacích dogaressy, manželky dóžete. Protože byla obvykle stará, byla vnímána jako alegorický triumf smrti, které vzdávají hold jednotlivé gildy. Viz Asa Bohm: The Coronation of Female Death, the Dogaressa of Venice. *Man: New Series* 27, 1992, 91–104.

- lze poprvé doložit v Itálii kolem roku 1380. Je zde doložen název Sancta Dominica. Podobný typus oblečeného Krista představuje také uctívaná řezba Volto Santo.
3. Tradice ženské alegorie. Tato tradice se vyskytuje především na území pod vlivem Benátek. Užití Eklésie, či přímo Svaté Neděle (Sancta Dominica), pravděpodobně souvisí s alegorickým vnímáním ženské svěřice ve východní tradici. Nejstarší doklad užití ženské alegorické postavy v Itálii je z doby kolem roku 1370. Tato tradice také může souviset se skutečnou svěřicí – sv. Dominikou (Sancta Dominica).
 4. Nový Adam – velice podivná stylizace zraňované ústřední figury do jakési podoby s androgynními rysy. Tento obraz Krista jako ideálního člověka mohl směřovat k nepravověrným výkladům a herezím. Ke stírání rozdílu mezi člověkem a Kristem docházelo např. u adamtů a řady dalších pantheizujících tendencí (objevuje se zejména v severní Itálii a Švýcarsku od roku 1410).
 5. Kristus jako obr – obří rysy lze sledovat především u typu *Fastenchristus*, který má někdy hroživé rysy tváře. Sváteční Kristus často dorůstá až do rozměrů sv. Kryštofa (až 5 metrů). Tato stylizace je snad ovlivněna *Viděním sv. Brigity* (od poloviny 15. století). Dle užití pak můžeme sledovat převážnou funkci: jako Mahnbild, Andachtsbild a jako epitaf. Mahnbild s posvátnou figurou a Andachtsbild je velice obtížné rozlišovat, protože v nábožensky přísném prostředí byla bázeň Boží základní složkou úcty. Člověk se bál trestu při pohledu na Svátečního Krista či na Poslední soud, a přesto tyto obrazy uctíval. Lze však rozlišovat mezi obrazy, které byly na vnější stěně či výjimečně vedle kazatelny, a mezi příklady opatřenými železnou tyčí na napichování svíček určených převážně k nedělní připomínce zesnulých.

Vazby k textovým pramenům

Vzhledem k textům zachovaným přímo na vyobrazeních můžeme obraz Svátečního Krista ztotožnit s názvem „Sancta Dominica“ a tím i s texty stejného jména. Základním pramenem, se kterým můžeme Svátečního Krista spojit, je *Nedělní dopis* a s ním často spojované *Vidění sv. Pavla*. Na letáku z roku 1634 dokonce obraz Svátečního Krista doprovází text *La epistola della dominica* – tzv. dopis z nebe poslaný. Tento dopis vyzývá ke slavení neděle, k řádnému křesťanskému životu a zbožnosti. Pokud nejste dobrými křesťany a nectíte neděli, ilustrace ukazuje důsledky pro Kristovo tělo.

Vidění sv. Pavla (*Visio sancti Pauli, epistola vel revelatio*, dopis čili zjevení)¹⁰⁶ je vůbec nejstarší literární památkou spojenou s motivem nedělního klidu. Tyto texty jsou také v rubrikách velmi často pojmenovány *Dies Dominica*.

Motiv držení nedělního klidu je obsažen v závěrečné Kristově řeči a je dále ještě obohacován motivem připojení tzv. *Nedělního dopisu*, textu zcela jiné literární tradice. Zejména v některých verzích podle dělení Jirouškové se svěcení neděle stává kmenovou částí tohoto vidění. Vidění v latině začíná slovy *Dies Dominicus*. Zajímavé je také, že se toto vidění zachovalo ve staročestíně a hornoněmeckých dialektech, které nesou určitý znak zobecnění tohoto textu. Dopis z nebe poslaný je text, který byl spolu s tradicí Svá-

¹⁰⁶ Jiroušková 2006, 376 sqq. – motiv der Sonntagsheiligung und Sonntagsruhe.

tečního Krista dán již Athenou Reissovou.¹⁰⁷ První část vypravuje, jak Bůh nebo Kristus píše dopis a posílá jej do Jeruzaléma (Řím, Betlém, Cařihrad). Druhá část utvrzuje slavení neděle. Některé dopisy ještě obsahují třetí část, která jmenuje všechny události, jež se staly v neděli.

Jiroušková tyto texty považuje za tematicky blízké a lze sledovat, že se tyto texty vzájemně ovlivňovaly. V jedné verzi stojí mezi *Viděním sv. Pavla* a *Nedělním dopisem* dvě krátká pojednání: o patnácti znameních posledního soudu a o posledním soudu samotném. Ve verzi V3 následuje *Vidění sv. Pavla* pojednání o sedmi skutcích milosrdenství a poté výčet nedělních událostí v dějinách spásy. *Nedělní dopis* je jeden z více textů a obsahuje také *Transitus Mariae*. Jiroušková ukazuje, že *Visio sancti Pauli* se stávalo také exemplum v samotném textu *Nedělního dopisu*.

Jiroušková se v kapitole *Visio Pauli* jako *Miraculum* a *Exemplum* snaží zasadit tento text do kontextu velmi oblíbené literatury středověku. Textové soubory obsahovaly kromě *Visio sancti Pauli* a dopisu z nebe další soubory, které mohly být využívány jako součásti kázání. V případě rukopisu Pa (s. X–XII)¹⁰⁸ je za textem *Visio sancti Pauli* přiřazeno také kázání *Sermo de anima et corpore*. Toto kázání obsahuje řeč dobré a špatné duše k tělu na den Vzkříšení Krista. Někdy je též tento text v rubrice označován jako *Privilegia diei dominicae et visio Sancti Pauli in inferno*. Dalšími přiřazenými texty jsou *De Iuda Iscarioth traditore, de oleo misericordiae, de miserabili vita et morte Antichristi*. V jiném případě je *Visio sancti Pauli* začleněno na závěr Brigitiných *Revelationes* o osvobození duší z očiště. Velmi zajímavý je také hornorýnský příklad *Spiegel des Leidens Christi* z počátku 15. století, kde jsou obsaženy části o posledním soudu a *ars moriendi*.

K utvoření námětu Svátečního Krista přispěla také apokalyptická literatura. Tento žánr byl s ideologií sedmého dne spojen již ve starověku, například židovskou Apokalypsou týdnů (první Henoch 93 a 91). Ve středověku existovala také představa šesti věků, přičemž prvním časem byl věk Adamův a přítomná doba byla věkem posledním – šestým. Po ní následoval příchod Krista.¹⁰⁹ Toto paralelní vnímání univerzálního, lidského, i týdenního cyklu také pomohlo některým autorům utřídit apokalypsy podle způsobu vnímání času. Nechutová se drží základního dělení eschatologické literatury na individuální a globální podle toho, zda převažuje rozvaha nad koncem jednotlivce, či zda text hovoří o zániku tohoto světa.

Sváteční Kristus obsahuje jak motivy individuálního smrtelníka, tak i vidění Kristova příchodu a znamení konce světa. Z motivů jednotlivých apokalyps a zjevení nelze označit jedinou, která by byla textovou obdobou Svátečního Krista. K tématu Svátečního Krista je velmi důležitých několik eschatologických vizí, které stojí na pomezí eschatologické, nábožensky vzdělávací a věroučné literatury. Věřící je poučen a zároveň varován hrozným viděním. Prvním typickým příkladem jsou tzv. *Přímluvy Panny Marie*, která oroduje za spásu hříšníků a prosí Boha, aby křesťanům odpustil. Motiv přimlouvající se Panny Marie se vyskytuje na nástěnných malbách v Ormalingen a na zničených malbách ve Stedhamu.

¹⁰⁷ Rudolf Stube: *Himmelsbrief*. Tübingen 1918.

¹⁰⁸ Jiroušková 2006, 394.

¹⁰⁹ Jacques Le Goff / Jean Claude Schmidt: *Encyklopedie středověku*. Praha 2002, 93.

Dalším důležitým apokryfním textem je *Vidění sv. Pavla*¹¹⁰ (*Visio sancti Pauli*), které se vyskytuje také v české středověké literatuře.¹¹¹ Jeho text je zvláště významný proto, že byl ve vrcholném středověku spojen s tzv. *Nedělním dopisem* či „*listem z nebe poslaným*“. Základním textem, se kterým můžeme Svátečního Krista spojit, je *Nedělní dopis* a s ním často spojované *Vidění sv. Pavla*.

Sváteční Kristus ve Slavětíně je jedno z nejstarších vyobrazení vůbec – lze jej snad datovat do doby kolem roku 1385. Dílo již reflektuje texty kritického kazatelství obsahující motiv Kristova druhého příchodu. Mezi tyto texty patří devatenáctá kapitola o založení církve ve skladbě *Piers the Plowman*. I přesto, že většina badatelů tento pramen zamítla, přidržují se v hodnocení staršího názoru G. Schillerové a E. W. Tristrama. Je však nutno upřesnit část skladby, která je pro vyobrazení podstatná.

Devatenáctá kapitola *Petra Oráče* (*Piers the Plowman*)¹¹² od Williama Langlanda začíná obrazem Krista, který vchází mezi lid a nese kříž. Vedle něho stojí Svědomí, jež vysvětluje toto vidění. Duch svatý rozdává dary křesťanům a poroučí Petru Oráčovi, aby oral pole – svět. Antikrist ale chce zaútočit, a tak Svědomí vede všechny křesťany k vystavění velké pevnosti – svaté církve – společenství. Když je toto dílo hotové, nabídne jim Svědomí odměnu – eucharistii. Někteří se ale odmítají na tento dar náležitě připravit a nechtějí splatit to, co si vzali od ostatních. Básník pochopí z řeči „nezalého faráře“, jak jsou křesťané na tento dar nepřipraveni. Mezi ikonograficky relevantní pasáže patří část, kdy lidé postaví pevnost církve: Svědomí vyšle Milost, která rozdává zbraně proti Antikristovi. Zbraně proti Antikristovi jsou různá nadání pocházející z Ducha svatého. Alegorie Milosti mimo jiné upomíná, že Petr Oráč je „*správce, biřic a pokladník. Jemu dlužíte částky za odpuštění*.“¹¹³ Svědomí poučuje o přípravě společenství – církve k eucharistii. Nejprve se pohádá s hospodským, který prodává „*slitky a žrádlo pro prasata*“, poté se pustí do hádky s nezalým vikářem. Vikář není náležitě vzdělán v učení, takže může žalovat Svědomí o hroznou situaci v církvi. Papež zabíjí křesťany a nemiluje své nepřátele (Urbanova křížová výprava v roce 1381) a avignonští kardinálové se spolčují s Židy. Církev se odívá do krásných rouch. Na závěr je vyslovena myšlenka, že vladař má právo na svoji vládu pouze tehdy, pokud ji užívá podle rozumu a pravdy. Poslední kniha – Příchod Antikrista – odkazuje na svátost smíření. Rozvíjí boj Svědomí a Antikrista. Proti Antikristovi bojuje Věk, Mor a Smrt, ale lidé se stejně nebojí hřešit. Svědomí již nemůže vzdorovat a hledá po světě Petra Oráče – Spasitele. Básník-autor nakonec vykřikne ze sna „*Milost!*“ a probudí se. Podobný motiv oráče, který má autobiografické rysy a přemítá o darech člověka a jeho zkáze, je obsažen i ve skladbě *Ackermann aus Böhmen* Jana ze Žatce.¹¹⁴ Žatec je městem téhož regionu jako Louny a Slavětín.

¹¹⁰ Za odkaz k této literární památce děkuji kolegovi Jakubu Sichálkovi z ÚČL AV ČR.

¹¹¹ Jan Vilikovsky: *Próza z doby Karla IV.* Praha 1948². Jiroušková zpracovala téma Vidění sv. Pavla i pro kolektivní knihu Jan A. Dus: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy.* Praha 2012, 253 sqq.; lze najít též in: Bohuslav Havránek / Josef Hrabák (ed.): *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu.* Praha 1957, 544 sqq. Dostupné též online: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/zliteratury/VZCL3>.

¹¹² Langland 1960.

¹¹³ Víceznačnost figury Petra Oráče je bezpochyby záměrná. Touto významovou polyvalencí se reformační myšlenky vyhybaly perzekucím – tato narážka se mohla vysvětlit pokaždé jinak.

¹¹⁴ Johannes von Saaz: *Ackermann aus Böhmen.* Praha 1994.

Nástěnná malba Svátečního Krista ve Slavětíně je blízká textům obsahujícím reformační myšlenky a zobrazuje motiv darů Ducha svatého – paprsků, které září na řemeslníky.¹¹⁵

Třetím významným textem v souvislosti s prací je *Vidění Adamovo*. Toto vidění je, co se týče nábožensko-politického dopadu, velmi významné. Představuje totiž myšlenku, že člověk poškozený pádem do hříchu se může stát opět dokonalou bytostí, pokud se poddá zcela novému Adamovi – Kristu. Tento nový Adam může člověka povznést k původní dokonalosti. Spolu s ideologií periodizace, která je pro eschatologii typická (líčení hrůz a nastolení nového řádu), se stala důležitým apokryfním textem pro levicově orientované myšlení, byla předpokladem pro ideologii dosažení ideální dokonalosti a rovnosti lidské společnosti.¹¹⁶ V této možnosti dosažení prvotní dokonalosti člověka vidí Robert Kalivoda kořeny komunistického konceptu, který byl pouze podle jeho interpretace brzděn „*principem křesťanské nirvány*“,¹¹⁷ usilující o dosažení nadpozemských hodnot. Tato ideologie tvořila důležitou součást Viklefovy víry ve „*fides caritate formata*“ (víra utvářená láskou), která dává člověku možnost od dokonalosti ztracené pádem dosáhnout opět stavu nevinnosti (*status innocentiae*). Tuto linii Kalivoda sleduje přes Kusána, Erasma Rotterdamského a renesanční italské myslitele Pico della Mirandolu a Paracelsa. Za pokračovatele těchto myšlenek prvotní dokonalosti považuje Kalivoda V. Andreaeho.¹¹⁸ U těchto jmenovaných již nejde o koncept hříchu, nýbrž o „pobloučení“, které se napravuje nikoli milostí, ale poznáním. V této linii pokračuje i J. A. Komenský a rosenkruciánská generální reformace. Tento proud Kalivoda sleduje až k marxismu.

Rozmístění a sociální předpoklady

Pozorujeme-li mapu rozmístění nástěnných maleb Svátečního Krista, vidíme, že vyobrazení nalézáme téměř výhradně na území Anglie, Walesu a na území pod vlivem Svaté říše římské. Inzulární příklady se potom liší mnohem větší koncentrací nástěnných maleb na jedno území, menší ikonografickou pestrostí a snad i celkově nižší kvalitou. Celkové počty dosud známých nástěnných maleb jsou takovéto:

19 v Anglii

4 ve Walesu

1 v Chorvatsku

6 ve Slovinsku

12 v kantonu Graubünden (Grissons) a v okolí Bodamského jezera

1 u Bernu

8 kolem italských jezer (Lago di Garda a severně od Milána)

2 v Čechách (+ zaniklé Jenštejnovo vidění)

¹¹⁵ Interpretace celé nástěnné malby „Sváteční Kristus“ je obsažena v mé diplomové práci: Josef Záruba-Pfeffermann: *Nástěnné malby sv. Jakuba Většího a jejich okruh* (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Kalovy v Praze). Praha 2002.

¹¹⁶ Robert Kalivoda: *Husitská epocha a J. A. Komenský*. Praha 1992.

¹¹⁷ Kalivodův „*princip křesťanské nirvány*“ je méně radikální modifikací Marxova pojmu „*opium lidstva*“. V Kalivodově pojetí je důležitá především touha po dosažení ideálního stavu. Zdá se mi však, že někdy splývá pantheismus a gnóze v jeden pojem.

¹¹⁸ Miroslav Ransdorf: Johann Valentin Andreae. Přehled historiografie a profil jeho myšlení a díla. *Studia Comeniana et historica* 35, 1988, 17–29.

10 v Korutanech a Štýrsku
9 v Tyrolích a Trentu
4 jižně od Turína na hranici s Francií
4 ve střední Itálii

Dále známe izolovaný příklad ve Wismaru v severním Německu.

V souvislosti se Svátečním Kristem lze uvést ještě další památky, které nejsou nástěnnými malbami: je to především ilustrace z rukopisu Casatanensis (kolem 1420), ilustrace *Artes* v rukopise Aristotelovy *Etiky* z Haagu (kolem 1370),¹¹⁹ leták s dekalogem z Basileje (1475) či deska ze Sieny (1480). Celkem je v katalogu zahrnuto asi 90 příkladů od druhé poloviny 14. století do třetí čtvrtiny 16. století. Překvapující, ale vysvětlitelná mizivým fondem nástěnných maleb, je absence Svátečního Krista v oblasti Nizozemí a Fríska. Naopak oblouk alpských zemí je množstvím a dochovalostí různých příkladů naprosto výjimečný. Jádrem anglických vyobrazení lze předpokládat v hrabství Wiltshire, pravděpodobně v oblasti mezi Ampney, Oaksley a Purton. Tyto lokality lze klást ještě do 14. století a jsou od sebe vzdáleny jen šestnáct kilometrů. Jádrem vyobrazení na kontinentu je alpský oblouk, který začíná v okolí Basileje, jde přes kanton Graubünden (Grissons) do Tyrolska a dále přes Korutany, Benátsko až do Slovinska. Jako kořen vyobrazení byla Wildhaberem označena nástěnná malba dominikánského kláštera v Ptujji (Pettau) ve Slovinsku z poloviny 14. století. Tato malba je však zcela standardním Bolestným Kristem s Arma Christi, který je v této době již běžnou součástí ikonografického repertoáru. Lze však s Wildhaberem souhlasit, že ikonografický předstupeň Arma Christi hrál důležitou roli. Arma Christi byla spojená často s odpustkovým textem, který odkazoval k významným pašijovým relikviím v Santa Croce v Římě. Určitý centralizační statut významných Arma Christi v rámci imperiální politiky má tradici založenou již sv. Konstantinem. V kontemplativní zbožnosti se ale tento význam individualizoval. Význam se decentralizoval i v politickém smyslu. Ve městech získával Bolestný Kristus často povahu ztělesnění zákona a stával se symbolem soudní svrchovanosti.¹²⁰ Tento kontext Krista ve větších městech rozvíjím v kapitole Užití Krista jako morální autority.

Z mapy vyplývá, že alpské země jsou nejdůležitější oblastí výskytu. Tato oblast měla zcela specifické sociální podmínky díky izolaci jednotlivých údolí. Ta v řadě míst posílila relativně velké procento svobodných občanů, kteří vytvářeli náboženské komunity ještě před založením fary. Anglie byla v tomto smyslu podobná. Bylo zde velké množství svobodných obyvatel. Dle stáří lze určit dvě výrazná centra: jedním je oblast Švýcarska (Bodamské jezero) a kanton Graubünden/Grissons, kde se nachází starší příklady (z doby před rokem 1400 nebo kolem tohoto roku) – je to Ormaligen, Rhäzüns, Schlans, Eriskirch a Tubre.

K rozmístění, které těžko otřese prominentním postavením alpských regionů a Anglie, je nutno registrovat absenci vyobrazení v oblastech se zachovalým fondem nástěnných maleb, ale s pevnou strukturou lenní závislosti – jako např. Francie, Španělsko, Bavorsy apod. V oblastech s vyspělou dvorskou kulturou, jako např. frankovlámská oblast, můžeme sledovat pracovní a moralizující motivy spíše jako epizodní pozadí. Vidíme často Madonu

¹¹⁹ Haag, Museo Meermanno-Westreenianum MS 10.D 1. fol. 110. Viz Rudolf Berliner: Arma Christi. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 6, 1955, 111–112, obr. 41.

¹²⁰ Jen Beránek má právo soudit.

v chrámové architektuře – obecný lid zde plní roli jakéhosi stroje, který zajišťuje chod věcí posvátných. Porušování řádu se zde vyskytuje, ale jako žánr v pozadí posvátné scény ilustrující přítomnost hříchu na zemi – například poddaný sbírá dřevo v lese při mši,¹²¹ havrani zobají obilí.¹²² Pozoruhodným a významným projevem jsou pašijové výjevy v hodinkách, které jsou doprovázeny výrobou Arma Christi.¹²³ V českých zemích byl naopak kult pánovníka silně spjat se zemědělským kultem, který zaznívá jak v přemyslovské legendě, tak v zemědělských pracích sv. Václava. Takováto feudální reprezentace je však velmi vzácná.

Souvislost mezi svobodou sedláků a výskytem Svátečního Krista vede k úvahám, jakým způsobem tato laicizace náboženských symbolů a struktura společnosti může souviset. Jde o uspořádání, kde soběstačný člověk sleduje a kontroluje své okolí, případně pomůže v nouzi svým sousedům. To je například ve Švýcarsku dosud základním mechanismem společnosti. Pro někoho je atmosféra švýcarského venkova nesnesitelná – pokud si nenatřete plot, obec vám jej natře a o každém přichozím se hlasuje, zda se může v sousedství usadit. V některých reformovaných církvích (zejména v Americe) dosud panuje praxe veřejné zpovědi, kde musí svým spolubratřím odpustit nejen kněz nebo Kristus, ale i sousedé a celé společenství křesťanů.¹²⁴ Zrod takovéto společnosti urychlily morové rány kolem poloviny 14. století. Způsobily úbytek pracovních sil. Pracovní síla zdražila a to posílilo význam manuálně pracujícího jednotlivce. Společenská základna zestříhala a každá ornamentální struktura ve složitě středověké společnosti tak byla podrobena zkoušce, zda vydrží, či nikoliv. Sociálně posílený pracující člověk se snažil odstranit přebytečné struktury a omezit optickou hierarchii náboženství i společnosti.

Růst významu pracovní síly vedl ve 14. století k dramatickým otřesům v řadě míst Evropy.¹²⁵ Tyto změny můžeme pozorovat nejlépe v Anglii, která se stejně jako celá Evropa potýkala po morových ranách s nedostatkem pracovních sil.¹²⁶ Feudálové si museli platit námezdní síly a cena práce začala vzrůstat. V Anglii se horní vrstvy snažily nadměrné ceny práce bránit nařízením parlamentu o maximální možné mzdě. Toto opatření vyvolalo sociální bouři, která skončila krvavým potlačením. Přesto však zůstala zachována široká vrstva svobodného obyvatelstva. Utvořil se trh práce a vědomí sounáležitosti pracujících vrstev. Majitelé půdy museli ekonomicky využívat lidskou práci, a tak se ve větší míře zaměřili na chov ovcí a produkci vlny.

1. Pokles obyvatelstva, a tím zdražení práce.
2. Posílení svobodných vrstev obyvatelstva, které ve své pracovní morálce nezávisely na rozhodnutí feudála.
3. Nárůst počtu církevních svátků, které se staly určitou brzdou ekonomického rozvoje.

¹²¹ Nu 15:32 – ukamenování muže sbírajícího dřevo.

¹²² L 12:24: „Všimněte si havranů: nesejí, nežnou, nemají komory ani stodoly, a přece je Bůh živí. Oč větší cenu máte vy než ptáci!“

¹²³ Iz 41:7: „A tak posilňoval tesař zlatníka vyhlazujícího kladivo tlučením na nákovadli, říká: K sletování toto dobré jest. I utvrdil to hřebíky, aby se nepohnulo.“

¹²⁴ Tato praxe byla ojediněle praktikována v podzemní a polooficiální katolické církvi v komunistickém Československu. Páter Bonaventura Bouše zavedl ve zpovědní praxi pozoruhodné novum. Hříchy se psaly na listky papíru anonymně a páter Bouše je shromáždil. O těchto poklescích se pak ve společenství veřejně hovořilo. (Za upozornění děkuji H. J. Hlaváčkové.)

¹²⁵ K přehledu a zhodnocení různých emancipačních povstání ve 14. století – viz František Šmahel: *Husitská revoluce*, 1. díl. Praha 1995, 129–158.

¹²⁶ George Macaulay Trevelyan: *England in the Age of Wycliffe*. London 1909.

Je pozoruhodné, že právě alpská oblast a oblast Anglie charakterizuje poměrně vysoké procento svobodných a jistým osobním majetkem disponujících sedláků a že právě v těchto oblastech docházelo k jejich nejúspěšnějším povstáním. V těchto oblastech se také odehrály bouře s jasnými požadavky, které ve Švýcarsku dokonce vedly k vítězství zcela nového uspořádání na spolkovém základě.

V souvislosti s úbytkem obyvatel a příliš vysokými náklady na manuální sílu pro feudály vydal král roku 1349 *Ordinance of Labourers*, kde se snažil zamezit nedostatku oráčů a jiných dělníků po morové ráně tím, že ustanovil povinnost pracovat a zákaz požadovat větší plat, než měli před vypuknutím moru. V závěru žádá král winchesterského biskupa, „aby náležitě poučil všechny ve své diecézi, kteří jsou k tomu způsobilí, to jest faráře, ministry a další, aby vyzývali a nabádali farníky užitečnými výtkami a pravidly“. Taktéž má nařídít kaplanům sloužit bez nadměrného platu pod pohrůžkou zákazu činnosti. Tato žádost měla být také směřována na uvolněnou arcidiecézi canterburskou a k severním biskupům anglickým. Vzhledem k tomu, že tato nařízení nepomáhala, byla vyhotovena *Statute of Labourers* (Statuta dělnická) z roku 1351, která zakazovala námezdníkům odcházet za lepší mzdou a stanovovala maximální mzdy pro jednotlivá zaměstnání a řemesla. Stanovovala tresty za zběhnutí, požadování vyšší mzdy apod. Tresty mohly dosáhnout až po odsouzení na smrt.¹²⁷ Následující desetiletí byla tato pravidla prosazována a řada řemeslníků byla poháněna před soud.¹²⁸

Vyústěním tohoto sociálního konfliktu bylo selské povstání z roku 1381. V květnu se v lesích Kentu a Essexu začali shlukovat sedláci. V zimě roku 1381–1382 bylo povstání hlavním politickým tématem. Je zajímavé, že Viklef stejně jako později Luther vystupoval proti sedlákům. Faráři a zejména mendikantské řády byli obviňováni viklefovskou stranou, že podněcují chudé proti bohatým svým náboženským vlivem.¹²⁹ Selské bouře se náboženských otázek netýkaly a sedláci měli z dnešního pohledu rozumné důvody k neposlušnosti.

Kromě královny pobídky ve *Statutech dělnických* z roku 1351, aby církev nabádala lid pravidly, byla v Anglii tato osvěta systematicky řešena především po povstání v roce 1381,¹³⁰ kdy došlo k synodě řeholníků proti viklefům. V diskusi o obrazech byly řešeny dva významné argumenty – zda je věrnějším obrazem Krista člověk, či eucharistie, kterou nastolil Viklef, a zda má správné poučení věřících vykonávat pouze duchovní osoba. K těmto tématům se řadila obecná skepse ke vzrůstající lidové christocentrické idolatrii, která byla obecně považována za neblahý jev.¹³¹ Anglická literatura o uctívání obrazů je vedle byzantské snad nejbohatším souborem teoretických prací o obrazu. Od roku 1395, kdy se řešily v parlamentu lollardské články, až do první poloviny 15. století zde máme souvislou řadu různých prací obhajující obraz. Sám Viklef připouštěl obraz spolu s náležitým poučením vzdělaného duchovního, lollardi však připouštěli pouze symbol kříže. Lollardi také odmítali výsady církve spojené se sedmi duchovními skutky milosrdenství.

¹²⁷ Albert Beebe / Wallace Notestein (ed.): *Source Problems in English History*. New York 1915.

¹²⁸ Berta Haven Putnam: The enforcement of the Statutes of Labourers during the first decade of the Black Death 1349–1359. *Studies in history, Economics and Public Law* 32, 1908, 80–81.

¹²⁹ Engl. Fasc Z. 292–5, 305.

¹³⁰ W. R. Jones: Lollards and Images: The Defence of Religious Art in Medieval England. *Journal of the History of Ideas* XXXIV, 1973, 27–50.

¹³¹ Trevelyan 1909, 179.

Mezi tyto skutky patřilo i napomínání hříšníka. Laikům byly vyhrazeny pouze tělesné skutky milosrdenství. Asi nejvzdělanějším podporovatelem obrazů byl Vikleřův univerzitní kolega, františkán William Woodford († 1411), který ve scholastickém duchu obhajuje existenci obrazů. Argumentuje velmi originálně Aristotelovou fyzikou a povahou smyslového světa, která dovoluje obrazy. Soustřeďuje se také na samotného malíře a říká, že kdyby byl obraz hříšný, hřeší malíř při jeho výrobě. Malíř však je několikrát zmiňován v Písmu a v dějinách. Není tedy větším hříšníkem než ostatní řemeslníci. K této aristotelské argumentaci je velice zajímavá ilustrace Aristotelovy *Etiky* v knihovně v Haagu, která vznikla kolem roku 1370.¹³² Představuje alegorie Scientia, Artia a Prudentia. Pouze Artia překrývá obrazový rám a vniká do tohoto světa. Je obklopena různými řemeslnými nástroji – artes mechanicae. Představuje přítomnost, zatímco Scientia poukazuje na počátek a slovo a Prudentia představuje konec.

Proti lollardství směřovala velká část moralizující tvorby v Anglii, která brojila proti lollardským bludům. Od konce 14. století je doložena řada zázraků s hostií při mši, zázraky na hrobu Tomáše Beketa a zakládají se bratrstva Božího těla (např. v Yorku). V nástěnných malbách je doložen zajímavý cyklus z Friskney v Lincolnshiru z počátku 15. století.¹³³ Cyklus tvořil soubor obrazů dokazujících eucharistickou přítomnost a končil námětem bodání Židů do krvácející hostie. Oblíbené byly také eucharistické a pašijové hry. Jednou z nejnázornějších je např. Croxtonská hra.¹³⁴ Začíná v tehdy již stoleté tradici pařížské legendy, ale již neobsahuje nenávistnou polohu svých vzorů. Židé zatloukají hřebíky do eucharistie, aby zjistili správnost eucharistického učení. Hostie několikrát krvácí, jednomu Židovi se přilepí na ruku, když se ji pokouší vyhodit, a vrcholem hry je zázračná transformace – zezadu se spouští obraz se zjeveným Kristem. Židé se chtějí vyzpovídat, ale Kristus je poučuje, že zpověď přímo Kristu je neplatná: „*Ne, mně se zpovídat nemůžete, za tímto účelem jsem si ustanovil kněžství.*“¹³⁵ Poté přichází biskup, který odpouští pomýlenému knězi siru Isoderovi a poté křesťanskému obchodníkovi a Židům. V závěru křtí Židy a představuje na jevišti procesí s eucharistií.

Lollardi také porušovali pracovní kázeň po celé 15. století. Veřejně odmítali přestávat pracovat, ba dokonce i chodit do kostela. Například lollardský krejčí William Hardy odmítal držet klid ve svátek, „*protože kněží nařídili všechny svátky kvůli platům a desátkům*“. Stejně tak i švec James Cornelys prohlásil, že nechá svůj krám otevřený, dokud bude pan vikář vybírat peníze.¹³⁶ Lollardství dokonce prosazovalo přesvědčení, že není hříchem pracovat v neděli, pokud tak činíte na vlastním. V Anglii byla tato zvýšená osvěta doprovázena nedůvěrou k prospěšnosti volného času pro obecný lid. Svátek dával příležitost k nejrůznějším hříchům. Křesťanské zrcadlo 14. století z Anglie varuje před obžerstvím, opilstvím, obchodováním a světským chtíčům a dále jsou užívána slova sv. Řehoře, že každý hřích v neděli platí dvojnásob. Rovněž bylo varováno proti lenosti, která se proje-

¹³² Haag, Museo Meermannano-Westreenianum MS 10.D 1. fol. 110, viz Berliner 1955, 111–112, obr. 41.

¹³³ Kresby dle maleb jsou publikovány rev. vikářem Henrym Johnem Chealsem: On the Wall Paintings in All Saints' Church, Friskney, Lincolnshire. *Archaeologia, or, Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 48, 1884/5, 270–280; 50, 1887, 281–286; 53, 1892/3, 427–432; 59, 1904/5, 371–374.

¹³⁴ Cecilia Cutts: The Croxtton Play: An Anti-Lollard Piece. *Modern Language Quarterly* 1944, 45–60.

¹³⁵ V této dramatické scéně také Kristus užívá latinský citát „*ite et ostendite vos in sacerdotibus meis*“.

¹³⁶ Norman P. Tanner: *Heresy Trials in the Diocese of Norwich 1428–1431*. London 1977, 123.

vovala válením se v posteli, a také nedostatečnou péčí o duši. Člověk měl pracovat duši stejně přičinlivě ve svátek, jako pracuje tělem ve všední dny.¹³⁷

Z tohoto důvodu byl pravděpodobně Sváteční Kristus doplňován na Britských ostrovech alegorií sedmi smrtelných hříchů, které přímo vyrůstaly z figury Krista. Tyto alegorie představovaly zvýšené nebezpečí hříchu o svátku. Nebezpečí samozřejmě vyplývalo také z toho, že ďábel si mohl též dopřát volno od mučení v neděli a měl více času ke svádění duší, jak je zřejmé z udělení nedělního volna peklu ve *Vidění sv. Pavla*.¹³⁸ Nebezpečí volna pro poddané si uvědomoval král i parlament. V roce 1477–1478 zakázal Eduard IV. lukostřelbu o svátcích.¹³⁹ Roku 1495 zakázal anglický parlament hrát služebnictvu karty kromě Vánoc. Opatření však nepomáhala. Roku 1519 bylo během biskupské vizitace zjištěno, že William Auckland a William Holme hráli kostky během mše svaté na Květnou neděli.

K propagaci obecné morálky sloužily hry, které také vzdělávaly lid v dějinách spásy. Byly většinou předváděny různými cechy a bývaly často zasazeny do místních podmínek. Předváděly také různé kvalitní zboží. Cech tkalců v Yorku předváděl hru o nanebevzetí Panny Marie, kde svatý Tomáš ukazuje kvalitní sukno, dokazující pravost zjevení.¹⁴⁰ V Newcastlu a v Norwichi předváděli zlatníci Klanění tří králů, kde Kašpar ukazuje kvalitní zlatnické zboží.¹⁴¹ Stavatel lodí v Yorku zase hráli stavbu Noemovy nrchy. Hřebíkáři a špendlíkáři z Yorku a Chesteru hráli Ukřižování, kde se text soustřeďuje na kvalitu dlouhotrvajících hřebíků.¹⁴² Rozprava *Ignorantia Sacerdotum* představuje sedm smrtelných hříchů, které bijí do Krista. Pýcha mu nasazuje trnovou korunu.¹⁴³ Tato hra již přímo souvisí se Svátečním Kristem a s alegorií sedmi smrtelných hříchů vyrůstajících z Krista. Jak název, tak neustálé odkazy na transsubstanciaci dávají tušit propagační protilollardský význam. Ve velikonočním kázání Gregoryho z Newportu (kolem roku 1400) je zase rozebíráno jiné téma – sedm svátostí a Kristova krev jako klíč do ráje.¹⁴⁴ Spojení Kristovy krve se svátostmi je často vizualizováno také mystickými proudy na obrazech (např. vitraj v Doddiscomsleigh v Devonu). S posledním soudem také souvisely obrazy sedmi tělesných skutků milosrdenství, ke kterým rovněž existují textové paralely. Pozoruhodné je i okno v kostele Všech svatých v Yorku, jež představuje hierarchie andělů a lidské stavy. Třetí stav je reprezentován farmářem a pláteníkem s nůžkami.¹⁴⁵

Vysoce zajímavá oblast rozšíření motivu Svátečního Krista má jistě řadu důvodů. Jedním z nich je samotná zachovalost nástěnných maleb, která je např. v alpských regionech obecně velmi bohatá. Přesto však nelze toto podivuhodné rozmístění vysvětlit jen stupněm dochování. Sledujeme-li například literární památky spjaté s námětem Svátečního Krista, můžeme zde vypořádat jistý stupeň emancipace „třetího lidu“. Ve skladbě *Petr Oráč* lidé staví s pomocí svých řemesel – darů z Ducha svatého – pevnost církve. I v Jen-

¹³⁷ Ibidem, 51.

¹³⁸ Lenka Jiroušková: Proroctví a apokalypsy. In: Jan A. Dus (ed.): *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha 2007, 253 sqq.

¹³⁹ Reiss 2000, 51; Statutes of the realm. Vol. II, str. 462, 569. Visitations in Lincoln. Vol. 1, 92.

¹⁴⁰ Reiss 2000, 39.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Homer G. Pfrander: *The Popular Sermon of the Medieval Friar in England*. New York 1937, 54–64.

¹⁴⁵ Reiss 2000, 37.

šteinově vidění vystupuje lid jako hříšníci útočící na Krista. Tato aktivní role nižších vrstev, které se stávaly velmi důležitým politickým hráčem, předpokládá jejich emancipaci.

Sledujeme-li například rozmístění nástěnných maleb v Anglii a ve Švýcarsku, nalézáme zde určitý vztah ke společenským proměnám těchto regionů ve 14. století. Sledujeme-li vyobrazení Svátečního Krista v jednotlivých kulturních okruzích, nacházíme nejdrastičtější zraňování Krista především v Anglii druhé poloviny 15. století. Toto drastické zraňování může být způsobeno soustředěnou protilollardskou propagandou církve po celé 15. století.

Vývoj středověkých venkovských komun povstal především z potřeby co nejlépe zajistit pořádek a spolupráci obyvatelstva. Když byla slabá vláda, tato společenství zajišťovala landfrídy a umožňovala obchod. Jedním z nejúspěšnějších společenství bylo jedno takovéto sdružení v alpských údolích severně od průsmyku Svatého Gottharda, které tvořilo základ Švýcarského svazku. Švýcaři měli zajištěnou spolupráci formou takzvaných Bundesbriefe. Tyto svazové smlouvy musel podepsat každý nový kanton. Pro tento typ vlády se používá již od středověku název Eidgenossenschaft. Alpské komuny vznikaly i v Tyrolsku a dalších alpských regionech, kde ale byly zavedeny Habsburky potlačeny. Podobné komuny se vyvinuly v Grissons, v severním Německu a jinde. Právě kanton Grissons je také oblastí s výjimečnou koncentrací maleb Svátečního Krista.

Moralismy v české a anglické výzdobě farních kostelů 14. století

Na anglických nástěnných malbách¹⁴⁶ ve farních kostelech jsou hojně užívána moralizující témata. Kritická poloha anglických nástěnných maleb se projevuje již od konce 13. století. Tato kritika často neblaze ovlivnila formální krásu díla, ale v ikonografii mohla naopak přinášet zcela nové motivy. Tento rozpor mezi obsahovou a formální progresivitou je nutno brát v úvahu také v případě obrazů Svátečního Krista.¹⁴⁷

Anglické kostely si uchovaly i řadu velmi starých a zcela unikátních moralizujících témat. Ve výzdobě anglických kostelů se zachoval například velký cyklus putování duše po smrti (Allegory of the Penitent and Impenitent Soul: Swanbourne, Buckinghamshire, Oxford, konec 14. století, počátek 15. století), které je rozčleněno na tři části – dobrý člověk, jenž jde rovnou do nebe, malý hříšník jdoucí do očistce a velký hříšník jdoucí do pekla. Vzácné vyobrazení purgatoria je znázorněno jako pevnost, ke které se slétají ďáblové a andělé bojující mezi sebou o duše. Ve výzdobě je samozřejmě věnována velká pozornost Poslednímu soudu. Dalšími náměty jsou Setkání tří živých a tří mrtvých, Sedm smrtelných hříchů vyrůstajících na stromě nebo stojících v otevřených chřtánech a Sedm skutků milosrdenství. Objevuje se také izolovaná figura oběšeného Jidáše (Breamore, Slapton), nevěřícího Tomáše vkládajícího prst do rány Krista a samozřejmě hojně se objevuje sv. Jiří, sv. Kryštof a Sváteční Kristus. Tento soubor výzdoby je doplněn také

¹⁴⁶ Webové stránky zpracovávající nástěnné malby v Anglii: <http://www.paintedchurch.org/conpage.htm>.

¹⁴⁷ Představa výtvarného vývoje, založená na důležité roli velkých výtvarných děl, je obhajitelná především v atmosféře rozvinuté výtvarné kritiky. V ikonografických studiích středověku je její využití problematické. Naopak lze hovořit o důležitém vlivu morálně-kritických témat v ikonografii na formální kvality díla: kritika je spojena s „adjektivní ikonografií“, která ovlivňuje formální kvality díla (např. adjektivum zlý, starý či trpící ovlivní bezprostředně formu směrem k naturalismu).

obrazy „kleveticích bab“, které se v Anglii objevují již od konce 13. století. Srovnáme-li výzdobu anglických kostelů s příklady českými, v Čechách nalézáme vesměs pozitivně laděnou výzdobu s Andachtsbilden a donátorem, soubory světců, legend a biblických motivů. Odstrašující a drastické náměty se zde vyskytují podstatně méně. Důležitou složkou je užívání angličtiny vedle latinských nápisů. Tato praxe užívání národního jazyka v rámci Mahnbildu asi souvisí se zvýšenými požadavky na vzdělání věřícího. Také dokládá určitou gramotnost běžného obyvatelstva. Je ojediněle doložena i v Německu a v Itálii.

Anglická výzdoba kostelů často integruje obraz Svátečního Krista s dalšími tématy moralizujícího zaměření. Sváteční Kristus, v pramenech z 15. století nazývaný Holy Sunday, měl být tedy pravděpodobně především obrazem uctívání neděle a varováním před hříchem proti Bohu. Zároveň však poukazuje nejen na pokoj ve sváteční den, ale i na konec v eschatologickém smyslu. V kostele v Ampney je vpravo od Svátečního Krista představen jakýsi průvod se svícemi, které mohou představovat duše nebo obětní svíce přinášené za zemřelé. Na zničené nástěnné malbě ve Stendhamu byl Sváteční Kristus představen na jakémsi složitém soukolí, které jej snáší k lidem ukryvajícím se pod pláštěm Panny Marie Ochranitelky.

Velice zajímavou integrací je obraz Svátečního Krista v Hessetu, kde nalézáme Svátečního Krista, z něhož vyrůstá strom se sedmi chřtány smrtelných hříchů, ve kterých stojí hříšníci. Nad zmučeným Kristem stojí ďábel a zalévá strom sedmi smrtelných hříchů. Tato složitá ikonografie ukazuje míšení dobra a zla v pozdním středověku. V anglické středověké literatuře se zachoval soubor lollardských kázání,¹⁴⁸ z nichž především „kázání za mrtvé“ je zvláště působivé a dramatické. Kázání počíná utrpením Krista. Obsahuje okruhy zabývající se smrtí, Soudem, mukami pekla a nebem. Poté navazuje exemplary a sedmi smrtelnými hříchy. Sedm smrtelných hříchů je představeno jako sedm služebníků (knechtů) Božích. Tito služebníci budou čelit sedmi smrtelným hříšníkům. Každý služebník čelí pyšnému, lakomému, smilnému apod. a následuje nejpůsobivější pasáž, kde hříšníci prosí o odpuštění, ale Hospodin je zavrhuje. Představíme-li si tyto expresivní obrazy pohřebních kázání s pozadím Mahnbildů a Posledního soudu na nástěnných malbách, navozuje nám toto prostředí drastickou polohu bázně Boží v pozdním středověku.

Sváteční Kristus a čarodějnice

Čarodějnictví a šamanismus má starší tradici než ucelený náboženský systém. V některých kulturách zůstává víra v předky a čarování hlavním zájmem náboženství. Čarodějnice byly ve starém Egyptě, Římě, ve Starém zákoně i v křesťanství a špatné čarodějnice také často končily v ohni. K upalování čarodějnic docházelo již v raném středověku, například Řehoř VII. zakazoval v Dánsku pálit čarodějnice, o kterých se věřilo, že způsobují bouři. Roku 1090 ve Freisingu mniši dokonce pohřbili neprávem zabitě čarodějnice v předsíni chrámu. Tato shovívavost k čarodějnictví v raném středověku vycházela ze sv. Augustina, který řadil zlé síly mezi ďábelská zdání (*fantasmata*) či přeludy (*illusiones*). Neblahé jevy pak spočívaly ve víře v tato kouzla. Na takovýto koncept čarodějních sil

¹⁴⁸ Gloria Cigman (ed.): *Lollard Sermons, Early English Text Society*. Oxford 1989. Viz Sermon for the Dead, ř. 207 a zejména 227 a dále.

byly všelékem především církevní exorcismy a opuštění zlé víry. Od 13. století ovšem nastává určitá změna pojetí ženy díky eucharistii a konceptu *imitatio Christi*. Svěťice této doby se stává nevěstou Kristovou, schopnou intimní tělesné komunikace s Kristem. Třinácté století také zanechalo velké množství uznávaných a významných žen, které v tomto století dokonce převládají i mezi nově kanonizovanými. Tyto ženy požívaly tělo Kristovo, zaslíbily se čistotě a stávaly se dokonalým tělem. Jako nevěsty Kristovy mohly lépe než ostatní splynout s Kristovou přítomností a zjevit Boží vůli. Tento koncept svěťice a tělesné přítomnosti Krista měl svůj protipól. Čarodějnice stojící v pomyslné antitezi ke svatým ženám se stávaly nevěstkami ďáblými. Toto nebezpečí čekalo i na řádové mystičky, které se uchýlily z pravé cesty a jejichž prostřednictvím promlouval ďábel. Čarodějnice se stávají vnitřním nepřitelem uvnitř křesťanského společenství a sprádkají plány proti nejsvětější věci. Náboženský materialismus 13. století tyto představy převedl do konkrétní polohy včetně tělesného styku s ďáblem, přivádění na svět démonických sukubů a inkubů.¹⁴⁹ Ďábel 13. století již zlovolně vstupuje do dění světa a manipuluje s Božím řádem.

Obrazy čarodějnic či zlých bab se vyskytují od 13. století. Stejně jako nevěsty Kristovy se oddávaly tělesné (ale svatě!) lásce ke Kristu, čarodějky pořádaly žádostivé orgie s ďáblem a mohly s ním samozřejmě také otěhotnět. Adorace ďáblova těla je antitezí ke vtělenému slovu a od 13. století se soustřeďuje na řitní otvor. Tato úcta k ďáblově řiti se projevila například ve zprávách Allana z Rysselu o katarském uctívání ďábla v podobě kocoura, kteří jej líbali „*in tergo*“. Objevovala se také představa o tělesném styku mezi ďáblem a ženou. Z tohoto vztahu byl zplozen tzv. podhodek (něm. Wechselbalg).

Motiv zrcadla také poukazuje na marnivost a smilstvo. Motiv pravděpodobně pochází ze starší ikonografie neřestí.¹⁵⁰ Venuše či Luxuria se zrcadlem byla opakem cudnosti v oknech středověkých katedrál ve Francii.¹⁵¹ Venuše se zrcadlem se objevuje také ve francouzských iluminacích z *L' Ovide moralisé* a v *Románu o růži*.¹⁵² Postava bývá také někdy nahá.

První upálení za zplození pekelného potomka bylo opět ve Francii. V Toulouse byla roku 1275 upálena Angela de la Bartelle, která, svedena ďáblem, porodila pekelnou nestvůru. Tohoto zplozence pekla pak živila malými dětmi. Představy o plození dětí ďábla a ženy mohly být také udržovány gnózií ovlivněnými interpretacemi prvního hříchu. Jak svedl ďábel Evu? V Adamově zjevení se ďábel utřel v podpaždí fíkovými listy a hodil je do vody, které se napila Eva. Velkým teoretickým problémem pak bylo, zda také had zpłodil Evě nezdárného Kaina, či zda byl Kain jen nepovedeným dítětem Adamovým. Ďábel takto mohl naplňovat zemi, i když nebyl stvořitelem, a kazit dílo Boží.

Čarodějnická mytologie s rozvojem zájmu o magii v renesanci ještě narůstala a je nutno říci, že české země před Bílou horou byly ve srovnání s okolními zeměmi oázou tolerance. Ve srovnání s tisíci obětí v jiných oblastech jsou udávaná čísla z předbělohorských Čech řádově menší (ve světovém měřítku se udává 40–60 000 obětí). Tato tolerance snad měla kořeny již v předpisech Arnošta z Pardubic. Roku 1349 Arnošt zakazuje docházet

¹⁴⁹ Le Goff 2002, 83.

¹⁵⁰ Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques*. London 1940.

¹⁵¹ Emile Mâle: *L' art religieux du XIII siècle en France*. Paris 1931, 120–121.

¹⁵² Alfred Kuhn: Die Illustration des Rosenromans. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus* XXXI, 1912, 1–66.

k čarodějnicím. Případy čarodějnické praxe měl každý, kdo se o tom dozvěděl, označovat faráři. Usvědčené čarodějnice měly být ostříhány vlasy a byla vyhnána z obce.¹⁵³ Srovnáme-li to se zákony platnými až do poloviny 18. století, uvědomíme si výjimečnou prozíravost našeho prvního arcibiskupa. Čarodějnické představy v Čechách narůstaly především za náboženské normalizace v pobělohorské době a předpisy z roku 1707 vydané za Josefa I. jsou zcela v zajetí tradovaných předsudků. Čarodějnice mohou létat, ale padají na zem, když je slyšet klekání. Čarodějnice uctívají ďábly, kteří vypadají od pasu dolů jako kozel, líbají jim levou nohu, levou ruku a řiť. Tradiční české srazy čarodějnic byly na šibeničních vrších. Při schůzích s ďáblem byl dodržován tento program: ďábelská zpověď, kde musela čarodějnice říci, co zlého neučinila a měla nařízeno. Čarodějnice měly páchat zlo v kostele (kradení hostií) a na sousedech. Poté následovala černá mše s podešví místo hostie a hořkým lektvarem. Následovaly ďábelské orgie včetně soulož. Při rozchodu ďábel poručí škodit a měnit se při tom v psy, kočky a ropuchy pomocí vody, kterou čarodějnice dostávají při přijetí do spolku.

Pozoruhodné jsou dvě základní barvy ďábla: zelená a hnědá. Není to jen barva, kterou má zelený ďábel společnou s vodníkem. Je to také zájem o ženskou marnivost, které vodník využíval při lovu dívek rozvěšováním stužek nad vodou. Ďábel zelenjak ze slovinského Crngrobu má jiný trik na ženskou marnivost. Drží v ocase zrcadlo a nastavuje jej ženám k obličej. Žena pohlédne do zrcadla, v domnění, že uvidí svou krásnou tvář. Ke svému údivu však nevidí svůj obličej. Zázračné zrcadlo totiž odráží jen ďáblův zadek jako symbol vstupu do pekla. Pomíjivou krásu tohoto světa neukáže. Tento motiv užil také Hieronymus Bosch na vyobrazení Pýchy, kde ovšem ďábel drží zrcadlo se skutečným odrazem ženy.¹⁵⁴ Motiv ženy a ďáblův řiti se zachoval také v Pohlově Gradci ve Slovinsku (kolem 1470). Souvisejícím motivem je zrcadlo s obličejem, které se dochovalo v kostele sv. Egidia v Dellachu u Mellwegu (Korutany).

Paralelu řiti a vstupu do pekel ilustruje francouzská lékařská kniha z konce 13. století, která vedle sebe klade vyšetření konečnicku lékařem a vstup Krista do pekel. Podobné potíže vzpomíná i český Masticčář u Kristova hrobu. Jako hlas pekla používal větry i Martin Luther při vyhrožování Římu.

Kromě hledění do zrcadla se zachovalo ještě několik pověr. V Crngrobu se zachoval ještě motiv dívek věštících s podkovou. Odnášení žen na ďáblových zádech známe například z Čerta a Káči. Tato pohádka také užívá představu, že některé ženy jsou pro peklo až příliš hrozné. Tuto víru přináší český příklad z Libiše, kde dostává baba od čerta boty na klacku, protože se její zloby štítí samo peklo. Lidové představy také odrážejí představu zvláštní síly zlých mocností ve významné svátky (ve vánoční a svatojánskou noc) nebo o poledním zvonění či klekání. Otevírá se země, obcházejí různé čarodějnice a jejich zlou moc lze přemoci jedině modlitbou. V českém prostředí jsou nejkrásněji ztvárněny tyto představy v *Kytici* Karla Jaromíra Erbena.

¹⁵³ Podlaha 1926, heslo Čarodějnice.

¹⁵⁴ Sedm smrtelných hříchů, Prado Museum, Madrid, Kat. P02822

Tutivillus (Vrbata)¹⁵⁵

Mnohotvárnost zla a lidská představitost nespoutaná stavbou věroučného dogmatu generovala v celé Evropě velmi pestrout společnost různých ďáblů.¹⁵⁶ Jedním z pozoruhodných ďáblů byl Tutivillus, který se zabýval především hříchem souvisejícím se slovy a s ženami. Jeho dějiny jsou velmi dlouhé a jsou popsány ve výše zmíněných studiích. Kopírují osud řady jiných exempel, které teprve laicizací získávají na barvitosti a Tutivillus se stává významným protihráčem lidského spasení. Pomluva se stávala od 13. století mnohem nebezpečnější než dříve díky zavedení anonymního svědectví u inkvizičních soudů, které zajišťovalo pomluvám a donášení nebezpečné důsledky. Tato praxe vedla k velmi neblahým deformacím soudního řízení. K založení inkvizice učinil první kroky Řehoř IX. v roce 1233. Pověřil především dominikány, aby kacíře pronásledovali. V letech 1258–1260 jsou jim také svěřeny případy „čarování a věštění zavánějícího kacířstvím“.¹⁵⁷ Pomluva se v Itálii dokonce dostávala mezi sedm hlavních hříchů a nahrazovala Závist. Pomlouvání a spolky s ďáblem se vyskytují také do 13. století jako samostatný námět, v německých oblastech se s ním setkáváme nejdříve. Obvykle má formu dvou kleveticích bab s ďáblem v pozadí, který naslouchá a případně si dělá poznámky. Známým a velice krásným příkladem je nástěnná malba v kostele sv. Jiří v Reichenau (Oberzell) u Kostnice (1301/1315, severní stěna), kde ďáblové zapisují na kravskou kůži klevety žen v kostele. Motiv kravské kůže se zachoval převážně v německých jazykových oblastech a možná souvisí s dosud používaným rčením v němčině středověkého původu: „*Ten nesmysl se nevejde na kravskou kůži!*“¹⁵⁸ Existovala představa, že hříchy byly zapisovány a velkému hříšníkovu nestačila kozí nebo telecí kůže. Bylo třeba velké kůže od krávy. V Neukirchen u kostele sv. Kateřiny (hrabství Diepholz) se zachovala čarodějnice s ďábly již z let 1246/1255. V obrazech Svátečního Krista se tento motiv objevuje až v 15. století. Tutivillus (nebo Titivillus) byl takový drobný čert – udavač, který se vyskytuje ve středověké literatuře.¹⁵⁹ Jeho úkolem bylo především dávat pozor při mších a zapisovat, když někdo hovořil. Byly to výhradně ženy, které zaměstnávaly různými drby zapisovače Tutivilla, jenž čeká v den posledního soudu na svoji příležitost. Pak i takové drobné hříchy přisypané na váhu mohou duši kostelní drbny převážít do pekla. V malých společenstvích mohla mít pomluva těžké následky a byla trestána. Například v roce 1536 byla potrestána Alžběta Abney a její manžel.¹⁶⁰ Byli dáni na pranýř a poté vyhnáni z Yorku v srpnu 1536 poté, co byli usvědčeni z falešných pomluv o svých sousedech. Obraz ďábla Tutivilla se objevuje spolu s klevetikami od konce 13. století. Do obrazu Svátečního Krista se dostává

¹⁵⁵ Tutivillus, the devil of hell, / He writeth har names, sothe to tell, / Ad missam garulantes. / Better wer be at home for ay / Than her to serve the Devil to pay, / Sic vana famulantes. / Thes women that sitteth the church about, / Thay beth all of the Develis rowte, / Divina impediendes. Anonymní báseň z 15. století v Bodleian Library, MS. Douce 104 (21678), f. 112b. Viz Reginald Throne Davies: *Medieval English Lyrics: a critical anthology*. London 1964, 198, báseň 103.

¹⁵⁶ Malcolm Jones: *Folklore Motifs in Late Medieval Art II. Sexist Satire and Popular Punishment. Folklore* 101, 1990, 69–87. Dále snad nejobsáhlejší studie k Tutivillovi – Margaret Jennings: *Tutivillus: The Literary Career of the Recording Demon. Studies in Philology* 74, 1977.

¹⁵⁷ Le Goff / Schmidt 2002, 84.

¹⁵⁸ „*Der Unsinn geht ja auf keine Kuhhaut!*“

¹⁵⁹ Tutivillus se také objevuje ve hře z 15. století *Lidské pokolení* (Mankind), napsané ve středovýchodním anglickém dialektu. Ve hře se pomluvami a lži snaží přivést Tutivillus lidstvo do záhuby.

¹⁶⁰ Angelo Raine (ed.): *York Civic Records*, vol. IV. York 1945, 9–12.

v několika případech na tyrolských vyobrazeních. V Anglii bývá společně s vyobrazením Svátečního Krista, ale mívá vyhrazen zvláštní obraz a nepíše na kravskou kůži. V Dánsku se ve Fanefjordu¹⁶¹ zachoval Tutivillus z konce 15. století. V dánském kostele v Brarupu (kolem 1500) jsou zase výjevy čarodějnic jezdících na ďáblech.¹⁶² Dánský Tutivillus má velké netopýří uši, aby dobře slyšel a zapsal, co si ženy vyprávějí. Na značně poničeném příkladu v anglickém Seethingu (Norfolk, Norwich, 14. století) Tutivillus zapisuje klevety na jednotlivé listy, které odhazuje. Pod dvojicí žen jsou další ďáblové, kteří sbírají popsané listy ze země. Německý příklad kleveticích žen zachycuje ještě další důležitý aspekt zapiso-
vání hříchů žen – i dobrý Tutivillův sluch a rychlý zápis nestačí na rychlost ženské mluvy. Uprostřed latinského nápisu na kravské kůži je charakterizována citoslovcem „blablbla“.

V Čechách se Tutivillus (Titivillus) vyskytuje pod jménem Vrbata ve Hře o Kristovu Zmrtvýchvstání a jeho oslavení.¹⁶³ Vrbata¹⁶⁴ má i v tomto případě na starosti především pomluvy a zlé ženy. Je zajímavé, že se zde vyskytuje také motiv střevců jako úplata za vykonaný hřích, který známe z nástěnných maleb v Libiši. Motiv bot jako ďáblova úplatku se vyskytuje ještě na některých příkladech ve Štýrsku. V úvodní pekelné scéně ďáblové přivlékají duše různých řemeslníků, které nám připomenou satiry *Hradeckého rukopisu*. Hra připomíná několik různých motivů Svátečního Krista – tím je boj dvou opilců v krčmě, který se vyskytuje na obrazech Svátečního Krista a také na varování proti blasfemikům, zachovaném na nástěnných malbách v Anglii a Walesu.

Sváteční Kristus a kritika bohatství

Vedle odsuzování čarodějnictví, nedělního smilstva či pomluv vzbuzoval také pozornost sousedů příliš velký majetek. V jednom velmi zajímavém příkladu Sváteční Kristus přejímá ikonografické motivy z tzv. „*modlitby bohatého a chudého*“ (dobrá a špatná modlitba). Tento žánr se vyskytuje asi od poloviny 15. století a představuje upřímnou modlitbu chudého ke Kristovým ranám a neupřímnou modlitbu bohatého, který se modlí ke svému majetku. Bohatý obvykle nosí luxusní oděv, zatímco chudý má na sobě skromný hnědý oděv. Zatímco chudý je po vzoru sv. Františka spojen s Kristovými ranami a Kristus se k jeho modlitbě obrací, bohatý se modlí ke svému majetku a Kristus jej neslyší. Tento obraz již představuje vrchol sociálně vyhraněného obrazu vycházejícího z františkánské zbožnosti a požadavku skromného života. Křídlový oltář s modlitbou bohatých a chudých známe například ze sbírek městského muzea ve Štrasburku, kde mezi bohatými figuruje také biskup.¹⁶⁵

Modlitba bohatého a chudého je spjata se Svátečním Kristem ve třech případech. V Ortisei můžeme podle pily, která leží před bohatým mužem, soudit, že se asi nějaký

¹⁶¹ Kolem 1480? Elmelunde. Severní stěna.

¹⁶² Brarup. Severní stěna vpravo dole. Žena s obnaženými ňadry sedí obráceně na zádech ďábla a bije ďábla metlou, čert se k ní otáčí.

¹⁶³ Havránek/Hrabák 1956, 262 sqq.

¹⁶⁴ Jméno „Vrbata“ snad pochází od činnosti ďáblovy (který dělá vrbu) a zároveň může jít o narážku na plození nemanželských dětí. Za konzultaci děkuji O. Tichému. Možná také naznačuje, že může jít v tomto případě o překlad pocházející z Anglie, protože anglicky se řekne vrba „willow“, což není od „villus“ tolik vzdáleno. Latinské „villus“ znamená chlupatý.

¹⁶⁵ Das Gebet des Reichen und Armen, Musées Municipaux, Strasbourg.

bohatý truhlář nemodlí upřímně ke Kristu. Pod ním je v rámečku napsáno, o čem ve skutečnosti při modlitbě přemýšlí.

*Gedankt (gedenkt) des reichen
blickend auf sein beib (Weib)
auf sein gut das mit-nichten gewunen (gewonnen) ist.*¹⁶⁶

Myšlenka bohatého je takováto: sleduje manželku a přemýšlí, jak by bezpracně (mit-nichten) získal majetek. I když klečí směrem ke Kristu, z jeho úst jde čára pod peřinu vedle jeho manželky a do truhly vedle jeho postele. Kristus se dívá ke své pravici, kde asi slyšel upřímnou modlitbu chudého. V Lucéramu se zachovaly jen fragmenty Svátečního Krista, ale v jeho blízkosti taktéž nalzáme citát „*si cor non orat, in vanum lingua laborat*“. Můžeme zde nalézt také fragment dobré a špatné modlitby. Poslední lokalitou spojenou s tímto pozoruhodným námětem je kostel sv. Šebestiána ve Venanson, kde jsou také alegorie ctností a neřestí. Alegorie dobré a špatné modlitby se na konci 15. století zcela osamostatňuje a rozšiřuje se prostřednictvím reformační grafiky. Vzhledem k tomu, že je lokalita v Ortisei datována již do let 1452–1460, patří k nejstarším známým příkladům tohoto námětu. Pravděpodobně však byla tato témata živými exempli mnohem dříve a může jít také o podstatně starší motiv. Jak jsem již předeslal, důležitým znakem modlitby bohatého a chudého je vyobrazení drahých a chudých šatů. To je typickým znakem rovnostářských hnutí, protože drahé oblečení bylo důležitým symbolem sociálních rozdílů. Kritika luxusního oděvu později přerůstala i v kritiku liturgických rouch – například v *Petru Oráčovi* je přirovnávána církev k nevěstce, která se odívá do krásných rouch. Nádhera roucha se stala v pozdním středověku také znakem Máří Magdalény, která však této světské marnosti lituje.

Kritika drahých oděvů se mohla promítnout do výrazného exponování nůžek v obrazech Svátečního Krista. Nůžky hrají velmi důležitou úlohu v několika vyobrazeních. Byly jako významný atribut Svátečního Krista často spojovány s konkrétním proviněním krejčího, především pak ve Slavětíně. Výroba luxusních a drahých oděvů je zároveň službou světské marnosti, v kontrastu s nahým Kristem. Exponování nůžek ale může být také vysvětleno řadou jiných důvodů: jednak citátem z Izajáše (53:7: „*jako ovce před stříhači zůstal němý, ústa neotevřel*“) nebo také eschatologickou symbolikou nůžek (motiv přestřihnutí nitě).

Kristus jako obr

Novou představivost ve svých zjeveních (*Revelationes*) uplatnila Brigita Švédská (1303–1373). Tato zjevení sloužila jako důležitý zdroj pozdně středověké ikonografie. Ve zjevení (1,57)¹⁶⁷ se Kristus zjevil sv. Brigitě jako obr (*quasi gigas*):

¹⁶⁶ Rigaux 2005.

¹⁶⁷ Ulrich Montag: *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung. Texte und Untersuchungen*. München 1969, 270–273.

Qui perseverarint in malo suo, veniam eis quasi gigas, qui habet tria, scilicet terribilitatem, fortitudinem et asperitatem. Sie ego veniam christianis, ut non minimum digitum audeant movere contra me. Veniam etiam sic fortis, quod quasi culex erunt ante me. (Tercio) veniam eis sic aspere, quod „ve“ sentiant et („v“) sine fine.

Kristus přichází s velikou silou, hrůzou a krutostí (*asperitas*) ztrestat viníky. Tato obří stylizace trestajícího Krista nejmarkantněji vystupuje ve vyobrazeních prosazujících postní kázeň. Ikonografie postního Krista (*Fastenchristus*) vznikla opět v alpském prostoru. Dva dochované příklady se kladou až někdy před rok 1500. Nejlépe zachovaný *Fastenchristus* se nachází v kostele sv. Ondřeje v Lienzi. Na této malbě můžeme dokonce přečíst vysvětlující nápis. Kristus vstupuje mezi hodovníky s velkým dřevěným kyjem. Nápisová páska představuje přímou řeč samotného Krista: „*Pomni, člověče, bůh na zem nesestoupil, aby obětoval život, tak nejz ani vejce, ani maso, ani tvaroh (sýr)*.“¹⁶⁸ Nápisová páska tedy zní velice konkrétně a v některých oblastech Alp znamenal zákaz mléčných výrobků o postu vlastně hladovku.¹⁶⁹ Postních dní bylo ve středověku velmi mnoho. Šlo především o čtyřicetidenní půst od Popeleční středy až po Velký pátek, dále vigilie, pátky a mnoho dalších. V těchto dnech byla předepsána také přísná abstinence od alkoholu. Tyto extrémní požadavky postu byly zmírněny po Tridentu.¹⁷⁰ Do dějin postní obscurance se velmi radikálními požadavky zapsal Mikuláš Kusánský, který právě v alpských zemích vynucoval přísné předpisy o radikálních postech. Z titulu brixenského biskupa chtěl prosadit na diecézní synodě v Brixenu v roce 1453 zákaz mléka, másla a vajec pro celý čtyřicetidenní půst a pro všechny posty v roce. Jako omastek mohl být používán jen olivový olej. I když má olivový olej symbolické konotace s Olivetskou horou a další postní symbolikou, v Alpách žádné olivy nerostou a mléko je v některých oblastech jedinou obživou chudiny. Mikuláš Kusánský dospěl tak daleko, že pokud někdo snědl vejce o čtyřicetidenním postu, byly mu odepřeny svátosti. Rychlý odpor proti těmto nařízením posílil pozice Zikmunda Tyrolského v jeho sporu s církevní autoritou. Dva dochované obrazy postního Krista byly německými badateli nepřímo spojeny s Kusánského politikou radikálního postu, ač se nenalézají přímo na území brixenské diecéze. Boj proti mléčným výrobkům můžeme sledovat po celou druhou polovinu 15. století a byl snad jedním z momentů vyvolávajících odpor ke katolictví ve Švýcarech.¹⁷¹

Na poutním místě Maria Rojach se zachoval vedle nástěnné malby Svátečního Krista další „*Fastenchristus*“. Zde drží Kristus opět velkou dřevěnou palici, která bývá atributem různých gigantů a divých mužů a jeho hrozivá bezvousá tvář již téměř vyvolává pochybnosti, zda jde v tomto případě vůbec o figuru Krista.

¹⁶⁸ „*Mensch. Er de(n). frei.tag/das.dir.got.nit.prech.das/lebe(e)n.ab.du solt/nit/fleisch..air. kes./nid essen. seid.*“

¹⁶⁹ V ortodoxním ritu platí o postech dosud zákaz mléka a vajec. Je zde také důraz na postní kázeň mnohem tvrdší. Můj strýc je pravoslavným popem v Jeruzalémě a pije polovinu velikonočního postu jen vodu z uvařených bramborových slupek. V katolické církvi je tento postní extremismus již zrušen.

¹⁷⁰ Viz Horst Balz / Gerhard Müller: *Theologische Realenzyklopedie*. Band IX: *Dionysius Exiguus – Episkopalismus*. Berlin 1982, 41, heslo *Entwicklung der kirchlichen Fastengebote*.

¹⁷¹ Nikolaus Grass: *Cusanus und das Volkstum der Berge*. Innsbruck 1972, 43, 49; Wilhelm Baum: *Nikolaus Cusanus in Tirol. Das Wirken des Philosophen und Reformators als Fürstbischof von Brixen*. Bozen 1983.

Na Svátečním Kristu můžeme především pozorovat zvětšování postavy. Ve středověku byl motiv velkého Krista myšlen především jako obraz bázně Boží. Samotné měřítko Krista tedy napovídá, kdy měl obraz především upozorňovat na Boží hněv. Trestající Kristus, který sestupuje na zem, mívá často o mnoho větší postavu. Tuto tendenci lze sledovat již u Posledního soudu na románských tympanonech, kde je obraz Krista jako soudce v poměru k ostatním markantní. Obraz velkého Svátečního Krista nastupuje až v 15. století, kdy se vyskytuje spolu se svatým Kryštofem na fasádách kostelů i v několika-metrových variantách. Svatý Kryštof byl vnímán jako obraz utvrzující ve víře, zatímco Sváteční Kristus měl především odrazovat od hříchu ve sváteční dny. Představa Krista a svatých jako obrů byla v lidové víře rozšířena. Například svaté otisky nohou různých světců bývají o mnoho větší, než je normální noha. Rekordní vzrůst má ale vždy Kryštof, který se často vyskytuje vedle Svátečního Krista a je vždy větší. Rekordem ve velikosti Svátečního Krista byla pravděpodobně nástěnná malba v High Wycombe, která pokrývala fasádu kostela a mohla dosahovat až osmi metrů; Kristus o velikosti kolem čtyř metrů se objevuje na více místech. U některých obrazů Svátečního Krista můžeme dokonce pozorovat určitou změnu fyziognomie Krista ve prospěch obřího a zstrašujícího vzezření, jako například v St. Lorenzen.

Androgynní typ

Další velmi podivnou stylizací ústřední figury Svátečního Krista je jakýsi androgynní typ, který je snad alegorickým člověkem a přitom má ještě christologická stigmata. V případech Pregassony a Briegels dokonce chybí svatozář. Tento typ figury, u níž nelze s jistotou určit, zda jde o jinocha nebo o ženu, není v souboru nástěnných maleb Svátečního Krista výjimkou. Překvapivě je někdy zraňován jednotlivými nástroji ve christologickém smyslu. Velmi často se objevuje bezvousý Kristus, popřípadě ideální jinoch, v některých případech přecházející až v ženu. Z dalších případů mezního typu mezi mužem a ženou lze uvést Eiskirch, Brigels, Tarces a další. Takovýto typ muže jako ženy se objevuje např. v případě vyobrazení Jana na Kristově hrudi, která představuje typ adopce člověka Bohem. Tato otázka představuje velmi komplexní problém pojetí Kristova těla, které získávalo vlivem eucharistické mystiky také ženské atributy.¹⁷² Rána Kristova byla považována za lůno církve. Dokonce se v typologických paralelismech přirovnávalo zrození církve z Kristova boku ke stvoření Evy z žebra Adamova. V mystických textech pak odkazem na Kristův klín byla míněna rána v boku. Tento typ androgynních postav – ideálního člověka tělesně splývajícího s Bohem – nabyl v humanismu velké aktuálnosti. Ideálním představitelem člověka tohoto typu je například Leonardův Jan Křtitel.

Problémem víry založené na *imitatio Christi* byla touha tělesně splynout s Kristem, která se stávala znakem svatosti. Věrouka musela ale zároveň bedlivě sledovat, zda nedošlo až k příliš velkému splynutí a zůstává jasná hranice mezi Kristem a člověkem. Na Britských ostrovech získal zvláštní význam Viklefův argument, že lepším obrazem Krista než eucharistie je člověk. Tento argument se v Británii udržel delší dobu. Člověk jako nedokonalější obraz Krista byl také používán lollardy v ikonoklastické argumentaci. Tento

¹⁷² K tomu viz především Bynum 1982.

moment zvláštní stylizace střední figury mohl lid svádět k různým pantheistickým bludům a je jedním z jevů na hranici pravověrného smýšlení.

Nedělní soulož a hříchy v hospodě

Smilstvo bylo oblíbeným hříchem u církevních soudů i velkým tématem kritického kazatelství.¹⁷³ Správné chování v manželském svazku je popsáno ve zповědních zrcadlech již od raného středověku.¹⁷⁴ Sexuální půst byl povinný během adventu, velikonočního postu a čtyřicet dní před letnicemi. Sex byl také zakázán středy, pátky, soboty, neděle, svátky a posty, před přijetím svátosti, během pokání, a dokonce i o první svatební noci. Takovéto přísné předpisy ponechávaly jen několik desítek dní legálního styku, které byly ještě dále zkracovány přirozenými indispozicemi. Tato omezení však nebyla důsledně vyžadována a obvykle bylo vyzýváno ke zdrženlivosti v obecnějším smyslu. *Dives et Pauper* například pouze připomíná, že milování s manželkou je hříšné v době, kdy církev ukládá zdrženlivost. Zповědník se v případě smilstva musel zeptat, který den se hřích odehrál, zda tím náhodou nebyla znesvěcena neděle nebo svátek. Moralizující veršiky z Anglie pak dokládají, že vůbec nejhorší bylo souložit dopoledne během mše svaté. Právě čas, kdy se všichni shromáždili v kostele, dával příležitost k cizoložství. Zprávy například hovoří o Johnu Lupsonovi, který nechodí na mše svaté a místo toho se milkuje s Johanou Hulle.

Úlohou ďáblů bylo také svádět k nedělnímu početí, které zpravidla vedlo k narození nevydařených dětí. K tématu svádění ďáblem je také důležitý Cranachův obraz ve Wittenbergu z roku 1516 – pár se zeleným ďáblem. Lucas Cranach tento motiv použil ještě jednou v roce 1527 k vytvoření dřevorytů na téma deseti Božích přikázání pro Melanchtona.¹⁷⁵

Výjevy smilstva jsou v korpusu Svátečního Krista někdy interpretovány také jako lenost, k čemuž se nepřikláním. Drobná figurka ďábla pobízející k dalšímu hříchu je dostatečně výmluvným symbolem. Smilstvo se však neodehrávalo jen v posteli. V Pohlově Gradci jsou zachyceny milenecké dvojice v křoví. Podobné detaily, bohužel již zcela nečitelné, jsou zachovány v lokalitě Mittertal – Val di Mezzo v Jižním Tyrolsku. Vlevo od lůžka s milenci byla celá skupina dívek padajících do náruče mládeňcům.

Pelechem hříchu byla také hospoda. Ta byla naopak místem, kde hřešili výhradně muži. Opíjeli se, hráli o peníze karty, kostky a tabulové hry. To celé mohlo končit vraždou. Téma hospody je typické především pro Anglii. Zde nalézáme také samostatné téma „varování blasfemikům“, které představuje jakousi rozšířenou verzi Piety. Historická hra o roucho Kristovo je zde aktualizována různými výjevy mužů, kteří berou Boží jméno nadarmo, bojují o peníze při hazardní hře, případně se oddávají bezuzdnému veselí. Soucit Panny Marie je kladen do protikladu s posměchem hříšníka. V Anglii se zachovala nástěnná malba tohoto typu v Corby (Lincolnshire), kde ďáblové podávají mužům dýky

¹⁷³ Thomas N. Tenler: *Sin and Confession on the Eve of Reformation*. Princeton 1977.

¹⁷⁴ Berthold de Rastibonne: *Péchés et vertus. Scènes de la vie du XIII^e siècle*. Paris 1991. Motiv lůžka a smilstva se vyskytuje již od počátku vyobrazení a neznáme jej jako starší izolovaný Mahnbild. V tomto případě tedy nemusí jít o inkorporaci jiné morality do motivu Svátečního Krista.

¹⁷⁵ Cyklus přiřadila k Melanchtonovi G. Schiller. Viz Olivier Cristin: *Les yeux pour le croire. Les Dix Commandements en images XV^e–XVII^e siècle*. Paris 2003, obr. 29.

a přesvědčují je ke spáchání vraždy. Obraz byl doplněn nápisovými páskami, snad zde byl Mahnbild rozšířen o sedm smrtelných hříchů. Ukázkou více zaměřenou na druhé přikázání je obraz z Breages, kde jednotlivé postavy drží části Kristova těla jako symboly příslušného jména Božího. Například muž držící srdce asi říká „*Nejsvětější Srdce Páně*“, muž držící nohu říká „*Kristova noho*“. Dole hrají dva muži vrhcáby a vytahují proti sobě dýky. Hospodské výjevy s vytahováním zbraní a kletím se zachovaly často i na výjevech Svátečního Krista. Na ostrově je to především Walsham-le-Willows / Suffolk či kostel Panny Marie augustiniánského převorství v Ixworthu asi z první poloviny 15. století. Na kontinentu je pozoruhodná lokalita Waltensburg – Vuorz ve Švýcarsku.¹⁷⁶ Mezi nástroji je vlevo výjev svádění ďáblem, ze kterého se zachovaly jen pozoruhodné ptací pařáty, a vpravo je pak vylíčena hospodská scéna s vraždou. Zajímavý je detail zámku u ruky útočnicka, který možná symbolicky naznačuje, že smrtelný hřích uzamyká cestu do věčné blaženosti. Tyto scény nám jsou v Čechách známy z *Hradeckého rukopisu* a další nábožensky vzdělávací literatury. Ve scénách svádění ke hříchu v hospodě dochází k přímému kontaktu s ďáblem v přestrojení, který přelstí hráče v kartách a vyhraje jejich duši. Tyto motivy opět přezívají v pohádkách.

Železné tyče na svíčkové oběti, odkazy Svátečnímu Kristu

Athena Reissova zpracovala soupis pramenů, vztahujících se k donacím Svátečního Krista. Reference v pramenech hovoří o „*Pyctor of Holy Sondag*“. Obvykle se vztahují k nešlechtické donaci zajišťující zřízení obrazu a pálení svíce před tímto obrazem za duši zemřelého. Jsou uvedeny tyto odkazy:

Roku 1535 kostelní účty obsahují položku „*železný držák pro obraz Svaté Neděle*“.¹⁷⁷ V roce 1517 dává Richard Selhnere 30 šilinků na koupi tří svícňů. Jeden na devět svíček pro sv. Petra, jeden na pět svíček pro Pannu Marii a jeden na pět svíček pro Svatou Neděli. K donacím vosku pro Svátečního Krista je řada dokladů. Nejvíce odkazů zní „*to the light of St. Sondag*“, kterých je zachováno v anglických pramenech asi dvacet. Kromě donací jsou v posledních vůlích také vyjádřena přání být pohřben „*co nejbliže Svaté Neděle, jak jen dovolí půda*“.

Jedním velice pozoruhodným pramenem je roční záznam o majetku obrazu Svátečního Krista a užití výnosu ve prospěch jeho kultu. Jde o vzácný doklad majetku vlastněného uctívaným obrazem. Ve farních účtech kostela sv. Jiří z Morebath¹⁷⁸ je zachováno zvláštní účetnictví pro obraz Svaté Neděle z let 1530–1539, kterému sedláci darují jednotlivé ovce. Farář musí výnos z těchto kusů dobytka vést odděleně od farního účetnictví. Dobytek byl držen sedláky a výnos se poukazoval ve prospěch obrazu. Roku 1538 je kult Jindřichem VIII. zakázán a účet je převeden do majetku fary. Účetnictví začíná roku 1530, kdy byl v Morebath založen tabernákl Svaté Neděle. Téhož roku dává obrazu „*Svatá Neděle*“ Thomas Tymewell z Coombu jednu ovci.¹⁷⁹ Následujícího roku daruje ovci Katherine Robyns. Roku 1533 je jehně z ovce Thomase Tymewella vydržováno Johnem Tymewellem,

¹⁷⁶ Graubünden, farní kostel sv. Desideria a sv. Leodegara, 1451.

¹⁷⁷ Reiss 2000, Appendix C, 133 „*For e hook of yron to saint soday pycture*“.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Je vzdálen asi míli od Morebathu.

asi Thomasovým synem. Thomasova ovce neměla mláďata, ale dala jednu libru vlny. Ovce Kateřiny Robbynsové poslala. Kožka však přinesla do účtů pět penčí a jehně této ovce vyneslo osm penčí. Z těchto třinácti penčí bylo osm penčí vydáno vikářem Sirem Christopherem Trychayem na výrobu svíček. Roku 1534 obraz získává 9 penčí z prodeje kožek, zůstatek z předchozího roku činil pět penčí, 3 pence byly utraceny na svíčky. Z prodeje vlny bylo utrženo v roce 1535 12 penčí. Roku 1536 měla „Svatá neděle“ 23 penčí na účtě a pět penčí vydala na svíčky. V této době má obraz 4 ovce. Roku 1537 „Svatá neděle“ utratila pět penčí za vápno. Možná, že si již zaplatila své vlastní zabílení a zrušení, protože roku 1538 se účet uzavírá příkazem reformy Jindřicha VIII. a peníze jsou převedeny do farních účtů, ale u výnosů z ovčí je poznámka „*de Seynt Sunday*“ ještě následující rok. Peníze jsou již ale účtovány dohromady.

Reflexe a rozklad vyobrazení Svátečního Krista v novověku

Ostendorferova grafika *Pouť k milostné Panně Marii u Řezna* vzbudila mnoho pozornosti již v době svého vzniku.¹⁸⁰ Grafika zesměšňovala pozoruhodné detaily pozdně středověké zbožnosti. Do kostela vcházejí průvody věřících s velkými svícemi, s hráběmi, vidlemi, srpem a dalším pracovním náradím. Vlevo od zázračné sochy vidíme rozvěšené náradí pod dřevěnou předsíní chrámu (vidle, srp, motyka, vařečka a další *ex vota*). Vpravo se poutníci dotýkají cepy roucha Panny Marie. V popředí jsou ironickým způsobem znázorněni poutníci ve zbožném tranzu pod zázračnou sochou Panny Marie.

Ostendorferovou grafikou se již zabýval Hans Belting i Jan Royt jako typickým dokladem krize posvátného obrazu na konci středověku a ukazovali na tomto podkladě rozvoj novověké obrazové devoce.¹⁸¹ Grafika však může být sledována také v souvislosti se symbolikou pracovních nástrojů v lidovém prostředí. V Bavorsku s tradičně silnou mariánskou úctou pravděpodobně docházelo k jiným preferencím kultu, takže se nedochoval ani jeden příklad Svátečního Krista. Rozedrané lokty u osob oddávajících se náboženskému transu ale svědčí o lidovém a masovém charakteru těchto slavností, také však o reformačním zesměšňování nepořádku a chudoby. Velké vlajky s petrským klíčem potom dávají tušit, že je obraz patrně míněn jako satira na katolickou pověřivost. Zesměšňování sedláků bylo typickým projevem reformace. Luther byl proti selské válce a změnu společenského řádu nehlásal. Totéž lze říci i o Johnu Viklefovi, který anglické selské bouře 14. století také odsuzoval.

Mariánská úcta byla v Bavorsku spojena i s představou zraňování Panny Marie, jako ji známe u Svátečního Krista. Tato druhá poloha je doložena v Neukirchen bei Heiligen Blut, kde byla uctívána socha Panny Marie Loučimské. Do této Madony zatnul jakýsi husita sekeru a socha začala krváčet. Tyto obrazy snad nelze přímo spojit s tématem Svátečního Krista, ale dokládají obecnou oblíbenost pracovní symboliky v lidovém prostředí. Obraz také ukazuje, v jakém sociálním prostředí můžeme obraz Svátečního Krista očekávat. Německý kulturní prostor rovněž vygeneroval obrazová témata, která naopak vybízela k pilnější práci a odsuzovala nečinnost či nepořádek.

¹⁸⁰ Michael Ostendorfer, tisk kolem 1519. Grafická sbírka v Germanisches Nationalmuseum, inv. č. 23701.

¹⁸¹ Jan Royt: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999, 362; Belting 1990.

V tomto ohledu je velmi pozoruhodným příspěvkem Schusterův článek *Niemand následuje Krista*.¹⁸² Článek upozorňuje na kritické vyobrazení tzv. Niemanda, představitele líného a prolhaného hospodáře s falešnou vírou. Na vyobrazení z počátku 18. století vidíme Niemanda, jak sedí uprostřed rozházené a neuspořádané domácnosti s množstvím náradí. Ukazuje si na ústa, což bezpochyby znamená poukaz na lhaní. Lenost Niemanda způsobila, že krucifix, který stojí za ním na skříni, má poškozenou volně visící ruku. Niemand jako obrazový typ se poprvé objevuje na dřevorytu z roku 1507.

Rovnostářské tendence a progresivní náboženské proudy lze hledat také u nizozemských primitivů. Obrazem, který může být určitou obdobou Svátečního Krista, je například slavný Boschův vůz sena, který je středem triptychu tematizujícího hřích a trest. Postranní křídla ilustrují první hřích, pekelný trest, zatímco střed obrazu tvoří současné hříchy. Pod Bolestným Kristem v oblaku defiluje jarmareční průvod s vozem sena řítícím se do jisté záhuby. Výjev korunuje smilná scéna s asistujícím ďáblem a orodujícím andělem. Postava „posledního maličkého“, kterého přejíždí vůz, má také christologické rysy. Vůz sena jako alegorie církve byl také tématem v českém utrakvismu. Čechy byly znázorňovány jako vůz sena tažený vozem do opačných stran. Tato alegorie byla namalována na jednom pražském domě a vidíme ji též v rohu Klaudyánovy mapy Čech.¹⁸³

Dalším tématem, které se Svátečním Kristem souvisí, je figura tzv. Niemanda. Niemand je již typickým tématem novověkého pojetí práce jako smyslu života a ilustruje důsledky nemorální zahálčivosti. Takovýmto příkladem Niemanda by mohl být také Boschův *Kulhavý poutník*. Jeho hůl je otočená vzhůru nohama a pozadí obrazu vyplňují důsledky zahálčivosti a falešné víry. V domě s rozpadlou střechou sídlí smilstvo, na domě visí vlajka s husou či labutí, která je snad symbolem špatné víry, a v pozadí roste strom s nádorem na kmeni a s proschlou korunou.

Bruegel se k problému svěcení svátku dostal v obraze *Boj Postu s Karnevalem*. Výhled na vstup do chrámu se zakrytými sochami a ležící korpus na lůžku dává tušit, že jde o Velký pátek nebo Popeleční středu. Bruegel zde ale nevolá pouze po přísnějším dodržování postu, ale kritizuje lidské počínání, které zneuctuje křesťanskou víru jak o masopustu, tak i ve svátek. Některé interpretace vidí tento boj také jako alegorii náboženských sporů.¹⁸⁴ Ať již hledíme na Bruegelovu tvorbu jakkoli, zůstává především velmi vtipná, plná detailů z každodenního života. Vstup do chrámu v alegorii Postu je didaktickou příručkou středověké zbožnosti. Zajímavý detail ukrývá také Bruegelův obraz *Přísloví*. Původní název *Modrý kabát* lépe ilustruje hlavní téma obrazu. Tím je převrácený svět – modrá koule vlevo na domě, visící křížem dolů. Jakýsi bláhovec si nechává zakryt nevěstkou zrak a nevidí skutečný stav světa.

Detailem, který se může vztahovat ke Svátečnímu Kristu, jsou nůžky stříhající do oka. Zatímco nůžky jsou namalované, oko plasticky vystupuje z omítky domu. Vzhledem k tomu, že tento obraz obsahuje několik výrazných momentů církevní kritiky, může být detail parodií na devoční obrazy Svátečního Krista malované na vnější stěny. Vystupující

¹⁸² Peter-Klaus Schuster: Niemand folgt Christus nach. Voraussetzungen und Veränderungen eines paradoxen Bildes. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1981, 28–43.

¹⁸³ František Šmahel / Jarmila Vacková: Odezva husitských Čech v evropském malířství 15. století. *Umění* 30, 1982, 308–342.

¹⁸⁴ Roger H. Marijnissen: *Bruegel. Das Vollständige Werk*. Köln 2003, 147–148.

oko je „Božím okem“. Nůžky jsou namalovány na rozpadající se omítce a jasně naznačují, že jde o obraz v obraze.

Zesměšňování Svátečního Krista známe i z anglické hry *The Pardoner and the Friar*. Zde má hlavní hrdina žertovného kousku seznam relikvií: „*Blahoslavenou paži sladké Svaté Neděle, páne všech svatých a veliký zub Svaté Trojice.*“¹⁸⁵

Tyto hry ale nevymýtily z anglických obcí různé rituály, o kterých se zachovala evidence ještě v 19. století. Toto je reportáž z poutě ke svatému Elunedovi z Powys blízko Svátečního Krista v Gumferstonu:

*Tu jdou davy, které předvádějí pantomimou rukama a nohama, kterou prací se provinily proti třetímu přikázání. Jeden muž jako by plužil, druhý zapřahá volky a zpívají venkovské písně. Jeden hraje, že ševcuje na lavici, a další zase jako by louhoval kůže. Jedna dívka předvádí, že točí s přeslicí, vytáčí nit, předvádí, jako by navíjela na předloktí a pak jako by natáčela na špulku. Další provléká otku osnovou a poslední navíjí na čunek. Dělají pohyby tam a zpět, takže vypadá, jako by všechny tkaly z nití, které prvá utkala.*¹⁸⁶

V katolickém táboře pozdní ohlasy Svátečního Krista nalzáme také ještě v 17. století. Pozoruhodnou alegorií – *memento mori* – spojila se Svátečním Kristem Ewa Chojecka.¹⁸⁷ V *Liber promotionum* na krakovské Jagellonské univerzitě je zobrazení glóbu pokrytého různými pracovními nástroji. Glóbus spočívá na bedrech smrti, která jej nese v krajině. Dalším motivem, který byl spíše volně spojen s pracovní tematikou, byl zvláště v 16. století se vyskytující Kristus jako dobrý lékárník.¹⁸⁸ Tyto obrazy představují Krista na pozadí lékárny s lékárnickými vahami. Obraz snad souvisí s rozvojem lékárnictví, Paracelsovými duchovními parabolami o Kristu jako lékaři a také s dalšími jevy obecné zbožnosti. Tím byly potravní svaté obrázky (Schlückbilder), které se polykaly, a také voskové madony na strouhání (Schabmadonen). Do těchto posvěcených voskových figurek se namlely již špatně dochované ostatky apod. Poté se přidávaly do jídla jako lék. Kultem, který obsahoval zemědělskou symboliku a přežil tridentský koncil, byla Svatá Notburga. Velmi starou tradicí byly ilustrace ke zpovědním zrcadlům, především k výkladům Desatera. Tato tradice dospěla v druhé polovině 15. století ke grafickým letákům, příležitostně reflektujícím motivy práce v rámci třetího přikázání.

Od 16. století převažuje zvláště v reformačním prostředí motiv kamenování (Nu 15:32), který byl jako ilustrace starozákonní spravedlnosti vhodnější než ahistorické vyobrazení ďábla svádějícího k práci. V katolickém prostředí se ustálil jako výchovný obraz vzorného životního stylu žánr Svaté rodiny. Vyobrazovala se vzorná Josefova dílna, která byla v letáčích k Desateru představena se Svatou rodinou ve zbožném rozjímání. V katolickém prostředí byly letáky s Desaterem doplňovány pěti církevními přikázáními,

¹⁸⁵ Reiss 2000, pozn. 132; *The Pardoner and the Friar*, ed. G. H. Proudfoot a J. Pitcher. (Malone soc. reprint. 1984).

¹⁸⁶ Reiss 2000, pozn. 457; Lewis Thorpe (ed.): *The Journey through Wales and the description of Wales 1868*. Harmondsworth 1978, 92–93.

¹⁸⁷ MS 91, ½, 1678, 330. Ewa Chojecka: Some Seventeenth-Century Miniatures from the University of Cracow. *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 28, 1965, 329–331.

¹⁸⁸ Christus als Apotheker či Kristus jako nebeský lékař – viz heslo v Bildindex Marburg, dostupné z: <http://www.fotomarburg.de>.

kde bylo také obsaženo pobožné slyšení mše svaté. K propagaci pracovního úsilí a trestu činil katolicismus mnohem méně a soustředil se spíše na propagaci opravdové lítosti a odpuštění.

Zákaz Svátečního Krista po tridentském koncilu a jeho rušení v protestantských zemích

Zlomem v rozvoji lidové zbožnosti byla usnesení tridentského koncilu (1546–1563), především jeho dekret ze závěrečného zasedání v roce 1563: „*De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*.“¹⁸⁹ Důsledky pro ikonografii i filosofické pojetí obrazu byly dalekosáhlé a jsou zpracovány v rozsáhlém objemu literatury z oblasti dějin umění, dogmatiky a dějin kultury. Trident na jedné straně vystoupil proti kalvínskému a hugenotskému ikonoklasmu, na druhé straně také usměrnil lidovou zbožnost. Svoji roli v tomto postoji asi sehrál reformační posměch různým projevům lidové zbožnosti, ale také nebezpečí pověr a bludů vyrůstajících z takovýchto praktik. Není proto překvapivé, že se tento lidový, a na hranici bludu se pohybující, obraz dostal na index zakázaných vyobrazení. Vývoj obrazové úcty po tridentském koncilu je v naší literatuře dostatečně shrnut v úvodní kapitole *Obrazu a kultu* Jana Royta.¹⁹⁰

Paralelně se protestantská kritika pověry a modloslužebnictví stala důležitým žánrem v malířství, ale například i v různých divadelních fraškách, které bojovaly proti uctívání ostatků, odpustkům a různým obecným pověrám. Tyto prameny mohou dokreslit řadu detailů lidové zbožnosti. To, co Belting nazývá krizí posvátného obrazu v novověku, byla také jeho rostoucí obliba mezi obecným lidem, která již nebyla pro intelektuální elity přijatelná. V Evropě se začala po náboženských krizích vytvářet zdola bohatá kultura osobní víry a pověr. Rozklad věrouky v tomto magickém světě uctívání a pověr si nepřála žádná z církví, a proto nalézáme tolik dokladů o jejím násilném potlačování.

Usměrnění lidového živlu a různých pověr tridentským koncilem Sváteční Kristus bohužel nepřežil. Přežila pouze jeho literární forma, tzv. *Nedělní dopis*, či *Dopis z nebe poslaný*, která se přes četné církevní zákazy opakovaně objevovala. V katolickém táboře docházelo k nahrazení kultu jiným, na vnějších stranách kostelů byla často pestrá směs devočních obrazů nahrazena křížovou cestou. Proto jsou nástěnné malby často narušeny štukovým rámcem či výklenkem pro jiný oltář.

V protestantských zemích docházelo k jejich prostému zabílení nebo zničení. Deskové oltáře či sochy jako obraz Svátečního Krista se téměř nezachovaly, protože docházelo k jejich ničení ve všech oblastech. Jediná deska Svaté Neděle s alegorickou ženskou postavou se zachovala v Sieně, kde byla v depozitářích uváděna jako sv. Kateřina. Kromě Svátečního Krista docházelo i k méně radikálnímu omezování dalších pašijových témat

¹⁸⁹ Základní prací o uměleckých důsledcích Tridentu zůstává: Émile Mâle: *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris 1951. Viz též Horst Balz / Gerhard Müller: *Theologische Realenzyklopedie*, Band XVI. Berlin / New York 1987, 550–553. Dále též Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116, 1935, 143–188 a 404–429. Recentní literatura a vývoj jsou shrnuty v Royt 1999.

¹⁹⁰ Royt 1999.

a jejich pevné ideologické kodifikaci. Trident nepřezila Mše sv. Řehoře, omezen byl i kult Bolestného Krista.

K hlavnímu koncilnímu dokumentu se jako důležité prameny počítají také „sententia“ vypracovaná pařížskými teology těsně před Tridentem a spis *De imaginibus* (vyd. 1547) švábského právníka Konrada Brauna (1475–1531).¹⁹¹ Braun sleduje jednotlivá témata, jako například vyobrazování Trojice, christologická vyobrazení, obrazy anděla a ďábla. Braun vysvětluje trojiční *trimorphos* jako typus, figuru či index¹⁹² a zároveň upřesňuje termín obrazové úcty *adoratio*, používaný církevními Otcí. Ten nemá být vnímán jako *latreia*, ale jako *salutatio* a *invocatio*. Takovéto vnímání úcty je podle Brauna vhodné jak vzhledem k panovníkovi, tak v náboženské rovině. Toto pojmové „zrovnoprávnění“ náboženské a sekulární obrazové úcty vedlo ke specifické ikonografii katolického absolutismu, kde je složka sakrální a panovnická často propojena v jednotný celek. Tyto teoretické úvahy jsou v určitém rozporu se zákazem sakrálního kryptoportrétu, i když víme, že tento zákaz příliš dodržován nebyl.¹⁹³

Z katolického tábora máme několik zpráv o rušení Svátečního Krista. Nejdůležitějším dokladem je aktivní rušení lidových kultů sv. Karlem Boromejským, který byl milánským arcibiskupem. Z roku 1570 se zachoval v archivu milánské arcidiecéze¹⁹⁴ seznam nežádoucích děl. V seznamu děl také najdeme: „*In Santa Iustina di zarmagné vi é pinta una imagine qual si dimanda la Santa Dominica con quasi Tutti li Istrumenti de Arte Mechanica.*“ Tato malba byla zničena beze zbytku. Jiný zrušený obraz Svaté Neděle byl v kostele San Miniato al Monte ve Florencii. Zachovaly se dokumenty pastoračních vizit biskupa z Vecelli z 20. března 1571, který žádá zničení malby Santa Domenica podle nařízení tridentského koncilu.¹⁹⁵ Tyto malby byly pouze zabíleny a dnes patří malba Svátečního Krista ve Florencii k nejlépe dochovaným příkladům.

Zajímavým pramenem je také vizitace Agostina Valiera v koperské Škofiji, kde nařizuje zničit „*imago S. Dominicae*“. Z vizitační zprávy je možné pochopit, že se jednalo o deskový oltář.¹⁹⁶ Původní latinský název Sancta Dominica byl dokonce udržen i v moderní slovinštině jako v jediném evropském jazyce (Sveta Nedelja). Ostatní kulturní okruhy užívají novotvary. Spolu s obrazem Svátečního Krista byly omezovány či zakazovány různé nekanonické texty, které se ovšem udržovaly v lidovém prostředí ještě dlouho. Byly to především již zmiňované listy z nebe, jejichž text je na jednom letáku přímo se Svátečním Kristem spojen, a také *Vidění sv. Pavla* a další nekanonické texty, které byly různou mírou tolerovány.

Rušení nesprávných kultů v Čechách shrnul Jan Royt v úvodní kapitole studie *Obraz a kult*. Zde jsou v citacích z pražské synody z roku 1605 části, které se mohly týkat také obrazu Svaté Neděle:

¹⁹¹ Jedin 1935, 154–155.

¹⁹² Zakazovaný *trimorphos* Nejsvětější Trojice se objevuje ještě na konci 17. století, jak mě upozornila jedna kolegyně z FÚ Berlin. Je tedy nutno brát v potaz určitou setrvačnost a nedůsledné prosazování.

¹⁹³ Royt 1999.

¹⁹⁴ Sez. Spirituale, XIV, 67/5.

¹⁹⁵ Sez. Spirituale, XIV, 67/5 – vizitační protokoly, Cartiglia.

¹⁹⁶ Ana Lavrič: *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579, Istriae visitatio apostolica 1579, Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerli*. Ljubljana 1986, 177.

Ať nejsou malovány žádné svaté obrazy, které by u nevzdělaných lidí budily zdání, že mohou obsahovat nějaké mylné dogma, nebo poskytovat příležitost k nebezpečnému bludu. Ani ty, které by se neshodovaly s Písmem svatým či s církevním ritem či s církevními tradicemi. Rovněž ne ty, které by zpodobovaly apokryfní příběhy nebo by obsahovaly něco mylného či poověřivého nebo by mohly nějak urážet oči zbožných lidí.

Nebo:

Ať nejsou zároveň s obrazy svatých na posvátném místě malována dobytčata, psi a jiná tupá zvířata, leda ta, která byla stvrzena historickou pravdou nebo církevním zvykem.¹⁹⁷

Oba citáty mohou být vztaženy i na obraz Svátečního Krista. Například ve švýcarském Alvascheinu Kristus stojí na kose a zleva do něj kope nějaký volek. Pokud přijmeme určení kutnohorských maleb jako Svatou Neděli nebo jiný nevhodný kult, byl zrušen také v této době, protože při bourání okna se objevila nástěnná malba Madony Ochránitelky s rodinou Ferdinanda II. Habsburského pod pláštěm. Sváteční Kristus ve Slavětíně byl v 17. století také upravován. Ze 17. století pochází nápis: „*HAEC Pictura AB Anno 1385 Funda ... sub Domino NICOLAO AB HASENBURE, qui fuit: Hereditarius Dominus huius Oppidi Slavietin.*“

Těžko říci, proč byl obraz v 17. století doplněn. Možná se připsáním katolickému rodu dosáhlo uchování obrazu – kostel byl vybílen až v 18. století. Nad donátorem Svátečního Krista byl původní nápis, který se asi vztahoval ke skutečnému donátoru malby Krista s jiným než házmburským erbem. Slavětínské zboží také bylo původně částečně církevní a bylo neprávem odcizeno během husitských válek. Třeba poznámka, že Mikuláš byl dědičným pánem Slavětína, měla dokazovat majetkové právo.

Lze říci, že Sváteční Kristus (čili obraz Svaté Neděle) v novověku definitivně zanikl. Nezanikly ovšem texty ani představy s námětem spojené, nezanikla ani touha všech křesťanských proudů se co možná nejlíže dotknout Boží přítomnosti.

LITERATURA

- Appuhn, H.: *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland*. Darmstadt 1980, 69–71.
- Austen, F. W.: Saint Sunday. *Essex Review* 53, 1944, 22–26.
- Baker, E. P.: A Medieval Sermon. *The Bristol and Gloucestershire Archaeological Society* 67, příloha pro 1946–8, 1949, 365–373.
- Baker, E. P.: The Sacraments and the Passion in Medieval Art. *The Burlington Magazine* LXXXIX, 1947, 81–89.
- Bauerreiss, R.: *Fons sacer*. München 1949 (Abhandlungen der bayerischen Benediktiner-Akademie).
- Bauerreiss, R.: *Pie Jesu: Das Schmerzensmannbild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München 1931.
- Bauerreiss, R.: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum S. Gregorii“ in Andechs. *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 44, 1926, 57–78; viz též „Basileus tes doxes: Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung“, in: *Pro mundi vita: Festschrift zum eucharistischen Weltkongress 1960*.

¹⁹⁷ Royt 1999, 17.

- Berliner, R.: *Arma Christi. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 6, 1955, 35–152.
- Bertelli, C.: The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme. In: D. Fraser / H. Hibbard / M. J. Lewine (ed.): *Essays in the History of Art Presented to Rudolph Wittkower* (London 1967), 40–55.
- Breitenbach, E. / Hillmann, Th.: *Das Gebot der feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste Volkstumlimlicher Pfarrpraxis*. Sonderabdruck aus dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Heft I, 1937–1939, 23–36.
- Büttner, E. O.: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin 1983.
- Bynum, C. W.: *Violent imagery in late Medieval Piety*. Fifteenth Annual Lecture of the GHI, November 8, 2001. Viz <http://www.ghi dc.org/publications/ghipubs/bu/030/3.pdf>.
- Camille, M.: *Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social order in the Luttrell Psalter*. *Art History* 10, 1987.
- Cigman, G. / Griffiths, J. / Smith, J.: *Lollard Sermons*. Early English text society, 1989, 207.
- D'Evelyn, Ch.: Piers Plowman in Art. *Modern language notes* 34, 1919, 247–249.
- Devlin, D. S.: *Corpus Christi: A Study in Medieval Eucharistic Theory, Devotion, and Practice* (disert. práce). Chicago 1975.
- Fraydenegg-Monzello, O.: Der Feiertagschristus: Ein volksmystisches Mahnbild des Spätmittelalters als Quelle zur Rechtlichen Volkskunde. In: *Forschungen zur Rechtsarchaeologie und rechtlichen Volkskunde*. Zurich 1999, Bd. 18, 61–96.
- Freedman, P.: *Images of the medieval Peasant. – Equality and freedom at the creation*. California 1999.
- Grabner, E.: *Bildquellen zur Volksfrömmigkeit*. Teil I: Der „Fastenchristus“. *Zur Ikonographie und Kulturgeschichte eines seltenen spätmittelalterlichen Mahnbildes* Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, dıl 93 (nebo XLIV). Wien 1990, str. 311–320, obr. 1–4.
- Halliday, W. R.: A Note upon the Sunday Epistle and the Letter of Pope Leo. *Speculum* 2, 1, 1927, 73–78.
- Hamburger, J. F.: The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans. *The Art Bulletin* 71, 1, 1989, 20–46.
- Hamburger, J. F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998.
- Hecht, C.: Von der Imago Pietatis zur Gregorsmess: Ikonographie der Eucharistie von Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus. In: *Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 36, 2005, 9–44.
- Henning, U.: Der Feiertagschristus in Kaernten als musikalisches Bildzeugnis. *Musica instrumentalis* 3, 2001.
- Heuser, J.: „Heilig Blut“ in Kult und Brauchtum des deutschen Kulturraumes: Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde, Ph.D. thesis, University of Bonn 1948.
- Jedin, H.: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung. In: *Theologische quartalschrift*, 116. Rottenburg am Neckar 1935, 143–188, 404–429.
- Jaritz, G.: Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit. In: Dinzelbacher, P. / Bauer, D. R. (ed.): *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*. Paderborn 1990, 195–242.
- Jiroušková, L.: Proroctví a apokalypsy. In: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*, 253 sqq.
- Kadlec, J. / Polc, J. V. / Zelený, R.: Councils and Synods of Prague and their Statutes. Dıl 1: 1343–1361, *Apollinaris* 49, 1972; dıl 2: 1362–1395, *Apollinaris* 52, 1979; dıl 3: 1396–1414, *Apollinaris* 64, 1991.
- Koman, D.: Sveta nedelja – nedeljski Kristus in nedeljska cerkev. In: A. Klemenc (ed.): „Hodil po zemlji sem nasi...“: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici, Festschrift Marijan Zadnikar*. Ljubljana 2001, 233–242.
- Kretzenbacher, L.: Der „Feiertagschristus“. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring. In: *Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer*, Beilage Nr. 173 zur „Südost-Tagespost“, Graz. 28. Juli 1956.
- Kretzenbacher, L.: Zwei nur ostalpin bezeugte Mahnbild-Fresken eines keulenschwingenden „Fasten-Christus“. In: *Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der „Volksfrömmigkeit“ in den Suedost-Alpenlaendern. Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1* (Munich, 1995).
- Kretzenbacher, L.: Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der „Volksfrömmigkeit“ in den Suedost-Alpenlaendern. In: *Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1994/1* (Munich, 1995), 34–73

- Kretzenbacher, L.: Neufunde spaetmittelalterlicher Fresken vom „Mahnbild“-Typus „Feiertags-Christus“ in Kaernten. *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde* 100, 1997, 157–183.
- Lanc, E.: *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2003, 335–336.
- Lanc, E.: *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Osterreichs II*. Wien 2002, 335.
- Lavric, A.: *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koprski škofiji iz leta 1579*. Ljubljana 1986, 177.
- Marrow, J.: Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance. *Simiolus* XVI, 1986, 150–169.
- Merback, M. B.: Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulkau Passion Altarpiece. *The Art Bulletin* 87, 4, 2005, 589–642.
- Merback, M. B.: Channels of Grace: Pilgrimage Architecture, Eucharistic Imagery, and Visions of Purgatory at the Host Miracle Churches of Late Medieval Germany. In: Blick, S. / Tekippe, R. (ed.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*. Leiden 2005, 587–646.
- Moser, O.: Der „Feiertagschristus“ als Mahnbild und Quelle der Sachforschung: Zu zwei neuen Funden mittelalterlicher Fresken in Kaernten. *Oesterreichische Zeitschrift fuer Volkskunde* 93 (1990), 331–371.
- Mudra, A.: *Ecce Panis Angelorum, Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)*. Praha 2012.
- Panofsky, E.: „Imago Pietatis“: Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308.
- Reiss, A.: *The Sunday Christ: The sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*. Oxford 2000.
- Riccardi, S.: Iconografia del Cristo della Domenica. In: *Arti Figurative in Biella* 2005, 57–58.
- Rigaux, D.: Usages apotropaiques de la fresque dans L'Italie du Nord au XV^{me} siècle. In: *Nicée II, 787–1987 douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II, tenu au Colège de France*, 1986. Paris 1987, 317–331.
- Rigaux, D.: *Le Christ du Dimanche. Le histoire d'une image médiévale*. L' Harmattan 2005.
- Rigaux, D.: Les conditions de la commande de peintures dans les paroisses des Alpes à la fin du Moyen Age: approche iconographique. In: *Economia e arte secc. XIII–XVIII: atti della „Trentatreesima Settimana di Studi“*. Firenze: Le Monnier 2002, 489–514.
- Royt, J.: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Karolinum 1999.
- Rubin, M.: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991.
- Saxl, Fritz: A spiritual encyclopaedia of the later middle ages: The verses in the Casanatensis and Wellcome manuscripts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 82–142.
- Saxl, F.: Aller Tugenden und laster Ausbildung. In: Wixligartner, A. / Plainscig, L. (ed.): *Festschrift für Julius Schlosser*. Wien 1927, 104–121.
- Schiller, G.: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*. Trans. Janet Seligman (Greenwich, Conn. 1972), 197. *Dále Sonntagchristus* 204–205.
- Sibille-Sizia, S.: Il Cristo della domenica. In: *Sot la Nape* 44/3 (1992), 5–20.
- Stele, F.: *Ikonografski kompleks slike „Svete Nedelje“ v Crngrobu, Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda SAZUII*. Ljubljana 1944, 401–438.
- Suckale, R.: Arma Christi. Überlegungen zur zeichenhaftigkeit mittelalterliche Andachtsbilder. In: *Städte-Jahrbuch* 6, München 1977, 177–208.
- Thomas, A.: *Schmerzensmann*. Herder 1970.
- Timmermann, A.: *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English medieval wall painting / Athene Reiss*. Oxford 2000. (British archaeological reports: British series, 292)
- Timmermann, A.: *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*. Turnhout 2009.
- Tristram, E. W.: Piers The Ploughman in English Medieval Wall Paintings. *Burlington Magazine* 31, 1917, 135–140.
- Von Osten, G.: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin 1935.
- Wagner, G.: *Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen*. Schriften der Volkskundlichen komm. 11. Münster 1960.
- Wildhaber, R.: Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. *Zs. f. schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, 1956, 1–34.
- Zimmermann, A.: *Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen*

THE SUNDAY CHRIST

Summary

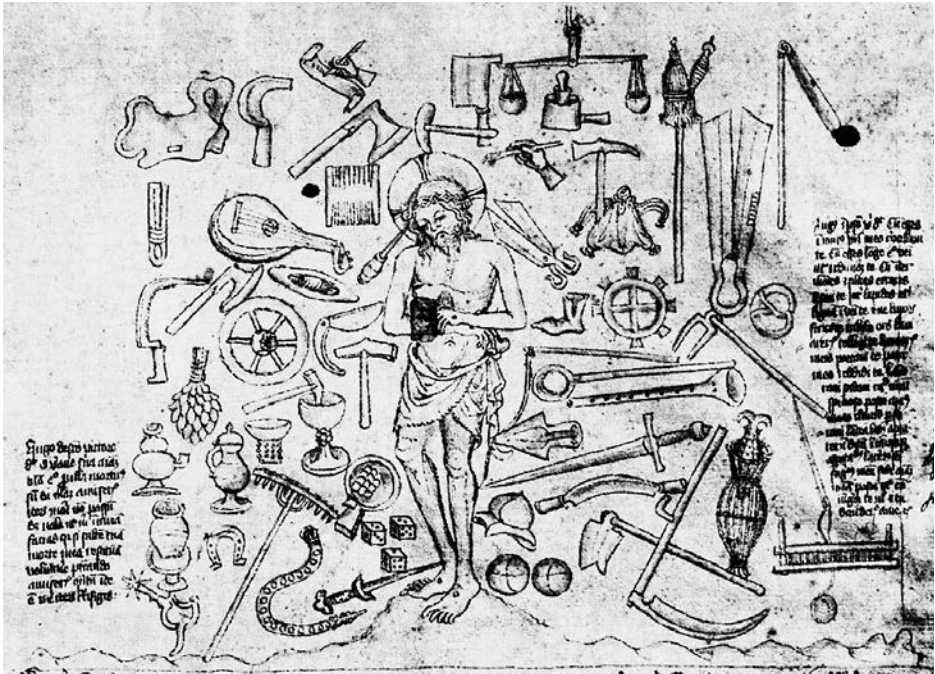
The study is a monograph on the late medieval devotional image of the “Sunday Christ” (Feiertag-christus, Christo della Domenica, Svjeta Nedelja, Christ du dimanche, Sváteční Kristus). The main aim of my essay was to demonstrate the variety of medieval texts related to this image and thus explain its broad meaning and use, from its origins to its end in the Modern era. The author is using the recent bibliography on this image (Koman, Reiss, and Rigaux) however he is following more the older definition by Gertrud Schiller. The origins of this image are found in various medieval texts on Christ’s continual suffering for our sins. The origins are seen in the mystical images from the cloister environment. – Sponsus pierced by Sponsa, mystical nailing, Arma Christi, fabrication of Arma Christi and other motifs. Later the images of perpetual suffering were changed for the use in parish churches. As a certain reflection of this contemplative phase we may consider the Casatanense Manuscript (Rome, MS 1404) and mystical visions of Archbishop John of Jenstein (1379), which included an ecclesiastical image of Christ attacked by Christians.

The literary parallels to this depiction lie in the written culture gathered around Vision of St. Paul, the Sunday letter and other exempla. This religious-educative literature was translated to various common languages, its variability may point to even more extensive tradition in the spoken culture. The so-called Himmelsbrief and Vision of St. Paul begin very often with words “Dies dominicae”. The image of Sunday Christ was probably brought to parish churches round 1350. The Italian examples prove the evidence of the image name dating back to the 14th century (Sancta Dominica) and the tradition of female allegory. We may thus put together the image with the texts of the related topic.

Reformation banned the Sunday Christ. The mockery of folk superstitions sometimes included this particular image. In the Catholic regions, the theme survived a bit longer. The latest image of this type is Pfannsdorf from 1667. The image was prohibited at the council of Trent and was included in several catalogues of undesirable images. Catholic examples were very often replaced by another Passion cult; they are thus very often covered by a baroque passion image.

Generally the framing of essays on the Sunday Christ was very often limited by the modern name itself and the research was very often focused in two directions – on the “Sunday” observance and on the Passion “Christ”. An important thing to note is that Sunday Christ very often included motifs from other exempla, but he sometimes became a part of a broader composition. Also not all pictures were connected exclusively to the Sunday Christ Ideology. There are also images with more general, eschatological meaning.

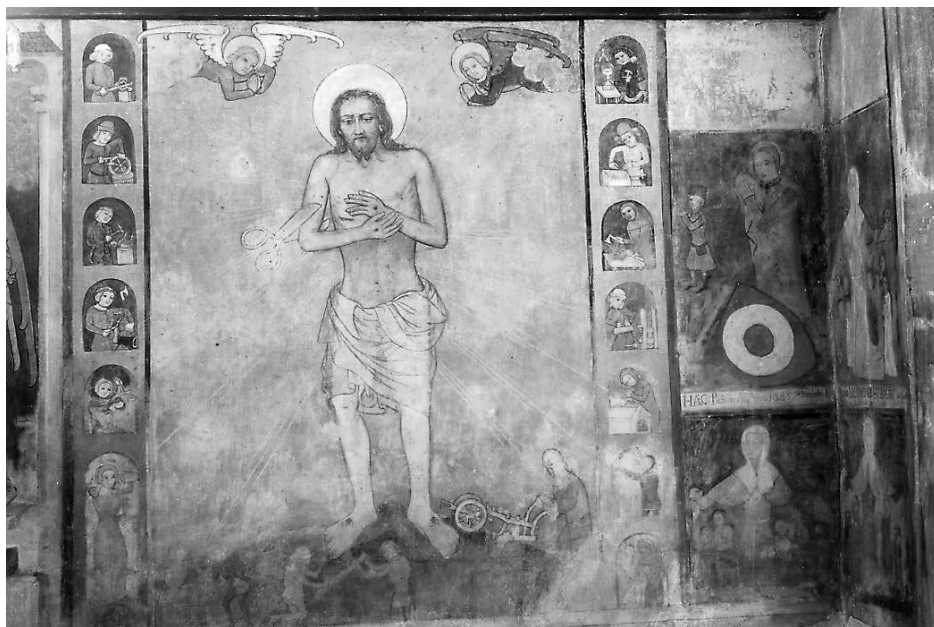
The Sunday letter as well as The Sunday Christ was considered as undesirable, because it created direct contact between Christ and man. This decentralisation thus gives some legitimacy to explore Tristram’s idea that these images do represent medieval workers and craftsmen.



Obrázek 1: Sváteční Kristus, perokresba doprovázená citáty Huga ze Svatého Viktora a sv. Augustina, Cod lat 1404, fol. 40r, Rom, Bibliotheca Casanatense. Foto: archiv autora



Obrázek 2: Hřbitovní kostel sv. Alžběty ve štyrském Oberzeiringu, nástěnná malba Svátečního Krista na jižní stěně interiéru kostela o rozměrech kol. 3 × 3 m, kol. 1350. Foto: archiv autora



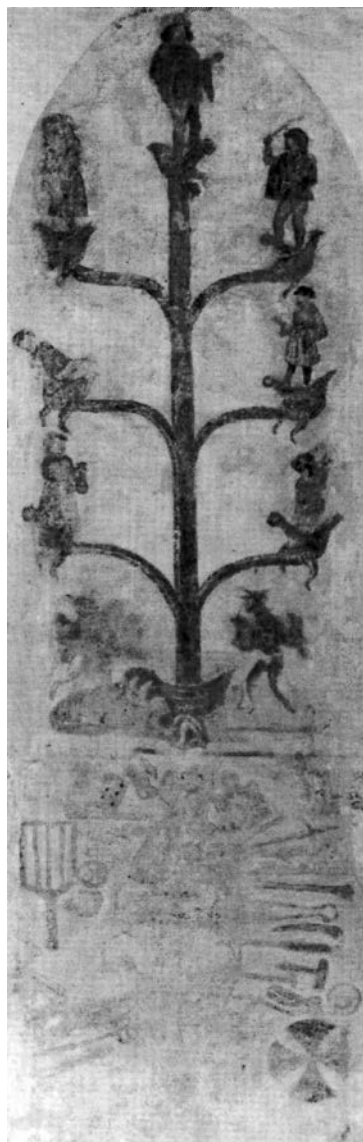
Obrázek 3: Proboštský a farní kostel sv. Jakuba Většího, Slavětín u Loun v Čechách, nástěnná malba Svátečního Krista s donátory na jižní stěně presbytáře, 200 × 180 cm, dat. 1385, s řadou pozdějších úprav. V 17. století byl doplněn nápis s datací. Foto: archiv autora



Obrázek 4: Farní kostel sv. Jodoka v Ravensburgu, Horní Švábsko, nástěnná malba Svátečního Krista nad vchodem do sakristie, 220 × 220 cm. Foto: archiv autora



Obrázek 5: Kaple sv. Petra a Pavla v Pregassonně – „San Pietro di Rollino“ (Tessin, Itálie), malby Svaté Neděle v apsidě kaple z počátku 16. století, objevené v roce 1984. Foto: archiv autora



Obrázek 6: Kostel sv. Etheberta u Edmundsbury (Suffolk, Velká Británie), nástěnné malby na severní stěně interiéru kostela. Z Krista vyrůstá strom zalévaný ďáblem, který zakončuje sedm dračích hlav. V jejich chřtánech spatřujeme alegorie sedmi hlavních hříchů, dat. 1490. Foto: archiv autora



Obrázek 7: Farní kostel sv. Jakuba v Urtijëi, Val Gardena, Jižní Tyrolsko, jižní stěna kostela. Nástěnná malba na vnější stěně kostela, 200 × 300 cm, kol. 1450, překryto křížovou cestou v 18. století. Foto: archiv autora