

JOSEF MYSLIVEC

DVĚ STUDIE Z DĚJIN  
BYZANTSKÉHO UMĚNÍ



UNIVERSUM

**DVĚ STUDIE Z DĚJIN BYZANTSKÉHO UMĚNÍ**

J O S E F M Y S L I V E C

DVĚ STUDIE

Z DĚJIN BYZANTSKÉHO

UMĚNÍ

NAKLADATELSTVÍ UNIVERSUM

1948

NIKOLAJI LVOVIČI OKUNEVU

Dvě zcela samostatné a jen z vnějších důvodů v jedné knížce spojené studie vznikly v době války, kdy styk s památkami východokřesťanského umění byl pro českého badatele zcela přerušen a kdy bylo možno věnovati se pouze studiu ikonografickému. Prvá z těchto studií má však svou zvláštní historii, o níž je třeba říci několik slov: Na popud svého učitele D. V. Ajnalova začal k ní připravovati materiál N. L. Okunev. Bylo to v době, kdy v nauce ještě převládalo mínění, že komposice Krista v hrobě jest námětem západním, který pronikl značně pozdě do oblasti byzantského malířství. Měl býti tedy předmětem studia nejen vývoj jeho v oblasti umění východokřesťanského, ale i západního, zvláště však italského. K napsání studie na základě sebraného materiálu však nedošlo. Když ve dvacátých letech se začal tímto námětem obírat N. M. Beljaev, dal mu N. L. Okunev k dispozici svůj materiál, jež Nikolaj Michajlovič doplnil, připravil plán práce a dal i vytisknout tabulky k této práci, která měla vyjít jako druhý svazek serie „Zografika“, vydávané Archeologickým ústavem N. P. Kondakova. Ale předčasná smrt skončila i tento plán Nik. Michajloviče.

Na jaře r. 1941 vrátil jsem se ke své staré tužbě napsati monografii o tomto námětu. N. L. Okunev ochotně vyhověl mé prosbě a dal mi k dispozici svůj materiál (obsahující cenné výpisky ze starší ruské literatury, z materiálů D. V. Ajnalova, přesné popisy novgorodských fresek XIV. stol., jakož i bohatý soupis památek italských a francouzských). Z materiálu N. M. Beljaeva byl nalezen jen malý zlomek, ostatek se ztratil i s plánem práce, k němuž se připojoval rozvrh reprodukcí na vytištěných již tabulkách.

Poněvadž jsem chtěl pro svou práci těchto tabulek použití, musel jsem jim i její rozvrh chtě nechtě přizpůsobiti. Vnější okolnosti však

zabránilo, aby práce vyšla v „Zografika“ a proto některé její exkursy budou se čtenáři zdáti na první pohled nepochopitelné.

V dokonalé duchovní izolaci za války byla mi jedinou oporou v práci podpora, rada a povzbuzení N. L. Okuneva. Čím účinnější byla tato podpora, tím větší je můj dík za ni.

V Praze v listopadu 1945.

*Josef Myslivec*

„KRISTUS V HROBĚ“

1. Kompozici Krista v hrobě, jenž je divákovi představován po skončení svého utrpení jako „pohrdaný a nejposlednější z mužů, muž bolesti“ (Isaiáš 53,3) stojící v sarkofágu se skloněnou hlavou a rukama složenýma na životě, věnovali dějepisci středověkého umění evropského Západu značnou pozornost.<sup>1</sup> Není divu, vždyť málokterá kompozice došla takové obliby a proto i rozšíření, jako právě ona. Vnější příčina tohoto rozšíření tkví v tom, že se k tomuto obrazu vázala legenda o mši papeže Řehoře, jež je na tolik známa, že není třeba se zde o ní šířit. S prototypu obrazu, který tvoří střed této legendy a jenž je dosud chován v chrámu S. Croce in Gerusalemme, byly pořizovány nesčetné kopie a to nejenom plastické a deskové, ale i v technice laciné reprodukce dřevorytové, poněvadž každý chtěl mít obraz, jenž sám, příp. modlitba před ním, byla nadána velikými odpustky.<sup>2</sup> Odpustky propůjčené mším, jež před obrazem byly slouženy, vedly k tomu, že obraz byl umístován na oltářních predelách, na kanonových tabulkách a na kanonových listech misálů, tedy všude tam, kde jej má na očích kněz sloužící mši.<sup>3</sup> To byly příčiny ryze vnější; vedle nich však k rozšíření kompozice vedly i příčiny zcela jiné povahy. Vincenc Kramář poukázal správně ve své pronikavé studii na to, že na sever od Alp „nastává u Bolestného Krista podstatná změna: citová náplň obrazu roste a obraz končí zlidštěním představy Krista trpícího a obětovaného, v níž se mohla vybiti všechna nahromaděná citovost vnitřně rozeklaného člověka XIV. stol.“<sup>4</sup> Zdá se mi však, že přesto tento badatel nepronikl do samé podstaty věci, vidí-li příčinu tohoto zlidštění ve „vzrůstajícím zájmu pro smyslový svět, jenž přicházel do rozporu se zděděnými náboženskými představami a předpisy“. Všimneme-li si toho, že jedno z nejstarších vyobrazení takto přetvořeného obrazu (jenž zobrazuje již Krista živého s rozepjatýma rukama a otevřenými ústy staženými smrtelnou křečí), jež známe ve středoevropském umění vůbec (v passionálu abatyše Kunhuty z doby okolo r. 1320),<sup>5</sup> vysvětluje svůj smysl nápisem: „Sic homo sto pro te, dum peccas, desine pro me“, pak význam změny kompozice je zcela jiný, než

jaký v něm shledává Kramář. Obraz, nikoliv již mrtvého, nýbrž trpícího Krista je před oči divákovy stavěn proto, aby v něm vzbudil lítost nad hříchy a uvážíme-li, že se tak stalo v době, kdy na duchovní stavbě gotického Západu hlodá červ mravního rozkladu, pak v obrazu vidíme svého druhu manifest hnutí směřujícího k reformě mravního života doby. Tento slovní výklad obrazu není zachován jen v této památce; více než po stu letech byl pro týnský chrám v Praze namalován deskový obraz trpícího Krista, kolem něhož se vine týž nápis, jen nepatrně slovně odchylný.<sup>6</sup> Zatím co passionál byl určen pro klášterní prostředí, byla tato deska postavena v městském chrámu, jehož prostory hostily mnohé reformní kazatele mluvící k věřícím žijícím ve světě, k středním sociálním třídám, které řídí osudy měst, zasedající v radničních síních pod plastikou tohoto Trpícího Krista.<sup>7</sup> Reformních hnutí lze v tehdejší pohnutém náboženském životě zjistiti mnoho. Ale ta okolnost, že tento obraz sahá svým původem k prototypu uloženému v římském chrámu, který spravovali kartuziáni, kteří také nepochybně šířili úctu tohoto obrazu, ukazuje zřejmě, že byl velmi blízký jednomu z těchto hnutí, t. zv. „devotio moderna“, jejímž nositelem byl - vedle kanovníků augustiniánských - právě tento řád. I když by snad podrobnější bádání nepotvrdilo právě tuto hypotézu, je nepochybné, že obraz Trpícího Krista, alespoň na sever od Alp, byl výtvarným vyjádřením mystického ovzduší pozdní gotiky. Pak ovšem mimoděk vzniká otázka, zda se projevila ona - zkráceně řečeno - mystická jeho povaha teprve v dalším vývoji který obraz prodělal na sever od Alp, či zda byla obsažena již v jeho italských vzorech, nebo dokonce v jeho prototypu, jímž byla - jak ihned ukážeme - byzantská ikona. Nemíníme však zkoumati poměr tohoto středoevropského tvaru komposice k italským vzorům a nemíníme také pátrati po duchovní základně těchto vzorů; omezíme se pouze na řešení otázky, která nás jako historiky byzantského umění jedině zajímá, totiž, z jaké základny vyrostl onen byzantský archetyp, jehož jednou památkou je římský obraz, zejména, zda tato základna nebyla vytvořena nějakým proudem duchovního života byzantského, který i když by nebyl obdobný - což je ostatně samozřejmé - byl alespoň svou povahou blízký onomu mysticismu středoevropskému. Ovšem odpověď na tuto otázku předpokládá podrobnou znalost vývoje komposice, k níž tedy přistupujeme nejdříve.

2. Přehlédneme-li památky byzantského umění, v nichž se nám zachoval ikonografický typ Krista v hrobě, objeví se nám tento obraz:

Pět nejstarších zachovaných památek není přímo datováno a pro jejich časové určení jsou rozhodnými pouze slohové znaky, případně charakter techniky jejich provedení, a tak se musíme spokojit tím, že všech pět památek nebudeme považovat za mladší XIII. stol., ale ani ne za starší XII. stol. I toto poměrně široké určení postačí však pro zkoumání původu a prvopočátečního rozšíření našeho schematu.

Na prvním místě dlužno uvést v literatuře již dobře známý, N. P. Kondakovem objevený příkrov gruzínské ikony skevofylakia chrámu Anastase v Jerusalemě, jehož původní ikona se ztratila a byla nahrazena v XVII. stol. novou, neodpovídající však již tvaru okladu (obr. 1)<sup>8</sup>. Z podrobného popisu Kondakovova je zřejmo, že se tento oklad skládá ze dvou částí, jež, byť nebyly od sebe příliš časově vzdáleny, byly teprve později spojeny v jeden celek. Prvá část okladu, prostřední obdélníkový stříbrný plát spojený s plastickým nimbem kolem Kristovy hlavy, jasně ukazuje, že původní, dnes ztracená ikona, představovala hlavu a ramena Krista, mrtvého nebo umírajícího, tak jak jej známe z Ukřižování, s hlavou skloněnou k pravému rameni; tomuto tvaru jasně odpovídá výřez pro obraz v okladu i šikmé postavení kříže v nimbu. Za Ukřižovaným byl vztyčen kříž, z něhož byla provedena emailem na zachovaném okladu ta část, kterou obvykle vidíme za hlavou Ukřižovaného v kompozici Ukřižování; pro šířku nimbu není sice vidět kolmého břevna, za to jasně vidíme horní část středního břevna vystupujícího nad rameny, jež jest stejně ornamentálně orámována jako horní (nápisové) břevno, které vidíme úplně i s nápisem +O BACIAEVC THC ΔΟΞHC, který od XII. stol. se objevuje na nápisovém břevnu kříže, odkud vytlačil starší anagram Kristův.<sup>9</sup> I dva plačící andělé v horních rozích desky patří k ikonografickému rejstříku „Ukřižování“ doby makedonské a komenovské.<sup>10</sup> Druhá, vnější část okladu tvoří rámeček první části a její obrazová dekorace, provedená gruzínským smaltem stejného stupně dokonalosti jako v části první, navazuje bezprostředně na thema původní ikony, uvádějíc zde v drobných medailonech jednotlivé postavy Ukřižování: Marii, Jana, Myrofory, Longina, Nikodéma a Josefa. Potud bychom mohli mluvit, že máme před sebou složitou

komposici Ukřižování, jak ji známe již z památek XI. stol. Avšak náměty medailonů horní i dolní části tohoto rámce nutí k tomu, abychom v tomto obraze neviděli jen pouhý přepis historie Ukřižování, doložený vedle všech čtyř evangelních textů i zprávami apokryfními. Střed horní části zaujímá totiž kruhový medailon Hetimasie, po jeho stranách pak slunce a měsíc, v rozích sbory andělské a pod nimi ještě dva kruhové medailony andělů. Střed dolní části pak, přesně proti Hetimasii, vyplňuje schematické znázornění Hrobu Páně v Jerusalemě, po jehož stranách andělé jako čestní strážci odsunují osoby, jež evangelní historie spojuje s hrobem Páně: Myrofony a vojíny, strážce hrobu.

Přihlédneme-li k této zcela jasné kontraposici Hetimasie, symbolu velkého Soudce, a hrobu, symbolu mrtvého, potupeného Krista-člověka, nemůžeme nesouhlasiti s Milletem, jenž zde vzpomíná<sup>11</sup> na tropar kanonu velké soboty: „Ἄνω ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν ταφῷ“. I když nebudeme tento básnický text považovati za přímý inspirační pramen této komposice (o přímých malířských zápisech tohoto textu budeme mluvit později), jisti jsme v tom, že právě tak jako hymnus formou básnickou, tak zde výtvarné dílo svou řečí hledá odpověď na theologický problém poměru obou přirozeností Kristových v okamžiku jeho smrti na kříži.

Druhou památkou této nejstarší skupiny je až do nedávna neznámý prototyp obrazu, k němuž byla v pozdním středověku připojena legenda o zázračné mši papeže Řehoře, jež pak získala obrazu nesmírnou popularitu v celém západním křesťanstvu. Je to obraz, který objevil Alois Thomas v chrámu S. Croce in Gerusalemme v Římě, z něhož vyšla zmíněná legenda (obr. 2.)<sup>12</sup> Již prvý pohled na tento obraz ukazuje, že jde neklamně o jednu z byzantských přenosných mosaikových ikon, jejichž četné exempláře se nám zachovaly a byly naukou oceněny a roztrženy.<sup>13</sup> Rozkvět tohoto druhu výtvarného umění stojícího mezi mosaicistikou a malbou ikon spadá do XII. a XIII. a snad i do XIV. století. Již jemná faktura mosaiky s měkkými přechody světla a stínu klade obraz do doby rozkvětu této techniky, tedy do XII. či snad do první poloviny XIII. stol. Pro toto datování svědčí i tvar Kristova nimbu, v němž ramena kříže jsou ohraničena dvojitou čarou a konce jejich jsou rozšířeny; tvar tento vyskytuje se v památkách doby komnenovské.<sup>14</sup> Díky erbovním emailům na rámu ikony, můžeme určit i terminus

ante quem byl obraz, nepochybně starší a požívající již úcty, upraven do staršího, snad románského rámu, a kdy byl věnován do chrámu, v němž se dosud chová. Na jednom z emailů, na rámu umístěných, zjistil Thomas erb Mikuláše Orsiniho, hraběte z Noly, žijícího od r. 1331 do 1399, jenž dal papeži Urbanu V. k dispozici 3000 zlatých ke stavbě kláštera kartuziánů při zmíněném kostele. Poněvadž kartuziáni byli do kláštera uvedeni r. 1370, spadá tedy celá úprava obrazu do období mezi tímto rokem a rokem úmrtí donátora.<sup>15</sup> Přes značné poškození horní části obrazu můžeme na něm sledovati shody s obrazem jerusalemským. I zde je to Kristus mrtvý, s hlavou skloněnou k pravému rameni a obklopenou obvyklým křížovým nimbem; za postavou Kristovou tyčí se kříž s tímž nápisem, ježž jsme viděli v Jerusalemě, jehož zkomolení (Ο ΒΑCΙΑΟVC ΗC ΔΟC)<sup>16</sup> nutno nepochybně přičísti na vrub pozdějším opravám, jež u tak význačné památky byly jistě četné. Rozdíl proti jerusalemské ikoně je však v tom, že Kristus je zde zobrazen po pás, s probodenýma a na životě zkríženýma rukama. To, co nám na podrobnostech u poškozeného obrazu uniká, doplňuje ikonograficky přesná rytina Israela van Meckenem (1444-1503), kde zejména vidíme nápis na kříži již zkomolený, i anagram Kristův vedle jeho hlavy, dnes na samé ikoně již málo znatelný.<sup>17</sup>

Třetí a čtvrtou nejstarší památkou jsou dvě miniatury Cod. Petropol. 105, jedna na l. 65v (při textu Mat. 27, 35), druhá na l. 167v (u Luk. 23, 33)<sup>18</sup> (Obr. I a II). V obou je to Kristus stojící před křížem s hlavou nakloněnou k pravému rameni; tím, že postava je zobrazena jen po lokte, blíží se obě miniatury spíše ikoně jerusalemské, než římské. Důležité je ovšem to, že v obou miniaturách je Kristus zobrazen s rukama svislýma; v první miniatuře zachovaly se na nápisové desce sledy písmen stejného nápisu jako u předešlých dvou památek. To, stejně jako okolnost, že obě miniatury ilustrují texty vztahující se na ukřižování, dosvědčují formální i ideovou souvislost s památkami předchozími. Pro vývoj komposice jest však důležitý rozdíl mezi oběma miniaturami, byť zdánlivě nepatrný. V miniatuře na l. 167v je totiž hlava Kristova značně pochýlena k pravému rameni, v pozadí pak vidíme chrámovou architekturu, přes jejíž střechu jest přehozeno velum. Pátou památkou je gruzínská freska v chrámu v Savane;<sup>19</sup> malířská výzdoba této drobné svatyně blíží se svými slohovými znaky skupině nástěnných maleb, jež vznikla



Obr. I.



Obr. II.

v době rozkvětu Gruzie za císařovny Tamary (1184-1212) a z nichž se zachovaly fresky v Kincvisi, Timotes-Ubani, Betanii a Achtale. Freska je tam umístěna pod oknem oltářní apsidy a představuje Krista po pás, se složenýma rukama.

Jedinou přesně datovanou památkou z XIII. stol. je silně porušená freska v konše diakonniku v Gradaci,<sup>20</sup> z níž můžeme dnes jen zjistit, že Kristus stojí i zde před křížem s hlavou nakloněnou k pravému rameni a rukama volně visícíma podle těla; epizonion schází. Nápisy jsou, bohužel, setřeny. V jiné srbské památce XIII. stol., Sopočanech,<sup>21</sup> nacházíme tuto kompozici na fresce sice až ze XVI. stol., o níž však můžeme, znajíce jiné podobné případy, předpokládati, že nahradila původní fresku XIII. stol. s tímž námětem; je umístěna na západní zdi prothesisu v tympanonu nad vchodem do chrámové prostory; na rozdíl od gradacké fresky zachovala nápis „ЦРЬ СЛАВ...“ a to nikoliv na nápisovém břevnu kříže, nýbrž na pozadí.

Od XIV. století se počet zachovaných památek značně rozmnožuje a rozeznáváme v nich již několik variant. V srbském nástěnném malířství objevuje se jen v Markově klášteře (pol. XIV. stol.),<sup>22</sup> zato v Rusku ji nacházíme ve třech památkách novgorodských fresek XIV. stol. a to v Gorodišče (1343),<sup>23</sup> Volotovu (1363)<sup>24</sup> a Kovalevu (1380)<sup>25</sup> (obr. 4). Do XIV. stol. nutno s pravděpodobností klásti i ikonu z Krivoje<sup>26</sup> (obr. 5). Z konce XIV. století pochází freska v gruzínském chrámu Calendžicha (v Mingrelii), kterou maloval Řek Kyr

Manuil Eugenik, povoláný k výzdobě místním vladařem Vamekem Dadiani (1384-1396).<sup>27</sup>

Ještě větší počet památek je zachován z 15. stol. V srbském malířství je to znamenitá freska v prothesisu chrámu v Kalenići (prvá čtvrt 15. stol.) (obr. 6) a v Rudenici (1409-1410)<sup>28</sup>, z bulharských památek pak především freska v chrámu sv. Petra a Pavla v T'rnovu<sup>29</sup>



Obr. III.

a v Kalotinu (z konce XV. stol.),<sup>30</sup> z řeckých freska v chrámu Zoodochos Pigi v Geraki (1431)<sup>31</sup> a dyptich v skevofylakiu kláštera Proměnění na Meteorech<sup>32</sup> a snad i původní, dnes přemalované fresky v chrámu sv. Basila v Artě<sup>33</sup> a sv. Jiří v Kaliviu tu Kuvara,<sup>34</sup> (obr. III) i nejstarší rumunské fresky: v Lujeni (1460),<sup>35</sup> Popauři (1496)<sup>36</sup> a Balinești (1499-1500).<sup>37</sup>

V XVI. stol. objevuje se kompozice znovu v Rusku a to na freskách klášterního chrámu ve Svjažsku (1558)<sup>38</sup> a na vyřezávaných křížích v chrámu Proměnění v Novgorodě z r. 1527 a v chrámu téhož jména v Jaroslavlí z r. 1578.<sup>39</sup> V Bulharsku nacházíme ji ve freskách kláštera Poganovo (1500), na Athosu pak ve skupině nejstarších nástěnných maleb: v paraklisu Jana Předchůdce v Protaton (1526),<sup>40</sup> v Lavře (Katholikon, 1535),<sup>41</sup> v paraklisu Jana Theologa ve vatopedské kelii sv. Prokopia (1537),<sup>42</sup> v uspenském chrámu molivoklisské kelije (1537)<sup>43</sup> a v Xenofu (1544),<sup>44</sup> ve vlastním Řecku pak na freskách chrámu sv. Ondřeje v Athénách.<sup>45</sup> V Rumunsku jsou to freskové obrazy v Harlău (1502),<sup>46</sup> Parhauři (1522),<sup>47</sup> Vatra Moldoviței (1536).<sup>48</sup> u sv. Dimitrije v Suceava (1536),<sup>49</sup> u sv. Eliáše v Suceava<sup>50</sup> (okolo r. 1540), ve Voroneži (konec XVI. stol.),<sup>51</sup> v hřbitovním kostele v Cozia (1543)<sup>52</sup> a v Suceviți (prothesis).<sup>53</sup> K nim nutno přičísti dvě pravděpodobně přemalované fresky západomakedonské: v chrámu sv. Athanasia v Nivici na břehu Prespanského jezera<sup>54</sup> a v klášteře Bohorodičky na ostrově Ail v tomto jezeře (1524-1741).<sup>55</sup>

I XVII. a XVIII. století je zastoupeno početnými památkami v nástěnném malířství (na Balkáně, na Athosu a v Gruzii), předměty drobného umění a ruskými i řeckými ikonami, od jejichž vý-

čtu však upouštíme, poněvadž o nich bude řeč níže, pokud ovšem mají význam pro vývoj námětu.

3. Přes skrovnou formální možnost rozvoje této komposice můžeme v zachovaných památkách zjistiti řadu typů. Především je to onen *jednoduchý* typ samotného Krista, jak jsme jej poznali v nejstarších památkách podrobně již popsanych, zvláště pak v ikoně římské; pro nedostatečné datování těžko lze rozhodnouti, zda to bylo zde, či v Savane, kde po prvé bylo zobrazeno tělo Kristovo až po pás a jeho ruce zkříženy na životě. Za nimi časově nejbližší následuje až freska ve Volotovu; památky vyplňující tuto časovou mezeru (freska v Gradaci, obě miniatury v Cod. Petropol. 105, jakož i freska v Kovalevu) zobrazují Krista s rukama svislýma podle těla. Kdyby zde nebylo římského obrazu a fresky v Savane, pak bychom mohli připustiti, že změna v položení Kristových rukou začíná až v polovině XIV. století. Poněvadž však je nepochybné, že vznik římského obrazu nelze posunouti za r. 1400, pak nezbyvá než předpokládati, že ve XII. nebo ve XIII. století, téměř současně, vznikají dva varianty tohoto typu, lišící se od sebe polohou Kristových rukou. Typ - snad o něco starší - s rukama svislýma, byl pak definitivně v pol. XIV. století vytlačen druhým typem, nechceme-li za pokračování jeho považovati typ Krista zobrazeného jen po ramena ve formě obrazu zavěšeného na stěnu (Peć<sup>56</sup> a Lavra, katolikon). V téže době dochází i k doplnění typu sarkofágem, jež vidíme po prvé na stříbrné schránce na evangeliář ve Vani - o němž mluvíme níže - a v monumentálním umění pak v Kovalevu, také Zbroj Kristova objevuje se po prvé v této době a to ve Volotovu, kde na kříži jest zavěšena trnová koruna, nalevo od kříže je do země zabodnuto kopí, napravo houba, pod ní pak postavena nádobka s octem. Původní prosté schema rozšiřuje se tím o nové thema „Nikitirion“; toto symbolické znázornění hlavních nástrojů umučení Kristova bylo vztyčeno v Jerusalemě nedaleko Golgoty (s postavami dvou adorujících andělů)<sup>57</sup> a jeho objevení v ikonografii (nikoliv jen v této komposici), dlužno proto vysvětliti palestinskými vlivy.

Tento jednoduchý typ opakuje se pak v pozdějších památkách mnohokrát bez velkých změn. Dlužno se jedině zmíniti o tom, že ve fresce kaleničské setkáváme se s dvěma změnami, které by bylo možno vysvětliti vlivy Západu. Jsou to především otevřené oči Kris-

tovy,<sup>58</sup> jež, jak jsme se již v úvodu zmínili, nacházíme zpravidla toliko na sever od Alp, a trnová koruna na hlavě Kristově; ani v jediné památce byzantského umění nesetkáváme se s trnovou korunou na hlavě ukřižovaného Krista, tím méně na hlavě Krista s kříže sňatého; a o něho v této fresce jde, jak naznačuje nápis „ΘΗΕ|ΤΗΕ“.

Od XIV. století setkáváme se s ikonografickou variací, kterou můžeme nazvati druhým typem; vedle Krista je zobrazena Bohorodička, která k němu vztahuje buď obě ruce v modlitbě, tak jako je zobrazena v Deisis, nebo pouze pravou ruku, zatím co levá podpírá tvář vyjadřující žal. Nejstarší památkou tohoto typu je freska v Kovalevu, po ní následují fresky v Markově klášteře (obr. 3), diptych meteorský a vatopedský.<sup>59</sup> Ve všech těchto památkách je ke Kristu vztažena pouze Mariina pravice, jen ve fresce rudenické vztahuje Maria ke Kristu obě ruce; je to zřejmý vliv jiné komposice „Modlitby Bohorodičky“, s níž se ve středověkém balkánském malířství často setkáváme. Rovněž ve XIV. století objevuje se další variant, který bychom mohli nazvati replikou jerusalemského archetypu, kdyby povaha těchto obrazů nebyla natolik od něho odlišná a nepřibližovala se, přes formální rozdíly, spíše obrazům, o nichž byla výše řeč. Ve Volotovu a v Gorodišče symetricky s Bohorodičkou jest zobrazen Jan Bohoslovec, jenž opírá tvář vyjadřující bolest o pravou ruku. Stejnou komposici nacházíme i v Calendžicha, Kalivia tu Kuvara, v Trnovu, Hurezi,<sup>60</sup> Arbanassi<sup>61</sup> a v mnohých jiných památkách pozdější doby, v nichž došla komposice pro svoji symetričnost zvláštní obliby.<sup>62</sup>

Pod nepochybným vlivem komposice Threnu, užívané od XIV. stol. zvláště hojně na vyšívaných epitafiích, vznikl v Rusku nový typ, v němž okruh osob plačících nad Kristem stojícím v hrobě byl rozšířen o všechny další osoby Threnu: Marii Magdalenu, Marii Kleofášovu, Josefa Arimathejského a Nikodema. Takovouto komposici nacházíme ve freskách Svjažského kláštera (1558); rodinná ikona Nikity Grigorjeviče Stroganova je jednou z reprodukcí tohoto typu; ozývají se v ní i reminiscence Ukřižování a to v postavách letících a plačících andělů, jednak v postavě Longina (za Josefem) (obr. 7).

Ve všech těchto vyobrazeních se sice setkáváme s Bohorodičkou plačící, ale její zármutek zdá se nám tichým pláčem, který neruší adorativní pojetí obrazu; vyšší stupeň zármutku došel výrazu v těch



Obr. IV.

vyobrazení, kde Bohorodička objímá tělo Spasitelovo, nachyluje se k jeho tváři a líbá ji; památek tohoto druhu jest poměrně poskrovnu a objevují se - možno-li tak říci - na periferii byzantského umění; nejstarším známým nám příkladem jest freska v Nivici; celá řada památek rumunských (Parhauți, Moldovița, Voroneț, Suceava), vyšívání epitrachil v Dionisiatu (ze XVI.-XVII. stol.)<sup>63</sup> a řada ruských ikon (na př. ze sbírky Postnikova, obr. IV) ji následují.

Ojedinele se setkáváme se zcela odlišným typem, jenž však má nemalou důležitost pro zjištění vztahů k italským památkám tohoto typu; je to Kristus adorovaný nikoliv Marií a Janem, nýbrž an-



Obr. V.

děly. Na půdě byzantského umění objevuje se tento typ na stříbrné schránce na evangeliář v chrámu vesnice Vani v Imerii, který pochází podle Kondakova z konce XII. nebo poč. XIII. stol.,<sup>64</sup> podle Takajšvili, jenž sebral všechen historický materiál vizící se k památce a jejímu donátoru, z konce XIII. nebo poč. XIV. stol.<sup>65</sup> Vidíme na ní Krista stojícího v sarkofágu mezi archandělem Gabrielem a Michaellem, jak svědčí gruzínské nápisy u jejich hlav (obr. V). Další zjištěné památky jsou o mnoho mladší; je to relief na stříbrném kříži v Serresu (XVII. stol.)<sup>66</sup> a freska v Balinesči. Již sama existence zmíněné gruzínské památky vylučuje předpoklad, že by v tomto typu šlo o italský vliv, poněvadž nejstarší památka italská - relief Giovanni Pisana na pisanské kazatelně, o níž bude níže řeč - je v krajním případě současná gruzínské památce.

Celý soubor památek všech těchto typů možno však rozdělit na dvě skupiny a to tehdy, když nepřihlížíme k obsahu těchto obrazů, nýbrž k jejich nápisovému označení. Toto rozdělení, ryze archeologické, může přispěti daleko více k rozřešení otázky vzniku komposice, než rozdělení předchozí. Viděli jsme již, že na nejstarších památkách ze XII., příp. XIII. stol. byl umístěn nápis „Kráľ slávy“ převzatý z komposice Ukřižování, v níž se objevuje ve XII. stol. Vidíme jej na ikoně jerusalemské i římské, na fresce v Sopočanech i ve Volotovu (v pokažené formě Ο ΚΕΛΤΑΓ). Na počátku XV. stol. trvale se přenáší tento nápis na nápisové břevno, a na pozadí obrazu přichází nový nápis: „Η ἀποκαθήλoιc“ (slovansky: „ГНАТІЄ“), tedy nápis převzatý z komposice pašijového cyklu, jež následuje bezprostředně po Ukřižování. Poprvé se objevuje v Kalenići a v starších památkách athoských (paraklis Jana Theologa ve vatopedské keľliji sv. Prokopia a v Xenofu); nápis na kříži pak je zkracován vynecháním samohlásek v jakýsi kryptogram. Ale mimo Athos první ná-

pis mizí a zůstává pouze druhý (Trnovo, vatopedská ikona, Geraki a mn. j.).

V pobyzantském umění setkáváme se sice ještě s jiným nápisem „Ακρα ταπεινότης“<sup>67</sup>, jenž však ve vlastním byzantském umění nemá vzorů. Jde zřejmě o bezprostřední vliv italský, kde název: „Humilitas Domini“ se střídá s názvem „Misericordia Domini“.

4. Na otázku, jaký je původ a význam této komposice v byzantském umění, bylo v nauce odpovídáno již nejednou.

Pro starší ruské badatele (Rovinskij,<sup>68</sup> Kondakov,<sup>69</sup> Ajnalov,<sup>70</sup> Pokrovskij,<sup>71</sup> Kirpičnikov<sup>72</sup> a j.), kteří ještě neznali památky balkánské, řecké ani obě nejstarší ikony, ba mnozí ani novgorodské fresky XIV. století, z mladších pak na př. pro Maculeviče,<sup>73</sup> není pochyb, že původ komposice je italský a domnívali se, že to byl traktát Maxima Řeka, jenž zprostředkoval ruským ikonopiscům poznání tohoto západního námětu.<sup>74</sup> Je jenom s podivem, že Kondakov, jenž sám objevil jerusalemskou ikonu, kterou nazval „единственным примером византийского оригинала вообще латинских и в частности итальянских Pietà XII - XIII веков“ ve svém posledním díle<sup>75</sup> při tomto zastaralém názoru setrval.<sup>76</sup>

Stejně jako památky byzantské, tak i západní známe dnes lépe než v době, kdy byl formulován názor o italské provenienci naší komposice a proto jej můžeme podrobiti přesné kritice.

Komposice „Krista v hrobě“ objevuje se v západním umění nejdříve v knižní výzdobě. Nejstarší památky tohoto druhu jsou miniatury v Cod. Mon. lat. 23094 z r. 1250 a v Cod. Laurent. Plut. 25 z r. 1293.<sup>77</sup> Obě tyto miniatury však nejsou ničím jiným, než přesnou kopií byzantského prototypu, snad již římské ikony, ač vznikly před rozšířením legendy o mši papeže Řehoře, tedy v době, kdy tento obraz ještě nebyl populárním. Podle mínění Thomasova pochází z přelomu XIII. a XIV. století první západní formulace této komposice v Cod. lat. 1394 Bibl. Cosanatense, a to v kanonové tabulce přivázané k misálu, jenž má poznámku: „Istud missale est S. Crucis de Urbe ordinis Carthusiensis.“<sup>78</sup> Misál sám mohl tedy vzniknouti až po r. 1370 (po založení kartuziánského kláštera) a již z toho důvodu mohli bychom kanonové tabulky, k misálu přivázané, posunouti o značné období zpět. Ale pro důkladnou revisi Thomasovy datace svědčí i úvaha, že obraz Trpícího Krista na ka-

nonovou tabulku, tedy před oči celebrujícího kněze, dostal se až po vzniku legendy o mši papeže Řehoře, tato legenda pak mohla vzniknouti teprve připojením k římské ikoně, jež se však - jak jsme shora uvedli - dostala do chrámu S. Croce ne dříve než r. 1370. Konečně nelze přehlédnouti slohovou stránku tohoto vyobrazení, jež rozhodně nelze klásti do konce XIII. stol. Těžko lze proto tuto památku považovati za nejstarší západní variantu našeho typu; marně bychom také pátrali po památkách, které by vyplnily mezeru celého století až do doby, kdy se začíná v italském umění, téměř současně na všech stranách, tento typ objevovati, a to nejdříve v plastice a pak teprve v malířství. Neočekávaně, bez zjistitelných příprav a předchůdců<sup>79</sup> objevuje se Trpící Kristus na pulpitu kazatelny, kterou vytvořil v letech 1303-1311 Giovanni Pisano pro pisanský dóm, jež však byla v letech 1599 až 1601 snesena a její části rozptýleny, takže pulpit se dostal do musea císaře Bedřicha (obr. 8).<sup>80</sup> Postava Kristova je zobrazena po pás, hlava hluboce skloněna k pravému rameni, ruce zkříženy na životě. Spodní část těla je zakryta draperií, kterou za Kristovou postavou rozvinují dva andělé stojící po stranách a obrácení tváří k diváku. Řekli jsme již výše, že v několika málo památkách pozdního byzantského umění se setkáváme s typem Trpícího Krista, adorovaného anděly; ale spojení s Východem zde prokázati nelze a zdá se, že ani nebude možné. V byzantských památkách je totiž jasně vyjádřeno, že jde o adoraci, stejně tak jako v případech, kde Kristus je obklopen Marií a Janem. Zde však není stopy po adoraci; andělé neobracejí se ke Kristu, nýbrž k diváku, aby soustředili jeho pohled na zmučené tělo Vykupitelovo a tím zdůraznili slovo kazatelovo. Zpracování námětu, jež po krátké přestávce se v italském umění opět objevuje,<sup>81</sup> a stává se běžným motivem cinquecenteského malířství,<sup>82</sup> jest dílem Pisanovým; ozývá se v něm již něco z toho pojmání ikonografického námětu, o němž jsme hovořili v úvodu této stati. Avšak jádro kompozice jest byzantské a prozrazuje určitou spojitost Giovanniho s uměním byzantským. Není to pouze zde; měl jsem příležitost ukázati již jinde,<sup>83</sup> že je to relief Ukřižování na této kazatelně, jenž je prvou památkou italskou přejímající nový narativní typ byzantský, vzniklý v Kapadokii.

Obraz „Trpícího Krista“ stává se počátkem XIV. století oblíbenou součástí výzdoby náhrobové. Z početných památek lze po-

ukázati na náhrobek Francesca Pazzi (Florence, z dílny Tino di Camaiano),<sup>84</sup> náhrobek rodiny Gherardi (Pisa, Campo Santo)<sup>85</sup> a na fragment náhrobku v milánském archeologickém museu (dílna Giovanni di Balduccio),<sup>86</sup> kde se opakuje poněkud pozměněný motiv andělů držících draperii, který jsme viděli u Giovanni Pisana. Za to v obou prvních náhrobcích stojí po boku Kristově Panna Maria s Janem, kteří v náhrobku Pazziově převzali funkci andělů Pisanových a ukazují na mrtvého Krista, záruku zmrtvýchvstání i pro toho, kdo byl v náhrobku uložen, v náhrobku Gherardi se však obě postavy soustřeďují v adoraci Kristově.

V malířství objevuje se Trpící Kristus o něco - snad o jedno desetiletí - později, a to téměř současně ve všech italských školách. V okruhu florenckého malířství je to bolognský polyptich původně připisovaný samému Giottovi, nyní však považovaný za práci dílenskou.<sup>87</sup> Ve třech medailonech predelly tohoto retabla jest zobrazen mrtvý Kristus (jen po ramena), plačící Maria a Jan, v dalších medailonech pak Magdalena a Jan Křtitel.

V oblasti sienského malířství objevuje se trpící Kristus na polyptichu Simone Martini z r. 1320,<sup>88</sup> stojící ve vysokém sarkofágu, na jehož okraji položil zkřížené ruce. Po pravém boku stojí plačící Maria, která ukazuje na Krista, po levém pak evangelista Marek se svým symbolem. Všechna další díla této školy jsou poměrně pozdní; zaznamenáváme z nich jen desku Naddo Ceccharelliho (1347),<sup>89</sup> Lipo Vani (1358)<sup>90</sup> a Barny.<sup>91</sup> Do Benátek dostal se námět nepochybně přímo z Byzance. Na rubu Pala d'Oro vymaloval Paolo di Venezia se svými syny r. 1344 celou byzantskou Deisis;<sup>92</sup> v jejím středu je Trpící Kristus před křížem a po jeho boku Maria a Jan Evangelista (s plnovousem), Marek, Petr, Jiří a Mikuláš. Soubor světců sám o sobě, ale hlavně ikonografie a sloh této desky svědčí - i přes přemalby z r. 1847 - kde vzniklo Paolovo umění a na čem byl i námětově závislý.

Poměrně pozdě můžeme zjistiti tento námět v Lombardii (Giovanni di Milano, 1365),<sup>93</sup> v Marce (Allegretto Nuzzi, kolem roku 1370),<sup>94</sup> ve veronském okruhu (Tomasso da Modena)<sup>95</sup> a v Neapoli (Roberto Oderisio, 1360-1382).<sup>96</sup>

Přehled těchto raných italských památek ukazuje, že námět počíná se rozšiřovati v první čtvrtině XIV. století; kromě zmíněných dvou miniatur XIII. stol. není památek, které by bylo možno bez-

pečně položití do předchozí doby; ale právě nejstarší památky ukazují obsahovou i formální souvislost s Byzancí. Již proto musíme ji tedy považovati za původkyni tohoto námětu.

5. Novější literatura, pro niž již není pochyb, že původ komposice dlužno hledati na Východě,<sup>97</sup> několikrát přistoupila k řešení otázky jejího smyslu a významu. Millet<sup>98</sup> poukazuje především na to, že komposici nacházíme v prothesisu, kde kněz v proskomidii (správněji v obětování jako součásti proskomidie) opakuje oběť golgotskou. Proto také obraz Krista v hrobě nepředstavuje ἀποκαθήλως historickou, přátelský úkon Josefa a Nikodéma, nýbrž jest komposicí symbolickou, jakýmsi nadpřirozeným snětím s kříže („une Descente de croix surnaturelle“), tělo Kristovo, třeba bylo snato s hřebů, přece se drží před dřevem kříže, a to nebeskou silou; komposice je proto obrazem daleko oslavnějším, než kdyby byl zobrazen Kristus ležící na kameni pomazání nebo v sarkofágu. Je to obraz Krista „mrtvého původce života“, obraz Kristovy smrti a slávy zároveň, motiv, jenž byl již v jerusalemské ikoně jasně formálně vyjádřen. Italské Trecento naproti tomu změnilo obsah komposice, nepochopilo smysl nápisu „Kráľ slávy“ a zaměnilo jej nápisem „Pietas Christi“. A. Grabar<sup>99</sup> při rozboru fresky t'rnovské vyslovuje mínění, že složitý typ této komposice (s Marií a Janem) vychází ze „Snětí“, jak je známe z miniatury tetraevangelia Melitina z roku 1057<sup>100</sup> nebo z fresky ve Foti na Krétě;<sup>101</sup> zde malíř přibližuje postavu Jana a Marie ke Kristu jen proto, aby odůvodnil vertikální polohu jeho těla. Přes svůj symbolický význam jest komposice formálně příbuzná s historickou komposicí „Snětí“. Složitý tvar (s Janem a Marií) neuzavírá však vývojovou linii typu, nýbrž naopak, lze jej považovati za základní tvar, vycházející z jerusalemské ikony; tato však opírá se o ikonografii Ukřižování, z čehož vyplývá domněnka, že naše komposice má dvojí pramen, jež prozrazují pozdější památky, na nichž je umístěn jak název převzatý z Ukřižování, tak ze Snětí. Tak jako jerusalemská ikona jest prvou památkou vývoje vycházející z komposice Ukřižování, tak t'rnovská freska jest prvou památkou druhé řady, jež vyšla ze Snětí.

Mme Cottas<sup>102</sup> poukazuje na to, že v nejstarších památkách, za které považuje fresku v Gradaci a obě miniatury Cod. Petropol. 105, nejsou ruce Kristovy zkríženy, nýbrž visí volně podle těla, kdežto

zkřížené ruce objevují se až ve XIV. stol. (Pala d'Oro) a teprve v XVI. stol. na Athosu jest komposice doplněna ostatními ikonografickými motivy připomínajícími Ukřižování, kopím, houbou, anděly a sarkofágem. Tyto detaily dostaly se sem ze Západu cestou italsko-řeckou. Právě tak, jako v nejstarších příkladech tohoto typu, tak i v nejstarších památkách typu ležícího Krista jsou jeho ruce nezkříženy; zkřížení v obou typech objevuje se současně až ve XIV. století. Proto náš typ jest souběžný s typem „Χρῖστος ἀμύω“ (Kristus na kameni pomazání), oba jsou symbolicky spjaty s tajemstvím eucharistie a proto se objevují na liturgických předmětech s eucharistií bezprostředně souvisejících, oba motivy v touž dobu se spojují s motivem nikitiria v komposici, jejímž prototypem je obraz mše papeže Řehoře v S. Croce v Římě, v klášteře, jenž měl úzké vztahy k Jerusalemu.

Myslím, že není třeba poukazovati podrobně na nedostatky této poslední konstrukce, jež spočívá na neúplné znalosti památek (m. j. i římského obrazu), jež jsme výše podrobně uvedli a popsali.

Grabar a Millet - a ostatně i Mme Cottas - souhlasí v tom, že naše komposice jest po výtce symbolickou; připojíme-li se k tomuto stanovisku, pak musíme si nutně položit otázku, z jaké myšlenkové základny tento symbolický obraz vznikl; to je prvním problémem, který nutno k úplnému objasnění otázky vyřešiti; druhým problémem pak je vyšetření vztahu mezi touto symbolickou komposicí a historickými náměty - ať již Ukřižování či Snětí - jež nepochybně byly formálním jejím základem.

6. Mme Cottas, přes vadnost své koncepce, ukázala správně na obsahovou souvislost i symbolický vztah naší komposice k tematiku „Kristus na kameni pomazání“. Již Millet,<sup>103</sup> pojednávaje o tomto zvláštním typu v souvislosti s cyklem pašijových obrazů Kristova pohřbu, ukázal na zprávu Nikity Choniata o přenesení kamene pomazání z Efesu. Choniates<sup>104</sup> v závěru svých dějin popisuje hrob Manuela Komnena v klášteře Pantokratora, od něhož nedaleko byl uložen „λίθος ἐρυθρὸς ἀνδρομήκης“ („červený kámen velikosti muže“), o němž se vypráví, že na něm byl uložen Kristus, když byl složen s kříže a obalen pohřebními rouchy. Tento kámen po převezení z Efesu přenesl Manuel na svých ramenou od přístavu Bukoleon do chrámu ve věži palácové. Po smrti Manuelově byl pak kámen přenesen do blízkosti jeho hrobu, aby tam hlásal císařovy činy.

Podrobněji než Nikita zpravuje nás Kinnamos,<sup>105</sup> a to nejenom o přenesení kamene, ale i o legendě, která se ke kameni vázala. Obsah legendy je, podle Kinnamova záznamu, tento: Když Kristus na kříži skončil, přijala jeho tělo Bohorodička a položila je na tomto kameni a padnuvši na ně, propukla v pláč. Její slzy, které padly na kámen, jsou až dosud na něm vidny a nelze je odstraniti. Kámen vzala pak do opatrování Maria Magdalena a chtěla jej odvézti do Říma, kam se vypravila, aby obžalovala před Tiberiem Piláta a židy z nespravedlivého odsouzení Ježíšova. Když však loď byla zanesena do přístavu efezského, zanechala zde Magdalena kámen a sama dále cestovala do Říma. Kámen byl na rozkaz Manuelův s nesmírnou slávou přenesen do Cařihradu za účasti senátu, všeho kleru světského i mnišstva; v čele průvodu šel patriarcha Lukáš (1156 až 1169) a sám císař, jenž kámen nesl na ramenou, prokazuje tak, podle soudu Kinnamova, neobyčejnou zbožnost a větší než potřebnou úctu. Toto přenesení, alespoň podle líčení Kinnamova, znamenalo neobyčejnou událost své doby,<sup>106</sup> která zanechala zřetelné stopy ve formách byzantské zbožnosti. Nemáme o tom sice přímého svědectví, můžeme však souditi jednak z památek výtvarného umění, jednak z projevů duchovní poesie a prosy, že právě ve XII. století, tedy téměř současně s přenesením kamene pomazání do Cařihradu, rozšiřuje se kult utrpení Kristova a Mariina, nechceme-li již říci, že oba kulty v této době vůbec vznikají.

Ve výtvarném umění obráží se tento zjev ve vzniku nových ikonografických temat, z nichž s uctíváním kamene pomazání bezprostředně souvisí nový typ „Xq̄ictoc̄ ām̄vóc̄“. Nacházíme jej na fresce XII. století v Samari,<sup>107</sup> kde tělo Ježíšovo ležící na podložce je střeženo dvěma cherubíny, na stříbrné ikoně v Šemokmedi,<sup>108</sup> kde nad tělem Kristovým se sklánějí oba učedníci, a na jedné z destiček stříbrného tryptichu v Chopi,<sup>109</sup> jehož nejstarší části jmenují v dedikačních nápisech carevnu Burduchan (ženu císaře Jana III., 1156, až 1184). Rovněž z XII. století pochází email z býv. sb. hr. Stroganova v Římě;<sup>110</sup> tělo Ježíšovo je zde zavinuto od prsou až po kolena v pohřební plátina a uloženo na přepychovém rouchu zdobeném vytkáváním a drahokamy; po stranách lůžka stojí pak plačící archandělé Gabriel a Michael. Ve všech těchto památkách leží tělo Ježíšovo s rukama volně podle těla složenýma na kameni nebo na podložce, která jej nahrazuje a, s výjimkou ikony šemokmedské,

chybí v nich jakékoliv detaily svědčící o tom, že by smysl komposice byl historicky-narativní, naopak přítomnost andělů dokazuje ryze symbolické pojetí tematu, zdůrazněné ve Stroganovském emailu nápisem: „XC πρόκειται και μετέξεται ΘC“ (podle čtení Kondakovova);<sup>111</sup> zvláště však nadpis na fresce samarské, obsahující evangelní text (Jan 6,56) ukazuje zřejmě, že zde šlo již o symbol eucharistické oběti.

Tento symbolický význam je zdůrazněn v pozdějších památkách také tím, že se tohoto námětu užívá na epitafiích, tedy na liturgickém rouchu, které je tak těsně spjato s eucharistií. Objevuje se právě na nejstarších památkách tohoto druhu, na epitafiu soluňském a ochridském (Andronika Palaeologa 1282-1328)<sup>112</sup> (obr. 9) a nemizí ani když výzdobu epitafia ovládla komposice Threnu. Poukážeme jen, jako na příklady, na epitafion skopského arcibiskupa Jana (z r. 1346),<sup>113</sup> epitafion jeptišky Euthymie, vdovy po caru Lazarovi v Putně (z r. 1405),<sup>114</sup> Jana Alexandra Dobrého (z r. 1427),<sup>115</sup> Jurjevského kláštera v Novgorodě (z r. 1449)<sup>116</sup> a moldoviťské (z roku 1481).<sup>117</sup>

Po přestávce dvou set let objevuje se tato komposice opět, nejpravděpodobněji vlivem epitafií, v nástěnných malbách, a to v Dečanech (1348) v prothesisu (obr. 10). Je to jednoduchá forma připomínající nejstarší památky typu: Kristus leží na vysokém kenotafu, velmi podobném oltářnímu stolu, nad nímž je vztyčeno kivorion. Ruce Kristovy neleží však již volně podle těla, nýbrž jsou položeny na životě, byť nebyly dosud zkříženy. Po stranách, podobně jako na epitafiu ochridském, stojí andělé s ripidy v rukou. Naproti tomu vzor složitých komposic pozdějších epitafií odrazil se ve fresce knížecí kaple v Argeş (ve vrstvě ze XIV. století), umístěné na horní části (obr. VI) prothesisu.<sup>118</sup> Dělí se na dvě části: uprostřed horní leží na mramorové desce Kristus zavinutý do pohřebních pláten, nad ním se klene kivorion, po stranách stojí andělé v jáhenském rouchu s ripidy v rukou, za nimi pak skupiny rozmlouvajících andělů. Spodní část vyplňují čtyři letící postavy andělů, kteří drží v rukou jednak svícny, jednak kacie.<sup>119</sup>

Již nápis na Stroganovském emailu dokazuje, že touto komposicí má být výtvarně vyjádřena myšlenka, že Kristus smrtí na kříži vítězí nad smrtí a že je to právě smrt, která - potřena zmrtvýchvstáním - dokázala jeho božství. Že komposice byla užita téměř výlučně



Obr. VI.

ve vztahu k eucharistii (k výzdobě prothesisu, na antimnisech a k ozdobě liturgického roucha sloužícího k zakrytí svatých Darů či pouze při jejich přenášení ve velkém vchodu liturgie)<sup>120</sup> můžeme vysvětliti jedině tenkrát, když přihlédneme k duchu obřadu a slovnímu formuláři proskomidie, jejíž výchozí myšlenkou je připomínka krvavé oběti golgotské. Úvodní modlitba před přípravou obětního chleba vzývá Krista slovy: „Vykoupil jsi nás od kletby zákonné čestnou krví svou, byv přibit na kříž a kopím probodnut a stal jsi se pramenem nesmrtelnosti nám lidem, Spasiteli náš...“, tedy opět: smrt vykupující život. Tento postoj k eucharistii, uvádějící ji v přímou souvislost k oběti kalvárské, vystupuje pak ještě zřetelněji při řezání prosfory, kde kněz recituje slova Isaiášova proroctví o utrpení Páně (53, 7-8),

Tatáž idea se objevuje téměř současně s objevením této kompozice v byzantské duchovní poesii, a to několikrát.

Ve stichirách velkopátečního hesperinu čteme:

„Ὅτε ἐν τάφῳ σαρκικῶς δέλων  
 συνεκλείσθης ὁ φύσει, τῇ τῆς θεό-  
 τητος μένων ἀπερίγραπτος, καὶ ἀδι-  
 ὄριστος, τὰ θανάτου ἀπέκλεισας τα-

„Když ses dal tělesně v hrobě  
 dobrovolně uzavřít, ty jenž při-  
 rozeností božskou zůstáváš ne-  
 opsaný a neohraničený, uzavřel

μεῖα καὶ Αἴδου ἅπαντα ἐκένωσας,  
Χριστὲ, βασιλεία...“<sup>121</sup>

Idiomelon orthru velké soboty  
„Cήμερον συνέχει τάφος τὸν συνέχοντα παλάμη τήν κτύσιν, καλύπτει λίθος τὸν καλύψαντα ἀρετῆ τοὺς οὐρανούς, ὕπνοϊ ἢ Ζωῇ καὶ Αἴδης τρέμει καὶ Ἀδάμ τῶν δεσμῶν ἀπολύεται. Δόξα τη σῆ οικονομίᾳ, δι' ἧς τελέσας πάντα σαββατισμὸν αἰώνιον ἐδώρησεν ἡμῖν ὡς θεὸς τὴν παναγίαν ἐκ νεκρῶν σου ἀνάστασιν.“<sup>122</sup>

Nejvýrazněji, při tom však nejstručněji vtělil tuto myšlenku z veršů Kasiiných do kanonu tohoto orthru Markos Otrantský<sup>123</sup> slavným troparem: „Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ.“<sup>123a</sup> „Nahoře tě [vidím] na trůnu a dole v hrobě.“

Není divu, že to byl právě tento hymnus, jenž athoské malíře inspiroval k vytvoření nové komposice, označené jeho počátečními slovy. Nacházíme ji ve výzdobě prothesisu, a to v malbách ze XVI. stol. a z počátku XVII. stol.: v Kutlumuši (1540),<sup>124</sup> v Dochiariu (1568) (obr. 11),<sup>125</sup> Dionisiatu (1546)<sup>126</sup> a v paraklisu sv. Jiří v tomto klášteře (1609).<sup>127</sup> V dolejší části, v otevřené skalní prostoře leží v nezakrytém sarkofágu mrtvý Kristus, jehož tělo jest zavinuto do pohřebních pláten, v horní části v otevřeném nebi mezi nebeskými silami objevuje se Kristus oslavený - Pantokrator, po stranách střední části pak vystupují jako tlumočníci tohoto mysteria praotec Jakub se svitkem s citátem Gen. 49,9 a prorok Isaiáš, na jehož svitku čteme citát Is. 53,2. Komposice, u níž netřeba příliš dokazovati těsnou příbuznost s prototypem komposice „Krista na kameni pomazání“, jak jsme o něm shora mluvili, má i svého předchůdce, u něhož nešlo rovněž o nic jiného než o rozšíření základního thematického mrtvého, pohřbeného Krista. Je to miniatura proslulého srbského žaltáře mnichovské knihovny, ilustrující hymnus: „Τῶν ἄγγελων ὁ δῆμος“ („Sbor andělů“)<sup>128</sup>

Komposice Anastase jest zde doplněna v horní části obrazem mrtvého, do pláten zavinutého Krista, po jehož stranách se sklánějí andělé, zastírající tvář, věrně podle slov hymnu: „...κατεπλάγη,

jsi schrány smrti a vyvrátil všechna království pekla, Kriste...“

„Dnes hrob obsahuje toho, jenž v dlani své drží všechno stvoření, kámen pokrývá toho, jenž dokonalostí pokryl nebesa, spí Život, peklo se třese a Adam je vysvobozen z pout. Sláva tvému uspořádání, jímž jsi své dílo dovršil věčnou sobotou, a nám daroval jsi jako Bůh přesvaté tvé vzkříšení.“

ὁρῶν σε ἐν νεκροῖς λογισθέντα.“ „(Sbor andělů) se podivil, když viděl, jak jsi byl připočten mezi mrtvé.“

I zde tedy, k jiné slovní obměně téže myšlenky bylo důsledně použito typu Krista na kameni pomazání.

7. Z toho, co jsme zde uvedli, vidíme především, že jak komposice „Χρῖστος ἀμνός“, tak „Kristus v hrobě“ jsou komposicemi symbolickými a že obě dvě vyjadřují výtvarně myšlenku vítězství Krista nad smrtí jeho smrtí na kříži, myšlenky, která ne jednou byla vyjádřena liturgickými texty, při čemž však nelze mít za prokázáno, že by tyto texty vykonávaly přímý vliv na vytvoření těchto komposic, *jakožto symbolických*. Je dále nepochybné, že obě komposice jsou ve službách symboliky eucharistické. Pokud jde o komposici „Χρῖστος ἀμνός“ je to zcela nepochybné z toho, co jsme zde uvedli. U naší komposice se nestalo tak záhy, jako u komposice první. V Gradaci nacházíme ji ještě v konše diakonniku, v Sopočanech na západní zdi prothesisu, v Savane pod oknem oltářní apsidy (stejně jako později v Čichareti),<sup>129</sup> v Markově klášteře na západní zdi nad vchodem z narthexu do chrámu. Teprve v Rusku ve XIV. století je komposice stabilisována na východní zdi prothesisu. Jak ukazují některé athoské komposice Liturgie<sup>130</sup> byla konečně ozdobena obrazem „Krista v hrobě“ i kalymmata nesená při velkém vchodu. Stalo se tak značně pozdě, poněvadž na žádném zachovaném kalymmatu starší doby jej nenacházíme.

Ale tento symbolický charakter obou komposic je - po našem názoru - vyšším stupněm vývoje, před nímž ustupuje do pozadí počáteční stadium charakterisované přímým vztahem mezi myšlenkou a vyobrazením, tedy v našem případě vyobrazení Krista umučeního s myšlenkou na jeho utrpení a lidskou bolest. Musíme tedy předpokládati, že obě komposice děkují za svůj vznik především úctě k Spasitelovu lidskému utrpení, jež nebylo možno vyjádřit výtvarně užitím historických komposic pašijového cyklu dosti výrazně a bezprostředně.

Tento názor můžeme doložit zcela bezpečně, pokud jde o eucharistickou symboliku obou komposic. Pozdní byzantští liturgisté Symeon Soluňský a Nikolaos Kabasilas nás poučují, že v eucharistické oběti na oltáři neviděli Krista-učitele, jenž položil život za vykoupení lidstva, nýbrž malého novorozeného Krista. A proto vše-

chny ty části chrámu a jeho zařízení, jež obětní chléb obklopují. Jsou pro ně symboly předmětů obklopujících narozené Děťátko. Prothesis a jeho zařízení je podle Symeona symbolem Betlemu, jeskyně a jeslí.<sup>131</sup> Nikolaos Kabasilas nás poučuje,<sup>132</sup> že eucharistický chléb připravený k oběti zůstává dosud chlebem „καὶ διὰ τοῦτο τύπον φέρει τοῦ κυριακοῦ σώματος, κατὰ τὴν πρώτην ἡλικίαν“, „a proto je obrazem těla Páně v době jeho útlého věku“, proto také kněz nad tímto chlebem pronáší slovy a činí úkony, které naznačují divy, jež se staly při Kristovu narození. Tím si také vysvětlíme, proč středem komposice Liturgie svatých otců, která se vyvíjí od XIII. stol. a dochází svého plného rozvíjení ve XIV. stol. jako pevně stanovená dekorace nejnižší části oltářní apsidy, je právě novorozený Kristus, ležící na disku postaveném na oltáři. Nelze proto předpokládati, že by - proti ustálenému výkladu liturgie - zcela bez přípravy bylo pro výtvarné tlumočení eucharistické ideje použito obrazu mrtvého Krista, aniž zde toto vyobrazení již existovalo v dřívější době, v níž jej vytvořila úcta ke Kristovu utrpení.

8. Vyjdeme-li při svém zkoumání - tak jako na počátku tohoto pojednání - ze stavu, který známe z výtvarného umění západokřesťanského, pak nesmíme hledati jen prameny pro úctu trpícího Krista samého, nýbrž i pro úctu utrpení jeho Matky. Vždyť na Západě objevuje se vyobrazení Trpícího Krista ruku v ruce s vyobrazením Piety a obě dvě komposice prodělávají stejný formálně výtvarný vývoj, neboť jejich myšlenkový základ je společný. V náboženské literatuře byzantské střední periody setkáváme se s projevy kultu Mariina utrpení, zvláště přihlédneme-li nejen k básnickým projevům, ale i k památkám duchovního řečnictví, ve značném rozsahu.

Jednou z prvních řečnických oslav jest řeč metropolitů nikomedského Georgia, přítele velikého Fotia, na evangelní text: „Stála pak podle kříže...“<sup>133</sup> Na rozdíl od pozdějších skladatelů Mariina pláče, zachovává Georgios v líčení Mariina bolu úměrnost a vyzdvihuje shodně se západními otcí Ambrožem a Anselmem Mariinu vytrvalost:

„Ἀνάλογως γὰρ τοῖς διαφλεγόμενοις αὐτῆς σπλάγχχοις, τὸ ἀνδρεῖον καὶ τολμηρὸν ἐπεδείκνυτο, ταύτην οὖν μόνην ἐγκαρτεροῦσαν θεώμεναι.“

„Neboť ve stejné míře, jakou její srdce bylo rozněcováno, projevovala sílu i odvahu; zajisté ji jedinou jest pro její vytrvalost obdivovati.“

Není pro něho pochyb, že pod křížem stojí Theotokos a nikoliv žena propadající citovému vlnění a pod tíží bolesti ztrácející se zřetele vykupitelskou funkcí Kristovu: „Καὶ ἀκαταγώνιστος ἦν, καὶ τῶν παθῶν ἀνωτέρα τῆς φύσεως.“ „Věru byla jak nepřemožená, tak stála nad utrpením přirozenosti.“

Tuto stálost v bolesti ukazuje nejenom pod křížem, ale i po skonu Synově, kdy „neprozrazujíc pokleslosti mysli, ale s počestným zármutkem stála při trpícím Synu a vlastníma rukama přísluhovala službě (Nikodemově)“:

„Ὅτῳ τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἤλους κόλποις ὑπεδέχeto, τὰ δὲ ἀπολυόμενα μέλη περιπτυσσομένη κατεφύλει καὶ ἀγκάλαις ἐπιτιθεῖσα, μόνη τῇ ἀπὸ τοῦ σταυροῦ καταβάσει διακονεῖν προεθυμείτο.“

„Tak tedy přijímala do svého klínu vytažené hřeby a uvolněné údy líbajíc tiskla a přijímajíc je do svého náručí, jediná snažila se napomáhati při snímání těla s kříže.“

V tomto textu můžeme viděti základ té změny, kterou prodělala ikonografie Snětí a Oplakávání v umění makedonském a komnenovském. Stačí, abychom soubor památek Snímání, utříděných Milletem ve dvě skupiny, doplnili poukazem na tuto kompozici ve freskách nerezského kláštera (1164), kde vidíme, jak vnější projev Mariiných citů, popsany Jiřím Nikomedským, vyjádřil malíř tím, že Maria přitiskla tvář zkřivenou bolestí k mrtvé líci Synově. Threnos v těchto freskách (obr. 13) pak je vlastně jen přepisem Georgiových slov: „περιπεσοῦσα το πανάγιον σῶμα, κατέλουε αὐτὸ δερμοτάτοις δάκρυσιν.“ „vrhnuvši se na přesvaté tělo, zalévala je přehořkými slzami.“

Srovnáváme-li řeč Symeona Metafrasta, z druhé poloviny X. století, „Na pláč Bohorodičky“, <sup>134</sup> vidíme podstatný rozdíl. Odhlédneme-li od četných, ryze řečnických alusí na protoevangelium Jakubovo, projevujících se ve vzpomínkách plačící Marie na její mládí a četných konfrontací s předobrazy starozákonními, rovněž vkládanými do úst plačící Marie, zbude z Mariina pláče řada vzdechů a bolestných interjekcí. Maria však zde ještě pláče nad osudem Synovým a pokud se zmiňuje o své vlastní bolesti, pak jenom jako důsledku utrpení Synova.

„Τὴν πλευράν ἐκεντήθης, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐμὴ καρδία τηνικαῦτα συνεκεντεῖτό σοι. Ἐσταρωμαί σου τοῖς πό-

„Tvůj bok byl probit, ale i mé srdce je tentokráte spolu s tebou probodeno. Jsem spolu s tebou u-

βοις, νενέκρομαί σου τῷ πάθει, καὶ  
συνδαπτομένω συνδάπτομαι.“

křížována svým soužením, jsem  
spolu s tebou usmrcována svým  
utrpením a spolu s tebou jsem po-  
hřbívána i já.“

Byzantská protorenesance podobá se až příliš italské renesanci v jejím vyzdvižení individua a uplatněním osobních názorů a pocitů. Pochopíme to, srovnáme-li Pláče, o nichž jsme až dosud mluvili, s dvěma pozdějšími, u nichž humanisticko-renesanční původ máme nad jakoukoliv pochybnost zjištěn. To, co ve verších podává jediné byzantské drama „Χριστὸς πάσχων“ z XI.-XII. stol.,<sup>135</sup> v řečnické prose vybudoval jeden z největších byzantských humanistů, Maximos Planudes (1260-1310).<sup>136</sup> Oba výtvořky lze plným právem nazvat pyramidou vášnivě a nezkrotně bolesti, jež nezná míry. To, co „Χριστὸς πάσχων“ podává ve formě drsné, kterou nikterak neumenšují, naopak zveličují stovky Euripidových veršů do básně vetkaných, a co Planudes podal formou dokonalého stylisty, vybroušeného znalce a překladatele souvěké latiny a s elegancí diplomata, je v podstatě totéž: Je to obraz, nikoliv Bohorodičky, nýbrž ženy, jež ztratila jediné dítě, nikoliv první křesťanky, jež věří ve věčnou blaženost, tím méně Matky Kristovy, vědomé si vykupitelské funkce Synovy a znající a chápající jeho předpovědi o zmrtvýchvstání, ba ani ne ideální matky lidské, jež by dovedla - jako u Metafrasta - chápati vlastní utrpení skrze utrpení dítěte, nýbrž sobeckého stvoření, které zná jen vlastní utrpení a vlastní bolest a která se dovede utěšiti svoláváním odplaty na vrahy Synovy. Těžko říci, zda zde již neskončil bol a nezačalo černé zoufalství, když (u Planuda) volá: „Πῶς οὐκ ἀπέρρηξα τὴν ψυχῆν, ἥνίκα τὰ πικρὰ ταῦτα παρόντα ἔώραν“ „Proč jsem nevy pustila duši, když musím nyní hleděti na takovou hořkost?“ když lituje okamžiku, kdy se vrátila z Egypta, poněvadž by nemusila seděti nad kamenem: „λίθῳ ποτιζομένω μὲν τοῖς ἔμοις δάκρυσι“ „zalévaným mými slzami.“

Jen v jediném okamžiku prokmitá v jejím pláči zlomek naděje málo pevné: „Ἐν μόνον ἀφανίσει τὰ δάκρυα, εἰ τριήμερος, τὴν αὐτοῦ πρόρρησιν, ἀναστήσει.“ „Jen jediné vyhladí mé slzy, jestli po třech dnech, jak sám předpověděl, vstane z mrtvých.“

Do rámce těchto dvou oslav Bolestné Bohorodičky, zapadá i řeč patriarchy Germana.<sup>137</sup> Nevíme sice přesně, zda autorem byl patriarcha cařihradský toho jména první (715-733) či druhý (1222(?)-

1240), ale srovnáme-li obsah této řeči s obsahem obou předchozích památek, nezapochybujeme o přiřčení její současníku Planudovu. I zde Maria vzdychá, nařiká a pláče zcela lidsky, ač duchovní pojetí dobývá se zde lidským chápáním na povrch, zejména tam, kde řečník vyzdvihuje božství Kristovo.

Tento soubor textů duchovního řečnictví mohl byzantskému malíři poskytnouti celkem málo; s jemnými odstíny literárního vyjádření Mariina utrpení těžko mohlo držeti krok poté, když se plně přiklonilo již k vylíčení Georgia Nikomedského. Ostatně víme, že daleko větší vliv na malířství vykonávala duchovní poesie než retorika. I zde najdeme soubor textů, líčením vnějších událostí snad ještě bohatších, ale rozhodně náboženskému cítění malířů a objednavatelů daleko bližších, než byly plody byzantského humanismu.

Jsou to především hymny dvou velkých hymnografů byzantské církve, kteří v bohoslužbě Velkého týdne se zahleděli do účasti Mariiiny na utrpení Páně. Kosmas, jehož básně použil Markos k druhé části kanonu velké soboty „Κύματα θαλάσσης“<sup>138</sup>, „Mořskou vlnou“, dal v slavném troparu „Μὴ ἐποδύρου μοι μήτηρ“ („Neplač nade mnou, matko“) jeden z nejkrásnějších plodů byzantské hymnologie vůbec. Jaký zde rozdíl mezi pojetím humanistů a tohoto básnického mnicha! Naproti beznaději u Planuda stojí zde útěcha platící nikoliv jenom Marii, nýbrž všem věřícím:

„Ἀναστήσομαι γὰρ καὶ δοξαστήσομαι, καὶ ὑψώσω ἐν δόξῃ, ὡς Θεὸς, τοὺς ἐν πίστει, καὶ πόθῳ μέγαλυνόντας σε.“

„Vždyť vstanu z mrtvých, budu oslaven a pozvednu v slávě jako Bůh ty, kteří s vírou a touhou tebe oslavují.“

Co bylo přirozenějšího, než že Rusové, přijavše rozšířenou kompozici Krista v hrobě, aplikovali na ni myšlenku ideálního dialogu mezi Marií a Kristem a nazvali kompozici slovanským náslovím troparu: „Не рыдай менѣ Мѣри“ a vytvořili ji také středem jimi vytvořené komposice ilustrující Justiniánův hymnus:

„Ὁ μονογενὴς υἱὸς καὶ λόγος τοῦ Θεοῦ.“

„Jednorozený Syn a Slovo Boží.“<sup>139</sup>

Druhým oslavovatelem Mariiiny bolesti v církevní poesii je Josef Hymnograf, básník po výtce mariánský. Ve spoustě jeho hymnických skladeb, vyplňujících větší část paraklitika (rozšířeného oktoichu), zabývají se tímto thematem zejména theotokia kanonů pátečních orthrů. Na četných místech ozývají se v nich bolestné vý-

křiky Mariiny, jež známe z řečnických projevů, o nichž jsme shora mluvili:

„Ὡσπερ ἀμνὸν ἐπὶ σταυροῦ καθο-  
ρῶσα ἢ ἀμνὰς ἀπαρτηθέντα τὸν  
Χριστὸν, ἀλαλάζει καὶ βοᾷ : Ποῦ  
σοῦ ἔθου τὸ κάλλος, μακρόθυμε Υἱὲ  
προάναρχε;“ <sup>140</sup>

nebo:

„Ἐὰρ κὶ ὄν ἐκύησας Χριστὸν, Θεο-  
χαρίωτε, ξύλω ἀναρτούμενον ὡς  
εἶδες, θρήνων ἐπλήσθης.“ <sup>141</sup>

Těž v triodiu nacházíme velké množství Josefových hymnů, v nichž dosti stereotypně rozvíjí myšlenku o meči, jenž podle proroctví Symeonova pronikl její duši. Byť to nesouviselo přímo s předmětem naší studie, nutno upozorniti na texty VII. Josefova kanonu Bohorodičce, v nichž slyšíme nový, osobitý tón v tomto kultu Bolestné Matky, kde od pouhé adorace se přistupuje k přímému vzývání a kde vystupuje myšlenka, která je tak charakteristická pro západní kult Trpícího Krista a Marie:

„Ῥανίσιν, ἄχραντε, πλευρᾶς τοῦ τό-  
κου σου τῶν παραθῶν μου τὸν ῥῦπον  
καὶ τοὺς δεινοὺς σπίους τῆς καρ-  
δίας μου ἐναποκάθαρον, ἀγνή, καὶ  
φωτίσου καταλάμπρυνον. - Ἡ ῥαβ-  
δος ἢ ἔντιμος ἢ βλαστήσασα ἡμῖν  
ξύλου ζωῆς τὸν Κύριον, τὴν ταπει-  
νὴν ψυχὴν μου φθοροποιούσας ἐν-  
νοίας βλαστάνουσας τῷ σταυρῷ τοῦ  
Υἱοῦ σου ἀποκάθαρον.“ <sup>142</sup>

Daleko více námětů pro malířské traktování Threnu, pláče Bohorodičky nad mrtvým Kristem, mohlo však čerpati byzantské malířství z kanonu apodeipnu Velké soboty, jenž parafrasuje kanon „Κύματι θαλάσσης“ (za jehož autora některé slovanské rukopisy označují Symeona Logotheta),<sup>143</sup> přejímá jeho irmosy a není ničím jiným, než líčením událostí od smrti do pohřbu Kristova a účasti Bohorodičky na nich. I zde se objevuje forma útěšného dialogu, jak ji vytvořil Kosma v troparu „Μὴ ἐποδύρου μοι μῆτηρ“, ale objevují

„Když uviděla na kříži Krista jako beránka visícího, zaúpěla ovečka a zvolala: Kam se poděla tvá krása, přetrpělivý Synu, zrozený před věky.“

„Když jsi viděla, boží milosti plná, že Kristus, kterého jsi tělesně zrodila, je na kříži přibit, pláčem byla jsi přeplněna.“

„Očisti, ó neposkvrněná ovečko, kapkami z boku syna svého nečistotu mých náklonností a hrozné skvrny srdce mého a světlem svým mne osvět. - Prute ctihodný, z něhož nám vypučel Pán jako z dřeva života, nešťastnou duši mou, z níž vyrůstají ničemné myšlenky, očisti křížem Syna svého.“

se zde i líčení vnějších událostí tohoto pláče, které plně opravňují k předpokladu, že v Byzanci zrodil se typ Piety (Mater dolorosa), plačící Marie, jež drží Krista na klíně. Čtvrtá óda tohoto kanonu totiž praví:

„Πρῆξιμι τὰ ροχδισαμ, ἢ κολῆ-  
νομα τὰ Χρῆτὲ βοζλοζήβησι, πλά-  
χισι ὀβλοβυζάσβε ρῆιττ τβοῆ, ἦζκ  
ρέβρτ ὀτηράοισι κάπλοκισθιο κο-  
ζέστβηηθιο κρόβκ τβοῖο Κἰλκο.“<sup>144</sup>

Variant tohoto textu obsahuje i kanon blíže neznámého patriarchy Mikuláše: Ἐναρτηθέντα ὡς εἶδεν<sup>145</sup> („Když tě viděla zavěšeného“) zpíváný při apodeirnu Velkého Pátku s připojenými irmosy podle oktoichu (hlas 1.). S obvyklou barvitostí, jakou nacházíme u Planuda, líčí Mariin pláč pod křížem a nad mrtvým tělem Kristovým. Daleko více než slova pláče zajímá nás však líčení děje, jež výpravně pasáže spojuje; tak 2. irmos 5. písni praví:

„Λαβοῦσα τοῦτον μετὰ κλαυθμοῦ  
μήτηρ ἡ ἀπειρανθροσ ἀγνή και πε-  
ριθεῖσα τοῖς γόνασι βρέχουσα τοῖς  
δάκρυσι, κατεφύλει αὐτὸν πικρῶς  
• ὀδυρομένη και ἀλαλάζουσα . . .“

Nebo 3. irmos 6. písni:

„„Οὐλάγεις τῆ δουλη σου λογον,  
Λογε τοῦ Θεοῦ, οὐ κατοικτεῖρεις  
δέσποτα, τὴν σὲ τεκοῦσαν“ ἔλεγεν  
ἡ ἀγνή θρενοῖσα και κλαίουσα και  
φίλουσα το σῶμα τὸ πανάχραντον.“

Slova 3. irmosu 9. písni:

„Τῆ ἀγνή ἔφη Κύριος: „Τὸ πλάσ-  
μα μού σῶσαι βουλομαι, θνηῆσαι  
κατεδεξάμην. ἀλλ’ ἀπαναστήσομαι  
και μεγαλυνῶ ὡς Θεὸς, ἐν οὐρανῶ  
και ἐν γῆ.“

zní téměř slovně jako devátá píseň kanonu „Κύματι δαλάσσης“.

O co pregnantnější jsou tyto texty, než středoevropské plankty, sekvenci „Planctus ante nescia“ nevyjímaje, v níž W. Pinder shledal básnické kořeny gotické Piety.<sup>146</sup>

„Rodička tvá, Kriste, tě přijala  
a na kolena svá položila, s pláčem  
líbala ruce tvé, otírala božskou  
tvoji krev, jež kapala z tvého bo-  
ku, Pane.“

„Když jej s pláčem přijala mat-  
ka, ovečka, která muže nepozna-  
la, položila jej na svá kolena a  
smáčeji jej slzami, líbala jej a  
hořce naříkajíc zvolala . . .“

„Což neřekneš své služebnici slo-  
va Slovo Boží, nesmiluješ se nad  
svou rodičkou, Pane?“ pravila  
Čistá a s nářkem i pláčem líbala  
přečisté tělo.“

„Čisté pravil Pán: Chtěl jsem vy-  
koupiti své stvoření a proto jsem  
přijal smrt. Ale vstanu z mrtvých  
a oslavím se jako Bůh, na nebi  
i na zemi.“

9. Tomu, kdo se poněkud vžil do ducha středoevropského ovzduší pozdní gotiky, nezdálo se nic bližšího pravdě, než tvrzení Künstleho, že typ Pieta (Mater dolorosa), přes své italské jméno, vznikl na sever od Alp.<sup>147</sup> Bližší zkoumání památek se zřetelem k Byzanci a jejím vlivům vyvrací však toto tvrzení a ukazuje na byzantský původ námětu.

N. L. Okunev při prvním popisu jím objevených fresek nerezských<sup>148</sup> nadhodil domněnku, že vývoj komposice vyšel z typu, v němž Maria sedící v hlavách kamene pomazání drží na klíně pouze hlavu Synovu, a šel dále tím směrem, že tělo bylo postupně více a více posunováno na klín, až zaujalo posici, kterou známe z Piety Michelangelovy. A přehlídka památek umění byzantského i italského umění, které je pod jeho přímým vlivem, potvrzuje tento předpoklad.<sup>149</sup> Nejstarší památkou je freska nerezská (1164) (obr. 13), kde Maria dosud klečí na zemi a objímajíc horní část Kristova těla, tiskne svoji tvář k tváři Synově. Obdobou této fresky je miniatura Cod. Vatic. Graec. 1156 snad již z XI. stol.;<sup>150</sup> při tom v obou těchto památkách leží mrtvé tělo Ježíšovo na Mariiných kolenou. Významným krokem ke konečné formě je však změna, kterou nacházíme na zlomku fresky bačkovské kostnice v Bulharsku z pol. XII. stol. Zde „le corps du Christ est étendu sur toute la largeur de la scène, la tête penche à gauche, le torse repose sur les genoux de la Vierge, assis de face“.<sup>151</sup> Přihlédneme-li i k tomu, že tato výzdoba není nějakou periferní prací, nýbrž zřejmě dílem malířů dobře obeznámených s cařihradským dvorským uměním, pak již nemůže býti pochyb o tom, že byzantské umění a to umění dvorské dospělo ke konečnému stadiu vývoje komposice. Tyto dvě památky nejsou ojedinělé; téměř přesnou kopii fresky bačkovské nacházíme v malbách chrámu sv. Mikuláše ve Varoši u Prilepa (z r. 1299)<sup>151a</sup> a ve fresce chrámu v Dolna Kamenica (z let 1323-1330) v bohatě rozvitě a dramatickosti nabitě komposici Threnu uvidíme, že Maria nesedí již na zemi, nýbrž na skalním útesu, takže celá horní část těla Kristova spočívá na jejím klíně a jeho volně visící nohy líbá jeden z účastníků scény, klečící na zemi<sup>151b</sup>. Z Byzance pak tento typ přejímá trecenteská Itálie. Dokladem je především jedna z bočních scén velkého krucifixu v piském Museo civico (obr. 12),<sup>152</sup> jehož sloh i ikonografie stojí právě na samém přechodu od umění byzantského k novému italskému. Na klíně Marie, sedící na zemi, leží již celá horní část těla Ježíšova; schází jen ono vysunutí horní části přes klín, abychom sta-

nuli u posledního stadia vývoje. Vliv byzantského umění prozrazuje sklonění Mariiny hlavy k Synově tváři, jiný vliv Východu pak brokátové roucho rozprostřené pod celým tělem Ježíšovým. Za další stupeň tohoto vývoje pak bychom mohli považovati drobnou Pietu, kde Marie již drží celé Ježíšovo tělo na klíně na jednom triptychu riminské školy, kdyby jeho datování nebylo tak neurčité.<sup>153</sup>

Poukázal jsem jinde na to,<sup>154</sup> že hotový typ přichází do Italie až ve XIV. století a velmi pozvolna proniká z periferních škol do vysokého umění. To je ovšem již zpětná cesta, poněvadž, jak jsme viděli, již v polovině XIII. století se setkáváme na italské půdě s tímto typem a to právě v stadiu přechodu od byzantského originálu k středoevropskému závěru. Podaří-li se nyní zjistiti, že tento typ přešel přes Alpy ve XIII. století do střední Evropy,<sup>155</sup> byl by prokázán složitý migrační a vývojový proces tohoto námětu vycházející z Byzance do trecenteskní Italie, odtud přecházející na sever a opět zpět ve XIV. stol. do Italie, kde se konečně dostává do italo-řeckého malířství doby pobyzantské, a to jako zřetelná kopie západní předlohy, vzniklá v oblastech vystavených přímému vlivu západního umění.<sup>156</sup>

10. Z toho mála, co jsme zde uvedli, plyne, že tyto literární předlohy poskytly především základ pro výtvarný přepis postavy Bohorodičky plačící nad mrtvým tělem Ježíšovým když bylo sňato s kříže a připravováno k pohřbu. Ale v naší komposici nejde o přípravy k pohřbu Kristově; i když - jak jsme shora řekli - objevuje se sarkofág kolem Ježíšova těla až ve XIV. století (v Kovalevu), přece je jasno, že i v starších památkách je zobrazen Kristus již uložený do hrobu. Naznačuje to na jerusalemské ikoně schematické znázornění hrobu Páně uprostřed dolní části jejího rámu, které spatřujeme i na miniatuře Cod. Petropol. graec. 105 na l.167 vo. v podobě stylisované chrámové budovy, přes niž je přehozeno velum. Objevuje-li se proto později vedle Krista Maria, případně i Jan, nejde tu o vylíčení jejich pláče nad Kristem sňatým s kříže, nýbrž nad Kristem již uloženým do hrobu. Proto bychom v citovaných textech nenašli základ pro vznik této komposice ani v jeho druhé, složité formě, tím méně pro jeho prvý základní tvar zobrazující samotného Krista, ani pro komposici Krista na kameni pomazání. Pro vznik těchto obrazů musíme hledati prameny jinde.

Vznik komposice Krista na kameni pomazání můžeme zcela

dobře uvést v souvislost s významnou událostí přenesení kamene pomazání do Cařihradu a v kultu k této památce se připínajícímu, jež nám dosvědčuje ruský palomník Antonij<sup>157</sup> a jiní ruští poutníci XIII. a XIV. století. Vždyť tato komposice nemohla vůbec vzniknouti, dokud nebyla obecně známa legenda o kameni pomazání a jeho podivuhodné pouti končící v chrámu Pantokratora v Cařihradě.<sup>158</sup> Bylo by však odvážné odvozovati z této události i vznik naší komposice Krista v hrobě. I když v obou dvou jde o zobrazení Spasitele po jeho skončeném utrpení, přece jenom rozdíl je podstatný; zatím co v první komposici jde o popis události legendou přesně vyjádřené a tedy - s hlediska výtvarného - historické, jde v naší komposici o vyobrazení ideální, jehož irrealitu určuje již samo vertikální postavení mrtvého, nikým nepodpíraného těla v hrobě, jež proti všem zákonům přírodním stojí. Zdůrazněme hned předem, že komposice ta je po stránce formální spjata s narativními tematy pašijového cyklu. To prozrazují již oba nápisy uvádějící ji v přímou souvislost s Ukřižováním a Snětím, to dokazuje částečně i připojení postavy Mariiny i Janovy a jiných svědků ukřižování. Je nepochybné, že jejím předmětem je zobrazení Krista mrtvého, Krista po skončení utrpení. Co bylo tedy přirozenější, než že formálním vzorem pro ni bylo historické Snětí a to v té formě, kde Josef drží tělo Ježíšovo stoje na zemi, když již pravá ruka byla uvolněna, zatím co levá je dosud přibita, kdy tedy tělo zachovalo dosud vertikální linii, přes to, že hlava se sklonila k pravému rameni. V této chvíli snětí, jak ji zachytily od X. století miniatury Cod. Paris. copt. 13,<sup>159</sup> Laur. VI, 23,<sup>160</sup> Laur. Conv. soppr. 160<sup>161</sup> a Palat. 5,<sup>162</sup> vystupuje dosud za hlavou Spasitelovou i s nápisovým břevnem horní část kříže, jež má stejnou osu, jako tělo Kristovo. Proto, vyskytují-li se v Kalenici a později oba nápisy na jediném obraze, pak je to jenom svědectvím pro naši domněnku. Zdá se také, že jen tímto způsobem si vysvětlíme, že v řadě nejstarších památek visí ruce Kristovy volně podle těla. Jejich zkřížení, objevující se na obraze římském a pak od XIV. století soustavně, je již důsledkem propracování, na původní předloze nezávislém, jež chtělo tak zdůrazniti, že máme před sebou mrtvého, k pohřbu připraveného Vykupitele. V tomto vývojovém procesu a podstatně z týchž příčin dostal se do komposice i sarkofág i nikitirion<sup>163</sup>. Tím však je pouze objasněno z jakého ikonografického základu komposice vznikla, tedy nikoliv proč vznikla.

11. Obrátíme-li se opět o poučení k západnímu umění, kde - jak jsme v úvodu naznačili - stal se obraz Trpícího Krista jakýmsi programovým prohlášením nových duchovních proudů, které se utíkaly k procítění Kristova a Mariina utrpení jako k léku současného duchovního rozvratu, ponouká nás to přímo, abychom obdobný zjev hledali i v Byzanci.

V XI. a XII. stol. setkáváme se v Byzanci s novým výrazem zbožnosti, jenž vyrostl z díla a působení největšího byzantského mystika Symeona Nového Theologa (949-1022).<sup>164</sup> Jeho předchůdcem byl Symeon Studitský (917-986-7),<sup>165</sup> z následovníků pak nejvýznamnější Niketas Stethatos (XI. stol.).<sup>166</sup> A. Ehrhard, mluvě o díle Symeonově, uvádí jej přímo po bok nejlepších myslitelů středověkého Západu, s nímž jej sblíží i shodný ráz doby, v níž obě tato mystická hnutí žila: „Auffalend ist es auch, wie der deutsche Mystik in einer erblühte, als der äussere Glanz von Reich und Kirche immer mehr erbleichte, Symeons Leben in die traurigste Periode des byzantinischen fällt. Beiderseits regte der Verfall des Irdischen zur Betrachtung des Ewigen an, das durch die Einkehr in sich selbst gefunden wird: ein Beweis für das Walten eines grossen Analogiegesetzes und für die Verwandtschaft der gotterfüllten Seelen zu allen Zeiten. Symeon ist unzweifelhaft einer der edelsten in dieser Gemeinschaft der Liebhaber Gottes“.<sup>167</sup> Tato paralela by na prvý pohled zaručovala úspěch i pro obdobnou paralelu v umění výtvarném. Známe, bohužel, z díla Symeonova dosud velmi málo, ale doplníme-li si vydané jeho spisy tím, co nám sdělil jeho žák a životopisec Niketas Stethatos, objeví se nám mystické hnutí v takové podobě, že těžko můžeme předpokládati, že by z něho vyšly impulsy k ikonografickým novotám, zejména k takovým tematům, kde by lyrická zbožnost byla tvůrčím prvkem. Odhlédáme při tom především od několika zmínek o kladném poměru Symeonovu k ikonovému malířství, poněvadž samy o sobě nedosvědčují nic jiného, než že Symeon církevní malířství nezavrhoval<sup>168</sup> právě tak, jako jiné vnější projevy zbožnosti. Symeonova mystika má dvě složky: noetickou a etickou. Jeho noetika je velmi blízká noetice palamitské,<sup>169</sup> i zde jde o nadrozumové poznání nebeské slávy duchovním zřením v osvětlení Duchem svatým. Smyslové poznání není zde předmětem úvah, o poznání světa se Symeon nestará. V tom liší se od Palamy, kterému smyslové poznání světa a jeho krás jest něčím naprosto slučitelným

s poznáním nadrozumovým, ba do jisté míry předpokladem správného chápání světa jako díla Božího. Etika Symeonova, vlastně jeho návod k svatému životu, má ku podivu velmi málo míst, v nichž by zaujímal bojovný postoj proti světu a jeho marnosti. Jeho návod k zbožnosti jest neobyčejně strůjný, kladné stránky jsou zde v naprosté převaze. I když vychovává své mnichy líčením špatnosti světského života, máme při tom dojem, že činí něco samozřejmého, že je to jen zcela nutnou průpravou k tomu, aby mohl ihned započítí s prací na tvoření nového člověka tam, kde končí boj s tímto světem. Svět je pro Symeona něco, co leží hluboko pod hranicí jeho nadrozumového poznání, k němuž své mnichy vede. Až nápadnou je abstrakce jeho nauky o svatém životě; snad u málokterého duchovního spisovatele byzantského najdeme tak málo odkazů na věroučné pravdy křesťanské jako u něho. Kristus, jehož jméno se zjevuje na stránkách Symeonových děl poměrně zřídka, jest Kristem oslaveným, souhrnem a pečetí duchovní dokonalosti. „Proinde inspiciamus fratres, subtiliterque nosmet perscrutemur et pernoscamus animos nostros, num in nobis Christi signaculum sit“.<sup>170</sup> Kristus trpící není nikde předmětem jeho úvah. Symeon byl v duchovní praxi velkým propagátorem duchovního pláče, jako projevu pokání.<sup>171</sup> Jest však příznačné, že nikde nestaví před oči svých žáků žádný duchovní obraz, jenž by vzbudil tyto slzy pokání, ani utrpení Kristovo, tím méně Mariino. Slzy tohoto mystického pláče jsou nepředstavitelné bez jeho noetiky. Není v nich ani stopy po něčem tělesném, co by je sblížovalo s tím, co v křesťanství je problému tělesnosti nejbliže, lidské utrpení lidské přirozenosti Kristovy. V mystice Symeona Nového Theologa nenajdeme pramen onoho i výtvarné umění zachvacujícího přiblížení se k bolestem Kristovým a Mariiným, jež na Západě tkví v pozdněgotické mystice německé a v „devotio moderna“.

12. Stejně zdánlivě snadným, ale také mylným, byl by předpoklad, že pramen ikonografické invence obracející se k námětům z utrpení Kristova, je hledati v touze po osvobození svatých míst v Palestině. Bylo by totiž mylné hledati v Byzanci nějaký ideální zápal pro palestinskou věc, který by byl obdobným nadšením západního křesťanstva. Nezapomínejme, že v očích Řeků byla křížová tažení nenapravitelně zprofanována právě křížáky samými a vším tím, co s jejich akcemi souviselo. Ať již je to doba Alexia I. nebo Manuela

I. či Andronika I., všude se zde setkáváme s nepřátelstvím a nenávisť ke všemu latinskému, zejména pak ke křižákům, kteří Řeky seznámili se vším, jen ne se svým idealismem, jenž je svedl na Západě pod křížovou korouhev. Nejlépe osvětlují názor byzantské společnosti na první křížové výpravy současní historikové. Ať je to Anna Komnena,<sup>172</sup> Kinnamos,<sup>173</sup> nebo i kritický Niketas Akominatos,<sup>174</sup> u všech je patrný odpor proti podnikům těch, kteří v očích Rhomaiů byli jen a jen barbari. Odpor proti křížovým výpravám nevylučuje ovšem úctu k Palestině a jejím posvátným místům. Avšak kromě toho, že do naší kompozice byla později včleněna vysloveně palestinská kompozice nikitiria, nenacházíme zde nic, co by nás opravňovalo k domněnce, že naše themata vznikla z úcty k posvátným místům palestinským. I zde by tedy bylo pátrání bezvýsledné.

13. Obojí pátrání nás tedy nevedlo k cíli. Vraťme se proto tam, kde jsme našli pramen obrazu Bohorodičky oplakávající Syna sňatého s kříže, a kde jsme našli i základ symbolického významu kompozice Krista v hrobě i Krista na kameni pamazání, k hymnické literatuře byzantské. Vždyť snad nikde neplatí více výrok Julia Schlossera: „das Wort meistert das Bild“ než právě v umění byzantském.

V řecké liturgii posledních tří dnů svatého týdne jsou jednotlivé obřady spjaty myšlenkově velmi úzce s jednotlivými fázemi pašijí. Orthros Velkého pátku - anticipovaný nyní ve čtvrtek večer - se zabývá v hymnické části událostmi od poslední večeře až k soudu Pilátovu, Carské časy Velkého pátku smrti Páně, hesperinos líčí události od Golgoty až po pohřeb, apodeipnos pláč Bohorodičky a orthros velké soboty - nyní obvykle zpívaný v pátek večer - má zcela jasný charakter pláče nad mrtvým Kristem odpočívajícím v hrobě. Charakteristikou této bohoslužby je zpěv 18. kathismy (užívané jinak při pohřebních obřadech) „Μακάριοι οἱ ἄμῶμοι ἐν ὁδῷ“, jejíž verše jsou proloženy verši t. zv. ἐγκώμια.<sup>175</sup> V nich najdeme vyjádření v nekonečných slovních obměnách pochvalu Krista uloženého v hrobě. Není v nich výraz soucítění, jaký na př. nacházíme v duchovní poesii západní církve, ať již myslíme na Bernardův slavný hymnus „O caput cruentatum“, či pozdější hymny gotické. Soucítění předpokládá lidský poměr mezi plačícím a oplakávaným, zde však zůstává Kristovo božství mezi, kterou není možno překročiti, je však i myšlenkovou osou, kolem níž se ovíjejí ideje hymnu, které

zdůrazňují dobrovolné ponížení Kristovo sahající až za práh smrti, jež přineslo lidstvu vykoupení. Proto se byzantská církev nesklání nad mrtvým Kristem v pláči, nýbrž v úctě. Tak praví hymnus:

„Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ κατετέθη Χρισ-  
τὲ, καὶ θανάτῳ σου τὸν θάνατον  
ᾠλεσας, καὶ ἐπήγασας τῷ κόσμῳ τὴν  
ζωήν. - Καὶ ἐν τάφῳ ἔδυσ, καὶ τῶν  
κόλπων Χριστὲ τῶν πατρῶων ου-  
δαμῶς ἀπεφοίτησας · τοῦτο ξένον  
καὶ παράδοξον ὁμοῦ. - Ἐν καινῷ  
μνημείῳ, κατετέθη Χριστὲ, καὶ τὴν  
φύσιν τῶν βροτῶν ἀνεικαίνισας, ἀ-  
ναστὰς θεοπρεπῶς ἐκ τῶν νεκρῶν.“

Tato základní myšlenka celé pašijové hymniky, t. j. vykoupení lidstva, je zde však prostoupena adorací umučeného Krista:

„Ὁ ὠραῖος κάλλει παρὰ πάντας  
βροτούς ὡς ἀνείδεος νεκρὸς κατα-  
φαίνεται, ὃ τὴν φύσιν ὠραΐσας τοῦ  
παντός. - Ἦλλοιοῦτο πᾶσα κτίσις  
πάθει τῷ σῷ · πάντα γάρ σοι Λόγε  
συνέπασχον, συνοχέα σε γινώσκοντα  
παντός. - Τῶν Ἀγγέλων Σῶτερ, χαρ-  
μονὴ πεφυκῶς νῦν καὶ λύτης τού-  
τοις γέγονας αἴτιος, καθορώμενος  
σαρκὶ ἄπνους νεκρός. - Προσκυνῶ  
τὸ πάθος, ἀνυμνῶ τὴν ταφήν, με-  
γαλύνω σου τὸ κράτος Φιλάνθρω-  
πε, δί ὧν λέλυμαι παθῶν ἢ φθορο-  
ποιῶν.“

Zvláště však je třeba upozorniti na ty verše, které se zmiňují o pláči Bohorodičky:

„Ὁ βουνοὶ καὶ νάπαι, καὶ ἀνθρώ-  
πων πληθὺς, κλαύσατε καὶ πάντα  
θρηνήσατε, συν ἔμοι τῇ τοῦ Θεοῦ  
ἡμῶν Μητρί. - Μόνη γυναικῶν, χω-

„Živote, v hrobě jsi se položil,  
Kriste, a smrtí svou jsi smrt zhu-  
bil a získal jsi světu život. - Do  
hrobu jsi vstoupil, Kriste, ale od  
lůna Otcova ses nijak neodloučil;  
jak podivné a při tom slavné. -  
V novém hrobě ses, Kriste, po-  
ložil a lidskou přirozenost jsi ob-  
novil, když jsi slavně vstal z mrt-  
vých...“

„Krásný dobrotou nad všechny  
lidi, jako bez tvářnosti mrtvý zje-  
vuje se nyní ten, jenž ozdobil by-  
tost všech. - Všechno stvoření  
změnilo svou tvářnost, Slovo, u-  
trpením tvým, všechno s Tebou  
spolutrpělo, neboť vědělo, že jsi  
udržovatelem všeho. - Tak jako  
jsi, Spasiteli, byl radostí andělů  
při zrození, tak nyní ses stal pů-  
vodcem jejich bolesti, když vi-  
děli, že tělo tvé je bezduché,  
mrtvé. - Klaním se tvému utr-  
pení, opěvám tvůj pohřeb a ve-  
lebím tvoji moc, milovníče lidí,  
neboť skrze ně byl jsem vysvo-  
bozen od rozkladného utrpení.“

„O hory a chlupy i zástupy li-  
dí! Rozplačte se a naříkejte se  
mnou, Matkou Boha vašeho. -  
Jako jediná z žen zrodila jsem tě,

οἱς πόνων ἔτεκον σε τέκνον, πόνους δὲ νῦν φέρω πάθει τῷ σῷ, ἄφραστοις, ἔλεγεν ἡ Σεμνή. - Ἐκλαιε πικρῶς, ἡ πανάμωνος Μήτηρ σου, Λόγε, ὅτε ἐν τῷ ταφῷ ἐώρακε, σὲ τὸν ἄφραστον καὶ ἄναρχον Θεόν. - Ὑπτιον ὄρῳσα, ἡ Παναγνός σε Λόγε, μητροπρεπῶς ἐθρηῆναι. Ὡ γλυκύ μου ἔαρ, γλυκύτατόν μοι τέκνον, ποῦ σου ἔδου τό κάλλος;“

dítě, bez bolestí, nyní pak trpím nesnesitelné bolesti pro tvé utrpení, zvolala Čistá. - Hořce plakala přečistá Matka tvá, Slovo, když viděla v hrobě tebe, nevystihlého, odvěčného Boha.- Když viděla Přečistá tebe, Slovo, ležícího, plakala mateřsky: O nejsladší mé jaro, nejsladší mé dítě, kam se poděla tvá krása?“

14. Z těchto hymnů nutno tedy odvoditi inspiraci naší komposice jako výtvarného vyjádření pláče nad mrtvým Kristem uloženým do hrobu. Ale nejenom to: můžeme poukázati i na historický doklad, který svědčí, že obraz „Krista v hrobě“ byl skutečně středem bohoslužby orthru veliké soboty a to ve Velkém chrámu cařihradském. Zda to byla sv. Sofie můžeme těžko tvrditi a můžeme proto i těžko určití dobu vzniku tohoto obřadu. Pramen, z něhož čerpáme, není totiž řecký, nýbrž rusko-slovanský; je to Trebnik býv. mosk. synodální knihovny č. 377, jenž pochází z počátku XVI. století,<sup>176</sup> na jehož fol. 92 vo. čteme pod záhlavím:

„Какъ поется надгробное въ цариградской съкорно[й] церкви и по всемъ митрополіямъ . . .“

„Jak se zpívá pohřební pláč v Cařihradském katedrálím chrámě a ve všech metropolích . . .“

podrobný popis těchto obřadů, z nichž potřebnou část překládáme: „Po deváté písni (kanonu) a světilnu, vychází hierarcha (святитель) na ambon (въсходницю) a tam se oblékne do všech svých rouch a posadí se tam; biskupové pak a archimandrité i popové a jáhni každý se oblékne do svých rouch. A jde podhájen a archidiakon a vezmou (поимжтъ) biskupy a jdou biskupové dva a dva k hierarchovu ambonu a tam se mu pokloní a postaví se každý na svém místě po obou stranách ambonu (оѡа полъ въсходницы), archimandrité, kněží a jáhni stojí pak pod hierarchou držíce svíce v rukou. Tehdy on sestoupí a vezme kadidelnici a před ním jde podjáhen se svícnem a hořící svící a druhý nese před ním jeho berlu. A jdou před ním, za ním pak klišošané a jáhni. A byla uprostřed chrámu postavena na analogiu ikona „Ponížení Pána našeho Ježíše Krista“ a okouří hierarcha ikonu ze všech čtyř stran

„и стѣю иконѣ поставленѣ на на-  
лон срѣдѣ церкви . оушнѣ . гѣ на-  
шего иѣ хѣ . и покадитѣ свѣти-  
тель ѡкрестѣ иконѣ“

i svatou ikonu ‚Ponížení Pána  
našeho Ježíše Krista‘, která je  
postavena na analogiu uprostřed  
chrámu

a ročíná: „Благословенѣ еси Господи, научи насѣ . . .“

O tom, že na této ikoně byl znázorněn Kristus v hrobě, nemůže býti pochybnosti; vždyť známe slovanské ikony s nápisem: „ОУШНѢ ГОСПОДА НАШЕГО ИѢ ХѢ“, právě tak, jako řecké ikony s nápisem: „Ἀφρα ταλείνους“ (viz pozn. 67.) Na základě této zprávy můžeme tedy vyobrazení Krista v hrobě uvést nejen v ideovou, ale i přímou liturgickou souvislost s bohoslužbou Velké soboty, speciálně pak jejího orthru, jako výtvarnou paralelu k hymnické oslavě Krista ležícího v hrobě.<sup>177</sup>

15. Z tohoto prvního tvaru vychází pak bezprostředně její význam symbolický, jak jsme o něm shora mluvili a ve třetím stadiu pak teprve je použita za symbol novozákonní oběti, eucharistie. Abychom pak plně vyčerpali všechny problémy, které se k tomuto námětu připínají, pokusme se vysvětliti, co bylo příčinou, že právě tato kompozice byla použita za symbol eucharistie.

Řada heresí v době úpadku říše nezaráží nikoho, kdo ví, že politický a církevní život v Byzanci byl spjat na tolik, že dogmatické spory byly probírány lidem na ulicích, pod tlakem ulice byly řešeny a že stačilo několik výroků člověka, jenž myslel poněkud jinak, než předpisovala oficiální nauka, aby byly zviřeny tyto pouliční synody a našly ve sporech o dogmata vítané sousto pro svou lačnost sensací.

Dvanácté století je pak zvláště zjitřenou dobou, kdy herese stíhá heresi; počátek tohoto téměř nepřetržitého duchovního boje o pravověří dlužno hledati ve vládě Alexia Komnena. Historička jeho vlády a dcera Anna vyzdvihuje jeho zásluhy, kterých si získal potíráním obecně známých heresí, jako manicheů, Arménů, pavlikiánů, bogomilů, ale i pátráním po jiných bludech. Z nich zvláštní místo zaujímají církví odsouzené herese Jana Italy, nástupce Michaila Psella, jako vedoucího cařihradské Akademie. Z toho, co o Italovi a jeho učení od Anny Komneny a Nikity Akominata víme, můžeme souditi, že Itala byl důsledným platonikem, důslednějším než jeho předchůdce Psellos, který přijal i mnoho z učení novoplatoniků. Většina jeho odsouzených nauk plyne také z aplikace rigorosní-

ho ideálního realismu na některá církevní dogmata. S největším odporem se však setkala Italova nauka o dyofysii Kristově, vyjádřená větou: „ὁ Θεὸς Λόγος φύσει ἐθέωσε το πρόκλημμα“, t. j. že lidská přirozenost Kristova nestala se božskou podle své podstaty, nýbrž stala se dokonalou a přiblížila se božství působením božské přirozenosti Kristovy. Důsledek tohoto subtilního rozlišení je jasný: druhá božská osoba se rozpadá na Krista-Boha a Krista-člověka.

Krátce po odsouzení Jana Italy objevuje se nový heretik, mnich Nil. I on se obírá naukou o dyofysii Kristově, ale dospívá k názoru, že lidská přirozenost se stala božskou podle podstaty. Nil byl obyčejným mnichem a získal přívržence jen mezi arménskými sektáři v Cařihradě. Ale nikejský arcibiskup Eustratios, který současně se objevuje mezi odsouzenými heretiky, je z nejvýznačnějších osobností státního a církevního života Byzance doby Alexiovy. Ve svém vyznání víry z r. 1117, přiznává, že chybil učením, jako by Kristem přijatá lidská přirozenost byla v podřízeném a služebním postavení k přirozenosti božské. Takovéto učení je ve svých důsledcích ještě nebezpečnější, než názory Nilovy. Vždyť ono odporuje nauce o hypostatickém spojení obou přirozeností Kristových a dotýká se konec konců i tajemství eucharistie. Proto také jeho odpůrci přihlížejí spíše k důsledkům Eustratiova učení než k vlastní jeho formulaci: „Ὁ διαχορίζων τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου ἀνυποστόλως ἐξ αὐτοῦ; διαιρῶν πρόκλημμα διαμπάξ“ „Roztrhnuv neopatrně Kristovo lidství ve dvě, odděliv od Krista jeho tělo.“

Když se Alexios v době války s Robertem Guiskardem ocitl ve finanční tísní, sáhl i na církevní majetek a přikázal, aby některé církevní předměty byly rozlity a upotřebeny na ražení mincí. Rozkaz týkal se i tak význačné památky jakou byla Chalkopratijská vrata, na nichž bylo dvanáct reliefů hlavních svátků. Zásah byl příliš smělý, než aby nevzbudil rozbouření veřejného mínění, jehož mluvčím se stal chalkedonský metropolita Lev. Na štěstí pro státní moc sešel však ve své ostré polemice se základny pravověrného učení tvrdě, že obrazu Kristovu dlužno prokazovati úctu λατρευτικῶς (zbožňujícím způsobem) a nikoliv jen σχετικῶς (relativně). Tento názor je jen důsledkem opětného mudrování o dyofysii Kristově, kde Lev dospívá k podstatně stejným názorům jako Eustratios, totiž že lidská přirozenost Kristova λατρεύει τῷ Θεῷ, vzdává Bohu čest jako sluha a klaní se mu (ὑπερουσίαν προσφέρει δουλικήν).<sup>178</sup>

Ale i doba vlády císaře Manuela je zaplněna heresemi, jež byly sice různě formulovány, ale všechny vycházely z téže bohoslovné otázky, která tolik rozvířila hladinu duchovního života byzantského za Alexia. Neméně nežli šest osob, a to většinou vynikajících církevních hodnostářů, bylo v této době odsouzeno za pokusy objasniti dogma o poměru Krista k Otci. V té době také vznikají spory o slovech chrysostomiánské a basiliánské liturgie: „Cὸ εἶ ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ προσδεχόμενος.“ „Ty jsi obětující i obětovaný a přijímaný.“ Ale i zde je jádrem sporu dogma dyofysie, poněvadž je-li eucharistická oběť přinášena ne toliko Otci a Duchu sv., jak tvrdili někteří z anathematisovaných, pak je přinášena i Bohu-Slovu, a při slovním výkladu těchto slov dělí se druhá božská osoba ve dvě osoby. Spor se skončil na sněmu r. 1156, kde bylo přijato mínění kyjevského metropolity Konstantina: „Eucharistická oběť byla povždy přinášena netoliko Otci, ale i samotnému vtělivšímu se Slovu a sv. Duchu, účastnícímu se v Trojici na oběti.“ Ale skončil se jen formálně, poněvadž i v příštích letech bylo anathematisováno mnoho osob, které hlásaly nebo zastávaly mínění opačné.

Ale za deset let řeší jiný sněm jiný dogmatický spor, jiný však jen formálně, poněvadž v podstatě šlo stále o tutéž otázku. Je to spor o význam slov evangelia: „Otec můj jest větší nežli já“, který vyvolal však již asi o šest let dříve Dimitrias z Lampy spisem této otázce věnovaným. Ale spor ten neudusila ani Manuelova smrt, ani tragický osud jeho mladistvého syna a nástupce Alexia.

Za vlády Alexiova strýce a vraha Andronika dály se pokusy, aby z chrámu sv. Sofie byla odstraněna deska, na níž bylo vytesáno usnesení sněmu z r. 1166. Ale Andronik, stejně jako jeho nástupce Isak Angelos nebyli nakloněni vyhověti těmto přáním, jež byla vymáhána inscenovanými demonstracemi cařihradské luzy, patrně proto, že politický klad takového opatření nebyl pro oba usurpátory příliš zřejmý. A tak s plnou prudkostí vypukl spor až za Alexia III. Nositelem heretických názorů byl Michael Sikidites, který v Cařihradě působil již z dob Manuelových jako astrolog a mantik. Mezi jeho náboženskými názory bylo mnoho podníceno pouhou orientální zvědavostí, ale objevila se i taková tvrzení, která ukazují, že otázka poměru Kristova božství a lidství žila dále, i když se neprojevovala ve své původní formě. Tak na př. hlásal, že „Tělo a krev Pána našeho Ježíše Krista, které se nám podává v přijímání,

podléhá zkáze (φθαρτόν εἶναι) a je pouhou obětí bez rozumu a duše (καὶ θυεῖαν μόνην ἄνουν καὶ ἄψυχον) a že v tajemství přijímání nepřijímáme celého Krista, nýbrž jen jakoby část jeho, a proto to, co se nám v přijímání hmotně podává jest smrtelné, hmatatelné a viditelné“. Tak nás s jeho učením seznamuje Niketas Akominatos ve spisu „Thesaurus orthodoxiae“. Duchovní zesláblost oficiální byzantské církve této doby dosvědčuje nejen to, co Akominatos s rozhorlením dodává, že totiž patriarcha Georgios Xifilinos se smál Sikiditovu spisu a že se smíchem se ptal biskupa pathoského Bakcha, jenž byl náhodou přítomen, na jeho mínění, ale i samotná Bakchova replika, jak ji byzantský historik zaznamenává, tak slabá důvodem a málo odpovídající tvrzení Sikiditovu. Podle Bakcha je totiž svědectvím neporušitelnosti těla Kristova to, že eucharistie není jen svědectvím smrti Páně, ale i jeho zmrtyvýchvstání, jak je každému známo, jenž chce ji přijímat. Jestliže totiž přijímající obléká celého Krista (εἰκοκίζεται τὸν Χριστόν), není důvodu, aby nebyly nazvány neporušitelnými. Tím ovšem nijak neodpovídá na základní myšlenku Sikiditovu, jež nepochybně navazuje na to, co před lety hlásal Eustratios Nikejský. Vlastní myšlenka Sikiditova, přes to, že ji Akominatos nereprodukuje, totiž jistě byla, že v eucharistii přijímáme pouze Krista-člověka, nikoliv Krista-Boha, a proto i to, co přijímáme, má charakter lidský, t. j. podléhá porušení, smrtelnosti.<sup>179</sup>

Další osudy této herese jsou pro naše úvahy lhostejné. Nám zde šlo jen o to, abychom ukázali, jak konec XI. a celé XII. století je v Byzanci vzrušeno věroučnými úvahami, jejichž podstatou je vzájemný poměr obou přirozeností v Kristu, jak se projevuje ve vykupitelské oběti i v oběti eucharistické. Tedy tytéž myšlenky, které v duchu pravověrné nauky inspirují tu byzantskou hymniku, jež - podle našeho názoru - dala vzniknouti malířskému námětu Krista stojícího v hrobě. Snad nebudeme daleko od pravdy, když řekneme, že tento obraz byl jedním z argumentů pravověří proti odchylným naukám, argumentem použitým tam, kam bohoslovecká rozprava mohla zasáhnouti jen skresleně a neúplně, totiž v širokých vrstvách obyvatelstva, jež bralo sice podíl na dogmatických sporech, ale jen křikem a nevěcným tlacháním, poněvadž mu scházely předpoklady pro bezprostřední podíl. Tam musel působiti smyslově spíše chápatelný argument a jím byl nejspíše obraz. A zde to byl právě obraz Krista-Boha, Krista krále slávy, ale Krista zmučeného, onoho muže bolesti.

16. Výchozím bodem našich úvah byl konečný stav komposice, jak jej shledáváme v pozdněgotickém umění střední Evropy. Vrátime-li se nyní k tomuto bodu a přehlédneme výsledky svého zkoumání, vidíme, že vznik byzantského prototypu komposice není výjimkou z pravidla, které pevně ovládá ikonografický vývoj byzantského umění. Na každém ikonografickém zjevu v jeho oblasti lze prokázati, jak slovo, zejména básnické, vytvořilo námět obrazu a jen prostřednictvím slova pronikaly do námětu myšlenky duchovního života východní církve.<sup>180</sup> Nemáme zatím dokladu, že by nějaká myšlenka přímo působila na výtvarné umění, tak jak tomu bylo v západoevropském umění, kde dokonce i slohové nazírání formují soudobé filosofické ideje. Tak docházíme k poznání, že byzantská komposice Krista v hrobě nemá nic společného s duchovním základem památek středoevropské pozdní gotiky; komposice nevznikla ani jako přímý projev některého zjevu duchovního života byzantského, ale ani ne jako výraz lidsky soucitného poměru věřícího k utrpení Kristovu. Paralelní studium komposice Bolestné Bohorodičky, které jsme úmyslně do své práce pojali, jenom zdůraznilo, že něco podobného od byzantského duchovního života ani nemůžeme očekávati. Teprve hotová komposice byla použita za symbol dogmatických myšlenek, ale ani to ji nepřivedlo nijak blíže duchovní základně středoevropského Trpícího Krista, jenž nebyl symbolem nějakého konkrétního dogmatu, nýbrž výtvarnou mravoučnou poučkou, vyhrocenou až po plamenný mravokárný manifest. Prokázalo však něco, co jsme na počátku své studie snad ani neočekávali. Především to, že bylo to byzantské umění, jež vytvořilo dva náměty, které pak západnímu křesťanství byly výtvarným projevem jeho duchovní nálady a jež až do nedávna byly považovány za jeho výhradní duševní majetek. Dalším poznatkem pak je to, že vzájemné spjetí byzantského výtvarného umění s literaturou, kde přijímacím bylo jen výtvarné umění, není jen charakteristikou posledního období jeho rozkvětu, nýbrž že sahá do doby daleko starší; doufáme, že se nám podaří jinde poukázati na jiné početné doklady, že ono bohatství ikonografických námětů, které nacházíme v umění palaeologovském a pobyzantském, není dílem umění XIV. stol., jak se obvykle za to má, nýbrž že jeho kořeny sahají do doby před XIII. stol., jež je dosud považováno za hraničnick mezi druhou a třetí dobou rozkvětu byzantského umění.

# ZOBRAZOVÁNÍ LEGENDY V BYZANTSKÉM UMĚNÍ

I. Při významu, který má sv. Mikuláš v hierarchii světců východní církve, je přirozené, že umění této církve se nespokojilo s reprezentativním vyobrazením tohoto světce, ale že vytvořilo i zvláštní cyklus obrazů věnovaný jeho životu a to asi ve XIII. století, poněvadž nejstarší<sup>1</sup> zjištěnou památkou je cyklus 18 obrazů v mladší vrstvě fresek v bulharské Bojaně z r. 1259;<sup>2</sup> ze samého konce XIII. století pak pochází kratší cyklus v nástěnných malbách srbské Arilje,<sup>3</sup> z něhož se zachovalo jen pět obrazů. Čtrnácté století, které našlo tak velké zalíbení v popisných cyklech vůbec, dalo nám značné množství památek, zejména v nástěnných malbách starého Srbska. Z datovaných památek je to především jedenáctiobrazový cyklus v diakonniku chrámu ve Starém Nagoričinu z r. 1318,<sup>4</sup> o dva roky mladší cyklus o osmi obrazech v žertvenniku v Gračanici,<sup>5</sup> dále obsáhlý cyklus v Dečanech z r. 1348,<sup>6</sup> v Markově klášteře z doby okolo r. 1366<sup>7</sup> a v Psači (1358-1366).<sup>8</sup> K nim se připojují nedatované cykly XIV. století a to z valné míry zničený cyklus v Baljevci na Ibaru<sup>9</sup> a desetiobrazový cyklus v narthexu dvorního chrámu v Argeş v Rumunsku,<sup>10</sup> který byl později přemalován. Ještě větší počet památek vytvořilo XV. století. V Srbsku je to především pětiobrazový cyklus v světcově chrámu v Šatornja z r. 1425,<sup>11</sup> z konce XV. století pochází devět nástěnných obrazů v bulharském Kalotinu<sup>12</sup> a z druhé poloviny tohoto století cykly rumunské v Lujeni (1460),<sup>13</sup> Popauți (1496)<sup>14</sup> a v Balinesti (1499).<sup>15</sup> Z XV. století pochází též dvanáctiobrazový cyklus na zdi narthexu chrámu sv. Mikuláše v Soluni.<sup>16</sup> Snad nejstarší cyklus z XVI. století je v ruském Ferapontově klášteře, který namaloval malíř Dionisij r. 1502<sup>17</sup>, rozložený v osmi obrazech na stěnách diakonniku tohoto chrámu. V Srbsku můžeme zaznamenati jen jediný cyklus v Sopočanech<sup>18</sup> na stěnách jižního bočního paraklisu vestavěného mezi transept a původní paraklis; kromě tohoto cyklu se zde však zachovaly ještě zbytky druhého cyklu, pocházejícího rovněž ze XVI. století a to v diakonniku chrámu. V rumunských památkách nacházíme v tomto století další cykly a to v Parhauți (1522),<sup>19</sup> Vo-

ronet (1550),<sup>20</sup> Roman (poslední léta XVI. století),<sup>21</sup> Homoru (po r. 1530) (obr. 16-17),<sup>22</sup> Moldoviți (1532) (obr. 18-19)<sup>23</sup> a v Suceviți (1595).<sup>24</sup> I jediný cyklus v starších malbách athoských pochází ze XVI. stol.; je v chrámu světcově v Lavře, jenž byl vymalován r. 1560.<sup>25</sup>

Proti těmto četným památkám nástěnného malířství stojí však daleko početnější skupina památek deskového malířství. Jsou to téměř výlučně ruské ikony, které ve svém středu mají reprezentativní obraz světcův a drobné obrázky okolo něho umístěné líčí světcův život a jeho zázraky. Nástěnné cykly, i ty nejobjemnější, jsou námětově chudé proti těmto podrobným cyklům, inspirovaným nejsložitějšími literárními památkami. S výjimkou několika málo jsou to památky, které můžeme datovati toliko na základě slohového rozboru a položití jejich vznik do XV., případně do XVI. století, a to většinou do okruhu novgorodského. Daly jim nepochybně vzniknouti místní poměry novgorodské; vždyť sv. Mikuláš byl patronem ve všech pozemských strážních ohrožujících zejména život a majetek člověka putujícího, tedy především kupce, jenž tvořil vlastně jedinou vládnoucí vrstvu Novgorodu. Při rozptýlení těchto památek lze ovšem těžko dosáhnouti celkového přehledu zachovaných památek tohoto druhu a proto následující výčet nečiní si ani zdaleka nárok na úplnost. Především je zde uvést obraz ze Zarájsku u Rjazaně,<sup>26</sup> který podle tradice byl přinesen na Rus z chrámu sv. Jakuba v Korsuni r. 1225 skrze polocko-smolenskou oblast do Rigy, odtud do Novgorodu a odtud teprve do rjazaňské oblasti.<sup>27</sup> Přes to, že legendy mluví o jeho řeckém původu, je zachovaná ikona nepochybně ruská, o čemž svědčí výběr námětů 16 obrazů na klejmu, charakteristický pro ostatní ruské ikony, především však to, že posledním z nich je Přenesení ostatků světcových do Bari, námět výlučně ruský, neznámý v ostatní byzantské oblasti. Rovněž tradice klade do XIV. stol. vznik ikony ugrěšského kláštera,<sup>28</sup> která se prý zjevila r. 1383 Dimitrijovi Donskému před bitvou na Kulikovském poli; na jejím okraji je devatenáct scén z Mikulášova života. Z nejstarších z této skupiny je i ikona Treťjakovské galerie,<sup>29</sup> kterou podle slohových známek lze spolehlivě klásti do první poloviny XIV. století, vyprávějící život světcův ve 14 obrazech. Jediná přesně datovaná ikona (1561) pochází z Boroviči<sup>30</sup> (uložena v novgorodském museu) a má 23 obrazů. Z nedatovaných památek byly v následu-

jícím rozboru zpracovány tyto: další ikona novgorodského musea,<sup>31</sup> severská ikona v soukromé sbírce varšavské s 12 obrazy,<sup>32</sup> ikona z Tveri se 14 obrazy (uložená nyní v museu ve Vladimiru),<sup>33</sup> jiná ikona z Tveri rovněž se 14 obrazy, nyní v Tretjakovské galerii,<sup>33</sup> a ikona pocházející z chrámu sv. Mikuláše Nadějinského v Jaroslavlí (nyní v museu téhož města),<sup>34</sup> ikona v Grottaferrata u Říma (obr. 20) s nápisem, který ji označuje za vzpomínkovou ikonu na Ivana Andrejeviče Godunova s 16 obrázky,<sup>35</sup> ikona ve sbírce Michaela Lanzy s 18 obrázky,<sup>36</sup> ikona v býv. sbírce Zubalova s 12 obrázky,<sup>37</sup> ikona v býv. sbírce Rjabušinského o 16 obrazech,<sup>38</sup> ikona z býv. sbírky Ostrouchovovy s 20 obrazy,<sup>39</sup> ikona z býv. sbírky Jegorova se 17 obrázky,<sup>40</sup> ikona z býv. sbírky Čirikova s 12 obrázky,<sup>41</sup> ikona ze sbírky Gurjanova<sup>42</sup> s 16 obrázky, ze sbírky Morozova<sup>43</sup> a dvě ikony Ruského musea z býv. sbírky Lichačevovy, první s osmi, druhá s deseti obrázky (obr. 21).<sup>44</sup> Ve starších depositech tohoto musea byly jiné dvě ikony, první z 2. pol. XVI. stol. s 15 obrazy na klejmu (v dalším ji označujeme II),<sup>45</sup> druhá ze XVII. (?) stol. o 26 obrazech (v dalším I).<sup>46</sup> Z konce XVI. nebo z prvních dvou let XVII. stol. pochází řada obrazů, které asi původně rovněž tvořily klejmové obrázky, ale později (v XVIII. stol.) byly rozřezány a vloženy do rámu okolo skulptury sv. Mikuláše v Pečorách u Pskova (obr. 22-29);<sup>47</sup> všech obrazů je 22, mnohé z nich jsou však těžce poškozeny. Ještě ze XVII. stol. máme několik podobných cyklů, a to na jiné ikoně ze sbírky Rjabušinského (obr. 30)<sup>48</sup> a na carských dveřích z téže sbírky, jež měly jen šest obrázků.<sup>49</sup> Obě tyto památky nesou zřejmě slohové znaky t. zv. Stroganovské školy, právě tak, jako ikona z Rogožského hřbitova.<sup>50</sup> Naproti tomu ikona ze sbírky Soldatenkovy<sup>51</sup> o 8 obrazech patří do jaroslavlské oblasti. K těmto ruským ikonám se druží dvě balkánské: bulharská pocházející z Vratsa (nyní v sofijském Národním museu) (obr. 31)<sup>52</sup> a srbská v chrámu dečanském asi o 19 obrazech,<sup>53</sup> z nichž pouze 15 je rozeznatelných (obr. 32). Ale ze XVII. století se zachovaly i nástěnné cykly, a to v kostelíku sv. Mikuláše v Morači v Srbsku z r. 1639<sup>54</sup> a v Rumunsku v Mamul z r. 1696<sup>55</sup> a v Hlincea.<sup>56</sup>

Z třetí oblasti malířství, knižní ilustrace, třeba uvést obrázkový životopis světcův v knihovně býv. Rumjancevského musea, kladený do XVI. stol.<sup>57</sup>, a jemu blízký rukopis z r. 1670, který daroval ugrěšskému klášteru car Aleksej Michajlovič<sup>58</sup>. O obou rukopisech pro je-

jich zvláštní povahu se zmiňujeme v dodatku k poslední části této studie.

Konečně je třeba se zmíniti o předpisu, který pro sestavení cyklu sv. Mikuláše nacházíme v Ermenei Dionisia Furnarioty,<sup>59</sup> který, jako i v ostatních svých částech, má význam pro zjištění, jak XVIII. století pod vlivem Západu pozměnilo ikonografická schemata převzatá z umění palaeologovského. Jiný předpis na sestavení cyklu o 10 obrazech obsahuje málo známý vzorník kněze Daniela z roku 1674.<sup>60</sup>

II. 1. Prvou část všech cyklů života sv. Mikuláše zaujímají obrazy z jeho mládí. Mezi nimi opět na prvním místě je obraz jeho *narození*, komponovaný, jak ani neudivuje, podle schematu kompozice Narození Panny Marie a Narození Jana Křtitele. Tak nejstarší cyklus, bojanský, zobrazuje Mikulášovu matku sedící v levé části obrazu na lůžku, za níž stojí služka, která jí posluhuje, zatím co v pravém dolním rohu koupá bába Mikuláše. Tento typ, mohli bychom jej nazvati jednoduchým, se objevuje v celé řadě památek pozdějších, kde v obměnách základního schematu se objevují četné mravoličné prvky. Tak často se objevuje za matčíným lůžkem stůl pokrytý množstvím pokrmů, jenž s rozmnoženým počtem služek (Moldovița) připomíná hostinu pořádanou v Byzanci po narození dítěte na počest matčiny.<sup>61</sup> Jiný mravoličný detail nacházíme v pozdním cyklu moračském, kde zavinutého Mikuláše kolébá služka v soudobé kolébce a pravicí drží vějadlo k odhánění hmyzu, který by chtěl dítě obtěžovati. Leč všechny tyto detaily nezasahují do ikonografie cyklu.

2. Ale již ve XIV. století se objevuje změna v prvotném schematu obrazu; v Nagoričinu, Gračanici, v Markově klášteře a v Argeș, není Mikuláš zobrazen jako nemluvně v rukou chůvy nebo báby, nýbrž stojí jako odrostlejší dítě v umyvadle s rozpaženými rukama, k čemuž chůva i bába přihlížejí se zřejmým výrazem údivu v gestikulaci rukou. Tato změna je odůvodněna textem životopisu, kde se vypráví, že když se Mikuláš narodil, postavil se ve vaničce a zde po dvě hodiny ve stoje se modlil.<sup>62</sup>

3. Jedině v ruských ikonách nacházíme vyobrazení Mikulášova *křtu*, a to ve zcela jednoduché formulaci: před chrámovou architekturou stojí křtitelnice, po její jedné straně stojí kněz (nebo bis-

kup) s jáhnem nebo jinými přísluhujícími (na Lichačevově ikoně č. 290 je zajímavý mravoličný detail chrámového služebníka, jenž fouká do kadidelnice), vpravo pak rodiče; někdy je ovšem postavení osob obrácené. Na některých ikonách drží matka Mikuláše na rukou (na př. ikona varšavská a Lanzova), v jiných Mikuláše kněz právě křtí, t. j. obnaženého potápí do křtelnice (na př. Lichačevova ikona č. 290 a Rjabušinského č. 108), v největším počtu případů se však přenáší do této scény prvý zázrak Mikulášův, který se podle řeckých textů odehrál při koupání. Tak na př. na ikoně tverské, Zubalovově a Ostrouchovově stojí Mikuláš ve křtelnici s rozepjatýma rukama v orantní póze. Poněvadž žádný z řeckých textů se nezmiňuje o křtu vůbec, dlužno hledati vysvětlení v nějakých pozdějších textech ruských, poněvadž ani nesjtarší ruská redakce životopisu tento detail nezná.

4. Také další scéna tohoto oddílu objevuje se pouze na ruských památkách. Tak na Lanzově ikoně sedí matka držíc Mikuláše na levé ruce a chce jej přitisknouti k levému prsu, ale dítě se odvrací; vpravo stojí otec s gestem rozpaků. Je to nepochybně vyličení jiného zázraku malého Mikuláše, které nacházíme v mnohých řeckých textech a jež velebí Mikulášovu zdrženlivost od tělesných potřeb, kterou projevoval již v útlém mládí. Praví se tu, že ve středu a v pátek pouze jednou denně, a to večer, přijímal mléko mateřské.<sup>63</sup>

5. Také další událost z Mikulášova života líčí pouze ruské památky; je to *uzdravení ženy Nony s ochrnutou rukou*, které se událo, když Mikuláš byl veden do školy. Nacházíme je na př. na ikoně Rjabušinského č. 108, ikoně novgorodské, Lichačevově č. 290 a tverské. Ve všech je kompoziční schema v podstatě stejné: před rodiči kráčí malý Mikuláš a před ním pokleká žena ukazujíc mu ruku po loket obnaženou, jíž Mikuláš žehná. Řecké texty líčí událost tak, že Mikuláše jdoucího do školy zastavila žena z blízké vesnice, jménem Nonna, jež měla nohu z polovice suchou a prosila jej o uzdravení.<sup>64</sup> I zde, i v jiných řeckých textech má žena ochrnutou nohu, kdežto v ruských památkách jde výlučně o uzdravení ochrnuté ruky.<sup>65</sup> I zde tedy máme co činiti s inspirací domácimi slovan-skými texty, které řecký originál v tomto detailu pozměnily.

6. Již od Bojany se setkáváme se scénou, která je vlastní všem cyklům, a to téměř bez výjimky, Mikulášovým *přijetím do školy*. Je to malířská interpretace řeckého textu, jenž vypráví, že když bylo Mi-

kulášovi pět let, projevoval tolik vloh, že rodiče se rozhodli dáti jej do školy, a zdůrazňuje dále, jak Mikuláš v učení nad jiné žáky vynikal a projevoval tak zvláštní Boží milost.<sup>66</sup> Malíři cyklů světcova života interpretovali tuto část životopisu scénou, ve které Mikuláš přichází do učení. Jednotlivé památky se od sebe liší především tím, zda Mikuláše přivádí otec či matka, či oba rodiče, při čemž ovšem nezjistíme žádnou pravidelnost některé z těchto interpretací, ani souvislost s některým textem, malíři postupují tu zcela svobodně;<sup>67</sup> učitelem je ve všech případech duchovní a je ve většině památek oděn jako mnich, opírající se v mnohých případech o igumenskou berlu, v ojedinělých případech je oděn biskupským ornátem. Mnohé životopisy mluví sice o tom, že Mikulášovým učitelem byl jeho strýc, igumen, přes to však není třeba tento detail na obrazech uváděti v závislost na těchto textech, poněvadž při genrovitém podání celé komposice bylo tak jako tak nutno znázorniti učitele v podobě mnicha, neboť středověké školství byzantské bylo převážně, ba výlučně v rukou mnichů. Rovněž pouze výtvarné ohledy rozhodovaly jak bylo naznačeno školské prostředí, do něhož Mikuláš přichází. Sumární podání valné většiny ruských ikon se omezilo na zobrazení sedícího učitele, jenž s nataženou pravicí vítá přicházejícího hochu, i jeho rodiče, případně jednoho z nich. Toliko na tverské ikoně objevují se dva žáčkové. Zato v balkánských památkách se stala tato scéna malíři záminkou pro rozvinutí téměř bujné touhy po zobrazení genru. Tak v Markově klášteře vyhlédá oknem za učitelovou postavou skupina žáčků s nezakryvanou zvědavostí a vítá svého nového spolužáka zcela přátelským natažením ruky. V Morači a na dečanské ikoně, jakož i v Argeş, došlo k přijetí Mikuláše právě při vyučování; řada žáčků sedí na lavici před učitelem a drží v rukou destičky s písmeny, právě takové jako učitel, a jakou si přináší i Mikuláš (Morača). V Argeş lze na tabulkách rozeznati dokonce slovanské a řecké písmeny. Zvláště zajímavé je znázornění školy na vratské ikoně ve formě jakéhosi pavilonu, v jehož horním patře, spojeném s přízemím schody, sedí čtyři žáci s tabulkami v rukou.

III. 1. Druhou část cyklů tvoří obrazy, které ve zkratce znázorňují kněžský život Mikulášův. Až na skrovné, ale tím zajímavější výjimky, jde pouze o naprosto shodně komponované tři obrazy: *posvěcení Mikuláše na jáhna, na kněze a na biskupa*. Pokud jde o první obraz,

máme v početných památkách nápisy dosvědčeno, že tu jde skutečně o svěcení jáhenské, v některých jiných případech to dosvědčuje oratiōn na levém Mikulášově rameni, ale u některých památek jsme na pochybách, zda zde nejde o postřižiny, případně o svěcení na podjáhna. Tak hned v cyklu bojanském sklání se Mikuláš nad prestolem, za ním stojí - podle popisu Grabarova - kněz a podává mu část prosfory. Více na polozničeném obraze nelze rozeznati. Podle tohoto popisu by zde bylo znázorněno jáhenské přijímání, ale je těžko si představit, proč by Mikulášovo povýšení bylo znázorněno právě tímto způsobem a proč raději nebyla zobrazena sama chirotonie. Myslím, že zcela dobře můžeme v tomto torsu viděti zobrazení postřižin, při nichž svěcenec podává světiteli třikrátě nůžky a ten mu je zase vrací, aby pak nakonec provedl postřižení. Nepochybně byly postřižiny znázorněny ve freskách Ferapontova klášteřa, kde Mikuláš stojí ve sticharu před prestolem a biskup mu vystřihuje vlasy, vzadu pak stojí diakon s kadidelnicí. Bylo by to v souhlasu se slovanským textem, jenž praví, že biskup, poznav že v dítěti „je Duch svatý“, posvětil je na lektora.<sup>68</sup>

Při obtížích s výkladem některých těchto obrazů vyvstává otázka, do jaké míry jsou všechny tři obrazy svěcení podány realisticky, t. j. pokud se malíř snažil podat obraz svěcení tak, jak v jeho době byl prováděn. Přehlédneme-li všechny památky, zjistíme, že malíř, právě tak jako jinde, všechny tři scény stylisoval a že jediný, kdo přesně popisoval liturgický děj, byl Dionisios Furnariotes, který pro prvou scénu předpisuje, aby biskup nad Mikulášem skloněným nad prestolem držel ruku, epigonation a na hlavě jeho konec omoforu, po obou stranách oltáře pak aby stálo po páru jáhnů, držících trikiria atd. Že předpisuje též, aby byl namalován Duch svatý a se shora se linoucí paprsky,<sup>69</sup> je opět jeden z četných důkazů, že Hermeneia vznikla v době, kdy západní baroko ovládlo athosské malířství dokonale. Žádná ze starších památek nebyla v líčení obřadů tak přesnou. Všem třem vyobrazením ve všech památkách je jen společné to, že Mikuláš se sklání před oltářem a že proti němu stojí biskup, který čte chirotonisační modlitbu, a to buď z knihy nebo ze svitku. V mnohých ruských památkách máme zachován detail, důležitý pro studium vývoje liturgie. Zatím co jeden konec rotulu drží biskup, drží druhý konec jáhen, takže rozvinutá blána svitku vznáší se v oblouku nad svěcencem. Podle předpisu rituálu zpívá totiž jáhen hla-

sítě ektenii, zatím co biskup čte potichu chirotonisační modlitby; poněvadž však jáhen stojí při tom v bezprostřední blízkosti biskupa, byl text modlitby i ektenie napsán na jedinou blánu (později na touž stránku knihy), a to tak, že řádky obou textů se střídají a jsou postaveny hlavou k sobě, aby tak oba klerikové současně, stojíce proti sobě, mohli je číst. Poněvadž mimo Rusko tento detail nena- cházíme, svědčí o tom, že podobné užívání rotulu bylo zvláštností ruské liturgie. O tom, jak málo se snažili býti malíři realističtí, svědčí mimo jiné to, že ve scéně svěcení na biskupa málokde nachá- zíme přítomnost i dalších dvou konsekrátorů a jsou-li znázorněni, pak neprojevují aktivní účast na svěcení. Jedinou výjimkou je freska v Argeş, kde vedle oltáře stojí tři postavy mnichů, z nichž první, opírající se o igumenskou berlu, vztahuje k Mikulášovi pravici ve chvíli, kdy konsekrující biskup mu žehná.

2. Kromě těchto scén, jež se objevují ve stereotypní podobě téměř ve všech cyklech, a jež proto s hlediska výtvarného jsou málo zají- mavé, objevují se jako vzácná výjimka některé jiné scény, jež rovněž ilustrují události z Mikulášova kněžského života. Jsou to především dvě scény, jež byly inspirovány životopisnými texty, vyprávějícími o událostech předcházejících Mikulášovu posvěcení na biskupa. Na borovičské ikoně nacházíme totiž toto vyobrazení: Před pozadím, které tvoří tříkupolový chrám, otevřená zvonice a ideální architek- tura se zamřížovaným oknem, leží na lůžku Mikuláš, opíraje hlavu pravicí. Za lůžkem uprostřed scény vznáší se ve vzduchu prestol, na němž leží evangelium a kříž, k prestolu pak vztahuje ruce anděl, stojící za lůžkem. Vpravo před zvonicí přichází zástup biskupů v polystavriích a omoforech s rukama vztaženými k modlitbě. Čás- tečné vysvětlení najdeme v řeckém textu, jenž líčí Mikulášovo vidění před jeho volbou na biskupa takto: „Zjevuje se mu tady ve snách jakási božská síla Ducha svatého, ukazujíc mu slavný trůn a cti- hodný oblek arcikněžský, a vyzvala jej, aby zasedl na trůnu vidě- ném v oltáři slávy.“<sup>70</sup> Na našem obraze, jak řečeno, zjevuje se Miku- lášovi prestol, oltářní stůl, nikoliv jak uvádí řecký životopis, trůn a biskupské roucho; změna plyne z toho, že levá část obrazu byla in- spirována ruským životopisem, který řeckou předlohu pozměnil a jenž praví, že Mikulášovi se zjevil ve snách Duch svatý a ukázal mu „prestol“, což je v církevní slovanštině synonymon pro oltářní stůl i biskupský trůn.<sup>71</sup> Pravá část obrazu pak vznikla na základě jiného

vyprávění životopisu o tom, jak došlo k Mikulášově volbě za biskupa. Biskupové a klerikové, shromáždění k volbě arcibiskupa v chrámu v Myře, dostanou od Boha vnuknutí, aby volili toho, jenž první následujícího dne vkročí do chrámu a jenž se bude jmenovati Mikuláš. Tak se také stane. Tento okamžik znázorňuje pravá polovina obrazu, kterou malíř svobodně sloučil s předchozí ilustrací Mikulášova snu v jedinou kompozici.

3. Kromě tohoto snu měl však prý Mikuláš i druhý sen, který mu předpověděl jeho biskupskou hodnost. V něm se mu zjevil Kristus s Pannou Marií, Kristus mu podával knihu evangelií, Bohorodička pak biskupský omofor.<sup>72</sup>

Do cyklu života sv. Mikuláše nebyla tato událost nikde zařazena, zato se dostala velmi záhy do reprezentativního obrazu světce, kde v medailonech po obou stranách světce je zobrazován Kristus s evangeliem a Bohorodička s omoforem. Toto vyprávění pozměnil mnich Damaskinos (žijící v II. polovině XVI. století)<sup>73</sup> tak, že je spojil s legendou, do té doby neznámou, o účasti Mikulášově na nikejském sněmu, kde se nechal strhnouti k tomu, že udeřil Aria ve tvář a byl proto vsazen do žaláře, aby po sněmu bylo rozhodnuto o jeho osudu. V noci se však zjevila v žaláři Bohorodička a Kristus a vrátili mu odňaté odznaky biskupské hodnosti. Když se to císař dozvěděl, propustil světce z vězení a snažil se s ním smířiti, právě tak jako ostatní.<sup>74</sup>

Na základě tohoto textu předpisuje pak Hermeneia: Vězení a uprostřed světce; Kristus s pravé strany nese evangelium, s levé strany Bohorodička omofor a dávají mu to.<sup>75</sup>

4. Pouze na Soldatenkovově ikoně objevuje se obraz sv. Mikuláše sloužícího liturgii. Před architekturou, představující tříkupolový chrám, stojí prestol s evangeliem a křížem a nad ním visí ikona Spasitele. Před prestolem stojí Mikuláš v biskupském rouchu a modlí se. I když nápis na ikoně: „СѢТІ НІКОЛАЙ СЛЖАШЕ БОЖЕСТЕННЮ ЛИТЪРГІЮ“ je novější, těžko lze předpokládati, že zde malíř chtěl zobraziti modlitbu Mikulášovu v chrámu, při níž byl zastížen biskupy shromážděnými k volbě myrského pastýře, jak o tom na hoře mluvíme, poněvadž Mikuláš je již v biskupská roucha oblečen. V životopisech pak nenacházíme žádnou zvláštní událost, která by se k Mikulášově liturgii nějak vázala.

5. Na borovičské ikoně nacházíme bezprostředně za obrazem biskupské chirotonie Mikulášovy následující obraz: Před pozadím, jež

tvorí vpravo ruský chrám, vlevo ideální architektura, stojí dlouhý stůl, pokrytý nádobami s jídlem, po jehož obou stranách zasedá množství mužů, v čele stolu pak na vyvýšeném místě sedí mnich s nimbem okolo hlavy. Stařec, sedící po jeho pravici na prvním místě vstává s pohárem v ruce tak, jako by připíjel na zdraví předsedajícího mnicha. Vysvětlení tohoto obrazu nepodá žádný životopis Mikuláše myrského, a to ani ty životopisy, do nichž byly vetkány motivy ze staršího životopisu Mikuláše, igumena kláštera Nový Sion. Jen v původním životopisu tohoto druhého Mikuláše najdeme líčení nejedné hostiny, kterou Mikuláš vystrojil pro obyvatelstvo trpící hladem. V líčení těchto hostin není však obsažen žádný prvek zázračné činnosti a proto by jejich výtvarný popis nezapadal do rámce cyklu, jehož smyslem je právě jen oslava zázračné činnosti Mikulášovy. Ale nejenom z toho důvodu, nýbrž i proto, že hostiny se zúčastní pouze muži, neshledáváme v tomto obraze vyobrazení některé z těchto hostin, nýbrž jiné události, kde zázrak je vedoucím motivem. Je to tento příběh: Když jednou v klášteře pracovalo mnoho dělníků na stavbě klášterní ložnice, tázal se Mikuláš svého zástupce v řízení kláštera, kolik má chlebů, aby mohl pohostiti dělníky. Když mu bratr odpověděl, že má jen jeden, přikázal mu Mikuláš, aby chléb přinesl a pomodliv se nad ním, počal jej rozdávat zástupu 83 dělníků; a když se všichni nasýtli, sebrali s 9 stolů 3 koše drobtů.<sup>76</sup> Je však ještě pravděpodobnější, že komposice představuje jinou hostinu, kterou Mikuláš Sionský vystrojil pro kleriky, kteří navštívili sionský chrám a pohostil je pouhými třemi prosforami a džbánem vína; když jim byly tyto pokrmy předloženy, klerikové reptali, pravíce, že sotva jednou či dvakráte si z nich ukousnou. Mikuláš slyšel jejich reptání a přišel k nim pravě: Dobře je mi dnes, abych vám naléval. A vzal džbán se stolu a nalil všem kolik chtěli a rozveselili se. A když se potěšili, pravili klerikové k sobě: Sláva Bohu, jenž dal takovou milost služebníku svému Mikuláši.<sup>77</sup> To, že Mikuláš byl v této scéně zobrazen nikoliv v rouchu biskupském, nýbrž jako mnich - což je v celé námi probírané oblasti zjevem ojedinělým - dosvědčuje jasně, že malíř se inspiroval přímo životopisem igumena novosionského. Komposice se objevuje ještě jednou, a to na dečanské ikoně (pátá scéna na levém okraji). Zde sedí za stolem pouze 5 postav a před stolem stojí Mikuláš v tradiční podobě v kněžském rouchu s evangeliem v rukou.

6. Zcela ojedinělá je jiná komposice, jež rovněž souvisí s biskupskou působností Mikulášovou, kterou nacházíme na pečerském cyklu. Mikuláš leží ve snu na lůžku, za ním stojí Bohorodička, dotýkajíc se levicí Mikulášova ramena a pravicí ukazujíc na chrámovou stavbu, která v levé části obrazu stojí ve skalnaté krajině. Podkladem komposice je opět epizoda ze života Mikuláše Sionského, která byla převzata do životopisu Mikuláše Myrského v tomto znění: „Když pak uplynul nějaký čas od jeho uvedení na posvátný trůn myrské metropole, zjevila se mu přeslavná Panna a Matka Kristova, Bohorodička Maria a ukazujíc mu jakési místo i míry stavení, povzbuzovala jej, aby podle nich postavil chrám jí zasvěcený.“<sup>78</sup>

IV. Označuje-li Anrich<sup>79</sup> vyprávění o zachránění stratégů za nejdůležitější mezi legendami o Mikulášových zázracích vůbec, takže se stává „zázrakem“ Divotvůrcovým po výtce, pak můžeme tento výrok plným právem převzít i pro obor ikonografie světcovy, poněvadž není ani jediného cyklu světcova života, který by neobsahoval alespoň jeden ze souborů obrazů ilustrujících tento text, u mnohých cyklů pak tvoří ilustrace této legendy většinu všech jeho obrazů vůbec. Ovšem poměr malířů k textu, který je vedl nebo měl vésti, je zcela osobitý a pojednáme o něm v závěru této stati.

Stručný obsah legendy je tento:<sup>80</sup> Tři stratioté, Nepotianos, Ursos a Herpylion byli vysláni Konstantinem spolu s vojskem, aby potlačili povstání Taifalů ve Frygii. Přistali v Andriace (přístavu myrském) a pozdravili Mikuláše, který sem přispěchal, aby urovnal třenice mezi vojáky a obyvatelstvem. Náhodou se stali svědky toho, jak Mikuláš zachránil v poslední chvíli od popravy mečem tři muže, které nevinně odsoudil úplatný provinciální prefekt Eustathios. Stratioté se po úspěšném splnění úkolu vrátili do hlavního města, byli však městským prefektem (eparchem) Ablabiem u císaře Konstantina osočeni z nepřátelství říši a uvězněni. Když byli zpraveni o popravě, ke které byli odsouzeni, vzpomněli si v žaláři na událost, jejíž svědky byli v Myře, a volali k sv. Mikuláši o pomoc. Mikuláš se zjevil ve snu Konstantinovi, právě tak jako Ablabiovi a přinutil je pohrůžkami, aby stratégy propustili. Druhého dne je císař před senátem propustil na svobodu a odevzdal jim dopis a dary pro Mikuláše, se kterými pak oni jeli do Myry a poděkovali světcovi za své zachránění.

Bojanský cyklus vyčerpá z legendy šest komposic: 1. Mikuláš vysvobozuje tři nevinné muže od popravního meče. 2. Stratégové sedí ve vězení. 3. Mikuláš se zjevuje Konstantinovi a 4. Ablabiovi, 5. císař propouští strategy na svobodu a odevzdává jim dary pro Mikuláše, 6. stratégové děkují Mikuláši a odevzdávají mu dary. Tentýž počet scén se stejným námětem nacházíme i v Markově klášteře a v Argeş (snad tomu tak bylo i v Baljevci). Dečanský cyklus má rovněž šest komposic, ale vypouští poslední obraz a místo něho rozdvojuje druhou scénu na dvě: v první sedí tři stratégové v žaláři, v druhé se jim zjevuje Mikuláš. Všechny ostatní cykly jsou kratší a omezují se v největším počtu případů na tři komposice, a to vysvobození od popravy, žaláři scénu a zjevení Konstantinovi. Je příznačné, že právě na ruských ikonách, kde život Mikulášův je líčen velkým počtem obrázků, je toto zkrácené vyprávění téměř pravidlem.

Již v dečanském (a snad již dříve v arilském) cyklu vidíme, jak se malíři odpoutali od literární předlohy tím, že do cyklu zařadili vyobrazení něčeho, co v ní není a ani býti nemůže, totiž že se Mikuláš zjevil stratégům ve vězení, když ve svém zoufalství vzpomínali na jeho zákrok ve prospěch nevinně odsouzených v Andriake. Tento omyl malířů se stává později pravidlem; pouze v Bojaně, v Markově klášteře, v Psači, v Argeş a z pozdějších památek toliko v Lavře a v Morači jsou stratégové zobrazeni sami v žaláři vsazení do klády nebo v okovech, jak spolu rozmlouvají. Další uvolnění od předlohy můžeme zjistit již rovněž ve XIV. stol., a to v pořadí obrazů; shoda počtu zachráněných mužů v Andriake a počtu stratégů byla příčinou jejich ztotožnění. Jediný cyklus moračský umísťuje na první místo scénu s popravou, kdežto nagoričinský klade tuto scénu až za zjevení Konstantinovi a Ablabiovi, čímž uvádí ono osvobození v jakousi příčinnou souvislost se zjevením; totéž pořadí má i cyklus v Gračanici a v Markově klášteře; v dečanském cyklu nelze pořadí jednotlivých obrazů zjistit, poněvadž cyklus byl rozdělen na několik částí podle toho, jak bylo volné místo na stěnách a klenbách. Na to, že v bojanském cyklu schází jakákoliv časová souvislost mezi jednotlivými scénami, ukázal již Grabar. V pozdějších cyklech je toto nesprávné pořadí obrazů zachováno důsledně tak, že na př. na některých ruských ikonách jsou jediné tři obrazy tohoto vyprávění vůbec od sebe odděleny a rozstrkány do různých částí cyklu, takže pro neinformovaného diváka jsou třemi rozličnými, na sobě nezávislými událostmi.

Jednotlivé obrazy tohoto cyklu se ikonograficky příliš nevyvíjejí. Ve většině cyklů se scéna zachránění mužů v Andriake odehrává v otevřené skalnaté krajině, sem tam se objevuje náznak architektury; v Moldoviți se poprava odehrává v uzavřeném dvoře, přes jehož hradební zeď se naklání Mikuláš, aby zadržel katovu ránu. Ve všech cyklech zachycuje Mikuláš ne katovu ruku, jak by předpokládalo realistické podání, nýbrž ostří meče, velmi často samotný jeho hrot. Odsouzené zobrazuje bojanský cyklus tak, že jeden z nich je skloněn a očekává katovu ránu, kdežto druzí dva stojí v pozadí; tento prvý typ je ve XIV. století vystřídán druhým, kde všichni tři jsou skloněni a kat se připravuje, aby všechny současně zbavil života (Dečany, Markův klášter, Nagoričino, Psača, Argeș). Oba typy se pak v pozdějších památkách objevují promiscue. Sklon k genu se objevuje i zde tím, že odsouzenici jsou zobrazeni se zavázanýma očima, pouze v Markově klášteře jsou bez pásky přes oči. Z pozdějších památek stojí za zmínku pečerská ikona, kde, nepochybně malířovým omylem, je skloněn před katem jeden z odsouzených, kdežto v pozadí čekají další tři, takže tradiční počet tří odsouzených je rozšířen o dalšího. O ikonografii druhé scény jsme řekli potřebné již výše, poněvadž se objevuje jen ve dvou formách: buď odsouzenici sedí sami v žaláři, nebo se jim zjevuje Mikuláš a to buď bezprostředně v jejich blízkosti, v žaláři nebo před žalářem, ať již je znázorněn ohradou nebo ideální architekturou, otevřenou obloukem nebo čtverhranným otvorem k diváku. V žádném případě však nevidíme, že by stratégové věnovali pozornost Mikulášově přítomnosti, z čehož můžeme souditi, že malíři chtěli zde znázorniti ne Mikuláše tělesně přítomného, nýbrž jen jako vidění nepostižitelné očima stratégů. Ještě méně lze poznamenati o třetím obrazu, zjevení Konstantinovi, jež od Bojany až do posledních památek představuje Konstantina ležícího na ozdobném lůžku, před nímž, nebo za nímž stojí Mikuláš. Snad bychom mohli jen poukázat na gračanickou fresku, kde před císařovým lůžkem leží na zemi dva vojáci, motiv, jenž je vzdáleným ohlasem ceremonielu byzantského dvora, nebo na roztomile naivní detail Lichačevovy ikony č. 290, kde - na rozdíl od jiných památek - spí císař bez koruny, jež je uložena na stolku v záhlaví jeho lože. Stejně jako zjevení Konstantinovi je komponováno i zjevení Ablabiovi, nebo, jak jej nazývají nápisy srbských fresek, „Igemenovi“. Snad tento termín, objevující se i v textech životopis-

pisů, zmátl malíře ikony Tretjakovské galerie natolik, že na lůžku uložil ne vysokého funkcionáře byzantského státu, nýbrž klášterního igumena v mantii a klobouku; přes to nápis obrazu praví: „ϞϚ... ΚΟΛΛ ΛΒΗ ΒΔΒ... ΚΚ Ρ ΣΗϞ“. Obě zjevení jsou sloučena na pečerské a dečanské ikoně v Morači v jednu scénu, zřejmě jen pro úsporu místa. Scénu osvobození stratégů líčí bojanský cyklus sumárně: Císař sedí na trůnu, za nímž stojí mladík s kopím. Konstantin natahuje ruce k stratégům, kteří jsou nazí, toliko epizoniem opásáni okolo beder. Jen nápis nám sděluje, že jim Konstantin odevzdal jako dary Mikuláši evangelium a dva svícny, jen částečně shodné s textem životopisu: „Dal pak jim poklady: zlaté evangelium a dva zlaté svícny, jinou nádobu zlatou s drahými kameny.“<sup>81</sup> Dary se pak objevují v další scéně, kde stratégové stojí před Mikulášem sedícím na trůnu, drží v rukou evangelium a na zemi stojí před trůnem dva veliké svícny. O dalším daru, jenž jednou se popisuje jako: „κκεϛοο ρουσοϛν διάλιθον“<sup>82</sup>, jinde jako: „κκεϛοο τι ἕτερον, ρουσοϛν και αυτο και λιθον τιμιον συγκεϛυμενον“<sup>83</sup> či „ποτήριον ἄργυροϛν“,<sup>84</sup> čemuž třeba rozumět: tak, že to byl zlatý nebo stříbrný kalich nebo jiná nádoba liturgická posázená drahým kamením, nevidíme nic ani zde, ani jinde. Epický cyklus v Markově klášteře zobrazuje za Konstantinovým trůnem dva dvořany, jednoho s mečem, druhého s knihou, vzdálený to náznak ceremonielu byzantského dvora. Stratégové přinášejí tu Mikuláši pouze evangelium (obr. 14). V Argeš přijímají stratégové od Konstantina a Mikuláši odevzdávají kromě evangelia tři svícny, počet, který nezná žádný řecký text.

Závěrem třeba poznamenati, že valná většina cyklů zobrazuje stratégy jako muže rozdílného věku: jako starce, vzrostlého muže a mladíka. Netřeba ani podotýkati, že pro toto rozlišení není v legendách podkladu a objevuje se v byzantském malířství všude tam, kde současně vystupují tři muži, nejčastěji sice jako mágové v Narození Páně, ale i jinde (na př. zpěváci v několika obrazech Markova kláštera); původ tohoto ikonografického zvyku dlužno patrně hledati již v antice.

V. 1. Kromě ilustrace legendy o stratéziích tvoří páteř všech cyklů šest scén, jež lze nazvati standartními, poněvadž se objevují ve většině cyklů. Je to především scéna *zničení pohanského chrámu*. Bojanský cyklus líčí je stručně a srozumitelně: uprostřed scény stojí na sloupu

socha bohyně opásané jen epizoniem kolem boků, s frygickou čapkou na hlavě, kterou na rozkaz Mikuláše, stojícího po straně, ničí dva muži: jeden do ní bije krumpáčem, druhý ji strhává za vztaženou rukou. Již sama forma sochy, zejména však její frygická čapka, jsou zcela konkrétním poukazem, že předlohou byla Metafrastova verze životopisu, kde se v Mikulášově boji proti pohanskému kultu zvláště vyzvedá zničení chrámu Artemidina, „jenž byl krásný a podivuhodný a velikostí předčil jiné a byl nejpříjemnějším pobytem pro dáblý“.<sup>85</sup> Méně konkrétní jsou obdobné scény v Gračanicích, v Dečanech a v Baljevcích, kde Mikuláš stojí před okrouhlou stavbou, s jejíhož vrcholu padá několik bílých soch. Zatím co v Gračanicích je zničení těchto model povahy zázračné, neboť sochy padají jen k Mikulášovu žehnání, je v druhých dvou případech jejich zničení způsobeno tělesnou činností Mikulášovou, který v obou případech nese v ruce sekeru. Ikonograficky je neobyčejně zajímavá kompozice v Lavři, kde se opět místo chrámku objevuje volně stojící socha obklopená jen nízkým zábradlím. Socha představuje muže a je obklopena aureolou okolo celé postavy; podle nápisu jde o idol Apolinův. Žádný z řeckých textů vydaných Anrichem neví nic o Apolonově modle a dlužno proto předpokládati, že předlohou obrazu byl nějaký text, jež Anrich nezachytil, a to text staršího původu, poněvadž jen autor znalý pohanských poměrů v Malé Asii mohl zaměnit Artemidu za druhé z obou předních lokálních božstev Lykie.<sup>86</sup>

2. Dalším obrazem této skupiny je ilustrace *zachránění Demetria od utonutí* v moři, jež líčí událost takto: Demetrios bydlící ἐν τοῖς Ἐλευθερίοις v Cařihradě putoval lodí na svátek světcův do Athyru (na sev. břehu Propontidy), za bouře na moři byl však stržen s lodí do moře. V nouzi volal o záchranu svatého Mikuláše, který jej zachránil a Demetrios se ocitl, nevěda ani jak, ve svém vlastním zavřeném domě, kde jeho křik uslyšeli sousedé. A když přiběhli, našli dům zavřený, Demetria pak uvnitř domu, jak vzývá mohutným hlasem světce. Když pak se jej vyptávali, jak se v mokřých šatech ocitl ve svém domě, odpověděl jim, že se sice pamatuje, jak za rachotu bouře a hukotu větru spadl s lodí, ale neví, jak a kdy se do svého domu dostal.<sup>87</sup> Věrně podle legendy líčí událost toliko božanský cyklus. V levé části obrazu vidíme mořský záliv, z jehož rozbouřených vod se vynořuje kýl potopené lodi, na břehu zálivu stojí dům, k jehož vchodu vede vysoké schodiště. V otevřených dveřích

domu klečí mladý muž s rozepjatýma rukama, nalevo od dveří je viděti dvě další osoby, zřejmě Demetrioovy sousedy, kteří k němu natahují ruce. O tom, že se malíř snažil vylíčit příběh shodně s legendou dosvědčuje i to, že se na obraze neobjevuje Mikuláš, jako v pozdějších památkách. Jiný moment příběhu líčí cyklus dečanský, kde na rozbouřených vlnách se zmítá koráb a kolem něho ve vlnách plovou topící se lidé, vpravo pak stojí Mikuláš a jednomu z nich podává ruku. V pozdějších památkách byla tato kompozice zjednodušena jen na postavu Demetria topícího se v moři, jemuž Mikuláš, jenž stojí na břehu, podává ruku. Jsou to především ruské texty, které touto formulací námětu sledují slovanský text, který do překladu řecké předlohy vsunuje slova: „A vzav Dimitria za ruku, vyvedl jej z moře v tu chvíli.“ Dalšího vývoje se tato kompozice nedočkala, přestože se vyskytuje téměř ve všech cyklech.

3. Stejně oblíbenou kompozicí je *zázračné záchránění plavců v bouři*, jež byla vybudována na tomto vyprávění. Plavce přepadla těžká bouře a počali v nouzi vzývat Mikuláše o pomoc: „A on neprodlévaje vstoupil ihned na loď a zraku jejich stal se zřejmý. ‚Hle,‘ pravil jim, ‚volali jste mne a jsem zde, abych vás zachránil‘. A tu jim poručil, aby byli dobré mysli, ujal se kormidla a před zraky všech nechal jim řídit loď.“<sup>89</sup> Tak se dostali šťastně na břeh, vešli do Mikulášova chrámu a tam poznali svého zachránce a poděkovali mu. Malíř bojanského cyklu znázornil plachetní loď na rozbouřeném moři, v níž stojí a žehná Mikuláš lodníkům, jejichž gesta jasně naznačují strach a bezradnost. Pozdější památky převzaly tuto kompozici a v podstatě ji nijak nezměnily; to, že v některé lodi Mikuláš sedí u kormidla, v jiné pak stojí, je pro ikonografii námětu bezvýznamné. V některých památkách (na př. v Morači a v Lavře) vidíme, jak okolo lodního stěžně poletují ďáblové; nepotřebujeme tento detail považovati za výmysl malířů, vždyť v životě Mikuláše Sionského poučuje při mořské bouři světec plavce: „Vidíte, dítky, jak ďábel krouží okolo lodi a snaží se svésti nás se správné cesty?“<sup>90</sup>

4. O mnoho zajímavější je vývoj další kompozice *vysvobození Basila ze zajetí*. Jejím základem je legenda,<sup>91</sup> která vypráví, že o svátku sv. Mikuláše se konala v Myře noční pobožnost, jíž se zúčastnil i nějaký rolník (ἄγροικος τις; odtud v slovanských textech a v nápisích na ruských ikonách: *ѡгрокъ њ сынъ его Басилій*.) Do svatyně světce u Myry vtrhli však krétští Arabové (Ἰσλαμηνοί) a od-

vlekli do zajetí účastníky slavnosti, mezi nimi i syna rolníkova, Basila. Krétský emir zalíbil si hoča pro jeho krásu a ustanovil jej svým číšníkem. Uplynul rok v stálém a hlubokém zármutku rodičů nad ztrátou synovou a nastal opět svátek sv. Mikuláše, který však matka nechtěla slaviti pro svůj zármutek a teprve obsáhlými domluvami manželovými byla přesvědčena o bohublosti oslavy tohoto svátku. A když se hosté opět shromáždili a do noci rozprávěli o Basilovi a utěšovali rodiče, uslyšeli štěkati psy a když otec vyšel ven, našel na dvoře svého syna, oděného v krétský oděv se džbánem v ruce. Ten mu pak vyložil, že byl z arabského zajetí uchvácen a do rodného domu přenesen sv. Mikulášem. V Bojaně vidíme stůl, za nímž sedí otec a matka, vpravo pak přivádí Mikuláš hoča s pohárem v ruce, otec k synovi vztahuje v radosti ruce. Tomuto schematu zůstaly věrny téměř všechny pozdější památky, tu zjednodušíce je, tu rozmnožující počet stolovníků a konkretisující prostředí, v němž se událost zběhla. Za zmínku stojí to, že teprve pečerská a Ostrouchovova ikona vzpomněla prvních ohlašovatelů Basilova návratu, psů; před stolem vidíme psy, kteří se vzpínají na Basila. Soldatenkovova ikona interpretovala návrat Basilův jinak: otec a za ním matka vycházejí z domovních dveří a vítají syna, kterého přivádí Mikuláš, při čemž otec drží v ruce rozžatou svíci ve svícnu. Malíř si zřejmě uvědomil, že událost se zběhla v noci a snažil se tímto detailem časové určení její zdůvodniti. I na Čirikovově ikoně vychází otec z domu se svíci, na dvoře stojí ještě prázdný stůl od slavnostní hostiny. Ale v XVII. století vzniká v Srbsku nová redakce komposice, která znázorňuje ne návrat Basilův, nýbrž vlastní jeho zachránění. V Morači vidíme dva Turky s turbany na hlavě, kteří dřepí za nízkým stolkem, na němž jsou rozloženy nádoby, před stolkem stojí Basil se džbánem a pohárem v rukou chystaje se obsloužití svého pána. Ale zezadu uchvacuje jej Mikuláš prudkým pohybem za ramena. Obraz dýše, zejména v podání Turků, takovým realismem, že ho můžeme očekávat jen od malíře, který Turky a jejich způsob života znal ze svého bezprostředního okolí. O něco ideálněji podává scénu dečanská ikona, kde tři Turci sedí a čtvrtý stojí za obyčejným stolem pokrytým pokrmy.

5. Další běžné vyobrazení cyklů je inspirováno legendou o *porazení cypřiše* osídleného ďáblem. K Mikuláši se obrátili obyvatelé Plakomy stěžující si, že na jejich území stojí prastarý cypřiš podivných

rozměrů v němž sídlí nečistý duch, jenž působí zlé, a že si nevědí se stromem rady. Světec se odebral k stromu a pokleknuv modlil se, načež vyzval lid, aby strom porazil. A když se toho nikdo neodvážil, sám vzal sekeru a sedmi ranami strom podřal.<sup>92</sup> Dábel sídlící ve stromu chce uškoditi Plakonským ještě při pádu stromu, ale Mikuláš jej zažehná, aby se již nikdy v krajině neukázal. Tohoto textu se přidržuje jen cyklus bojanský, jenž zobrazuje Mikuláše se sekerou v ruce, když sám zasazuje ránu stromu; vpravo přihlížejí čtyři diváci jako zástupci zstrašeného zástupu, o němž mluví legenda. Pozdější cykly vynechávají diváky, takže zůstává Mikuláš sám se sekerou v ruce; v Nagoričinu vidíme také ďábly, kteří vyletují z koruny stromu. V XVI. století se komposice mění, Mikuláš pouze žehná stromu, kdežto ránu sekerou zasazuje nějaký mladík (na př. v Homoru a Moldoviți). V Argeș je příběh ilustrován dvěma komposicemi: v první vidíme prostý jednolodní chrámek, nad jehož otevřeným vchodem v tympanonu je namalováno poprsí nějakého svatého biskupa. Před chrámkem stojí postava, dnes již téměř úplně setřelá, ale o obsahu komposice nás zpravuje její nápis: „**СЪТЪ НИКОЛАН [МОЛИТВЪ] ТВОРА**“. Je tu tedy znázorněna modlitba světce, kterou před zázrakem konal. Pak teprve následuje další komposice, v níž Mikuláš sám, bez pomocníků, seká cypřišový strom.

6. V některých ruských památkách (ikona tverská, Lanzova, grottaferratská a pečerská) vidíme pod stromem šestihranný nízký předmět, jenž není ničím jiným, než studnicí. Že o studni zde skutečně jde, dosvědčuje nápis na pečerské ikoně, který praví: „**[ИЗ] ГНА [ДІА] БОЛА ИЗ КЛАДЕВА**“; podobný nápis čteme i na Rjabušinského ikoně č. 108. Malíři těchto ikon sloučili zde s legendou o porážení cypřiše jiný příběh o *vyčištění studně od ďáblů*, který v řeckých pramenech zní: Když se roznesla po kraji zpráva o Mikulášově zázraku v Plakomě, přišli k němu obyvatelé vesnice Arabanda a stěžovali si, že ďábel ovládl studnici, na kterou jsou odkázáni, že ztýral ženu, jež k ní přišla vážit vodu a že voda ve studni zhořkla, takže jí nelze užívat. Když se Mikuláš ujistil, že prosebníci jsou křesťané, odebral se do jejich vesnice a odsloužil liturgii a poučiv lid, odebral se k studni, vykonal modlitbu a vyzval ďábla jménem Božím, aby studni i vesnici opustil. Dábel se Mikulášovi ozval povzdechem nad ztrátou své moci, ale studni opustil, což naznačil smrdutý dým, který z ní vystoupil. Mikuláš studni posvětil a první se z ní napil a odevzdal ves-

ničanům.<sup>93</sup> Na ikoně tverské a Rjabušinského č. 108 vidíme také ďábly, jak vystupují ze studně, na Lanzově ikoně prchají jak ze studně, tak ze stromu, na pečerské toliko ze stromu. Na Čirikovově ikoně je studně, ze které vylétá ďábel, obklopen obláčky, patrně onoho snrdutého dýmu, o němž mluví legenda.

7. Poslední z těchto ilustrací běžných zázraků světcových znázorňuje obecně známou událost z Mikulášova života o *podpoře chudého otce tří dcer*. Stručný obsah legendy, kterou životopisy podávají s epickou rozlehlostí, je tento: Bohatý muž, otec tří dcer, náhle zchudl a ze zoufalství chtěl si opatřiti prostředky k výživě tím, že své dcery vydá hanbě. Mikuláš se o tom dozvěděl a uvažoval jak zabrániti hříchu, ale při tom šetřiti hrdosti otcovy. Proto v noci vhodil oknem do otcova domu měšec zlata a rychle odešel. Muž naleznuv ráno tento dar se zaradoval, děkoval Bohu, vyvdal prvou dceru a darované zlato dal jí věnem. Totéž se opakovalo i s druhou a třetí dcerou. Když však po třetí vhodil pytlík se zlatem do nuzákova bytu, probudil jej zvukem dopadnuvšího měšce, muž vyběhl z domu za neznámým dárcem, padl k jeho nohám a děkoval mu jako svému vysvoboditeli. Světec jej však zapřísáhl, aby nikomu nevyprávěl o tom, co se stalo.<sup>94</sup> Jen argešský cyklus využil plně celého tohoto textu, neboť znázornil především tři dcery, které leží na společném lůžku přikryté jednou pokrývkou, ale dále i jejich otce, jenž pospíchá za svatým Mikulášem, který spěšně odchází a jehož zastihnul před východem z domu. Natažené ruce otcovy vyjadřují jasně projev jeho díky dárci, zato pohyb Mikulášovy pravice, jenž má naznačovati odmítání díky, není plně srozumitelný. Při této podrobnosti dopustil se však malíř podstatného omylu, poněvadž podle legendy poznal otec dárcce teprve při třetím obdarování, ale tehdy již dvě dcery byly provdány a nespaly tedy v rodném domě. V jiných cyklech je událost vylíčena stručněji; v Bojaně, v Staro-Nagoričinu, na bulharské ikoně (a snad i v Baljevci) je znázorněn spící otec, k němuž se přibližuje Mikuláš s váčkem v ruce, v Markově klášteře, v Morači a na Lanzově ikoně jsou vyobrazeny, stejně jako v Argeš, i spící dcery. V poslední z těchto památek není zobrazen otec, kdežto v Markově klášteře sedí před lůžkem dcer, v Morači klečí s měšcem v ruce, zatím co Mikuláš hází další měšec do okna. S problémem oddělení dvou prostorů (ulice, v níž stojí Mikuláš, a domu, v němž spí dcery či otec) se malíři vyrovnávají různě podle

svých schopností a názorů na obrazovou konstrukci, na ikonografii námětu to však nemá vlivu.

VI. 1. Kromě těchto zázraků a příběhů ze světceva života je však v památkách vylíčena velká řada dalších událostí, jež nezobecněly do té míry, jako skupina právě vylíčených šesti příběhů a vyskytují se proto v památkách méně často, někdy i jen jednou.

Mezi nimi je třeba uvést na prvním místě *zázrak s kobercem*, jenž byl vytvořen podle textu zachovaného pouze ve slovanském znění.<sup>95</sup> Ahnrich předpokládá sice, že jeho nezachovaný originál byl řecký, ale ta skutečnost, že zobrazení tohoto příběhu se objevuje pouze v památkách vzniklých v slovanském prostředí (rozhodným znakem jsou slovanské nápisy), přimlouvala by se, aby slovanskému textu bylo přiznáno právo originálu. Legenda vypravuje, že v Cařihradě žil prostý muž, řemeslník, jenž byl velkým ctitelem sv. Mikuláše a slavil vždy jeho svátek. Poněvadž však zestárl a nemohl již pracovat, upadl v nouzi a tak, když se přiblížil světceův svátek, neměl, z čeho by nakoupil věci k oslavě potřebné. Jeho manželka, s níž se radil, poukázala na to, že jsou již staří a stejně dlouho živi nebudou a že proto může bez starosti zpeněžit jejich jediný majetek, koberec. Stařec uposlechl a šel koberec prodati na trh. Tam jej potkal sv. Mikuláš v podobě starce a nabídl se, že koberec koupí za šest zlatáků, což stařec s radostí přijal, neboť takový úspěch neočekával. Mikuláš koberec vzal od starce, zašel k jeho manželce a sdělil jí, že byl jejím manželem požádán, aby jí koberec zanesl se vzkazem, že její manžel učinil již jiný obchod a nepotřebuje proto koberec prodávat. Koberec jí ponechal a zmizel. Když stařec nakoupil potřebné a vrátil se domů, zahrnula jej manželka výčitkami, že porušil slib daný sv. Mikuláši. Stálo mnoho námahy, než se stařená uklidnila a celý příběh se objasnil, ale pak oba děkovali Bohu a sv. Mikuláši a v radosti běželi do světceva chrámu, kde vše vyprávěli. O věci se dozvěděl i patriarcha, jenž rozkázal, aby jim byly vydány pokrmy z jmění sv. Sofie. Koberec starcův visel pak v paraklisu sv. Petra v chrámu sv. Sofie, kde jej viděl ruský palomník Antonij okolo r. 1200; ale již dříve v polovici XI. století zaznamenal příběh ruský mnich Efrem jako současník této události.<sup>96</sup> V Bojaně vidíme vyobrazení jen prvou část příběhu, totiž prodej koberce. Mikuláš stojí vlevo a žehná starci, který přichází proti němu, nesa koberec

zavěšený na tyči. Koberec je ozdoben kruhovým ornamentem, v němž jsou vetkáni dvojhlaví orli a gryfové. Jak způsob zavěšení koberce, tak podrobnosti jeho provedení vnukají myšlenku, že malíř zobrazil zde koberec tak, jak jej současníci nebo i on sám viděl v cařihradské svatyni; vždyť Antonij výslovně upozorňuje, že koberec visel. Pozdější vyobrazení události ve Ferapontově klášteře, v Homoru, v Moldoviți, na ikoně Treťjakovské galerie, ikoně v Grottaferratě, Lanzově a Ostrouchově a Jegorově, nemají s božanským podáním ničeho společného a omezují se na velmi stručné setkání starce s Mikulášem, který mu odevzdává koberec a setkání Mikuláše se stařenou, jíž Mikuláš koberec vrátí; obě tyto scény vidíme v Homoru, na Ostrouchově, Lanzově a Jegorově ikoně, jen setkání se starcem v Moldoviți a jen setkání se stařenou na Treťjakovově ikoně, jakož i ve Ferapontově klášteře, kde nápis: „ГѢМЪ Николѣи кѣпнѣ коверѣ збогаго и даѣтѣ женѣ его“ doplňuje to, co obraz nepodává. Ve všech případech je koberec zobrazen složený, bez nějakých zvláštních znaků, jako pouhý kus látky.

2. Dosti často se vyskytuje v cyklech scéna *uzdravení posedlého zlým duchem*. Jeho podkladem je vyprávění o tom,<sup>97</sup> že světec po návštěvě Říma se odebral do Zajordání, kde žil poustevnickým životem. V této době přišel do města Nasarech v Assyrii, jehož archont měl jednorozeného syna, který byl posedlý zlým duchem a ten jej honil po pustých místech. Když Mikuláš viděl hochovo trápení, řekl jeho rodičům: „Uvěřte v Krista a váš syn bude uzdraven.“ Rodiče padli k světcovým nohám a řekli: „Věříme, Boží světče!“ Mikuláš pomodliv se, přikázal zlému duchu, aby od mladíka odstoupil. Duch, poděsiv se, vyšel a na Mikulášovy otázky pověděl, že jej poslal vládce pekla, aby hocha trápil. Tu Mikuláš uchoпил dábla, svázal jej osmi měděnými pevnými řetězy, navalil na něj veliký kámen a hocha uzdraveného odevzdal rodičům. K tomuto textu se přimyká jediné homorský cyklus, kde vidíme Mikulášovu rozmluvu s rodiči, oděnými v stylisovaný císařský oděv s korunami na hlavách, jež naznačují jejich vynikající postavení, před nimi pak stojí hoch, jehož postava je vlivem zlého ducha pokroucena. Ruské památky komponovaly obraz asi ještě pod vlivem jiných legendárních vyprávění tohoto námětu, jichž je v životopisech Mikulášových sdostatek. Tak na př. ve Vita compilata se vypravuje o uzdravení Herma, syna nějakého muže v krajině Plinion<sup>98</sup> nebo syna ženy z Kroba, jenž trhal

na sobě šat a drásal tělo,<sup>99</sup> či ženy z Kanopu, jež zůstávala ztrnulou a nehybnou, takže ji musil její muž před Mikuláše přinést,<sup>100</sup> či dvou mužů Lva a Timothea.<sup>101</sup> Také Vita Licino-Alexandrina vypráví o uzdravení posedlého zlým duchem, který svou oběť honil po horách a kterého přivedli příbuzní před světce,<sup>102</sup> rovněž Περίοδοι Ηικολάου obsahují podobné příběhy, na př. o uzdravení ďáblem posedlého děvčete v chrámu sv. Michaela v Syrii.<sup>103</sup> Ještě více zázraků uzdravení posedlého nacházíme v životopisu Mikuláše Sionského, jenž byl již v XI. stol. přeložen do staroslověnštiny a platil v Rusku za životopis Mikuláše Myrského. V tomto překladu nacházíme takovýchto příběhů jedenáct, jež se nejen obsahem, nýbrž i slovně shodují s řeckým originálem.<sup>104</sup> Zdá se, že všechny tyto příběhy se slily u ruských malířů, kteří - jak dále uvedeme - jen málo se věrně řídili legendárními texty, v představu jediného zázračného vypuzení ďábla z těla jakéhosi mladého člověka, jež pak na ikony malovali. Svědčí o tom typičnost komposice, jež neodpovídá přesně ani jediné z těchto legend. Tak na Treťjakovské ikoně uzdravuje Mikuláš postavu v dlouhém oděvu s pokrytou hlavou, pravděpodobně ženu, ač ženu z Kanopu přinesl k Mikulášovi její muž; na Lanzově ikoně stojí Mikuláš před lůžkem, umístěným v komnatě, na němž leží muž ďáblem poražený, ač všechny zázraky legendami vylíčené se odehrávají v přírodě; do volného prostoru umísťují událost také ostatní ikony, na nichž je zobrazen posedlý buď obnažený (opásán jen epizoniem) nebo v nějakém chatrném obleku a poněvadž jím ďábel zmítá, drží jej buď jeden (ikona Ostrouchovova a jaroslavlská) nebo dva průvodci (ikona Soldatenkovova a ikona pečerská), kteří však nejsou charakterisováni jako rodiče posedlého, tak jak tomu bylo v Homoru; jediné na grottaferratské ikoně přichází posedlý sám a jeho prudká gestikulace naznačuje jasně ďáblovu působení. Všem ikonám je společné jen mládí posedlého a většině z nich motiv ďábla, vylétajícího z úst nemocného.

3. Tuto antidémonickou činnost Mikulášovu doličují ještě dvě památky rumunské dalšími komposicemi. Jedna z posledních scén homorského a voronežského cyklu zobrazuje Mikuláše, který se v hornaté krajině sešel s postavou, která má všechny ikonografické znaky anděla, i andělská křídla, ale jejíž nesvázané plavé vlasy a hlava bez nimbu ukazují, že to není pravý posel boží. Výklad tohoto obrazu najdeme v životě Mikuláše Sionského,<sup>105</sup> jemuž se v kelii

*zjevil ďábel v podobě anděla* a chtěl ho svésti, ale světec jej poznal a vyhnal. Jiný příběh s ďáblem zaznamenal cyklus v Popauři, a to ve dvou scénách: V první se Mikuláš dotýká holí ďábla v obvyklé podobě černé okřídlené postavičky, v druhé týž ďáblík vchází do skály. Nápis první scény: „СЪТВОРИСА ДІАВОЛЬ ІАКО АНГЕЛЪ И ІВНЕСА СТОМЪ“, ukazuje, že jde o týž námět jako v Homoru, zpracovaný však podle jiné textové verze, poněvadž ta, kterou jsme citovali, nezná ukončení příběhu zakletím ďábla do země, jak nás poučuje nápis „СЪТЪИЙ ЗАКЛОТИ ДІАВОЛА В ЗЕМЛѦ“. V jediné scéně zobrazuje příběh voronežský cyklus; poněvadž týž cyklus zobrazuje, jak jsme již řekli, i zjevení ďábla v podobě anděla, je zřejmo, že základem tohoto vyobrazení byl jiný text, jenž spojil vylíčený příběh buď s ukončením zázraku nad synem archonta nassarechského, jak jsme o něm výše mluvili, nebo s jiným příběhem zkrocení ďábla, jež obsáhle a půvabně líčí Περίοδοι Νικολάου;<sup>106</sup> tento příběh končí tím, že Mikuláš svázal ruce a nohy ďáblovy a uvrhl jej do „chaosu“ a ten započítal, takže ďábel tam zůstal ležeti. Shoda je tu i tam jen věcná, nikoliv formální; text, který by přesně k tomuto vyobrazení přihlédal, neznáme.

4. Na Rjabušinského ikoně čís. 108 vidíme hornatou krajinu, uzavřenou lesem a uprostřed ní poloklečí starší muž v ideálním oděvu s rukama zkříženýma na prsou před Mikulášem, který mu žehná. Podivná póza muže, která ukazuje, že špatně vládne nohama, nasvědčuje tomu, že je to ilustrace legendy o *uzdravení kulhavého Mikuláše*. Tento muž žijící v Cařihradě ztratil dlouhou nemocí schopnost chůze, přesto však se chtěl dovléci na slavnost svého patrona do jeho chrámu zvaného τῶν Ἰβήρων. Po cestě se mu zjevil sám světec a zvěstoval mu, že bude uzdraven v ναὸς Βασιλίδος, kam jej také doprovodil. Nemocný v tomto chrámu uviděl obraz sv. Mikuláše, poznal v něm svého průvodce, který mezitím již zmizel, doplazil se k obrazu a uzdravil se tím, že spolknul křížek na této ikoně upevněný.<sup>107</sup> Jak vidno, malíř ikony příběh podstatně zkrátil a zjednodušil. Toto zjednodušení tkví v tom, že mnozí malíři se řídili ruským textem, který se odchýlil od řecké předlohy a zjednodušil ji, zejména vypuštěním topografických údajů cařihradských. Proto praví zde Mikuláš: „Chceš-li býti zdrav, pojď za mnou. A šel světec do svého chrámu a zmizel“. Uzdravení chromého je zde jednodušší než v řecké předloze; když okolostojící Mikuláše na jeho pokřik po-

zvedli, „objal ikonu svatého Mikuláše obouma rukama a líbal ji se slovy: Věrný ochránče, smiluj se nade mnou.“<sup>108</sup> Zcela jinak je příběh komponován na Jegorově ikoně; před chrámem s jedinou polokulovitou kupolí stojí stůl nebo oltář, na němž stojí ikona sv. Mikuláše; vlevo stojí vedle stolu mladík v chitonu s ohnutýma nohama v kolenou, jenž se dotýká rukou obrazu; vpravo stojí starší muž v plášti, jenž události pasivně přihlíží. Nadpis: „ΕΤΩ ΝΙΚΟΛΑ ΧΡΟΜΙΤΑ ΗΣΤΑΝ“ určuje přesně obsah obrazu. (Nemýlí-li nás špatná reprodukce, nacházíme obdobně formulovanou kompozici již na ikoně ugrěšské.)

5. Vzácnou je i kompozice moldovijského cyklu, kde Mikuláš žehná skupině obnažených, jen epizoniem opáсанých mužů, jejichž těla jsou pokryta skvrnami nebo otevřenými ranami. Ve Voroneži je kompozice podána shodně, až na to, že muži jsou úplně nazí. Vysvětlení najdeme v Περίοδοι Νικολάου:<sup>109</sup> Když světec při svém putování ve východních krajích se dostal na Cypr, tu přišlo k němu 45 *malomocných mužů* a prosilo o uzdravení. Mikuláš se nad nimi pomodlil, poručil, aby svlékli své chitony, polil je od hlavy do paty olejem smíšeným s nardem a přikázal jim, aby se sedmkrát umyli v řece Eufkrat. Když tak učinili, uzdravili se.

6. V pečerském ikonovém cyklu nacházíme kromě již popsaného zázračného zachránění Demetria a námořníků, které přepadla bouře, ještě další námořní scénu: Na rozbouřeném moři pluje loď se vzduťou plachtou, uprostřed lodi pod stěžněm leží mladý bezvousý muž, který se právě pozvedá; proti němu stojí sv. Mikuláš a žehná. Pokud dovoluje rozeznati špatný stav ikony, je zde ještě jedna postava, která šplhá na vrcholu stěžně. Podkladem tohoto vyobrazení je vyprávění Metafrastovy verse životopisu,<sup>110</sup> která líčí, že při Mikulášově plavbě do Palestiny se chtěl jeden z lodníků vyšplhati na vrchol středního stěžně lodi, na které se Mikuláš plavil, aby tam něco upravil, při tom však sklouzl a zůstal ležeti uprostřed lodi jako mrtvý. Světec přispěl mu na pomoc, pomodlil se nad ním a tu plavec povstal jako ze sna probuzen, takže jej Mikuláš odevzdal opět živého lodníkům. Toto vyprávění není ničím jiným, než doubletem události, která se vypráví v životopisu Mikuláše Sionského a jež se jejím překladem dostala do nejstaršího ruského životopisu Mikulášova. Při jízdě Mikulášově do Jerusalema byl na lodi mladík Αμμώνιος (Аммонин), který vylezl na lodní stožár, aby tam připevnil

kříž, ďábel jej však srazil, takže padl na lůžko Mikulášovo, kde ležel jako mrtvý bez ducha.<sup>111</sup>

7. Na téže ikoně máme zaznamenánu ještě jednu příhodu, která se udála na moři. Uprostřed mořské hladiny vidíme jakýsi okrouhlý předmět, který z pravé strany přidržuje sv. Mikuláš. Na tomto předmětu sedí dva muži, jeden bezvousý mladík, druhý starší muž s plnovousem a rozprávějí. K nim přichází třetí muž, který nese přes rameno pytel, jak právě vyšel z útroby velryby (v polozničeném nápise rozeznáváme nadpis „*СѢМЪ НИКО... ИЗЪЛЪВИ ТРЕХЪ Ѡ КИТА*“), jejíž rozevřený chřtán, dotýkající se onoho okrouhlého předmětu vidíme v levém dolním rohu. Téměř doslovně se tato scéna opakuje i na Ostrouchovově ikoně. Základem této kompozice je legenda, která se zachovala pouze ve slovanském znění ruské redakce<sup>112</sup> a jež v podstatě praví: Za vlády císaře Floriana Proba plula po pontském moři velká loď s 500 cestujícími do Cařihradu; všichni cestující byli pohané až na tři bohaté muže, kteří již byli křesťany. Proto se pohané dohodli, že je hodí do moře, přepadli je když spali a svůj plán provedli. Jeden z nich neuměl plovat a proto brzy utonul, druhí dva se drželi nad vodou a volali o pomoc Krista a sv. Mikuláše. Tu najednou se z mořské hlubiny vynořil kámen a plul před nimi jako nějaká hora. Mužové se na něj vyšplhali a velebili svého nadpozemského zachránce. Mezitím kámen plul pod nimi rychle jako šíp. Když se rozednilo, přiblížil se ke kameni hrozný mořský netvor, položil na něj svou hlavu a zdálo se, že oba zachráněné spolkně. K jejich údivu však z útroby velryby vylezl jejich utopený přítel, který si přinášel těžký pytel a vyprávěl jim, že v břiše velryby našel loď s mrtvými lidmi a spoustou zboží, z něhož si vybral onen pytel. Když pak jej všichni tři otevřeli, zjistili, že je plný zlata. Na kameni se dostali až do Cařihradu, kde byli přijati knížetem Vataponem, který potrestal jejich pohanské spolucestující, nechav je naházeti do moře. Známe-li tuto legendu, pak teprve porozumíme třem obrázkům ikony I. Ruského musea; v prvním vidíme na moři plachetnici, v níž několik postav s turbany na hlavách vrhá do moře nějakého člověka, v druhém dvě postavy sedící na kameni a třetí vylézající s pytlem přes rameno z úst velryby a na třetí všechny tři přátele sedící na kameni, jenž se blíží k břehu; na břehu pak v úzké městské bráně je očekává nějaká postava (Vatapon?). Je to jediný známý příklad, kde ilustrace legendy byla rozložena do tří oddělených scén.

8. Ze stejného pramene vznikla jiná komposice pečerského cyklu, jež však, pokud víme, nemá v jiné památce obdoby. Pokud lze na polozničeném obraze rozeznati, představuje domovní interieur, v jehož pravé polovině stojí stůl, pokrytý nádobami a jídlem; za stolem sedí nějaký mnich, s bílým (?) klobukem na hlavě, který zdviženou pravicí ukazuje vzhůru, asi do těch míst, kde ve středu čelní stěny je umístěna tryptichová ikona s vyobrazením tří osob (po ramena) s nimby kolem hlavy. Před tryptichem stojí muž v dlouhém oděvu s rukama pozvednutýma k modlitbě. V levém rohu komposice vidíme další stojící postavu, nebo snad i více, jejichž význam nelze přesně určit. Komposice je ilustrací legendy,<sup>113</sup> která vypravuje, že za vlády císaře Lva se zjevil dobročinnému muži Theofanovi v Cařihradě sv. Mikuláš a přikázal mu, aby si od malíře Aggea nechal namalovati tři obrazy: Krista, Bohorodičky a Mikuláše a aby hotový obraz ukázal patriarchovi Anastasiovi a oekumenickému synodu. Theofanes poslechl, obrazy objednal a postavil na čestném místě svého příbytku. Poté vystrojil hostinu a pozval na ni Anastasia i synod. Když Anastasios vstoupil do Theofanova domu, upoutaly jeho pozornost ony tři obrazy, pochválil sice Theofana za první dva z nich, rozzlobil se však nad obrazem Mikulášovým, poněvadž prý je to selský syn a proto se nesluší, aby byl namalován spolu se Spasitelem a přikázal proto obraz vynésti ven. Theofana tento rozkaz zarmoutil a proto uprosil člena synodu Kaleista, aby před tímto obrazem konal k světcí pobožnost. Patriarcha zatím hodoval a když všechna jídla a nápoje byly spotřebovány, poslal k Theofanovi s výzvou, aby ještě přinesl víno. Trh však byl již zavřen. Theofanes víno nemohl opatřit a ve svém zármutku padl před Mikulášovým obrazem na zem a prosil jej o pomoc. Ta se do stavila v podobě hojnosti pokrmů a dobrého vína. Když se pak patriarcha vrátil domů, byl volán k nemocné na ostrov Myra (!); loď se však pod ním i pod synodem potopila a když patriarcha počal tonout, volal Mikuláše o pomoc, ten jej také zachránil a z patriarchy se stal Mikulášův horlivý ctitel. Jak vidno, ilustruje pečerská ikona přesně jen první část legendárního textu a to v kontinujícím slohu, neboť zatím co patriarcha kárá Theofana za Mikulášův obraz, modlí se již Theofanes před tímto obrazem o rozmnožení vína; v postavě v levém rohu je třeba snad viděti Kaleista. Druhou část legendy - vysvobození patriarchy od utonutí - zobrazil v rámci ilustrace celé legendy rumjancevský rukopis.

9. Rovněž na pečerské ikoně je zobrazen ještě jeden zázrak svět-  
cův lokalizovaný legendou do Cařihradu.<sup>114</sup> I ta se zachovala jen  
ve slovanském znění a zdá se, že přes opačné mínění Anrichovo  
vůbec neměla řeckou předlohu, poněvadž na konci slovanského  
textu prohlašuje její autor, zatajuje své jméno, že legendu napsal  
podle toho, jak ji slyšel vypravovati. Obsah legendy je tento:  
V Cařihradu žil za času císaře Konstantina muž Epifanios, vy-  
soce postavený a bohatý. Ten chtěl kdysi - bylo to 3. prosince - kou-  
piti na trhu ruského otroka a proto vzal 72 zlatníků a jel na koni na  
trh, nic však nekoupil, vrátil se domů, peníze odložil a zapomněl na  
ně. Druhého dne se však domáhal vydání peněz na jednom ze svých  
otroků a když tento nemohl o nich nic udati, nechal jej vsaditi do  
vězení. Otrok vzýval ve vězení o pomoc sv. Mikuláše, který se mu  
v noci zjevil a utěšoval jej; při tom spadly okovy s jeho rukou. V téže  
hodině se Mikuláš zjevil ve snu i Epifanioví, káral jej za krutý po-  
stup a ukázal mu, kde pohřešované peníze leží. Epifanios také ne-  
meškal a ihned nejen že vyvedl otroka ze žaláře, ale propustil jej  
i na svobodu a obdaroval. Že tato legenda dala vzniknouti onomu  
obrazu, dosvědčuje vlastně jen její nápis: „ИЗБАВИ МЪЖА ИЗ ТЕМНИЦИ“,  
poněvadž malíř nepopisuje událost, nýbrž jen sumárně vystihuje  
obsah legendy: Sv. Mikuláš přivádí jakéhosi starce s nimbem okolo  
hlavy k nějaké význačné osobnosti, která sedí na trůnu, ale kterou  
dnes zakrývá zrakům diváků ruka Mikulášovy sochy. Téměř shodně  
ilustruje příběh i ikona Ruského musea I., kde však otrok je zobra-  
zen jako mladý muž.

10. Pokud víme, jediná Ostrouchovova ikona zobrazuje zázrak  
s Polovcem, který nejenom v Rusku byl zaznamenán, ale zde se  
i stal. Ve skalnaté krajině jede skupina tří jezdců na koních, vedle  
nichž klusá další kůň bez jezdce, jímž je Polovec, kterého Mikuláš  
strhl s koně a nyní jej drží levou rukou za vlasy a pravicí jej bije  
metlou. Obraz ilustruje pouze část legendy, která vypráví: Jeden muž  
bydlící v Kyjevě měl u sebe po celý rok zajatého Polovce a proto jej  
vyzval, aby se na záruku vrátil domů a poslal odtud za sebe vý-  
kupné. Polovec však neměl nikoho, kdo by se za něho zaručil a tu  
jej jeho pán odvedl do chrámu před ikonu sv. Mikuláše a přijal tu  
od něho prohlášení, že si bere sv. Mikuláše za ručitele. Polovec  
odjel k svým lidem a posmíval se lehkověrnému Rusovi, který jej  
na tak málo bezpečnou záruku propustil. Ale po několika dnech se

Polovci zjevil sv. Mikuláš a mírně jej napomenul, aby dodržel svůj slib. Polovec však nedbal a proto se mu zjevil znovu, strhl jej s koně, zatřásl jím a znovu mu přísně nakázal, aby dodržel svůj slib. Ale ani tentokráte Polovec nedbal. Stalo se pak, že brzy potom jel Polovec se svými druhy na sjezd knížat svého národa a tehdy se mu zjevil Mikuláš po třetí, strhl jej s koně a bil: „Podivuhodné bylo, bratří, viděti jeho mučení. Tu byl hlavou dolů otočen, tu zas zdvižen a o zemi uhozen, jindy zas hlava jeho ocitla se mezi jeho nohama a při tom jej síla sv. Mikuláše bila jako neviditelnými dubovými pruty.“<sup>115</sup> Nakonec Polovec zůstal ležeti jako bez ducha, druhové jeho se rozutekli a zvěstovali lidem jeho kmene, co se stalo. Ti pak Polovci uložili, aby ihned odjel do Kyjeva s výkupným, poněvadž se báli, že Mikulášův trest postihne i je. Polovec tedy sebral stádo koní a odjel do Kyjeva, dříve však než odevzdal výkupné svému bývalému pánu, šel pěšky k chrámu, kde světec převzal za něho ručení, prosil jej před ikonou za prominutí své věrolomnosti a jako náhradu zanechal u chrámu stádečko koní. Jak vidno, zobrazuje ikona pouze třetí zjevení Mikulášovo Polovci. Zato Rumjancevský rukopis ilustruje legendu šesti obrázky, které sledují její text slovo od slova.

11. Jiný zázrak, rovněž ruského původu, nacházíme na pečerské ikoně. Obraz je sice valně poškozen, lze však v jeho levé části rozeznati vodní plochu, po které pluje loďka a v ní dvě postavy, prozrazující gestikulací zármutek. Jedna z těchto postav zdá se býti žena. Vpravo od loďky pluje ve vodě jakýsi podélný předmět, který lze považovati buď za zavinutou mrtvolu, nebo zavinuté dítě. Na břehu pak stojí chrám, před ním pak na oltáři, nebo na stole, je postavena ikona sv. Mikuláše a pod ní leží cnen zavinutý předmět. Před touto ikonou stojí jakýsi stařec, za ním pak lze spíše tušiti, než rozeznati další postavy. I když na obraze vidíme jen trosky původní malby, přece jen podle toho, co se zachovalo, poznáváme, že je to zobrazení zázračného záchránění dítěte utonulého v Dněpru. Legenda,<sup>116</sup> jejíž vznik lze na základě textové kritiky klásti asi do r. 1090, vypráví: Jakýsi muž, bydlící v Kyjevě, jel lodí po Dněpru na slavnost sv. Borise a Gleba do Vyšegorodu, kde tehdy byly jejich ostatky uloženy. S ním pak jela jeho žena, která držela na ruce dítě. Na zpáteční cestě žena zdřímala, dítě jí vypadlo z rukou do Dněpru a utonulo. Otec nařikal a bědoval a ve svém zoufalství zahrnoval

výčitkami i sv. Mikuláše. Světec uslyšel jeho nářek a „udivil zázrakem, jakého v dřívějších dobách nebylo“: utopené dítě vynesl v noci z řeky a položil je v chrámu sv. Sofie (на полатехъ стѣна Гоѳіа) živé a bez úrazu. A když pak ráno přišel do chrámu ponomar a uslyšel v něm dětský hlas, počal obviňovati hlídače, že vpustil do chrámu dítě, oba pak šli na galerii chrámovou a našli dítě, jak leží mokré před obrazem sv. Mikuláše. Nemohouce si věc nijak vysvětliti, pověděli o ní metropolitovi, ten pak ji dal rozhlásiti na trhu. Lidé se sběhli do chrámu a mezi nimi i otec dítky, ale ten se k němu nehlásil a teprve když přišla matka, poznala své dítě a vysvětlila shromážděným, že jde o zázrak. Pečerský obraz zobrazuje tedy současně dva momenty události následující po sobě, v levo jedou rodiče na loďce po Dněpru a dítě padá do vody, v pravo pak nachází ponomar zachráněné dítě před Mikulášovou ikonou, jež v důsledku této události byla později uctívána pod názvem: „Никола Мокрый“.

12. Ze srbských dějin víme, že někdy kolem r. 1308 povstal Štěpán III. Dečanský, tehdy ještě správce Zety, proti svému otci Milutinovi, doufaje, že s pomocí šlechty odstraní svého otce s trůnu. Zklamal se však, šlechta zůstala věrna Milutinovi a pokus o povstání skončil Štěpánovým oslepením a uvězněním v Cařihradě. Štěpán však nebyl úplně slepý a tak, když mu byl po několika letech povolen návrat, mohla mu býti svěřena správa jedné oblasti a mohl po smrti svého otce (1321) nastoupiti na trůn, který uhájil proti svému bratru Konstantinovi, nikoliv však proti svému synovi, budoucímu caru Štěpánu Dušanovi, který jej r. 1331 uvěznil a poté - snad - i dal usmrtiti.<sup>117</sup>

Toto strohé historické jádro ovšem těžko zapadalo do životopisu dvou srbských světců, jimiž byli jak Milutin, tak Štěpán Dečanský a proto je pravděpodobně již srbská církev přetvořila v legendu, která v ruské úpravě praví:<sup>118</sup>

Štěpán již v mládí vynikal všemi křesťanskými ctnostmi a proto nepřítel lidského pokolení vzbudil v srdci jeho macechy (míněna Simonida, dcera Andronika II., se kterou se Milutin oženil r. 1299, když jí bylo 7 let) nenávist a tak na její popichování Milutin na syna zanevřel. Štěpán odmítal sice návrhy šlechty, aby mocí chránil svou bezpečnost, ale to neumenšilo otcovu nenávist, který dal syna oslepiti. Rozsudek byl proveden nedaleko chrámu sv. Mikuláše. Tehdy se Štěpánovi zjevil Mikuláš po prvé a drže v ruce Štěpánovy

vyloupené oči řekl mu: „Neboj se, Štěpáne, tvoje oči jsou v mé ruce.“ Milutin se nespokojil synovým zmrzačením a dal jej převézt do Cařihradu, kde byl držen v klášteře Pantokratorově. Tam žil bohobojným životem mezi mnichy a byl tak oblíben, že dokonce i sám císař jej navštěvoval a radil se s ním. Pět let žil takto Štěpán tichým mnišským životem. Šestého roku v den památky sv. Mikuláše se zúčastnil s mnichy orthru v klášterním chrámu a když slyšel čtení Mikulášova života, zdřímł a ve snu uviděl opět světce, který mu připomenul to, co mu před pěti lety naznačil, požehnal mu, dotkl se jeho vyhaslých očí a když se Štěpán rozhlédl, poznal, že vidí. Poněvadž se však bál pronásledování své macechy, neprozradil změnu a nosil dále obvaz na očích. Krátce poté došlo vlivem Andronikova vyslance k Milutinovi, jímž byl představený kláštera Pantokratorova, k smíření s otcem a když brzy nato Milutin zemřel, ujal se Štěpán vlády a tu teprve sňal obvaz s očí. Svatý Mikuláš se Štěpánovi zjevil ještě jednou ve snu a to krátce před povstáním Dušanovým a zvěstoval mu blízkou smrt.

Rumjancevský rukopis vyhradil ilustraci legendy tři obrazy: na prvním obraze leží mladý bezvousý Štěpán na zemi blízko chrámové budovy ozdobené Mikulášovou ikonou, nad ním se sklání světec a ukazuje mu oči, které drží v pravici. Na druhém obraze účastní se Štěpán bohoslužby: Mnich, anagnost čte z knihy u analogia, za ním stojí obraz světcův a Pantokratorův, vlevo pak stojí další mnichové, uprostřed obrazu se modlí Štěpán a Mikuláš stojící před ním mu žehná. Na třetím obraze se zjevuje Mikuláš již starému Štěpánovi, který odpočívá na loži. Samotný zázrak Štěpánova uzdravení je zaznamenán v několika srbských památkách: v cyklu moráckém, na dečanské ikoně sv. Mikuláše a na dečanské ikoně Štěpána Dečanského mezi okrajovými obrázky (obr. 33).<sup>119</sup> Ve všech třech památkách je znázorněn Štěpán jako starší muž s mohutným tmavým plnovousem sedící na trůnu před architekturou (v posledních dvou památkách před chrámem), před ním pak stojí Mikuláš a žehná mu. V ještě abstraktnější formě zaznamenal událost cyklus moldoviťský, kde před žehnajícím Mikulášem stojí mladý muž v dalmatice a loru s korunou na hlavě, jakou má Štěpán i v iluminacích Rumjancevského rukopisu.

13. Až dosud jsme se snažili objasniti smysl těch vyobrazení na památkách, jež jsou vůbec jen alespoň poněkud zachovaná nebo

pokud jsme je na reprodukcích, s nimiž jsme se musili spokojiti, mohli rozeznati. Podařilo se nám tak objasniti smysl téměř všech vyobrazení, ale přesnost práce žádá, abychom se zmínili i o tom poměrně nepatrném zlomku všeho materiálu, který rozluštění vzdoroval.

Je to především jeden z obrazů na stěnách prothesisu v Gračanici, který je velmi silně poškozen, a nemůžeme ani bezpečně říci, zda vůbec patří k cyklu Mikulášova životopisu, poněvadž jednotlivé jeho obrazy nejsou nijak přehledně uspořádány. Na obraze lze rozeznati pouze dvě postavy sedící na širokém trůnu, před nimiž na zemi klečí v metanoi další postava; charakteristické znaky nejsou ani u jedné z nich zachovány. Žádnou událost z bohatého životopisu Mikuláše Myrského ani Mikuláše Sionského nelze ani zdaleka uvést v souvislost s dějem, který je ze zlomku fresky patrný.

V dečanském cyklu nelze přesně vyložit tři scény: v první stojí před Mikulášem nějaký jinoch, v druhé pak dva jinoši. Pravděpodobně to budou dvě vyobrazení dvou uzdravení posedlých zlým duchem, jichž je v životopisech, jak jsme shora uvedli, více než dost. Na třetím obraze vidíme svázanou postavu kněze (?) padající do jámy za městskou zdí, v níž leží lidské lebky; postavu přidržují dva andělé. Na první pohled jde o nějakou scénu z pronásledování křesťanů, což potvrzuje i nápis: *ПОВЕЛѢ ЦРЬ ВЪ ВСѢЦИ [ТЪМ]ОУ КРО[О]-МѢШНОУЮ*. Vezmeme-li v úvahu naprostou neuspořádanost dečanských cyklů vůbec a života sv. Mikuláše zvláště, byli bychom ochotni vyloučiti ji z tohoto cyklu vůbec, poněvadž totožnost Mikuláše s onou kněžskou postavou nelze přesně zjistiti. Ale takovému řešení záhady brání srovnání s cyklem baljevackým, kde na jednom z většiny setřelých obrazů cyklu vidíme rovněž nepochybné scény z mučení křesťanů: Je zde nějaké ukřižování, dále postava vylézající z jeskyně a postava přivázaná na záda běžícího zvířete. Poněvadž baljevacký chrám je zcela malý a není v něm jiných cyklů životopisů svatých, k němuž by tato scéna mohla patřiti, dlužno předpokládati, že patří do cyklu Mikulášova života. Pak ovšem není důvodu, abychom i onu dečanskou scénu z cyklu Mikulášova života vylučovali. Ovšem smysl těchto komposic nelze spolehlivě vyložit. O tom, že Mikuláš trpěl za posledního pronásledování křesťanů za Diokletiána, zmiňují se tři texty: Synaxar, Vita compilata a Metaphrastes. Ve všech třech však jsou popisy jeho utrpení ku podivu zcela

povšechné a neposkytují nejmenšího základu k podivuhodně popisným obrazům, jak dečanského, tak baljevackého. Podle synaxaru byl Mikuláš jat, bit a na skřípec natahován,<sup>120</sup> podle Vita compilata osvědčoval víru nejen horlivostí slova, nýbrž vytrpěl i „pouta, bičování a žalářování“,<sup>121</sup> podle Metafrasta „byl spoután, na skřípci mučen a tisícové jiné zkoušce podroben a pak s mnohými jinými křesťany žalářován.“<sup>122</sup> Zkušenosti, které jsme získali při studiu těchto cyklů vylučují domněnku, že by malíři cyklů si sami doplnili takové množství detailů, které by v literární předloze chyběly a proto nezbývá, než předpokládati, že malíře vedl nějaký jiný, nám neznámý text, který stručné zprávy oněch tří životopisů rozvedl a obohatil o konkrétní detaily.

Díky sumární kompozici obrazů na ruských ikonách a užívání stereotypních schemat není jejich objasňování obtížné. Jediná kompozice, kterou se nám nepodařilo rozluštit, je na Ostrouchovově ikoně. Na druhém obrázku shora při levém okraji vidíme člověka spícího na lůžku, po němž chodí jakési tmavé zvíře, podobné koni, ale menších rozměrů. Lze předpokládati, že je to buď nějaké vidění světcovo nebo znázornění nějakého ďáblem trápeného nemocného, kterého uzdravil Mikuláš. Ale žádný řecký ani slovanský text, který jsme pročetli, neobjasňuje tento detail.

VII. 1. Většina cyklů končí scénou Mikulášovy smrti, ale v Homoru a ve Voroneži nacházíme před ní ještě jinou kompozici, která se samotnou smrtí těsně souvisí. Vidíme zde Mikuláše stojícího před chrámovou budovou v rozmluvě se dvěma anděly. Výklad tohoto obrazu najdeme opět v životopisu Mikuláše Sionského, podle něhož světec počal se v předtuše smrti modliti, zpívati žalmy a vzývati Boha, aby poslal andělský sbor, který by přijal jeho duši a „spatřiv, že již andělé přicházejí, sklonil hlavu a odevzdal duši.“<sup>123</sup> Jinou verzi této kompozice nacházíme v bohatém cyklu pečerském; zde Mikuláš leží na lůžku a nad ním se sklání anděl.

2. Sama scéna smrti, resp. pohřbu je v každé z probraných památek komponována v detailech jinak, její základní osnova je však vzata ze starší kompozice Smrti Panny Marie, jež byla použita i v kompozici smrti jiných světců, na př. sv. Pavla Poustevníka,<sup>124</sup> sv. Jana Zlatoústého<sup>126</sup> nebo i jiných osob: královny srbské Anny,<sup>127</sup> srbských patriarchů Savy II.,<sup>128</sup> Daniela<sup>128</sup>, cara Jana Assěna<sup>130</sup> a

jiných: Je to lůžko resp. katafalk, na němž odpočívá mrtvý světec v biskupském rouchu, u hlavy a paty lůžka je pak shromážděn klerus, mniši, případně i věřící, pozadí obrazu tvoří chrámová architektura. Počet zúčastněných osob se mění, stejně jako jejich charakter, a různě je i vyjádřena jejich funkce při události. Již v Bojaně je zřejmo, že předmětem vyobrazení není sama smrt, nýbrž pohřební obřady, konané nad mrtvým světce, a to podle slov Metafrastova životopisu: „Jeho tělo pak bylo uctěno slavným průvodem, kde bylo neseno posvátnýma rukama biskupů a všeho kněžstva a uloženo v chrámu myrském.“<sup>131</sup> Plně je to však vyjádřeno v Markově klášteře, kde mravoličné tendence vlastní malířům těchto fresek, přicházejí k uplatnění; (obr. 15) vidíme zde nejen kleriky a mnichy, sloužící orthros za zemřelého, ale i zpěváky, udávající znamení k zpěvu kathismy: „Блажені непорочніи въ пѣти“ jak dosvědčuje několik písmen v otevřené knize, kterou přidržuje přísluhující hoch; vidíme zde i mnicha, který přináší svazek svěc, aby je mezi účastníky rozdál. Z ostatních památek je obřad pohřbu podán realisticky ještě v Lavře, kde v čele velikého množství kleru, shromážděného okolo mrtvého, je pět biskupů s nimby okolo hlavy, z nichž jeden mu líbá ruku. Motiv odnášení duše zemřelého do nebe, rovněž převzatý z komposice Smrti Panny Marie, objevuje se dvakrát, v Rjabušinského ikoně č. 108, kde uprostřed za lůžkem stojí anděl, držící v náručí duši v podobě zavinitého dítky a v Lavře, kde andělé odnášejí duši do otevřené nebeské brány.

3. V ruských památkách, a to i ve freskovém cyklu Ferapontova kláštera, se objevuje jako poslední scéna přenesení světcových ostatků do Bari. Že ostatní cykly neznají této komposice vysvětluje se tím, že jen Rusko mělo zvláštní svátek přenesení ostatků světcových, stanovený r. 1089 - tedy dva roky po oné události - kyjevským metropolitou Janem II. na 9. květen.<sup>132</sup> Osnova všech obrazů je stejná: vpravo městská architektura s branou, před kterou někdy očekává duchovenstvo průvod pohybující se od levé strany a v něm pak obyčejně dva jáhni (v Pečerách 1 jáhen a 3 biskupové) nesou otevřenou rakev se světcovými ostatky. Že smyslu komposice nebylo některými malíři při mechanickém kopírování porozuměno, dosvědčuje grottaferratská ikona, na níž teprve po této scéně následuje komposice smrti. Treťjakovská ikona vsunuje mezi kompozici smrti a přenesení další scénu, jíž třeba rozuměti jako součásti přenesení ostatků:

klerus je shromážděn okolo rakve a jáhen drží její nadzvednuté víko. Avšak podobná scéna na ikoně Čirikovově, kde dělník přiklápí víko sarkofágu, ve kterém leží mrtvý Mikuláš, je označena: „погребеніе“, Tatáž scéna objevuje se ve stejné formě na Rjabušinského ikoně č. 12 jako předposlední tam, kde bychom očekávali scénu světcovy smrti. Obě dvě si vysvětlujeme jako znázornění nalezení světcových ostatků, k jehož vzniku sice dala podnět legenda o přenesení ostatků do Bari,<sup>133</sup> jež však po stránce kompoziční zůstalo při pouhém abstraktním schematu, jež s podrobným popisem této události nemá nic společného.

VIII. Při ikonografickém studiu podobných cyklů, jako je život sv. Mikuláše, pátráme především po poměru obrazu k jeho literární předloze. Že podnět k vytvoření jednotlivých obrazů cyklu vyšel ze snahy po ilustraci životopisu, je nepochybné; jde jen o to, jak se řídil malíř textem, zda sledoval všechny události textem líčené, či zda z nich jen některé vybíral - a tehdy je nejdůležitější zjistiti hlediska, podle nichž byl tento výběr prováděn - a konečně zda se malíř řídil časovým sledem událostí, jak z této literární předlohy plyne.

Mírou ilustrativnosti jednotlivých obrazů jsme se obírali při jejich popisu a zbývá nám proto odpověděti pouze na ostatní otázky.

Měli jsme již příležitost při obdobné práci o ikonografii života sv. Jiří konstatovati, že žádný cyklus není doslovnou ilustrací jediné legendy, neboť malíři si vybírají z legend jednotlivé motivy, jež sestavují ve volné cykly, při čemž se výběr řídí vkusem doby a prostředí. Po zkušenostech, které jsme při studiu oněch cyklů získali, nebudeme se oddávati ilusím, že bychom mohli zjistiti úplnou paralelu mezi některým textem a cyklem, a můžeme uvedený úsudek směle aplikovati i na cyklus života sv. Mikuláše. Právě tak jako tam, tak i zde vybírají malíři jednotlivé epizody z různých textů a bez jakéhokoliv ohledu na časové jejich pořadí vytvořili z nich libovolné shluky. Přes to je mezi cykly svatojiřskými a mikulášskými jistý rozdíl. Zatím co tam bylo třeba k objasnění některých obrazů bráti na potaz i texty velmi odlehlé, často i vzniklé mimo řeckou jazykovou oblast, poněvadž řecké texty k výkladu nestačily, nacházíme jen v řeckých textech života a zázraků sv. Mikuláše vydaných Anrichem obrovské množství příběhů, které svou epikou a bytovým rea-

lismem přímo volají po štěpci ilustrátora, jež však malíři s výjimkou tvůrců borovičské a pečerské ikony ponechali nevyužity. Možno však poukázat ještě na jiný rozdíl. Posmrtných zázraků sv. Jiří je nemnoho a proto jejich včlenění do časového pásma obrazového životopisu nemohlo býti zkušebním kamenem poměrů malířů k jejich předlohám. Zato posmrtných zázraků sv. Mikuláše je množství téměř nepřeborné, rozhodně jich je více, než zázraků za života světce. A tu se přesvědčujeme, že malíři všech cyklů se ani zdaleka nezajímali o to, kdy se zázrak stal, lépe řečeno, nesnažili se vystihnouti, kdy se stal. To, že Thaumata de Basilio a Thaumata de Demetrio jsou zcela pravidelně včleněny do středu cyklů, tedy do rámce pozemského života světce, by nás ani neudivilo, ale že srbský malíř dečanské ikony, který nepochybně dobře znal dějiny svého národa a církve, umístil v sousedství Mikulášova boje proti pohanství obraz uzdravení Štěpána Dečanského, je příliš silnou ranou do snahy zjistiti v cyklech nějaké respektování časového pořadí jednotlivých scén. Tento zmatek byl by snad také svědectvím, že pro byzantské malíře neexistoval problém času ve výtvarném podání, kdyby logické uspořádání těch scén, které se vztahují k životu sv. Mikuláše - zejména jeho mládí - ve většině cyklů tuto domněnku nevyvracelo. Pak tedy nezbývá, než vyložit si tuto neuspořádanost jedine tím, že malíři nepracovali s textem životopisu v rukou, nýbrž - pokud vůbec nežívali jen předloh a šablon - řídili se jen natolik životopisy, nakolik jim utkvěly v paměti. Pak se ovšem nevyvarovali přeházení těch událostí, z jejichž obsahu časové určení přímo nevyplývalo. Při tom ovšem dlužno upozorniti na to, že zjištění sledu jednotlivých obrazů v cyklech není vždy jednoduché a kdyby nebylo onoho logického uspořádání obrazů vztahujících se k životním událostem, jež je většině cyklů vlastní, neměli bychom k němu vůbec klíče. Platí to především o cyklech freskových, kde poměrně nejprehlednější jsou rumunské cykly na vnější zdi chrámu v Homoru a Voroneži, ale i cyklů ikonových. V ruských ikonách bývá pořadí obrazů na podobných ikonách ten, že se vychází z levého horního rohu a postupuje po horním okraji, poté se sestupuje dolů současně po levém i po pravém sloupci a na konec cyklu se dojde postupem po dolním kraji opět odleva doprava. V přemnohých památkách je však tento postup neosvědčí: tak na př. Ostrouchovova ikona umísťuje smrt Mikulášovu, tedy poslední scénu cyklu, do středu

dolního pásu, na význačné místo do osy obrazu, za ní pak teprve následují Thaumata de arbore a Thaumata de Demetrio.

Výběr scén, z nichž byl cyklus vytvořen, nepoví nám tedy téměř nic o textovém vodítku malířovu, avšak bude nepochybně svědčeti o tom, jaký byl vnitřní smysl cyklu. A tu zjistíme, že mezi všemi cykly zaujímají zvláštní postavení pouze cykly na ruských ikonách; jejich charakteristikou je především potlačení historie o stratéziích, jak jsme na to již shora poukázali. Ze šesti scén, jak se s nimi shledáváme v XIII. a XIV. stol., zůstaly pouhé tři, a to ještě v největším případy odtrženy od sebe, takže pro toho, kdo legendu neznal, musily býti třemi samostatnými událostmi. Rozumíme-li této legendě jako jasnému historickému prvku v životopisu, jako události, jež v textech dýše přesvědčivou historičností, takže lze z jejího obsahu vyvoditi i dobu jejího vzniku a jež v starších cyklech je i historicky podána, pak v tomto postupu ruských malířů musíme spatřovati odvrát od popisného podání Mikulášova života s tendencí poučnou a přetvoření cyklu v jedinou výtvarnou poučku, že Mikuláš je divotvorem v plném smyslu toho slova, že není oblasti, do které by moc jeho nezasahovala, ale že je i *Гкоропомощникъ*, jak jej nazývá epitheton na reprezentativních obrazech v Dečanech a v Psaci, jenž v kterékoliv lidské strasti je s to a ochoten pomoci tomu, kdo jej vzývá. Při tomto stanovisku ovšem málo záleží na historické a věcné souvislosti jednotlivých událostí, proto každá z nich je chápána jako celek, jako jeden z důkazů téměř bohorovné všemohoucnosti Mikulášovy. Tato tendence je patrna i z podání scén z mládí Mikulášova. Bojanský cyklus nezná na př. ani zázraku při koupání, který se objevuje teprve ve XIV. stol., ale to je jediný zázrak dítěte Mikuláše; zato ruské cykly znají nejenom tento zázrak, ale i zázrak při kojení a zázračné uzdravení Nonny a přenáší zázrak při koupání i do scény křtu. Mezi těmito cykly je pak opět rozdíl; zvláštní skupinu tvoří ikona borovičská a pečerská, vzniklé v klášterním prostředí, snad rukama malířů-mnichů; mnišské mentalitě jejich autorů a objednavatelů odpovídá ono hromadění přerozličných zázraků, jež byly shledány po různých textech a do výtvarné formy přioděny s jasnou tendencí dokázati, že není prostě události v pozemském životě, do které by byl Mikuláš nezasáhl, a neopravňovalo to tedy prosebníka, aby světci přednesl jakoukoliv svou strast. Do této skupiny patří nepochybně i ikona Rachmanovova, jejíž popis nebo re-

produkcí se nám nepodařilo opatřit. A zase naopak, v ikoně Zubalovově, Soldatenkově, Čirikovově a Lichačevově (č. 289), je obraz světcův obklopen jen zkráceným cyklem života. Mezi oba tyto typy je pak třeba zařadit velké ikony, kde celkový počet scén kolísá mezi 14-20 a kde počet scén zázraků je sice větší než počet scén ze života světcova, kde však rejstřík zázraků není příliš rozšiřován. To, co jsme však shora uvedli o přetvoření charakteru cyklu, je společné všem třem typům; je to jen logické přizpůsobení rázu cyklu adorační formě ikony, kterou určuje reprezentativní obraz světcův tvořící její střed. Dokladem pro tuto výjimečnost ikonových cyklů je ruský freskový životopis ve Ferapontově klášteře, který prozrazuje souvislost s domácí tradicí jen zařazením scény přenesení ostatků do Bari, jež starší cykly neznají, který však naopak výběrem obrazů a umístěním na stěnách diakonniku ukazuje na nepochybnou závislost na balkánských nástěnných malbách.

Balkánské cykly XIII. a XIV. stol. jakož i cyklus argešský nelze nijak zvláště charakterisovat. Jsou to prostě soubory obrazů, které poučují o životě sv. Mikuláše, tak jako jiné cykly v těchto malbách poučují o životě Bohorodičky, archandělů, apoštolů, sv. Jiří a jiných. Charakteristický je jen jejich značný počet; najdeme je nejen v chrámech, které jsou Mikuláši zasvěceny, jako jsou chrámy v Bojaně, Psači, Baljevci a Šatornja, ale i jinde, při čemž byly s oblibou umístovány v jedné z obou bočních prostor oltáře; v Arilji, Nagoričinu, Sopočanech - a později i ve Ferapontově klášteře - zdobí stěny diakonniku, v Gračanici stěny prothesisu. To, že v Markově klášteře byl cyklus přenesen do narthexu, je asi bez vlivu Bojany, kde je tomu rovněž tak, zato můžeme dobře předpokládati, že tento srbský příklad ovlivnil rumunskou malbu natolik, že se mikulášské cykly staly téměř trvalou výzdobou narthexů a exonarthexů; v Homoru a Voroneži se pak cykly - spolu s jinými didaktickými náměty - stávají součástí výzdoby vnějších chrámových stěn.

Jako zvláštní skupinu třeba posuzovat i ony tři památky balkánské ze XVII. stol., t. j. ikonu dečanskou, vratskou a moračský cyklus, které svým obsahem dosvědčují, že vznikly bez souvislosti se staršími památkami na základě zcela nové redakce, sestavené patrně po prostudování textů. Pro moračský cyklus je nejlepším dokladem to, že v čele ilustrace legendy o stratézích se objevuje zachránění tří mužů v Andriake, kam podle literárních předloh jedině

patří, čehož, jak jsme již upozornili nahoře, nedbal ani jediný ze starších cyklů. Cyklus obou ikon souvisí jak výběrem námětů, tak zejména podáním jednotlivých scén zcela nepochybně s domácí tradicí nástěnného malířství, nikoliv s ruskými ikonovými cykly.

Studium těchto cyklů nám nejenom objasnilo, jak významnou úlohu hrála úcta sv. Mikuláše v rozvoji pozdněbyzantského umění, ale získáváme jím také další příspěvek k poznání, že byzantský malíř byl v kompozici obrazu daleko svobodnější a na theologické literatuře nezávislejší, než jak se obyčejně povrchně předpokládá.

*Dodatek:* Řekli jsme již v úvodu, že zvláštní postavení mezi malířskými životopisy Mikulášovými zaujímají dva ruské rukopisy; první chovaný dříve v knihovně Rumjancevského musea (nyní v Leninově knihovně) a druhý, jenž byl dříve majetkem ugrěšského kláštera pod Moskvou. Zatím co o době vzniku tohoto rukopisu jsme zpraveni jeho zápisem, podle něhož byl r. 1670 věnován carem Aleksějem Michajlovičem a klášteru doručen bojarem Bogdanem Matvějevičem Chitrovo, nemáme o prvním rukopisu historických dat a jsme odkázáni při jeho vročení pouze na jeho slohovou analýsu. Podle Nekrasova<sup>134</sup> vznikl v padesátých letech XVI. stol., a to v nějaké oficiální dílně, která při počátku práce na tomto rukopisu měla možnost seznámiti se s Schedelovou kronikou vydanou r. 1493-1494 v Norimberku, z níž také malíři okopírovali celé partie architektury a krajiny a přizpůsobili i pohled na krajinu vysokému nadhledu dřevorytů kroniky. Rukopis byl však dokončen v době, kdy Schedelova kronika již v dílně nebyla a kdy západní vlivy se objevují v slohu miniatur jen jako vzpomínka viděného. Přes to, že ugrěšský rukopis vznikl přibližně o sto let později než rumjancevský a jeho sloh nese na sobě znaky již jiné výtvarné mluvy, je rumjancevskému rukopisu velmi blízký a to poměrem obrazové části k textové a není vyloučeno, že byl podle rumjancevského rukopisu - byť volně - okopírován. Obrazy obou rukopisů nejsou totiž knižními ilustracemi, jak jsme tomu v knižním malířství zvyklí, nýbrž slovo je zde pouhým - byť pro složitost ilustrace nezbytným - průvodcem obrazů. Proto také každému obrazu, umístěnému na pravé straně, odpovídá jen zcela kratičký text několika řádek na levé straně knihy. Není se proto co diviti, že rumjancevský rukopis obsahuje více než

400 ilustrací a ugrěšský 407, při čemž každý obraz je komponován v t. zv. kontinuujícím slohu, t. j. zobrazuje sám několik scén spojených krajinou, nejčastěji však složitou architekturou, složenou z prvků jak ruských, tak gotických, mezi jejíž ryze dekorativně sdružené části jsou jednotlivé scény doslova ponořeny. Malíři neopouštějí zásady tohoto slohu ani když jde na př. o zobrazení Mikulášovy jízdy po moři, takže se na mořské hladině objevují dva koráby současně a na každém z nich je dvakrát zobrazen světec v různých akcích. Takovéto kompoziční principy ovšem dovolily, aby malíři text životopisu doslova přepsali a to slovo od slova, vyhrazující některé události i šest až sedm obrazů, v nichž, jak řečeno, je zase soustředěna řada dalších scén. O ugrěšském rukopisu, který dosud nebyl vydán, nemohu uvésti ničeho podrobného, ale v rumjancevském rukopisu nacházíme ilustrace všech scén z Mikulášova života a všechny jeho zázraky, jak jsme shora o nich mluvili, kromě nich však ještě řadu ilustrací dalších zázraků, které v žádném jiném cyklu nejsou obsaženy. Tak nacházíme zde ilustraci vysvobození Petra Scholastika ze zajetí, Saracéna ze žaláře, kněze Krištofa od popravy, mnicha Mikuláše od utopení, kromě četných příběhů, jež ze života Mikuláše Sionského přešly již na řecké půdě do kompilovaného životopisu Mikuláše Myrského a byly převzaty do Makariovy Četji Miněj, jež byla základem textové části tohoto rukopisu.

Sleduje-li však malíř literární předlohu věrně slovo od slova, pak odpadá jedna z nejvýznamnějších složek výtvarné činnosti, která nás při podobných cyklech zajímá, t. j. výběr námětů z předlohy a jejich sestavení v nový, samostatný celek. Nelze však na něm také sledovati poměr k ostatním cyklům, neboť všechny obrazy byly koncipovány znovu, zcela samostatně, bez ohledu na jiné památky, a zmíněný osobitý kompoziční princip vůbec vylučuje srovnání s jinými památkami, jejichž obrazy byly komponovány se snahou po přehlednosti a srozumitelnosti. Proto jsme při svém zkoumání nepřihlíželi k těmto rukopisům systematicky a pouze při vzácných námětech jsme se o nich zmínili jen mimochodem.

I. V dějinách byzantského umění - v nejširším slova smyslu - objevují se souborné ilustrace života skutků apoštolských poměrně zřídka. Jsou proto tím cennějším materiálem pro studium poměru obrazu k textu, neboť při vzácnosti námětu a značném časovém odstupu jednoho cyklu od druhého je vyloučen přímý vliv jednoho cyklu na druhý, každý cyklus vzniká tedy vždy znovu a můžeme se proto v každém případě dopátrati, jak se malíř s literární předlohou vypořádal a jakými pohnutkami byl určen jeho poměr k ní.

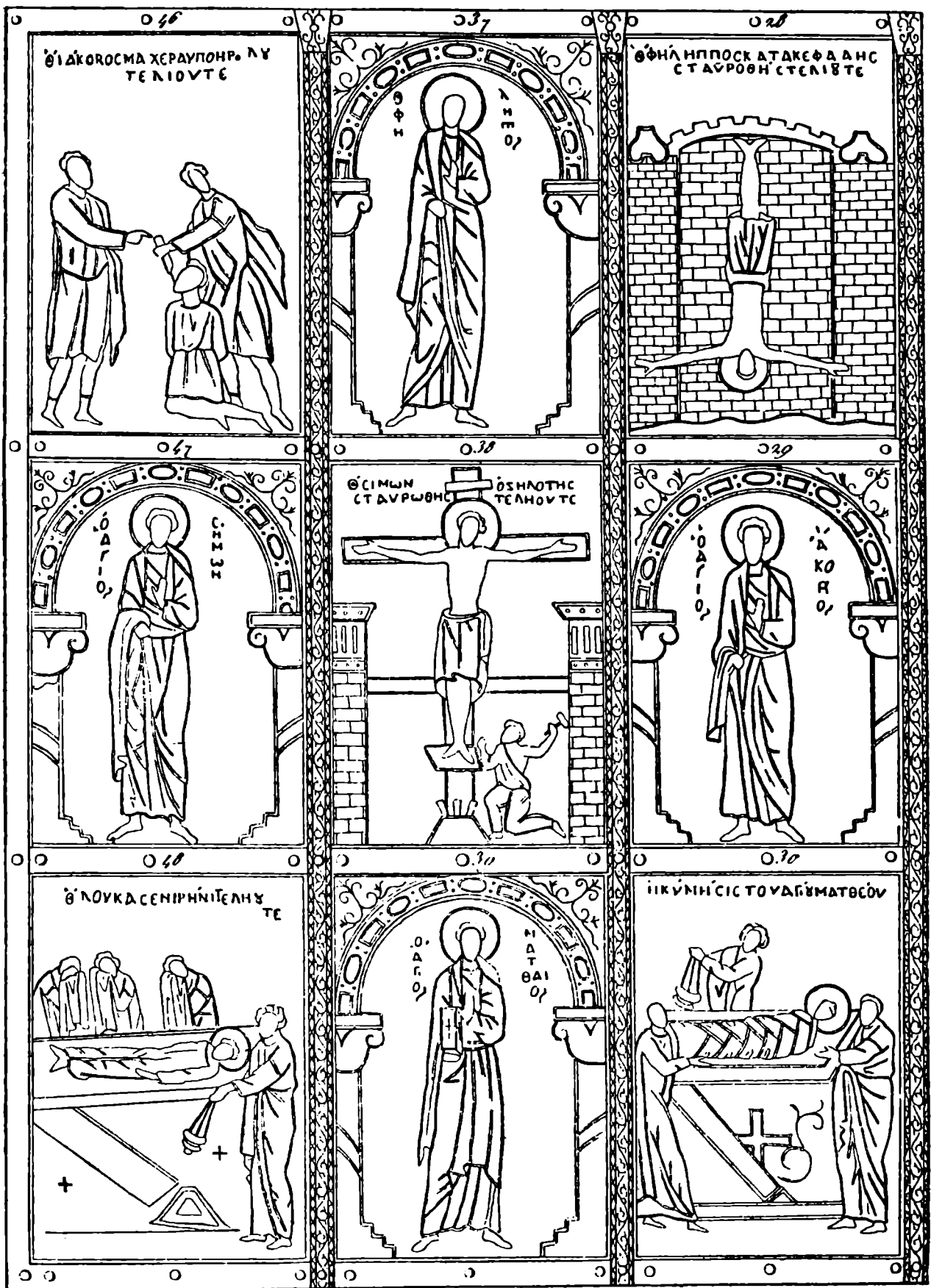
1. Snad nejstarší cyklus - lze-li jej vůbec cyklem nazvati - představují dvě miniatury slavného Cod. Paris. gr. 510 (fol. 426 vo. a fol. 32 vo.) z X. století<sup>1</sup> (Obr. 34 a 35). Pod podélným obrazem rozeslání apoštolů zaujímajícím celou šíři stránky, je ve čtyřech řadách seřazeno 12 čtvercových obrázků, v nichž stereotypně je zobrazeno 12 apoštolů udělujících křest jednotlivým osobám. Obrazy se navzájem liší jen detaily (na př. tvarem křtitelnice) a i typologie jednotlivých apoštolů není vyjádřena nejpřesněji. Je jasné, že ilustrátor nechtěl zde znázorniti historicky scény ze života apoštolů, nýbrž jen vyjádřiti myšlenku, že všichni apoštolové bez rozdílu splnili příkaz Kristův, aby jdouce do celého světa učili všechny národy, křtíce je. Za druhou část cyklu můžeme považovati miniaturu na fol. 32 vo. téhož rukopisu. Zde celá stránka je rozdělena na 12 obdélníků podélného formátu, v nichž je zobrazena smrt apoštolů: ukřižování Petra hlavou dolů, stětí Pavlovo a ukřižování Ondřejovo; v druhé řadě je znázorněn Jakub Zebedeův klečící před Herodem, Marek ubíjený holí a Matoušův pohřeb (nebo snad jeho mučednická smrt rozdrčením kamenem, jak o ní mluví na př. *menologium Basila II.*); v třetí řadě vidíme nanebevzetí Janovo, pohřeb Judův a ukřižování Šimonovo, v poslední řadě pak ukřižování Filipa hlavou dolů, ukřižování Bartolomějovo a Tomášovo probodení kopím. Miniatura ilustruje homilii Řehoře Nazianského,<sup>2</sup> v níž je však vylíčeno pouze působení Petrovo, Pavlovo, Lukášovo, Ondřejovo, Janovo, Tomášovo a Markovo, takže mohla poskytnouti základ pro kompozici pouhé poloviny obrazů cyklu; pro zby-

tek musil si malíř hledati předlohy jinde a našel je v textech katolických. Zato text homilie zmiňující se o Markovi donutil malíře, aby i tohoto evangelistu vřadil mezi dvanáct; pak ovšem nezbylo, než aby jeden z apoštolů byl vypuštěn; je to Jakub Alfaeus. Jiný výklad tohoto hrubého hagiografického přečinu není možný, poněvadž ani v seznamech kanonických knih, ani v patristické literatuře nebo v apokryfech není seznamu apoštolů, jenž by Jakuba opomíjel, nebo dokonce nahrazoval Markem.

2. Podobnou památkou bylo dvanáct obrazů znázorňujících mučednickou smrt apoštolů, jež byly kovovou intarsií přeneseny na vrata basiliky sv. Pavla fuori le mura v Římě. Podle nápisu na těchto dveřích byly zhotoveny r. 1070 v Cařihradě za papeže Alexandra II. na rozkaz arcijáhna římské církve Hildebranda, pozdějšího papeže Řehoře VII., pod dozorem konsula Pantaleona II. a na náklad Stauracia; vrata byla sice zničena požárem r. 1823, ale pro naše zkoumání postačí kresba vydaná Seroux d'Agincourtem<sup>3</sup> (obr. VII).

Prvý obraz, jak ani jinak nebylo možno při dedikaci chrámu, znázorňuje stětí sv. Pavla, druhý ukřižování sv. Petra, třetí pak Μετάστασις Jana Bohoslovce. Mrtvého Jana kladou dva mužové do vysokého sarkofágu, zdobeného na přední straně rozvitým křížem, zatím co třetí muž v pozadí pláče. Čtvrtý obraz s nápisem: „Ο Ἀνδρέας ἐν Πατρῶν σταυρωθῆς τελευτεῖ“ zobrazuje obnaženého apoštola, jenž stojí mezi dvěma stromovými kmeny, k nimž jej katané přibíjejí. Podobně končí na pátém obraze i apoštol Bartoloměj (κορμακθεῖς ἐπὶ σταυροῦ τελειοῦται); je přibíjen na vysoký kříž, s neobyčejně krátkým příčným břevnem, takže má ruce vzpažené a stojí při tom na suppedaneu. Tomáš podle nápisu na šestém obraze byl zabit v Indii kopím a to dvěma muži, kteří se obořili na kázajícího apoštola. Umučení Jakuba staršího dosvědčuje sedmý obraz, kde před Herodem klečí apoštol, kterého katan ze zadu krátkým mečem stíná. Filip na osmém obraze visí hlavou dolů, přibit na městské zdi. Také Šimon končí obyčejným ukřižováním. Podle desátého obrazu zemřel Lukáš přirozenou smrtí; leží v sarkofágu, nad nímž muž s kadidelnicí koná obřady a jiné tři postavy pláčí. Téměř úplně stejně líčí jedenáctý obraz smrt Matoušovu. Poslední obraz líčí smrt Markovu v Alexandrii; zatím co jeden muž drží svázaného a na zemi ležícího apoštola za provaz, bije jej druhý muž kyjem.

Cyklus obrazů, podaných, jak ani jinak při tak obtížné technice



Obr. VII.

provedení není možné, v sumární zkratce, je zajímavý spíše jako celek, než obsahem jednotlivých obrazů. Literární předlohu pro celý cyklus nelze nalézt. Prvých sedm obrazů se shoduje s menologiem Basilovým i se seznamem sv. Jana Zlatoústého (v homilii o 12 apoštolech),<sup>4</sup> který básnicky zpracovává Michael Psellos,<sup>5</sup> zato v dalších obrazech se od nich uchyluje. Příznačné pro spojitost s tímto posledním seznamem je, že právě tak jako on, pomíjí mlčením osud Jakuba mladšího a Šimona, druha Judova, a že tak shodně s touto předlohou do seznamu zařazuje Marka, kterého menologium Basilovo pomíjí, že stejně tak líčí Matoušovu smrt jako přirozenou, zatím co podle menologia Basilova byl ukamenován a že sem zařazuje i smrt Lukášovu, o níž menologium mlčí. Také s Cod. Paris. gr. 510 je značná shoda; jen smrt Šimonova zde schází, zatím co smrt Lukášovu nezná cyklus pařížský. Podstatný rozdíl je však v podání smrti Janovy, kde náš cyklus se přidržuje střídmého podání přirozené smrti, kdežto pařížský cyklus, jak jsme řekli, znázorňuje nanebevzetí Janovo.

Odpovídá tedy celkem výběr obrazů a jejich náměty oficiálnímu seznamu Chrysostomovu, který byl doplněn některými dalšími náměty.

3. Časově nejbližší je cyklus života apoštolů, jenž po roce 1200 byl mosaikovou technikou proveden na klenbách bočních lodí po stranách západní kupole chrámu sv. Marka v Benátkách; z původního cyklu se zachovaly jen mosaiky v jižní lodi a na horní části hlavní zdi k ní přiléhající, zatím co druhá polovina cyklu v severní lodi byla úplně nahrazena novou mosaikou v letech 1607-1624. Zabýváme se proto jen prvou polovinou, jež znázorňuje vždy po dvou scénách ze života Jakuba mladšího, Filipa, Bartoloměje, Matouše, Šimona Zeloty a Judy Tadeáše.<sup>6</sup>

Ze života Jakuba ml. jsou zde znázorněny dva okamžiky jeho mučednictví: v první scéně shazuje jakýsi žid Jakuba se střechy jeruzalémského chrámu (jenž je znázorněn v podobě chrámu Božího hrobu), ve druhé ubíjí jeden ze skupiny přihlížejících farizeů apoštola ležícího na zemi holí; v pravé části obrazu je pak znázorněno uložení apoštolova těla do sarkofágu. Kompozice se opírá o zpracování - jak nás přesvědčí rozbor i dalších obrazů - latinského znění Hegesippových *Ἰστορικά* zachovaných v Eusebiově *Historia ecclesiastica*;<sup>7</sup> podle nich jerusalemští židé přiměli apoštola, aby

o velikonočních svátcích vystoupil na chrámovou střechu a odtud hlásal lidu Kristovo učení; když Jakub svým kázáním obrátil mnohé, vystoupili za ním a srazili jej se střechy dolů; poněvadž však ještě žil, počali jej kamenovati a nějaký valchář přiskočil a rozbil mu svým nástrojem hlavu. Apoštolova mrtvola byla také pochována vedle chrámu. Středem první scény ze života Filipova je na sloupu vztyčená modla představující obnaženou ženu s přílbou, kopím a štítem; vedle modly se vznáší okřídlený drak. Tuto modlu strhává muž oblečený v oděv kočovnických národů, jak jej známe z četných památek umění, vpravo od modly přihlíží skupina stejně oděných mužů, z nichž tři leží na zemi. Apoštol obrací se k nim s gestem žehnutí. Druhá scéna představuje uložení apoštolova těla do sarkofágového hrobu. Předlohou bylo zde latinské *Passio Philippi*, vydávající za svého autora Abdia, biskupa babylonského, žáka apoštolů Šimona a Judy, jenž vypráví,<sup>8</sup> že Filip kázal evangelium Skytům; když jej chtěli přinutiti, aby obětoval modle Martově, tu z podstavce modly vyrazil drak, který usmrtil syna kněze Martova a dva tribuny spravující provincii. Když Skytové apoštolovi slíbili, že Martovu sochu zničí a postaví zde Kristův kříž, uzdravil usmrcené a drak navždy odletěl. Také druhá scéna je motivována touto legendou, podle níž apoštol zemřel jako stařec přirozenou smrtí v Hierapoli.

Třetí dvojice scén ze života apoštolů je věnována Bartoloměji. V první káže apoštol skupině mužů oblečených v pitoreskní oděvy zřejmě orientálního charakteru; jak nás poučuje nápis, jsou to Indové. Ve druhé scéně leží apoštol na zemi před budovou, v jejímž tympanonu jsou znázorněny dvě postavy ozbrojenců, apoštol je opásán pouze epizoniem a je za jednu nohu a ruku přivázán ke sloupkům portálu budovy, do druhé, volné ruky a nohy zabadávají klečící kati jakési ostré předměty, takže na obou místech vystupují proudy krve; vlevo stojí skupina mužů označená jako „pontifices“. I zde byl asi předlohou Abdias, alespoň pokud jde o apoštolovo působení v Indii, přestože i řecké *Μαρτύριον Βαρτολομαίου* se s latinským textem Abdiovým v tomto bodu shoduje;<sup>9</sup> podle obou textů však umírá Bartoloměj stětím, jemuž předcházelo zbičování. Podle gnostických *Περίοδοι Φιλίππου* byl Bartoloměj ukřižován, podle bosporské tradice a perské legendy sťat, podle etiopské legendy vhozen v pytli do moře a podle arménské legendy ubit k smrti obuš-

ky.<sup>10</sup> Obraz lze však vysvětliti vlivem apokryfních Acti Philippi in Hierapoli (o nichž bude ještě řeč v hlavě III. této stati), kde jak Filipovi, tak i Bartoloměji byly probity kosti (v rukou) a šlapadla, načež Bartoloměj byl pověšen s rozepjatýma rukama na chrámové zdi; právě tvar budovy v této mosaice s obrazy v tympanonu ukazuje na to, že náš výklad je správný; ovšem toto mučení nezakončilo - podle apokryfu - apoštolův život; znázorňuje-li je proto cyklus na tom místě, kdežto u ostatních dvojic se setkáváme se smrtí apoštolů, pak to ukazuje, že tento detail se dostal do malířovy předlohy z apokryfu již ve změněné formě a to jako vylíčení apoštolovy smrti.

Ve dvou scénách ze života Matoušova vrací se mosaicista opět k Abdiovu textu.<sup>11</sup> V prvním obraze křtí apoštol krále, kterého nápis označuje jako „regem Aethiopum“, ve druhé pak stojí u oltáře, na němž je kalich a otevřená kniha, zezadu pak jej kat bodá mečem do krku a král s korunou na hlavě přihlíží. V první scéně je křtěný vladař král Ethiopů Aeglippus, jenž přijal křest, když Matouš králova syna Eufranona vzkřísil z mrtvých; s jeho nástupcem Hyrtacem se však Matouš dostal do rozporu, poněvadž král chtěl provdati 200 svatých panen; dal jej proto Hyrtacus u oltáře zabít mečem.

Poslední dvě scény ze společného působení Šimona a Judy jsou již umístěny na zdi; v první kácejí apoštolové modly slunce a měsíce, ve druhé pak umírají mučednickou smrtí. Kromě toho jsou zde dvě reprezentativní vyobrazení obou světců s nápisy: „Causa subversionis statuae solis occisus est“ a „Propter subversionem simulacri lunae occisus est“. I zde se mosaicista přidržel textu Abdiova, jenž na konci obsáhlého vylíčení působení apoštolů v Persii vypráví,<sup>12</sup> že apoštolové byli přivlečeni do chrámu slunce, aby tam obětovali, oni však prohlásili obě modly za lidský výtvar. Tu se na ně vrhl lid i kněží chrámu a zabili je.

Celý cyklus se tedy opírá o nekanonické texty, přimykající se téměř úplně k Abdiovu textu, jenž však ve svém celku je východní, nanejvýš řecké hagiografii neznám. Je proto zřejmo, že zde řečtí mosaicisté pracovali podle textů, které jim byly na místě objednavateli předloženy, nebo že mosaiky jsou již dílem domácích umělců, kteří si zachovali jen slohovou mluvu svých řeckých učitelů. Ovšem cyklus, právě tak jako ostatní mosaiky chrámu sv. Marka byly tolikrát opravovány, že nelze tuto část považovati, ani po stránce ikonografické, za originál a proto platí všechny naše soudy jen podmí-

nečně. I když druhá polovina cyklu vysazená v XVII. stol. sledovala nepochybně alespoň zčásti ikonografii původní mosaiky na jejich místě snad již ve XII. století umístěné, neodvažujeme se však rozšířiti na ně své zkoumání, poněvadž by mohlo jeho výsledky skresliti.

4. Z pozdního období byzantského malířství je nejvýznamnější cyklus v nástěnných malbách klášterního chrámu dečanského z r. 1348. Jeho 21 obrazů rozložených v západní travé severní vnitřní lodi vlastního chrámu vydal a dostatečně popsal Vladimír R. Petković<sup>13</sup> a není proto zapotřebí se zde s nimi blíže obírat. Je jasné, že ilustrují kanonické skutky apoštolské od kap. III., v. 1., do kap. IX., v. 22. K Petkovićovu popisu je možno poznamenati jen něco málo o dvou obrazech na horní části západní zdi uzavírající ono travé; v horním obraze před dvěma velekněžími klečí Petr s rukama v kládě spolu s Janem a zbrojnoši je bijí holemi. V dolním obraze (nad pohřbem Štěpánovým) jsou oba apoštolové znázorněni dvakrát; v levé scéně se opět zodpovídají před dvěma velekněžími, vpravo od nich odhání apoštoly sluha s napraženým kyjem. Petković ukazuje na to, že právě vedle těchto obrazů je umístěna ilustrace kap. V., v. 27.-40. o zodpovídání Jana a Petra před veleradou a že je proto možno spatřovati v nich jen rozšíření této ilustrace, nebo hledati v obou apoštolech Pavla a Sílu (podle kap. XVI.). Poněvadž však typ apoštolů v obou obrazech je nepochybně totožný s typem oněch obrazů cyklu, kde vidíme Jana a Petra a odpovídá i známé typologii obou apoštolů, pak třeba spatřovati v obou obrazech ilustraci kapitoly V. v., 17. a 18.; v horním obraze si malíř vyložil slova „καὶ ἐπέβαλον τὰς χεῖρας ἐπὶ τοῦς ἀποστόλους“ doslova tak, že apoštolové byli zbiti, v dolejší obraze pak je znázorněno rozhodnutí Saduceů, kteří apoštoly „ἔθεντο αὐτοὺς ἐν τηρόσει δημοσίᾳ“, kam je zbrojnoš v pravé scéně tohoto obrazu odhání. Na severní zdi (dělicí vnitřní loď od vnější) pak cyklus pokračuje vstupem apoštolů do žaláře a jejich zázračným vysvobozením. Ale jak v těchto dvou - zdánlivě nejasných scénách - tak i v předchozím i v dalším líčení událostí popsaných v kap. V. dopustil se malíř omylu. Ve v. 15. (ilustrovaném v jižním poli křížové klenby) mluví se o zázracích samotného Petra, nikoliv však již Jana, jenž na obraze rovněž uzdravuje a od v. 17. do 41. se mluví o apoštolech vůbec, kdežto malíř i zde soustavně činí středem obrazů opět Petra a Jana. Poněvadž

v dosud známé apokryfické a legendární literatuře není textu, který by zde, nebo alespoň podobným způsobem opravoval kanonické Skutky apoštolské, nutno mít za to, že rozdíl mezi obrazem a textem vznikl malířovým omylem, jakých v nástěnných malbách balkánských není málo.

Neobyčejnou ilustrační zkušenost malíře resp. navrhovatele tohoto cyklu dokazuje to, že si ze Skutků apoštolských vybral passus námětově velmi vděčný; nejenom že je zde nahromaděna řada motivů téměř dramatických, nýbrž text dává možnost zobraziti scény ze života různých apoštolů a to takové scény, pro které není třeba použití stereotypních, málo narativních ikonografických formulí, s jakými se shledáváme na př. v cyklu matejičském. Vidíme zde apoštolů Petra, Jana, Pavla, jáhna Štěpána a Filipa a to v obrazech komponovaných individuálně. Při tom se malíř snaží vypořádati se v cyklu se všemi událostmi líčenými v tomto úseku Skutků, při čemž samozřejmě vynechává všechny řeči apoštolů. Jinak opouští malíř předlohu jen na třech místech: nedokončuje historii s Ananiášem a Safirou (kap. V., v. 6.-11.), zvolení jáhnů a Štěpánovo působení (kap. VI.) i Filipovo působení v Samaří, jakož i missijní cestu Petra a Jana do Samaří (kap. VIII. v. 3.—25.).

Je zcela jasné, že malíř nepoužil jako předlohy žádného apokryfu, jak ostatně již poznamenal Petković a v tom je význam tohoto cyklu jako jediné známé památky v byzantském umění, neboť všechny ostatní, jak ukáží další vývody, vznikly více či méně za použití zavržené literatury.

5. Největší obtíže klade studiu cyklus života apoštolů v nástěnných malbách kláštera Matejce u Skoplje, jež pocházejí z doby okolo r. 1354.<sup>14</sup> Obtíže pramení především z toho, že mnoho obrazů v cyklu je zničeno, zejména nápisy - pokud zde vůbec byly - jsou poškozeny právě tak jako hlavy zobrazených apoštolů, takže identifikace některých obrazů za pomoci málo se měnící typologie apoštolů je téměř nemožná; hlavní příčinou obtíží při luštění obsahu je však to, že u mnoha obrazů tohoto cyklu je použito stereotypní kompoziční formule, postrádající jakýchkoliv konkrétních znaků, které by umožnily nalézt předlohu obrazu v textech.

Sledujeme-li cyklus, jenž počíná na západní zdi a vine se po severní zdi a severní části východní zdi, jakož i na jižní a východní straně severozápadního pilíře a severní straně severovýchodního pi-

líře (obr. 36-39), zjistíme, že prvních sedm zachovaných obrazů bylo inspirováno nějakou versí Acta Petri et Pauli, s nimiž se ještě podrobně seznámíme v hlavě II. této stati. Zcela obecně jsou pojaty především prvé tři obrazy: v prvním je znázorněno kázání Pavlovo, v druhém kázání Petrovo a ve třetím polozničeném, další kázání, jehož detaily nelze rozeznati. Zato čtvrtý obraz ukazuje na svou literární předlohu: uprostřed scény vidíme v mramorové křtitelnici křížového tvaru horní část těla nějaké ženy, jejíž ramena a hlavu kryje maforion (hlava je obklopena nimbem), nad ní vztahuje ruku Petr, zatím co Pavel stojí v levém dolním rohu obrazu a pozvedá ruce v modlitbě. Předlohou pro obraz mohla býti ta část apokryfu, kde se líčí společné působení obou apoštolů po jejich setkání v Římě. Po jejich kázání došlo k obrácení mnohých pohanů, mezi nimiž byla dokonce Neronova žena Livie a Agrippina manželka eparchy Agrippy.<sup>15</sup> Nelze ovšem přehlédnouti, že zde je křtěna jediná žena, kdežto zmíněná Acta Petri et Pauli mluví o obrácení dvou žen. To ukazuje, že malíř se zde řídil nikoliv normálním textem, t. zv. Marcelovým, nýbrž některou versí nebo úpravou, do níž vnikly prvky jiného apokryfu, jenž v t. zv. Linově textu líčí, že Petr působil svým kázáním v Římě zejména na ženy, jež obracel k cudnému životu; tak obrátil i Xandips (Xanthippe), manželku vynikajícího Římana a Neronova přítele Albina, jež pak přerušila manželské společenství,<sup>16</sup> což způsobilo, že Albin se dohodl s městským prefektem Agrippou - jehož čtyři konkubiny Petr rovněž obrátil k ctnostnému životu - že Petra zahubí. Pátý obraz znázorňuje město uzavřené do hradeb, z jehož budov vystupuje modla na sloupku jako symbol města pohanského; před městem společně káží Petr a Pavel skupině mužů. Je to nepochybně jedno z četných společných kázání, o nichž Acta mluví; není zde však oné konkretisace, kterou najdeme na novgorodské ikoně ve scéně smiřování obou skupin křesťanů (z pohanů a ze židů). Také na dalším obraze, kde oba apoštolové se odpovídají před Neronem, který sedí na trůnu a je obklopen čtyřmi muži svého dvora, nenacházíme nic, co by naznačovalo, že malíř respektoval obsáhlé vyprávění Marcelova textu o disputaci se Šimonem kouzelníkem a jeho kouzlech, což svědčí o tom, že Linův text i zde ovlivnil malířovy znalosti života apoštolů, poněvadž právě Linův text nezná vůbec epizody s Šimonem kouzelníkem a za bezprostřední příčinu Petrovy mučednické smrti uvádí zlobu mužů, je-

jichž manželky nebo konkubiny byly Petrem obráceny k ctnostnému životu. Další společná scéna smrti obou apoštolů představuje především stětí Pavlovo, které provádí jediný kat, zatím co v pozadí za skálou vystupují a popravě přihlížejí dvě ženy. Zmíníme se v hlavě II. při popisu novgorodské ikony o epizodě s Perpetuou, jež i v Linově textu Pavlových περιόδοι se objevuje pod jménem Plautilly a jež by byla s to objasniti jednu z obou ženských postav v tomto obraze, nikoliv však i druhou. Vycházíme-li z předpokladu, že obě postavy nejsou genrovým přídatkem, jakých je v malbách matejičských nemálo, nýbrž osobami zasahujícími činně do událostí zde vylíčených, pak jediné objasnění najdeme v přídatku k Marcelově textu, jenž se vyskytuje jen v některých rukopisech,<sup>17</sup> podle něhož byla manželka Neronova Livie obrácena svou sestrou Potentianou, horlivou žačkou Pavlovou, a to po apoštolově smrti. Prvá část cyklu končí obrazem smrti Petrovy; kříž, na němž je apoštol pověšen hlavou dolů, upevňují klíny dva zbrojnoši.

Další scéna znázorňuje kázání nějakého apoštola, jehož tvář je dnes tak setřelá, že ji podle typu nelze určit. Před apoštolem stojí skupina mužů s turbanovitými pokrývkami hlavy, z nichž přední vztahuje k apoštolu ruce a sklání hlavu; za touto skupinou vidíme architekturu města uzavřeného do hradeb, vpravo - za apoštolem - rozsáhlou budovu obvyklých fantastických tvarů, jež však přece svým středem uzavřeným kupolí s lucernou a dvěma symetrickými, v úzké věže ústími výběžky ukazuje na to, že je to budova chrámová; poněvadž na její úzký vchod apoštol právě ukazuje, je smysl kompozice jasný: před chrámem stojícím za městem poučuje apoštol obyvatele o pravé víře. Na první pohled se zdá, že se jedná o chrám pohanský a že tedy obraz znázorňuje jednu z nejběžnějších událostí v životopisech všech apoštolů, kázání pohanům, a poněvadž nápis tohoto obrazu je až na několik písmen setřen a při rozluštění scény tedy nebude nápomocen, nezbylo by, než považovat obraz za nerozluštitelný. Srovnáme-li však architekturu města v tomto obraze s architekturou Říma ve scéně společného kázání Petra a Pavla, vidíme, že zde schází jakékoliv označení města jako pohanského, nevidíme zde totiž oné modly, jež vystupovala z budov města Říma. To vnuká domněnku, že zde skutečně malíř chtěl znázorniti město nikoliv pohanské, tedy jediné Jerusalemské. Pak by učícím apoštolem mohl býti jediné Jakub Zebedeův, jenž podle meno-

logia Basiliova v souhlasu se starší tradicí šel do Jerusalema a k dvanácti kmenům israelským, aby jim kázal evangelium.<sup>18</sup> Bohužel úplně zničená tvář apoštolova na fresce nedovoluje, abychom si tuto domněnku ověřili porovnáním se známou typologií apoštolovou.

Následující obraz - na severovýchodním pilastru - obsahuje dvě scény; v horní části sedí na faldistoriu apoštol s krátkými kudrnatými vlasy a jen málo obrostlou bradou a drže v pravé ruce štětec maluje drobnou obdélníkovou ikonu Bohorodičky s Ježíškem na pravé ruce, jež zasazena již v rámu stojí na stojanu před ním. Není nejmenší pochyby, že je to Lukáš, o němž tradice svorně udává, že byl malířem, který zpodobil Krista, apoštolů i Bohorodičku.<sup>19</sup> Muž téhož typu tváře, tedy nepochybně opět Lukáš, je zde znázorněn ještě jednou v dolejší části obrazu, jak úplně obnažený je za svázané nohy vlečen dvěma muži. S touto scénou souvisí další, kde téhož apoštola, opásaného jen epizoniem, vidíme rozepjatého viseti mezi dvěma tenkými stromky (jen s několika listy podobnými listům palmovým), k nimž je přivázán za ruce i za nohy; hlava jeho klesá k pravému rameni. Jak křesťanský Východ tak i Západ jsou téměř úplně zajedno v tom, že Lukáš zemřel ve vysokém věku smrtí přirozenou a tato tradice se i odrazila v západním umění.<sup>20</sup> V starokřesťanské literatuře se zachovala jedině tři svědectví o mučednické smrti Lukášově a to právě toho způsobu, již vidíme zobrazenou na naší fresce. Pseudo-Hyppolitus praví, že byl „σταυρωθεὶς ἐπ’ εὐλαία“;<sup>21</sup> po něm pak Nikeforos ve své církevní historii praví o Lukášovi, že „byl pověšen na plodné olivě, poněvadž nebylo po ruce suché dřevo k zhotovení kříže“.<sup>22</sup> Michael Glykas přejímá pak prostě tento údaj.<sup>23</sup> To je však vše, co všichni tři mohou o mučednictví Lukášově sdělit, zejména o mučení, jež smrti předcházelo, mlčí. Příznačné jsou rozpaky neznámého autora enkomia inc. „Οἱ μὲν ἅγιοι τοῦ θεοῦ μάρτυρες“;<sup>24</sup> jenž líčí pronásledování křesťanů, které vypuklo na konci Lukášova života v Thébách, přes to však se neodvážil tvrdit, že by při něm apoštol byl usmrcen, nýbrž líčí jen, jak posiloval obec křesťanskou a pokračuje: „A skončiv modlitbu a odevzdav všem slovo pravdy, odpočinul v Kristu, maje let osmdesát čtyři.“ Vedle těchto řeckých textů známe však také originální legendy staroslovanské, vzniklé v Srbsku. Jeden rukopis pařížské národní knihovny, pocházející z let 1453-1458, je sborníkem textů vztahujících se k životu a posmrtným zázrakům sv. Lukáše, jakož

i k přenesení jeho ostatků do Smedereva r. 1453. Na prvním místě je položeno: „Клаженног Θεωδοριτα слово святаго апостола і еуагелиста Луки о рождени и възпитаніи и оуспікніи и прѣнесеніи“,<sup>25</sup> v němž se o apoštolově smrti praví: „Vrátil se pak svatý Lukáš do Syrie, a prožil ostatní léta v čestném stáří, uče všude a utvrzuje pravoslaví. Když mu pak bylo 80 let, v klidu zemřel a tak byl pohřben“. Nepochybně měl tedy malíř před sebou nějaké pozdější zpracování, podrobnější těchto kusých zpráv, jež však neznáme, nebo si prostě námět druhé scény vymyslel sám. Za Lukášovou smrtí bezprostředně následuje další, ještě složitější scéna; vpředu jede dvoukolová kára, na níž je naložena jakási bedna uzavřená víkem v podobě sedlové střechy; káru táhne pár koní, na nichž sedí mladí bezvousí kočové, v pozadí na bílém koni odjíždí směrem do prava muž v ideálním oděvu s vlajícím pláštěm a drží v ruce bič (či kopí). Typ jeho tváře se valně neliší od typu Lukášova, i on má krátkou bradu a krátké vlasy. Jediný výklad, který oběma scénám můžeme dát, je ten: V apokryfickém Ματθίου Ματθαίου se vypráví, že když byl Matouš na rozkaz krále lidojedů Fulbana odsouzen k smrti upálením, byla jeho mrtvola položena na nosítka a nesená do paláce; po cestě však všichni viděli, že Matouš chvíli ležel na marách, chvíli průvod následoval nebo předcházel a když dospěli k paláci, spatřili, že Matouš se z már zvedl a odešel k nebi veden jsa krásným jinochem.<sup>26</sup> Je jasné, že rozdíl mezi tímto textem a vyobrazením je značný, nápadné je však zvláště to, že této dohře umučení nepředchází mučení samo, nejnápadnější je však shoda typu Lukášova s typem tohoto domnělého Matouše a scénická souvislost s Lukášovým životopisem. Zdá se, že věc bude třeba vysvětlit tak, že onen předpokládaný text Lukášova martyria, jehož malíř užíval, pojal do svých vymyšlených doplňků i onen fantastický prvek z apokryfu Matoušova a přenesl jej na Lukáše; společná evangelistická funkce obou by k tomu sváděla.

Prvá scéna na východní zdi nad vchodem do prothesisu opakuje téměř doslovně smrt Petrovu: kříž, na němž je přibit apoštol, jehož rysy obličejů jsou rovněž setřeny, je vztyčen vrcholem dolů; i zde dva pochopové zapouštějí vrchol kříže do země. Smrt ukřižováním hlavou dolů připisují staří svatopisci dvěma apoštolům (kromě Petra): především Filipovi, o němž praví Pseudo-Logothetos: „Filip byl v Hierapoli na nějakém sloupu hlavou dolů pověšen a tak

skončil“,<sup>27</sup> Pseudo-Hyppolit pak: „Filip ve Frygii kázal a v Hierapoli byl hlavou dolů ukřižován za Dometiana a odpočívá tam“.<sup>28</sup> Menologium Basilovo v souhlasu s apokryfními Acta Philippi in Hierapoli, o nichž budeme ještě mluvit v kap. III, doplňuje: „na zdi byl pověšen“. Druhý je Bartoloměj, o němž praví Pseudo-Hyppolit: „Bartoloměj kázav evangelium, byl ukřižován hlavou dolů“,<sup>29</sup> kdežto jiné texty, m. j. i menologium Basilovo, mluví prostě o ukřižování. Rozhodnouti se při určení obsahu obrazu pro jednoho či druhého apoštola, je ovšem při naprostém nedostatku dalších konkrétních údajů nemožné.

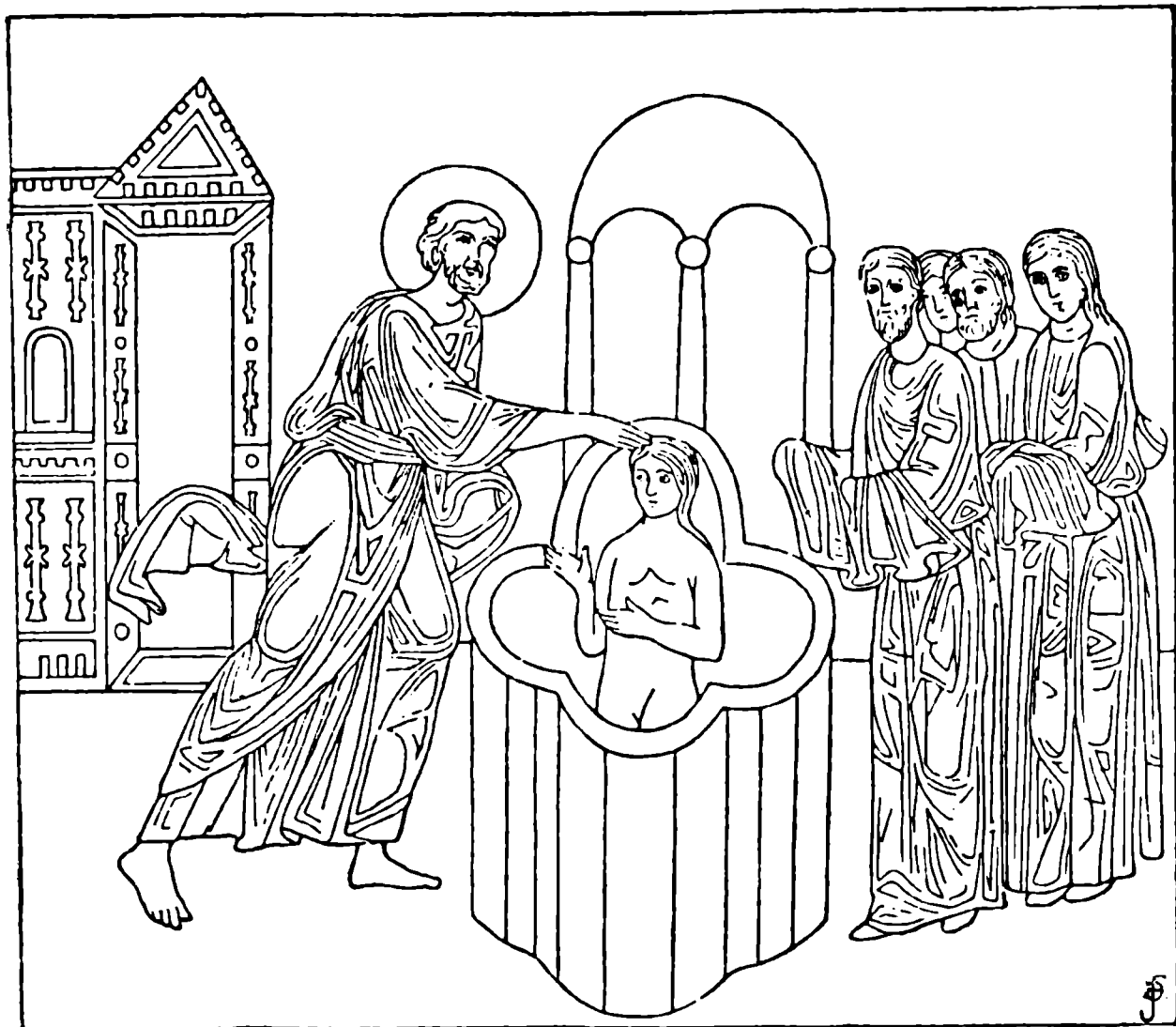
Na východní zdi jsou ještě dva další obrazy; v prvním se opakuje opět ona povšechně komponovaná scéna kázání; apoštol stojí v levo a mluví ke skupině mužů ve fantastických oděvech stojících před budovou, jež svým zdůrazněným věžovitým středem opět připomíná chrám, další scéna byla až do roku 1938 zakryta zdíkem kapličky, vtěsnané do oltářního prostoru chrámu; v tomto roce byla kaplička vybourána, ale dosud nikdo tento obraz nepopsal. Podle Okunevova popisu zobrazuje zázrak téhož apoštola, jenž je znázorněn v předchozím obraze. Cyklus však nekončí na této zdi, nýbrž patří k němu ještě jeden obraz na severní straně severovýchodního pilíře. Přes to, že horní část je zničena, vidíme, že zde bylo znázorněno ukřižování, nepochybně téhož apoštola, jenž se objevuje v předchozích dvou obrazech; vedle kříže stojí mladík v tunice, v ruce s kopím sebo s holí a houbou. Máme sice i zde možnost dohadovati se, zda jde o Filipa, Bartoloměje, Šimona či Ondřeje, neboť jim všem tradice tuto mučednickou smrt připisuje. Vyloučíme však předem Šimona, poněvadž nelze předpokládati, že by v tak stručném textu, kde několik apoštolů bylo vůbec vynecháno, byly vyhrazeny tři obrazy, tak na Východě zapomínanému apoštolovi; Bartolomějovo ukřižování známe z miniatury na fol. 192 Cod. Paris. graec. Suppl. 27 (z XII. stol.),<sup>30</sup> zde však je Bartoloměj zcela bezvousý, na téměř portrétní ikoně 12 apoštolů Rus. musea (XIII. nebo XIV. stol.)<sup>31</sup> má drobný vous sotva kryjící bradu, zde však - totiž v předchozích scénách - i přes značné poškození malby rozeznáváme rozčuchané šedé vlasy a dlouhý plnovous, typické to znaky podoby Ondřejovy. Souhlasíme proto s Okunevem, že v těchto scénách jde o scény ze života prvního (domnělého) cařihradského patriarchy.

II. Je samozřejmé, že výjimečné postavení Petra a Pavla mezi ostatními apoštoly, pocházející již z doby starokřesťanské, mělo přímý vliv i na výtvarné umění sloužící křesťanskému kultu. Scény ze života Petrova se objevují již v katakombách, na ampulích se zlatým dnem a na sarkofázích,<sup>32</sup> právě tak jako prvé znázornění mučednické smrti Pavlovy se objevuje již na slavném sarkofágu Junia Bassa a společný portrét obou apoštolů na ampulích se zlatým dnem.<sup>33</sup> Nebudeme zde však o těchto památkách mluvit proto, že předmětem našeho zkoumání jsou cykly, které vznikly až v oblasti umění východokřesťanského.

1. Za nejstarší památku této oblasti musíme považovati cyklus, který zdobí stěny oratoria Jana VII. (705-707) v chrámu sv. Petra v Římě, řeckého to papeže, jenž k své výtvarné činnosti povolával byzantské umělce, jak nepochybně dokazují trosky zachované mosaikové výzdoby této svatyně. Cyklus se nám zachoval pouze v popisu a náčrtku Grimaldiově,<sup>34</sup> jenž však pro ikonografické studium plně postačí. Cyklus počínal třemi, úplně shodně komponovanými obrazy, představujícími apoštolské působení Petrovo v Jerusalemě, Antiochii a v Římě; ve všech třech stojí Petr uprostřed, drže v levé ruce klíče a pravicí ukazuje k nebi věřícím, kteří klečí po obou stranách; pouze jména oněch tří měst odlišují obrazy od sebe navzájem. V dalších třech obrazech se však objevuje i apoštol Pavel; v prvním stojí spolu s Petrem před Neronem, který sedí na trůnu, mezi ním a apoštoly pak stojí muž označený nápisem MAGUS. Druhý obraz zobrazoval opět Nerona, kterého doprovází zbrojnoš hledící užasle k nebi, kde odlétá ďábel a padá k zemi mág Šimon zobrazený již v předešlé scéně; v pravé části obrazu modlí se Petr kleče a Pavel stojí před vysokou štíhlou věží. Cyklus uzavírá obraz ukřižování Petra hlavou dolů a Pavlova stětí. Jestliže prvé tři obrazy cyklu jsou vlastně pouhým abstraktním vyjádřením starokřesťanské tradice o Petrově působení v prvních třech centrech křesťanství, pak další tři jsou obrazy historickými, kde oficiální umělec papežský nečerpal inspiraci z kanonických skutků apoštolských, nýbrž sáhl po některém textu legendy líčící Petřův boj s Šimonem Mágem. Legenda tato je prastarého původu a sahá svými kořeny snad až do posledních desítiletí II. století a je zachována u mnohých starokřesťanských spisovatelů; její původní tvar má, podle Lipsia, tendenci antipaulinskou, neboť mluví se v ní pouze o boji Petrově

s židovským mágem Šimonem, v němž Lipsius chce vlastně spatřovati samotného Pavla („Trotzdem braucht man nur die antipaulinischen Züge in dem Simonsbilde der Clementininen einfach zusammenstellen, um zu erkennen, dass der Simon, den Petrus von Land zu Land und zuletzt bis nach Rom verfolgt, ursprünglich... nur der... verfolgte Paulus gewesen sein kann“). Ať již je tomu tak či onak, pro nás je důležité jedině to, že t. zv. Pseudo-Hegesippos, latinské zpracování Josefovy války židovské, jež vzniklo r. 368 a za jehož autora bývá pokládán sám sv. Ambrož, poprvé uvádí Pavla jako společníka a spolubojovníka Petrova proti Šimonovi.<sup>35</sup> O obsahu legendy nebudeme se zde šířiti, poněvadž s podrobnějším zpracováním jejím v apokryfních *Πράξεις Πέτρου καὶ Παύλου* se setkáváme níže při popisu cyklu tímto apokryfem inspirovaného. Tato ambrosiánská forma legendy byla ovšem důkazem plné shody obou apoštolů, o níž nás kanonické skutky apoštolské nezpravují a proto není divu, že její ilustrace byla do tohoto cyklu pojata jako výtvarný projev onoho nadmíru významného faktu nejstarších dějin křesťanství. I tato druhá část cyklu má tedy, i přes svůj historický ráz, povahu symbolicko-apologetickou; připojuje-li se tedy k scénám zápasu se Šimonem scéna smrti obou apoštolů, není to důkazem, že malíře vedl nějaký rozšířený text oné původní legendy - konkrétně apokryfické - který obě události spojoval nejenom časově, ale i příčinně, jak níže uvidíme. Poslední obraz byl pouze výrazem prastaré obecně křesťanské tradice, kterou bylo vhodné, zvláště zde, nad martyriem Petrovým, zdůrazniti.

2. S dalším cyklem se setkáváme až po 300 letech na ruské půdě. Z cyklu fresek, jimiž byly po r. 1037 ozdobeny stěny prothesisu chrámu sv. Sofie v Kyjevě, zasvěceného sv. Petru,<sup>36</sup> se zachovaly po restauracích jen tři v takovém stavu, že alespoň jejich ikonografii možno považovati za původní. Prvý obraz (obr. IX.) představuje křtitelnicí křížové formy, krytou kivořiem, v níž stojí úplně obnažená ženská postava, kterou křtí Petr stojící nalevo; vpravo od křtitelnice stojí dva muži a dvě ženy, z nichž jeden muž a jedna žena drží v rukou roušky pro křtěného. Ajnalov a Redin nazývají tuto kompozici „Křtem v domě setníka Kornelia“. Toto určení neshledávám však dostatečně odůvodněným; Skutky apoštolské v kap. X. v. 48. mluví pouze všeobecně o pokřtění všech, kteří naslouchali slovům Petrovým v domě Korneliově; že by mezi nimi byla nějaká



Obr. VIII.

žena, se nepraví. Ostatně, nebylo by žádného důvodu, aby právě křest této ženy byl zde synekdochicky vyličen místo onoho hromadného křtu a není pochyby, že kdyby se byl malíř inspiroval tímto textem, byl by zde nepochybně zobrazil křest Kornelia samého. Zdá se mi naopak nepochybným, že i zde máme co činiti s vlivem apokryfických Acta Petri et Pauli, že zde totiž byl znázorněn křest buď Agrippiny, podle t. zv. textu Marcelova, nebo Xantippy, podle t. zv. textu Linova, o nichž jsme se již zmínili při studiu cyklu matejičského. Druhá scéna sleduje věrně kanonické skutky apoštolské (XII. v. 4.-12.); je to vysvobození Petra ze žaláře. Petr sedí na zemi a obrací hlavu v levo k andělu, který k němu kráčí; okovy leží již před Petrem na zemi. V levém rohu v sedě spí dva vojáci, opírající se o kopí. Třetí scéna představuje Petra, jenž drží v ruce svitek a žehná jakémusi světci v patricijském oděvu, jenž právě vyšel z domu (nebo městské brány) a vztahuje k apoštolovi ruce. Vedle

Petra stojí dva mladí muži, z nichž jeden ukazuje na onoho světce. Za Petrem pak stojí voják, který drží v levé ruce štít a pravici položil na apoštolovo rameno. Ajnalov a Redin praví, že lze těžko naléztí objasnění této scény, s čímž dlužno souhlasiti; nelze ji vysvětliti vyprávěním kanonických Skutků o životě Petrově, ani známými apokryfickými texty. Ale již obsah onoho prvního obrazu dokazuje, že cyklus - založený původně asi velmi široce - byl vybudován na nějaké apokryfní předloze.

3. Z XII. století se zachovaly dva cykly v mosaikách sicilských. Cyklus v Capella Pallatina v Palermu<sup>37</sup> je rozložen na severní a jižní obvodové zdi basilikální části tohoto chrámu; je součástí původní výzdoby z doby okolo r. 1143 a zasáhly jej nepochybně všechny četné opravy, které tato mosaiková výzdoba prodělala. Skládá se z 12 velkých obrazů, z nichž polovina rozložená na jižní zdi je věnována životu Pavlovu (obr. VIII), na severní zdi životu Petrovu. Tato zásada není však do důsledků provedena a obě poloviny tvoří jediný celek potud, že závěr obou polovin je společný. Sledujeme-li cyklus od východního koutu jižní stěny, pak na prvním obraze vidíme Pavla (s nadpisem „Saulus“) v rozhovoru s třemi vousatými muži, kteří jsou zahaleni do plášťů a jejichž hlavy jsou pokryty šátky; jeden z nich odevzdává Pavlovi svitek. Je to ilustrace kap. IX. v. 2. Skutků, vyprávějících, že Pavel si vyžádal od velekněze listy k synagogám v Damašku, aby tam mohl pronásledovati nové křesťany. Další verš téže kapitoly o obrácení Šavlově ilustruje následující obraz: Šavel provázený dvěma muži se sklání nad zemí (padá nebo se zvedá), v pravé půli kráčí před městskou architekturou (Damaškem) s očima bez zorniček, následuje jednoho ze svých průvodců, jenž jej drží za pravici (kap. IX., v. 8.). Třetí obraz znázorňuje křest Pavlův Ananniášem (kap. IX., v. 18.); Pavel vystupuje horní polovinou těla z kalichovité křtelnice, před ním stojí Ananniáš a klade pravici na jeho hlavu; za Ananniášem stojí vousatý muž v chitonu se svící v ruce. Čtvrtý obraz se rozpadá na dvě scény: v levé polovině sedí před chrámovou architekturou dva vousatí muži stejného oděvu jako v prvním obraze cyklu, obrácení tváří k Pavlovi; gesto jeho rukou (pravice se vztyčeným ukazovákem) i gesto obou židovských kněží (pravice přitisknuta na hrud) ukazují, že je to ilustrace kap. IX., v. 22., vyprávějící, že Pavel uváděl v rozpaky židy bydlící v Damašku, dokazuje jim, že Ježíš je Vykupitel. Proto se židé



Obr. IX.

uradili, že ho zabijí a ostríhali dnem i nocí brány městské, ale učedníci spustili Pavla v noci v koši s městské zdi (kap. IX., v. 23.-25.). Tuto událost věrně znázorňuje druhá scéna: v bráně městské věže, jež je součástí architektury tvořící pozadí, stojí vojín s kopím a clipeem, s městské zdi - opatřené cimbuřím - spouštějí dva bezvousí mužové po provazech velký půlkulovitý košík, v němž sedí skrčen Pavel. V pátém obraze opouští malíř životopis Pavlův a obrací se k události ze života Petrova. I zde jsou mu zatím předlohou Skutky apoštolské a to především kap. XII., v. 4.-18. Petr sedí v žaláři (naznačeném rámem na pozadí městské architektury) s vyznavačským gestem rukou; pod jeho nohama leží okovy. Nalevo i napravo od Petra sedí na zemi jeden voják s mečem a clipeem, stranou vpravo pak další tři vojáci. Zprava přistupuje k Petrovi anděl s žezlem v ruce. Poslední obraz na této stěně zobrazuje vyjití Petrovo ze žaláře: Petr kráčí za andělem, jenž jej vede za ruku. Na severní stěně počíná cyklus rovněž ve východní části prvním zázrakem Petrovým vykonaným spolu s Janem (kap. III., 1.-9.). Jan s Petrem přicházejí zleva, Petr žehná mladému mrzáku klečícímu na zemi ve dveřích

chrámu; chromý opíral se o stoličky, z nichž jedna zůstala na zemi, druhou drží v levici, zatím co pravici natahuje k apoštolovi. Druhý obraz znázorňuje uzdravení osm let ochrnulého Eneáše Petrem (kap. IX. v. 33.-34.): Petr, doprovázený jedním mužem, žehná Eneáši, jenž sedí na lůžku, podpírán ženou, která vystupuje z domu za shrnutou záclonou. Třetí obraz ilustruje vzkříšení Tabithy (kap. IX., v. 36.-40.): Petr, následován mladým bezvousým mužem, přistupuje k úmrtnímu loži a bere Tabithu levou rukou za její pravici a pravicí jí při tom žehná. Tabitha, přikrytá ozdobnou přikrývkou (a oblečená ve volný chiton a s ozdobným čepcem na hlavě), sedí na lůžku a hledí na Petra; v hlavách lůžka stojí tři ženy s bolestným výrazem ve tváři, vdovy, o nichž mluví v. 29. Čtvrtý obraz, stejně jako další dva, není již ilustrací kanonických Skutků apoštolských, nýbrž apokryfních Acta Petri et Pauli; Petr s Pavlem padají si do náručí a objímají se, zatím co vpravo před domovní architekturou (zcela předělanou při opravách) stojí muž provázející Petra (obr. IX.). Nadpis doplňuje obraz údajem: „Když sv. Pavel přibyl do Říma, vyšel mu odtamtud v ústrety sv. Petr s nemnohými křesťany do Forum Apii a Tres Tabernae.“ Předposlední obraz znázorňuje hádání Petra a Pavla s mágem Šimonem před Neronem, jenž sedí vpravo na trůnu, za nímž stojí zbrojnoš s mečem. Na posledním obraze vidíme modlícího se Pavla, jenž klečí na zemi, a Petra, jenž za ním stojí na úpatí chlumku a žehná vzhůru tam, kde je postaveno drobné lešení. Ve vzduchu pak padá hlavou dolů Šimon Mág a vlevo odléta ďábel v podobě draka s lidskou hlavou a rohy (obr. IX.).

4. Téměř úplnou replikou tohoto cyklu jsou dva cykly v palermském Monreale (okolo r. 1182),<sup>38</sup> kde v kapli uzavírající severní loď, neboli prothesis, je na zdech zobrazen život sv. Pavla opakující téměř úplně cyklus palatinské kaple až na to, že je rozmnožen o dva obrazy: před Pavlovým křtem je znázorněn Ananniáš přicházející k slepému Pavlovi a na posledním místě je zobrazen Pavel, jenž odevzdává svůj list Timotheovi a Silovi (Skutky kap. XVII., v. 15.). Jako v palácové kapli, tak i zde schází znázornění Pavlovy smrti. V diakonniku, kapli uzavírající jižní boční loď, je pak rozložen cyklus Petrova života úplně opakující cyklus se severní zdi palatinské kaple a to i ony obrazy, kde Petr a Pavel společně působí v Římě. Políbení obou apoštolů provází zde nápis: „Hic Paulus venit Romam et pacem fecit cum Petro.“ Ve středu obou cyklů je umístěno

representativní vyobrazení apoštolů sedících na trůnu, v diakonniku Petra, v prothesisu Pavla.

5. Slohová kritika klade do počátku XIII. století vznik mosaik v horní části prothesisu v chrámu sv. Marka v Benátkách;<sup>39</sup> ovšem tyto mosaiky byly ještě v padesátých letech, jak dokazují kresby Kreutzovy, ubohými zbytky a byly roku 1879 restaurovány na tolik, že je lze již těžko považovati za původní. Zajímavé jsou proto, že jejich ikonografie se neopírá ani o kanonické o apokryfické skutky apoštolské, nýbrž o zvláštní legendu o společném působení sv. Petra a Marka, jež vznikla v Aquileji nebo v Benátkách a objevuje se v latinských textech X. a XI. století.<sup>40</sup> Východu je tato legenda neznáma. Jedině dva obrazy na západní zdi ukazují, že cyklus byl snad původně založen širě a že se neopíral jen o tuto legendu, případně že zde byl ještě druhý cyklus, z něhož se zachovala jen scéna Petrova uvržení do žaláře Herodem a Petrovo vysvobození ze žaláře.

6. V portiku starého chrámu sv. Petra v Římě byl ještě druhý cyklus života sv. Petra a Pavla a to freskový.<sup>41</sup> Z původních maleb se zachoval nepatrný zbytek, podle jehož slohových znaků klade Wilpert celý cyklus do konce XIII. století, proti Muñozovi, který jej datuje rokem 1262. Poněvadž v této době umění italské, a římské zvláště, bylo dosud pevně spojeno s uměním byzantským, nemůžeme cyklus pominouti mlčením. I zde jsme odkázáni na Grimaldiovu skizzu, z níž plyne, že cyklus měl 10 scén, z nichž se Grimaldiovu podařilo načrtnouti jen osm; v oněch dvou obrazech, jež před jeho příchodem již dělníci zničili, byl zajímavý detail z legendy o Šimonovi, jenž se nikde jinde, ani později, nevyskytuje. Byla to ilustrace jednoho ze zázraků, jež Petr učinil při disputaci s Šimonem kouzelníkem před Neronem, při němž Petr požehnaným chlebem zahnal od sebe psy, které na něho Šimon pošťval.<sup>42</sup> V dalších obrazech byl znázorněn Šimonův pád, scéna „Quo vadis, Domine“ inspirovaná t. zv. textem Linovým<sup>43</sup> a mučednická smrt obou apoštolů. Další část cyklu měla bezprostřední vztah k svému umístění; znázorňovala především smrt Neronovu na útěku z Říma, dále ve dvou scénách pohřeb obou apoštolů, komponovaný zcela ideálně. K nim se připojovaly dva obrazy znázorňující pokus o uloupení ostatků jerusalemskými křesťany a závěrem slavnostní uložení ostatků papežem Corneliem.

V popisu obou posledních cyklů jsme byli co nejstručnější, po-

něvadž je zřejmo, že oba mají specificky místní ráz; v benátském dokazuje se jím úzká spolupráce mezi Petrem a patronem města sv. Markem, v římském se klade hlavní důraz na události nejen ze života apoštolů, ale i na osudy jejich tělesných ostatků, jež se odehrály na půdě římské, ba dokonce vatikánské. Proto nelze je dost dobře uváděti v souvislost s předchozími cykly, ani pozdějšími.

7. Mezi četnými malířskými památkami XIV. a XV. století jsme nenašli žádný podobný cyklus; musíme proto přikročiti až k poměrně pozdní památce XVI. století, již je ruská ikona obou apoštolů v ikonostasu jejich chrámu v Novgorodu, jenž byl namalován po r. 1548, po požáru chrámu.<sup>44</sup> Kolem ústředního obrazu obou apoštolů je rozloženo 18 klejmových obrázků, které jsou doslovnou ilustrací apokryfických Acta Petri et Pauli,<sup>45</sup> s jakou jsme se ve starších památkách nesetkali (obr. 40).

V levé části prvního obrazu vidíme apoštola Pavla, sedícího před městskou architekturou, jenž drží v levé ruce rozvinutý popsaný svitek, pravicí žehná dvěma mužům, kteří k němu přicházejí s nataženými rukama. Ilustrátor vynechal počátek apokryfu, v němž se líčí jak římsští židé, když se dozvěděli, že Pavel hodlá se z ostrova Gaudomelety přeplaviti do Italie a přijíti do Říma, ovlivnili Nerona, aby dal Pavla zajmouti, jakmile by se objevil na italském území, a přistupuje hned k další události; někteří křesťané z pohanů pokřtěných Petrem se dozvěděli o úkladech židů a poslali o tom Pavlovi list, ujišťující jej svou vírou a přesvědčením o vzájemné přichylnosti Petra k Pavlovi. Pavel pak přijal dva muže, kteří mu list přinesli, byl ochoten se vypraviti a blahorečil Bohu. Druhý obraz znázorňuje Pavla, jenž sedí v plachetnici mezi námořníkem a dvěma muži z prvního obrazu a plaví se po moři z Gaudomelety na Sicilii, kde přistal v Syrakusách spolu s dvěma muži vyslanými k němu z Říma. Odtud pak se přeplavil do Regia v Calabrii, z Regia odcestoval do Messiny, kde posvětil na biskupa Bakchyla. Tuto událost znázorňuje třetí obraz obvyklým schematem: před prestolem zakrytým kivoriem, stojí Pavel a žehná klečícímu muži s nimbem okolo hlavy, jenž je oblečen v biskupská roucha a za nímž stojí jáhen. Čtvrtý obraz je obdobou druhého: Pavel opět sedí na plachetnici mezi námořníkem a několika muži; je to vyobrazení jedné ze dvou Pavlových cest, o nichž mluví apokryf, totiž z Messiny do Didymy a odtud do Puteoli. V Puteoli byli již křesťané obrácení Petrem, kteří

Pavla přivítali a pozvali jej, aby u nich zůstal; Pavel vyhověl a po-  
byl tam týden, skrýváje se před Neronovými slidiči. Toto uvítání  
je znázorněno na pátém obraze, kde před složitou architekturou, jež  
představuje městskou bránu, pozdravují dva muži Pavla; jeden  
klečí, druhý se klaní; Pavla doprovází mladší muž. Dále pak vypra-  
vuje apokryf, že ze Syrakus vyplul za Pavlem do Puteol na vlastní  
lodi lodivod Dioskoros, jehož syna Pavel zachránil od smrti. Dio-  
skoros nedbal na pronásledování Pavlovo prováděné místní vrch-  
ností a vyšel si do města. Pátrači však měli jej za Pavla, poněvadž  
byl holohlavý, právě tak jako on, lapili jej, sťali a hlavu poslali cí-  
saři. Událost ilustruje šestý obraz ve dvou scénách: v první kat stíná  
Dioskora, v druhé přináší mladý muž císaři sedícímu na trůnu uťa-  
tou, nimbem obklopenou hlavu Dioskorovu. Apokryf pak vypráví  
dále, že Nero odevzdal domnělou Pavlovu hlavu židům, kteří se ne-  
málo radovali, že byl zahuben jejich nepřítel. Zatím se Pavel v Pu-  
teoli dozvěděl o Dioskorově smrti a zarmoutil se a prosil Boha, aby  
město potrestal. Vyšel pak se všemi křesťany z města do místa zva-  
ného Baia, odkud viděli, že se celé město propadlo do moře. Udá-  
lost je zobrazena na sedmém obraze: Pavel s několika dalšími muži  
stojí v hornaté krajině a modlí se; v levé části je viděti moře, do ně-  
hož se hroutí do hradeb uzavřené město. V dalších dvou obrazech  
se odchyluje malíř od apokryfické předlohy a ilustruje dvě události  
ze života apoštola Petra podle kanonických Skutků apoštolských.  
V osmém obraze vidíme, jak několik zbrojnošů přivádí svázaného  
Petra před vládce, jenž s žezlem v ruce sedí na trůnu. Za trůnem  
stojí několik postav v bílých šátcích na hlavě a v dlouhých pláštích,  
které je třeba nepochybně považovati za židy. Je to vyobrazení jetí  
Petra Herodem, jak o tom vypráví Skutky apoštolské kap. XII., v.  
3. Devátý obraz pokračuje v líčení této události; v jeho levé části  
sedí Petr na zemi; vojín ležící před ním, jakož i vysoká zeď architek-  
tury v pozadí s úzkými okénky svědčí o tom, že prostora, v níž se  
Petr nachází, je žalářem. Nad Petrem se sklání anděl, který jej v pra-  
vé půli obrazu vyvádí branou na svobodu. Obě scény představují  
tedy zázračné vysvobození Petrovo ze žaláře podle Skutků kap.  
XII., v. 5-10.

V desátém obraze se vrací malíř ikony k apokryfické předloze;  
před Petrem, jenž stojí v pravé části obrazu, padá na zem biskup  
v plném ornátu s nimbem kolem hlavy, za ním pak stojí tři muži

v ideálním oděvu jako jeho průvod. Vysvětlení obrazu najdeme v tomto vyprávění apokryfu: Pavel pobývá ve Forum Appii u Vicus Serapii měl podivuhodný sen, v němž viděl démony, kteří se mu přiznávali ke svým zlým skutkům. Jeden z nich mu hlásil, že způsobil, aby Juvenalis, vysvěcený Petrem na biskupa, obcoval s igumenou Julianou. Hned ráno poslal Pavel jednoho ze svých průvodců do Říma k Juvenalovi, jenž se mu musel přiznati ze svého poklesku. Druhého dne se vrhl Juvenal Petrovi k nohám, vyznal se mu a sdělil mu své přesvědčení, že Pavel je již nablízku. Petr pochyboval, neboť mu byla známa domnělá smrt Pavlova, ale když mu Juvenalis přivedl posla Pavlova, který mu skutečně potvrdil, že Pavel žije a zdržuje se ve Forum Appii, děkoval Petr Bohu a poslal své učedníky do Tres Tabernae Pavlovi v ústrety. Pavel je s radostí přijal a cestoval s nimi do Aritia. Tuto poslední událost zřejmě zobrazuje levá část jedenáctého obrazu, v níž Pavel, podobně jako v prvním obraze, vsedě přijímá dva muže a drží v ruce otevřený svitek, pravděpodobně s Petrovým dopisem, o němž se však apokryf nezmiňuje. Dále se zde líčí důsledky Pavlova příchodu do Říma, jež však z větší části cyklus přechází. Zatím co se křesťané radovali, židé se báli a požádali kouzelníka Šimona, aby císaři žaloval, že Pavel žije a působí v Itálii. Poté židé domlouvali Pavlovi, aby jakožto žid neměl společenství s Petrem, který porušuje starozákonní předpisy. Nato šli k Petrovi a snažili se jej popuditi proti Pavlovi pravice: Pavel přišel a ač žid žádá, abys k němu přišel ty. Petr se však zaradoval a povstav ihned šel k Pavlovi: „Tu apoštolové radostí vykřikli, objali se a propukli v pláč.“ Tento okamžik zobrazuje pravá část jedenáctého obrazu, v níž se setkavší Petr a Pavel objali. Bratrská shoda Petra a Pavla však vyvolala třenice mezi křesťany ze židů a křesťany z pohanů, kteří se počali před domem Pavlovým hádati. Oba apoštolové pak kázali oběma skupinám a vykládali jim, že není mezi nimi rozdílu. Tato událost je vylíčena v dvanáctém obraze, kde Petr a Pavel, stojíce uprostřed scény, mluví ke dvěma skupinám. Levá skupina pohanů, k níž mluví Petr, má na hlavách špičaté klobouky s ozdobnými okraji, kdežto židé v pravé skupině, k níž mluví Pavel, mají hlavy pokryty bílými šátky. Třináctý obraz představuje lůžko, na němž leží muž s černým plnovousem, oděný v chiton, v záhlaví lůžka pak stojí dva muži, před lůžkem klečí nějaký hoch a za lůžkem stojí Petr a drží ležícího muže

za ruku a pravici mu žehná: Je to ilustrace konkrétní povšechné vyprávění apokryfu o Petrových skutcích, jimiž potíral kouzelnické kousky Šimonovy, jenž jak ve službách židů, tak pohanských kněží, štvál lid proti oběma apoštolům. Petr však bez ustání konal zázraky. I Nero se doslechl o zázračných zápasech Šimonových s apoštolou a povolal k sobě Šimona a ten jej svým uměním přesvědčil, že on je pravým synem božím a mohl tak snadno obviniti oba apoštoly před císařem. Ten pak přikázal, aby mu oba apoštolové byli předvedeni. Když se tak stalo, počal je Šimon obviňovati z nepřátelství. Tuto scénu vidíme na 14. obrazu, kde Nero sedí na trůnu, za ním pak Šimon s dlouhým špičatým plnovousem a malou ozdobnou čepičkou na hlavě se obrací k císaři a pravici ukazuje na oba apoštoly, kteří přicházejí s levé strany. Apokryf líčí dále disputaci, která se před Neronem rozvinula mezi Šimonem a apoštolou, do níž je vložena i apokryfická zpráva Pilátova císaři Klaudiovi o Kristu, s jejíž pomocí Petr seznamuje Nerona s osobou a učením Kristovým. Petr i Šimon přesvědčují vzájemně Nerona o své moci nejenom slovy, ale i zázraky. Nakonec Nero žádá Šimona, aby podal důkaz o svém božském původu nějakým novým zázrakem. Šimon prosí Nerona, aby dal zříditi vysokou dřevěnou věž, na kterou on vystoupí a povolá své anděly, aby jej před očima všech vznesli k jeho otci na nebesích. Nero rozkázal, aby věž byla postavena na Martově poli a aby všichni hodnostáři byli pozváni k podívání na následující den. Také Petr a Pavel byli k slavnosti přivedeni. Druhého dne pak Šimon s vavřínovým věncem kolem hlavy vystoupil na připravenou věž a vztáhnuv ruce počal se vznášeti. Když to Nero uviděl, volal na Petra: „Spravedlivý je tento Šimon, ty pak a Pavel jste podvodníci“. Petr mu však odpověděl: „Ihned poznáš, že my jsme praví učedníci Kristovi, Šimon pak že není Kristus, nýbrž kouzelník a zločinec.“ Obrátiv se pak k Šimonovi pravil: „Zapřísahám vás, andělé satanovi, kteří jej nesete ve vzduchu, abyste jej od této chvíle nenesli, nýbrž svrhli jej“. Šimon ihned poté spadl na Via Sacra a roztrhl se na čtyři kusy. Šimonovu katastrofu líčí náš cyklus podrobně ve shodě s apokryfickou předlohou v 15. obrazu: uprostřed scény stojí vysoká a úzká věž, nad níž letí dva ďábli, kteří nesou Šimona; po levé straně věže stojí Nero s korunou na hlavě v čele svého průvodu, jemuž ukazuje na Šimona, napravo od věže klečí Pavel a stojí Petr, oba obráceni zády k Neronovi, s rukama vztaženými k modlitbě.

Uprostřed obou skupin leží pod věží Šimonovo tělo roztržité na čtyři kusy. Když Nero uviděl Šimonův konec, odsoudil na radu prefekta oba apoštoly k smrti. Petr byl před jeho zraky ukřižován, Pavel stát na ostijské cestě; Petr si však vyžádal, aby byl ukřižován hlavou dolů: „neboť nejsem hoden býti ukřižován jako Pán“.

Mučednickou smrt obou apoštolů znázorňují obrazy 16. a 17.; v prvním z nich je před městskou hradbou vztyčen kříž s tělem Petrovým, zapuštěný vrcholem do země, dva kati přibíjejí ještě apoštolovy ruce; Pavlova poprava odehrává se v skalnaté krajině s městskou architekturou v pozadí; apoštol se zavázanýma očima se sklání k zemi, za ním pak stojí voják, jenž vytahuje meč z pochvy, proti apoštolovi stojí jiný voják, držící v rukou šátek. Vysvětlení tohoto detailu najdeme v některých rukopisech Aktů textu Marcellova, kde se vypravuje, že Pavla následovala za městskou bránu žena Perpetua, od níž si Pavel vyžádal její šátek. Perpetua uprosila vojáky, aby šátkem ovázali Pavlovy oči při popravě. Vojáci jí vyhověli, a po popravě odevzdali jí šátek skropený apoštolovou krví. Když pak si Perpetua, která byla na jedno oko slepá, přiložila šátek na oči, prozřela. Poslední obraz cyklu znázorňuje slavný pohřeb apoštolů v chrámě, neboť z architekturního pozadí vystupuje kupole ruského chrámu. V jediném otevřeném sarkofágu leží těla obou mučedníků, nad nimiž kněz (s nimbem) a jáhen konají pohřební obřady; v pozadí se tísní zástup, v jehož čele drží muž mramorové víko sarkofágu. I zde sleduje malíř apokryfický text; podle něho bylo tělo Petrovo pohřbeno „pod tamaryškem blízko naumachie v místě zvaném Vatikán“. Po čase však se chtěli nějakí zbožní mužové z východu zmocnití těl obou mučedníků; poněvadž však povstalo zemětřesení, poznali Římané jejich úmysl a muže dostihli; potom hlídali těla mučedníků, dokud nezbudovali místo jejich trvalého odpočinku.

8. Vyobrazení objímajících se knížat apoštolských, jež jsme viděli v cyklech XII. století, objevuje se jako samostatná kompozice snad již o sto let dříve. Právě tak, jako původní jádro pozdějšími přídávky zkaženého apokryfu mělo zřejmou tendenci dokázati, že mezi Petrem a Pavlem nebylo nedorozumění a rozporů v jejich nauce, bylo zřejmě i toto vyobrazení naplněno tímto - řekněme - apologetickým smyslem a chtělo tuto myšlenku zdůraznit ještě více, než to činilo společné representativní vyobrazení obou světců. Za

nejstarší známé vyobrazení lze považovati detail slonovinové destičky v South-Kensington Museum (kladené Schlumbergerem do XI. století),<sup>46</sup> kde jsou objímající se apoštolové zobrazeni v plné postavě; snad se zmíněným smyslem kompozice souvisí i to, že v bezprostředním sousedství, na téže destičce, jsou znázorněni církevní otcové bratři Basil a Řehoř Nisský. Ze XIII. stol. pochází freska v předsíni chrámu sv. Sofie v Trapezuntu, objevená Th. Uspenským,<sup>46a</sup> kdežto stříbrná řecká ikona v Státním museu ve Vídni<sup>47</sup> (obr. 41), v jejímž kruhovém středu je umístěno malované poprsí světců, spadá svým původem až asi do doby palaeologovské, není-li pozdější, čemuž by nasvědčovalo nejen hrubé provedení figurální (poprsí archanděla Gabriela a Michaela a 10 apoštolů) i ornamentální část stříbrného rámu, ale i neobyčejná malebnost centrálního obrazu se silně zdůrazněnými reflexy v inkarnátu a dekorativními sklady draperií. Stejně problematické je datování zlomku fresky s pouhými hlavami objímajících se apoštolů, jenž je uložen v knihovně vatopedského kláštera na Athosu;<sup>48</sup> kresebné podání by ukazovalo na některé slohové proudy známé nám z XIII. století, ale tyto znaky sotva postačí k přesnému vročení ojedinělé památky, jíž se dosud nikdo v literatuře nezabýval. Přehled těchto starších památek lze uzavřítí freskou v paraklisu sv. Jiří v Ajiju Paulu na Athosu z r. 1555, kde jsou zobrazeni objímající se apoštolové v plné postavě.<sup>49</sup>

9. I v oblasti ikonografie knížat apoštolských se setkáváme s obrázkovým ruským životopisem apoštolů; je to rukopisný sborník z konce XVI., ale spíše z počátku XVII. století, jenž byl darován kněžnou Paraskevou Ivanovnou Romodanovskou carevně Natalii Aleksejvně a byl před prvou světovou válkou uložen pod číslem 34,3.5. v knihovně Akademie Nauk.<sup>50</sup> Obsahuje m. j. text apokryfických Acta Petri et Pauli s doslovem o mučednictví Perpetuy a Potentiany, jakož i tři obrácených vojínů, kteří popravovali Pavla. Tento text je doprovázen 38 miniaturami, jež jsou, jako téměř všechny ruské miniatury této doby, kolorovanými kresbami, komponovanými v kontinujícím slohu, i když nejsou jednotlivé miniatury natolik přeplněny vedlejšími scénami, jako na př. životopisy Mikulášovy. Důvody, které jsme vyložili v dodatku k hl. VIII. stati o ikonografii života sv. Mikuláše, nás vedou i zde k tomu, abychom upustili od podrobného rozboru tohoto cyklu již také proto, že většina těchto miniatur se obsahově shoduje s cyklem novgorodské ikony, třebas

jim schází jeho lapidární stručnost a výraznost. Nové náměty se však objevují při líčení hádání obou apoštolů se Šimonem před Nerone; je zde znázorněno čtení Pilátova dopisu, Petrův zázrak s chlebem a Šimonův se psy - se kterými jsme se setkali již v nástěnném cyklu v portiku chrámu sv. Petra v Římě - dobrovolná smrt Šimonova a jeho zmrtvýchvstání; nanebevstoupení Šimonovo je znázorněno čtyřmi miniaturami; zvláštní obraz je věnován poradě Nerona s Agrippou, Pavlovu setkání s Perpetuou a jejímu uzdravení šátkem zbroceným apoštolovou krví; v jediném obraze je znázorněno umučení tří obrácených vojínů, mučení Potentiany a mučednické smrti obou žen jsou věnovány dvě miniatury, předposlední obraz znázorňuje Neronův útěk z Říma a jeho zadávení vlky, poslední pak uložení ostatků obou apoštolů v chrámech jim zbudovaných.

III. Ilustraci života apoštola Filipa nacházíme na ikoně Ruského musea č.1527 (obr.43);<sup>51</sup> Kondakov mluví o ní jako o vzácném příkladu novgorodské ikonové malby XVI. století. Důkazem novgorodského původu je mu hadcovitá plocha, na níž stojí apoštol ve středním reprezentativním vyobrazení, jež se, podle jeho mínění, objevuje na ikonách novgorodského původu. Nutno k tomu ovšem poznamenati, že značně primitivní faktura malby daleko neodpovídá naší představě vysoké úrovně novgorodského ikonopisu XVI. století, jak ji známe z řady ikon, o jejichž novgorodském původu není pochybností. Ostatně místní původ ikony nemá valného vlivu na zkoumání její ikonografie, o niž nám zde hlavně jde.

Okolo centrálního reprezentativního obrazu světce typu bezvousého mladíka s krátkými vlasy je seskupeno dvacet drobných obrázků ilustrujících jednotlivé scény ze života apoštola. Časový sled obrazu neliší se od podobných ruských cyklů; vychází se z levého horního rohu, postupuje se po horním okraji doprava, pokračuje pak střídavě po obou kolmých pásech odleva doprava, závěr pak tvoří obrazy dolního okraje, konec cyklu je v pravém dolním rohu. Obsah obrázků lze snadno zjistiti pomocí dobře zachovaných a poměrně obsáhlých nápisů u každého z nich.

Prvý obraz s nápisem: „Христосъ призываетъ Филиппа во апостола и стый Филиппъ прикредѣ кохрѣтѣ нафананла“ znázorňuje v levé části žehnajícího Krista, za nímž skupina postav bez nimbů asi předsta-

vuje apoštoly, v pravé části pak Filipa s nimbem okolo hlavy, jenž ke Kristu vztahuje ruce, a za ním Nathanaela (Bartoloměje), rovněž s nimbem okolo hlavy, kryté bílým šátkem. Jde zde o ilustraci vyprávění evangelia (Jan 1, 43 a sl.), jež do úvodu Filipova životopisu přejala řecká Ὑπομνήματα περὶ τοῦ βίου καὶ τῶν θαυμάτων καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου καὶ πανευφήμου ἀποστόλου Φιλίππου obsažená v menologiu Cod. Paris. Graec. 1551, za jejichž obsah vděčíme Lipsiovu pojednání.<sup>52</sup> Touž předlohou se řídil malíř i v dalším obraze s nápisem: По вознесеніи ГДни стый филиппъ в' галилеи вокрси ѿ троца оумершаго ѿ некоей жены ѿ крести ѿ хъ; vidíme zde Filipa v průvodu staršího muže s plnovousem (bez nimbu), jenž žehná ženě držící dítě v náručí; současně však táž žena padá před Filipem na zem a totéž dítě stojí vedle ní a vztahuje k Filipovi ruce. Je to zázrak, o němž se zmiňují i jiné verse životopisu, na př. vyprávění řeckých Meneí, nadepsané: Ἐκ τῶν θαυμάτων τοῦ ἀποστόλου.<sup>53</sup> Podle nich kázal Filip evangelium v Galileji a setkal se při tom s matkou, jež s pláčem nesla svého mrtvého syna k hrobu; apoštol vzkřísil syna, odevzdal jej matce a oba dva pokřtil. I třetí a čtvrtý obraz čerpá svůj námět z Ὑπομνήματα, nesleduje však jejich časové pořadí, neboť vynechává celou řadu událostí. Na třetím obraze zodpovídá se apoštol před vladařem sedícím na trůnu; dva zbrojnoši stojící po boku apoštolově vztahují na něj pravice; nápis praví: Οἱ τῶν ἀπὸ Φιλίππου προσεβήθησαν κολφάνιου (?) ἡ στα να σδῆσι προδὲ ἀρχιερέεμτ ἀρχιερέη же на ἀπὸ οὔστρεμίσκ и бѣти повѣли. Ὑπομνήματα vypráví, že když apoštol kázal ve městech Lydie, vyžádali si židé pomoci jerusalemského velekněze Annáše, který se dostavil na místo, kde Filip působil, ale když v disputaci, jež se mezi nimi rozpředla, podléhal, rozpálil se hněvem a chtěl apoštola bít. Malíř přechází další vyprávění apokryfu o tom, jak Filip potrestal Annáše tím, že jej nechal oslepnouti, uschnouti mu ruku a poté postupně propadávati do země a znázorňuje pouze závěr této epizody. Když Filip viděl, že Annáše nepřesvědčí ani slovy, ani vzkříšením mrtvého mladíka, které před jeho očima provedl, dal se do pláče a tu se země otevřela a Annáš se za živa propadl do pekel. Když to uviděli obyvatelé města, obrátili se a byli pokřtěni. Na čtvrtém obrázku s nápisem: Οἱ τῶν ἀπὸ Φιλίππου κρεψάεττῃ нарѡдъ vidíme dvě scény: v levém horním rohu, před náznakem městské architektury, otevírá se ve skalnaté krajině černá jáma a do ní padá skloněná postava Annášova, jak jsme ji viděli na předchozím obraze.



pravé části je pak znázorněn křest několika osob, v jejichž čele stojí muž s dlouhým prokvetlým vousem. Řecké texty Filipových životopisů neznají jména Pardos; v zmíněném již textu Cod. Paris. gr. 1551 se sice objevuje kněz (ἱερεύς nebo πολιάρχης) Heros, avšak v jiné souvislosti. Zdá se proto, že malíř měl před sebou nějaký variant námi citovaného textu, podle něhož apoštol využil své zázračné moci nejenom vůči dceři, nýbrž i vůči jinému příslušníku, snad synu hostitelovy rodiny. Takovýto text se nám však nepodařilo najít. Text Ἐκ τῶν θαυμάτων, jenž dosud malíře vedl, líčí pak dále, že když Filip přišel do Hierapolis, našel útulek v domě významného měšťana, jménem Heros, jenž se snažil zmírniti nepřátelské stanovisko svých spoluobčanů k Filipovi. Avšak Herova manželka hrozila svému muži rozvodem, nevykáže-li cizince ze svého domu. Heros byl na pochybách, ale Filip nejenom že jej utvrzoval ve víře, nýbrž dokázal svými modlitbami, že Marcella změnila svůj názor, takže oba manželé pak přijali křest. Sumární nápis devátého obrazu: Ἐτῶν ἀῦλων Φιλίππου προσέδωκεν ἐν ἱεραπόλει πόλιν κ' ἀρχαίων ἢ κρεττῶν πάντων ἐν τῷ οἴκῳ ἐγὼ odpovídá stručné ilustraci události: v levém horním rohu rozmlouvá Filip s ženou stojící ve dveřích domu, v pravém horním rohu sedí Filip za stolem, jenž je umístěn za architekturou oněch dveří, čímž chtěl malíř zřejmě naznačiti Filipův pobyt v domě Herově; v pravém dolním rohu křtí Filip Herose a jeho manželku. Bouře proti Filipovi však trvala ve městě dále a Filip byl nakonec jat a předveden před senát. Eparch, jménem Aristarchos, hrozil mu ukamenováním a vlácel jej za vlasy blátem. Na Filipovu modlitbu však ztuhly Aristarchovy ruce, oslepl a ohluchl. Desátý obrázek s nápisem: Ἐτάρο ἀῦλον Φιλίππου προσέδωκεν ἐπὶ τῷ ἐπαρχῷ πόλεως znázorňuje eparcha jako staršího muže s plnovousem, jenž se dotýká rukou Filipovy hlavy; za apoštolem stojí zbrojnoš. Legenda vypráví dále, že zatím co senát byl Filipovým zázrakem ještě ustrašen, byla přinesena mrtvola jakéhosi Theofila; na apoštolovu výzvu se mrtvý pozvedl a počal mu blahorečiti. Ilustraci tohoto zázraku nacházíme na jedenáctém obraze s nápisem: Ἐτῶν ἀῦλων Φιλίππου ἐκείνου Θεοφίλου νεκροῦ ἐκείνου Θεοφίλου ἔγειρεται ἢ προσκύνει ἀῦλον. Dva muži nesou nosítka s mrtvým Theofilem, jehož celá postava, až na obličej, je zavinuta do rouch. Zatím co Filip, stojící proti nosítkám, žehná, zvedá se mrtvý horní částí těla na nosítkách. Legenda vypráví dále,

že nyní Filip přikázal Herovi, aby nad Aristarchem učinil znamení kříže a uzdravil jej, kdežto nápis na dvanáctém obraze praví: **ΕΤΥΪ ΔΗΛΩ ΦΙΛΙΠΠΩ ΠΟΜΑΖΑΒΩ ΑΡΙΣΤΑΡΧΑ ΝΑ ΟΥΔΕΣΕΧΩ ΒΟ ΗΜΑ ΣΤΥΛΑ ΤΡΩΣ.** Zdá se však, že text řídící malíře byl ještě podrobnější než legenda, kterou sledujeme, a že ani nápis nevystihuje její obsah: v pozadí obrazu vidíme totiž, že Filip žehná jakémusi mladíkovi, který před ním stojí se skloněnou hlavou, vpředu pak po druhé žehná klečícímu před ním starci; podoba tohoto starce odpovídá podobě Aristarcha z předchozího obrazu jen částečně. Zato v dalším obraze poznáváme Aristarcha; před chrámovou architekturou žehná Filip stojícímu před ním Aristarchovi, jenž po druhé znázorněn, jak padá k apoštolovým nohám. V pravé části obrázku pak světlí Filip na biskupa staršího muže s plnovousem, oblečeného v biskupský ornát, před prestolem, vedle něhož stojí jáhen. Nápis obrazu: **ΕΤΥΪ ΔΗΛΩ ΦΙΛΙΠΠΩ ΟΥΧΗ ΒΕΣΩ ΝΑΡΩΔΩ ΒΕΚΡΩΒΑΠΗΝ ΒΟ ΧΡΩΤΑ Η ΣΟΖΔΑ ΟΥΡΚΩΚΩ Η ΠΟΣΤΑΒΗ ΒΟ ΑΡΧΙΕΠΗΣΚΟΠΩ Η ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΩ Η ΩΪΔΕ ΒΟ ΙΝΩ ΣΤΡΑΝΩ** cituje téměř doslova literární předlohu, jež vypráví, že po tomto zázraku padl Filipovi k nohám otec vzkříšeného Theofila, jenž byl princeps senatus města, nechal se poučiti v křesťanské víře a odevzdal Filipovi dvanáct zlatých model, aby je zpeněžil ve prospěch chudých. Celé město se obrátilo ke křesťanství, Heros byl posvěcen na biskupa a k jeho pomoci byli vysvěceni kněží a jáhni, byly založeny chrámy a apoštol odcestoval dále do Frygie, Lykaonie a Asie. Malíř sám, nebo překladatel malířovy předlohy, dopustil se omylu a ztotožnil Aristarcha, exarchu a předsedu rady s principem senátu a odtud ona totožnost podoby mužů na první scéně obrazu. Typ muže svěceného na biskupa je totožný jak s typem Herose, tak Aristarcha, nelze proto posouditi, zda omyl malířův nešel dále.

Třebas poslední slova nápisu na třináctém obrázku ukazují, že apoštolova činnost v Hierapoli skončila, přece jenom jen část následujícího obrazu vrací se k závěrečné episodě vyprávění zpět. V levé horní části tohoto obrázku vidíme Filipa, jehož doprovází stařec, který mu na třináctém obrázku padl k nohám, a ukazuje mu na sošný idol stojící na čtyřnohém podstavci. Je to nepochybně onen otec Theofilův, který odevzdal Filipovi po svém obrácení svých dvanáct zlatých model. Druhá část obrázku, znázorňující Filipa, jenž křtí staršího muže a ženu, i s osvětlujícím nápisem: **Η ΑΡΚΕΛΑΔΕ ΗΡΩΒΑ ΖΕΝΑ ΚΒΠΠΟ Σ ΜΩΖΕΜΩ ΣΒΟΪΜΩ ΠΡΪΑΪΩ Ω ΔΗΛΑ ΣΤΩΕ ΚΡΕΪΕΝΤΕ**

dá se jediné vysvětliti malířovým omylem; jméno ἀρκελάε je nepochybně zkomolenina jména ženy Herovy Marcelly. Ale umístění jejího křtu - spolu s křtem jejího muže Hera - na tomto místě, když v předchozím obraze byl týž Heros vysvěcen na biskupa, je hysteron-proteron, které vzniklo jediné netečností malířovou k logice vyprávění. Zde malíř definitivně opouští text ἐκ τῶν θαυμάτων a ve zbývajících obrazech se přidržuje, více méně volně, vyprávění Acta Philippi in Hierapoli;<sup>54</sup> prozrazuje to jednak spoluúčast Bartolomějova na Filipově činnosti, kterou zná jediné tento text, jednak scény z mučení Filipova, rovněž jen tomuto textu známé. Prvý obraz s nápisem: **ΕΤΥ̅Ι ΔΉΛΑ̅ ΦΙΛΙΠΠ̅ Σ' ΒΑΡΦΟΛΕΜΕΕΜ̅ ΠΡΪΙΔΕ Β' ΒΑΝΙΣΤΕ̅ Η̅ ΟΥ̅ΧΑΨΕ̅ ΛΥΔΗ̅ ΝΕΚΛΑΝΑΤΗΣΑ̅ ΒΕΣΟΜ̅ ΝΟ ΚΕΡΟΒΑΤΗ ΚΟ ΧΡ̅ΤΑ̅ Η̅ ΚΡΕΣΤΙΤΗΣΑ̅** znázorňuje Filipa a s ním staršího muže s prošedivělým plnovousem a nimbem okolo hlavy, kteří rozmlouvají se skupinou lidí stojících před sochou bohyně (v níž Kondakov vidí reminiscenci na luvreskou Venus accroupiè); dva z nich se obracejí a naslouchají slovům apoštolů, třetí však pokračuje v modloslužbě a hluboce se modle klaní; je to nepochybně zcela volná ilustrace prvních slov Aktů, které vyprávějí, že když Filip přišel do města Ofiorymne (Hierapolis) spolu s Bartolomějem, svou sestrou Mariamne a ubytoval se v domě jakéhosi Stachyse, kázal obyvatelům, aby se přestali klaněti hadům. Nápis následujícího obrazu: **ΕΤΥ̅Ι ΔΉΛΑ̅ ΦΙΛΙΠΠ̅ ΨΕΔ̅ Κ' ΔΟΜ̅ ΣΤΑΧΙΣΕ̅ ΟΥ̅ΧΑΨΕ̅ ΒΚΡΕ̅ ΧΡ̅ΤΟΒΕ** nevystihuje jeho obsah; vidíme zde tři scény navzájem neoddělené a proto neznalému diváku těžko srozumitelné; vlevo v pozadí promlouvá Filip k několika postavám, vpravo pak k samotné ženské postavě, vpředu klečí postava, jejíž bližší charakter nelze rozeznati, na zemi a sklání hlavu před starcem s dlouhým vousem, jehož hlavu zdobí čapka, jakou vidáme na vyobrazení starozákonních kněží, jenž se rukama dotýká hlavy oné klečící postavy. Acta totiž vyprávějí, že když Filip kázal mnohým lidem v Stachysově domě, přišla tam i Nikanora, žena prokonsulova, kterou Filip nejen obrátil, ale i vyléčil z její oční nemoci; když se Filip za ni se shromážděním modlil, vrátil se do domu prokonsul a ztýral svou ženu, vláčel ji za vlasy a zkopal ji. Dlužno proto v klečící postavě viděti Nikanoru a v muži s čapkou prokonsula. Acta líčí dále, že jeho zuřivost nepostihla jen jeho manželku, nýbrž i oba apoštolů a Mariamne, kteří byli svázáni a odvedeni k chrámu Echidny, kde byli obnaženi, Filip

pověšen za probitá chodidla hlavou dolů na stromě a Bartoloměj proti němu přibit za ruce na zeď chrámu. I Mariamne měla být obnažena, ale byla náhle oblita takovou září, že na ni nemohl nikdo pohleděti. Když Filip byl takto mučen, svolával na Hierapolis s nebe oheň jako pomstu; tu však znenadání přišel k němu apoštol Jan a napomínal jej, aby nechtěl odpláceti zlé zlým. Přesto však na Filipovu kletbu se otevřela země a pohltila mimo jiné prokonsula, chrám Echidny a její kněze. To je nejhlavnější dějové jádro dlouhého vyprávění, jehož spletitosti propadla malířova invence natolik, že hromadí v předposledních třech obrazech omyl na omyl. Na sedmnáctém obraze s nápisem: *Страданіе старго а́гла Филиппа* vidíme především Filipa, jenž visí, opásán jen epizoniem, hlavou dolů, nikoliv však na stromě, nýbrž na architektuře; za nízkou zdí v pozadí je viděti ženskou postavu, snad Mariamne, již jinak malíř ignoruje. Vedle Filipa sedí a rozmlouvá s ním starší muž s nimbem, jehož podle typových znaků lze zcela dobře považovati za Jana. Vpravo na architektuře, jež svými ruskými kupolemi prozrazuje, že jde o chrám, visí přibit za ruce po pás obnažený jiný muž s nimbem, jímž by podle Actů měl být Bartoloměj, s nímž jsme se sešli na prvním a patnáctém obraze. Vpravo od tohoto mučedníka vidíme prokonsula. Znázorňuje v následujícím obraze zemětřesení, jež pohltilo pohanský chrám (nápis praví; *Томъ а́глъ помолѣвшъ съ бгѣ . . . . миаа силакѣскы погвѣн*), zapomněl malíř vůbec na to, že při své modlitbě byl Filip ještě pověšen a znázornil jej opět oblečeného a stojícího, jak se modlí směrem k segmentu záře na nebi a před ním se tyčí skála, jež se rozevřela černou propastí, do níž padají, lépe řečeno se vrhají, s obou stran modly se svých podstavců. Tytéž omyly postihly i malíře v předposledním obraze cyklu, jenž má nápis: *Старго а́гла Барфоломѣа нашѣдша чернїи ѿрешїиша ѿ постыжиши Барфоломѣа и стахїа во єпископы* ale znázorňuje, jak jakýsi muž uvolňuje onoho mučedníka, jenž visel hlavou dolů, to jest Filipa, vpravo pak staršího muže s nimbem okolo hlavy a v ideálním oděvu, jenž žehná starci v biskupském ornátě. Malířovy omyly jsou nejlépe patrný z porovnání s Acty, jež vypráví, že po zemětřesení se sice někteří věrní pokoušeli sejmouti Filipa, jak skutečně obraz znázorňuje, on jim v tom však zabránil, přikázal však, aby sňali Bartoloměje, jemuž ještě před svým skolem udělil řadu pokynů, m. j. aby posvětil Stachyse na biskupa a aby s Mariamnou pochovali jeho tělo v chrámu, který by

zbudovali na místě jeho skonu. Poslední obraz pohřbu apoštolova, i když užívá obvyklého schematu, řídí se vyprávěním legendy nato-lik, že zobrazuje Bartoloměje a ženu (Mariamne) jak se sklánějí nad tělem Filipovým v nohách otevřeného sarkofágu, zatím co v hlavách koná pohřební obřad biskup z předchozího obrázku s jáhnem. V pozadí se tyčí tříkupolový ruský chrám.

IV. 1. Nejstarší cyklus scén ze života sv. Jana Bohoslovce se nám podařilo najít v mosaikách severní kupole chrámu sv. Marka, jež, podle názoru posledního badatele o nich, vznikly v poslední třetině XII. století.<sup>56</sup> Je to celkem 6 obrazů, z nichž první a poslední znázorňují kázání apoštolovo (poslední s nápisem: Omnes crediderunt) a nemohou tedy svou povšechností ukázat na svou předlohu, podle níž se autor kartonů nebo sám mosaicista řídil. Zato lze ji přesně zjistit podle dalších scén. Je to především vzkříšení Drusiany; legenda o Drusianě a Kallimachovi je sice zachována i v řeckých textech (Cod. Marc. 363), ale ve znění zkráceném, plné znění známe z textů latinských, jejichž pramenem je sbírka vydávající za svého autora Abdia, biskupa babylonského, učedníka apoštolů.<sup>56</sup> Stručný obsah legendy je tento: Když se Jan vrátil z patmoského vyhnanství do Efezu, přihodilo se, že jakýsi mladík Kallimachos vzplanul láskou k Drusianě, manželce Andronikově, přesto, že věděl, že Drusiana z touhy po čistotě přerušila styky i se svým manželem. Přes to, že Jan domlouval Kallimachovi, ten nepřestal Drusianu obtěžovati. Drusiana ze žalosti nad tím, že dala Kallimachovi příčinu k pohoršení, upadla do nemoci a umřela. Ale Kallimachos nebyl ani její smrtí vyléčen ze své vášně, podplatil Andronikova správce Fortunata, vloupal se do hrobky a chtěl znásilnit alespoň Drusianinu mrtvolu. Tu se objevil veliký had, který usmrtil Fortunata a ovinul se kolem Kallimacha tak, že se nemohl hnouti. Následujícího dne sestoupil do hrobky Jan s Andronikem a křesťany, aby lámali chléb a tu spatřili, co se stalo; Jan vzbudil Kallimacha, jenž se kajícně k svému činu přiznal, a poté i Drusianu. Druhá scéna zobrazuje vzkříšení mladíka ležícího na lůžku, jež nápis označuje „Stacteus“. Legendu, jež dala vzniknouti tomuto obrazu, nacházíme mimo t. zv. Melitovo Passio Joannis rovněž v Abdiově sbírce.<sup>57</sup> Při jednom z Janových kázání v Efezu byla vynášena mrtvola Stactea, vdovina syna, jenž zemřel 30 dnů po svém sňatku; účastníci průvodu prosili

apoštola, aby jako Drusianu vzkřísil i mladíka. Apoštol přikázal aby uvolnili obvazy, jimiž byl mladík svázán, a modlil se nad ním. Po modlitbě mladík vstal a sdělil dvěma nehodným Janovým učedníkům Atticovi a Eugeniovi, že na věčnosti viděl jejich neblahý osud a vyzval je k obrácení. Čtvrtý obraz znázorňuje vyvrácení pohanského chrámu označeného nápisem „Templum Dianae“. Oba uvedené prameny líčí po události se Stactem,<sup>58</sup> že apoštolovy úspěchy v Efezu pobouřily pohanské kněze k povstání; uchopili Jana a přivlekli jej před Dianin chrám a žádali, aby obětoval. Jan byl ochoten tak učiniti, podaří-li se jim, aby vzýváním Dianina jména zbořili Kristův chrám; podaří-li se však jemu, aby jménem Kristovým zbořil chrám Dianin, pak nechť se obrátí oni. Když se vzdálil lid, který se zde shromáždil, zřítíl se na Janovu modlitbu Dianin chrám a zasypal všechny modly v něm uložené. Pátý obraz s nápisem „Venenum bibit“ znázorňuje apoštola, jenž bez škody vypil pohár jedu, a u něho ležící dvě mrtvoly. Právě tak, jako v tomto cyklu, tak i v obou uvedených předlohách,<sup>59</sup> následuje po zničení Dianina chrámu vyprávění, že při novém vzbouření lidu vyzval Artemidin kněz Aristodemus Jana, aby vypil pohár jedu a slíbil, že se sám obrátí, nebude-li jed účinkovati. Když Aristodemus obdržel prokonšulův souhlas k této zkoušce, vyvedl dva zločince odsouzené k smrti a postaviv je na tržišti, dal jim vypítí jed. Oba okamžitě klesli k zemi mrtvi. Poté vypil pohár jedu Jan, požehnav se před tím křížem a pomodliv se; lid čekal tři hodiny marně na apoštolovu smrt.

Je tedy zřejmo, že celý cyklus byl inspirován jediným textem, z něhož vyjímá sice pouze šest scén, ale jež líčí v témž pořádku, v jakém jsou uvedeny v textové předloze. Právě tak, jako u cyklu života apoštolů je pramenem nikoliv text řeckého původu, nýbrž latinského; v obou případech je to text odvozený ze sbírky Pseudo-Abdiovy. Kdybychom nepřihlíželi k rozdílům slohového provedení obou cyklů, mohli bychom tedy na základě rozboru ikonografie obou cyklů dospěti k přesvědčení, že doba jejich vzniku nebude příliš rozdílná.

2. Druhou skupinu tvoří dvě památky, jež byly inspirovány ryze východním textem života sv. Jana. Na prvé místo klademe časově mladší cyklus proto, že je obsáhlejší nežli cyklus starší a umožňuje nám proto sledovati souvislost s literární předlohou lépe, než starší cyklus. Je rozložen v 32 obrázcích na ikoně, která stála v Pokrovském

chrámu na staroobřadeckém Rogožském hřbitově v Moskvě (obr. 44)<sup>60</sup>. Střed ikony je vyříznut a je do něho vložena starší, ale přemalovaná ikona s vyobrazením Jana Bohoslovce jako evangelisty, typu známého nám z pozdního ruského ikonopisu a vzniklého nepochybně pod vlivem Západu. Slohové znaky rámcové ikony s cyklem životopisu ukazují, že její vznik spadá do šedesátých let XVII. století. Je to zvláště architektura, v zásadě sice ještě ideálních tvarů, promísená prvky staroruské a moskevské architektury doby Hrozného, ale doplňovaná prvky západního renesančního a raněbarokního stavitelství (máme na mysli zvláště balustrádu s kuželkovitým zábradlím), jež nacházíme na obrazech Spiridona Timofeeva, zvláště však v manýře Jakova Kazaňce a Gavrila Kondraťjeva, spolupracovníků Symeona Ušakova na ikonách chrámu Gruzínské Bohorodičky v Kitajgorodě. Vznik ikony dlužno proto klásti do oblasti carských izografů této doby. Přistupme k ikonografickému rozboru ikony. Na prvním obraze sedí před palácovou architekturou shromáždění apoštolové rozdělení na dvě skupiny, uprostřed na vyvýšeném místě sedí Bohorodička. Před pravou skupinou stojí Jan a mluví. Apokryfická Acta Joannis, jejichž domnělým autorem je svatý Prochor, průvodce Janův a jeden z učedníků Páně, která byla přeložena i do církevní slovanštiny a jež známe z ruských památek již z XI. stol.,<sup>61</sup> vypravují,<sup>62</sup> že po nanebevstoupení Páně se apoštolové shromáždili ve večeradle a Petr jim připomenul příkaz Páně, aby šli do světa hlásati evangelium. Poté určili losem, kam se má který z nich obrátiti, Janovi určil los Asii. Jan však počal naříkati a přiznal se po Petrově pokárání, že se bojí námahy s cestou na moři. Po Jakubově modlitbě se apoštolové připravili k rozchodu a určili losem každému jednoho ze 72 učedníků za průvodce. Za Janova průvodce byl určen Prochor. Toto rozlosování znázorňuje druhý obraz; před městem stojí vlevo skupina apoštolů, proti ní vpravo Petr, před ním se sklánějí k zemi dva z apoštolů prohlížejíce, jak padl los. Jan s Prochořem vydali se na cestu do Joppe, kde tři dny pobýli u Tabithy a nastoupili pak na nákladní loď, která odplouvala na západ. V třetím obraze vidíme ilustraci tohoto textu ve dvou obrazech. Ve skalnaté krajině, kde vysoko v pozadí je viděti část města, stojí Jan s Prochořem na břehu vodní hladiny, zřejmě mořské zátoky; v pravém horním rohu je vložena vedlejší scéna, kde Jan s Prochořem rozmlouvají stojíce před pozadím městské archi-

tektury. V dalším obraze vidíme vodní hladinu a na ní plachetnici, která je zaplněna lidskými postavami; na přídi sedí Jan. Na horním břehu moře se tyčí město, na dolním břehu stojí Prochor, který pomáhá Janovi vylézajícímu z moře. Stručně je zde ilustrováno další vyprávění apokryfu, který líčí, že když Jan na lodi opět počal naříkati, zvedla se bouře, loď se rozlomila a posádka lodi, kromě Jana, se zachránila u Seleukie Antiochijské. Trosečníci se obořili na Prochora, že jeho zmizelý průvodce byl jistě čaroděj, který se chtěl zmocniti nákladu lodi, obviňují Prochora ze spoluúčasti a žádají, aby jim řekl, kde Jan je. Jdou tak daleko, že jej udají u soudní vrchnosti v Seleukii, která jej uvrhne do vězení a hrozí mu smrtí. Prochor líčí věc podle pravdy a je na přímluvu jakéhosi skriniaia Seleuka propuštěn. Prochor se neprodleně vydal na cestu a přišel po čtyřiceti dnech na místo Marmoreon, jež mu ještě na lodi označil Jan za místo, kde by se v případě neštěstí sešli. Sotva tam došel, vyvrhla mořská vlna na břeh jakéhosi muže a když mu Prochor přispěl na pomoc, poznal v něm Jana, jenž byl po celých čtyřicet dnů a nocí zmítán mořskými vlnami. Ilustrátor se tedy zřejmě omezil jen na počátek a konec tohoto úseku apokryfického vyprávění. Dále vypráví apokryf, že se nyní oba vydali na cestu do Efezu, kde se dali do služeb Romany, lazebnice v lázních patřících nějakému Dioskoridovi. Byla to násilná žena, která vydírala a bila své zaměstnance. Jan se stal v lázních topičem a Prochor nosil vodu. Na pátém obraze cyklu vidíme Jana a Prochora, kterak následují Romanu, jež jim ukazuje na budovu lázní; je to čtvercová stavba s dvěma věžovitými plochostřešnými výběžky, z nichž nižší se otevírá vysokými dveřmi. Na šestém obraze vidíme Jana, jak kleče rozhrabává ohniště právě v těchto dveřích a Prochor při tom váží vodu ze studně. Zcela v pozadí vidíme v jednom oblouku otevřené domovní architektury Romanu, v druhém Jana a Prochora sklánějící se nad stolem s jídlem; malíř tím chtěl zřejmě doložit údaj apokryfu, že oba světci sloužili Romaně za byt a stravu, kromě ročního jednorázového příspěvku. V dalším obraze však je již znázorněna rúznice, kterou počala - podle apokryfu - Romana vyvolávat velmi záhy. Před lázeňskou budovou stojí Jan i Prochor, před nimi Romana, která drží v pravici pohrabáč a levici napřahuje k apoštolům. Malíř zde opět poněkud zkrátil apokryfní vyprávění, kde se líčí rozvláčně řada Romaniných výstupů a přistoupil ihned k ilustraci té části vy-

právění, jež obsahuje zázračné prvky. Do základů lázeňské budovy byl na ďábelské ponuknutí zazděn mladík; ti, kdož tak učinili, se domnívali, že jim to přinese štěstí, zatím však se ďábel zmocnil vlády nad budovou a třikráte do roka zaškrtil v ní mládence nebo pannu. Poněvadž majitel lázní měl jediného syna, nepouštěl jej do budovy v kritickou dobu, ale ďábel se nenechal obelstít a v neočekávanou dobu osmnáctiletého Domna zaškrtil. Jakmile Romana zjistila neštěstí, počala obviňovati Jana, že on je jím vinen a požadovala, aby Domna oživil. Jan se mlčky odebral do lázní, vyhnal ďábla, vzkřísil mladíka a přivedl jej Romaně, jež hrůzou a studem ustrnula. Když však mezitím sluha oznámil smrt jeho syna, zhroutil se nešťatný otec a zemřel. Sluha běžel zpět do lázní a tu Domnos prosil Jana, aby také jeho otce přivedl k životu. Apoštol splnil jeho přání a tu celá rodina i zlá Romana se obrátila na víru Kristovu a všichni byli Janem pokřtěni. Malíř ikony vylíčil toto vyprávění přehledně v osmém až dvanáctém obrázku cyklu. V popředí osmého obrazu chápe Romana Jana za ruku a odvádí jej na místo neštěstí, Jana následuje jako obvykle Prochor. V pozadí vidíme otevřenou architekturu: V první její arkádě křísí Jan Domna, v druhé poskakuje ďáblík. V devátém obraze přivádějí oba světci vzkříšeného Domna Romaně, jež se před nimi hluboce sklání, v pozadí v otevřené architektuře leží na zemi Dioskorides usmrcený neblahou zprávou a nad ním lomí rukama nějaká postava, snad posel sám, v desátém obraze odvádí si Domnos oba apoštoly do otcova domu, v druhé scéně vidíme Jana, jenž žehnáním navrácí život Dioskoridovi. V jedenáctém obraze, před prahem Dioskoridova domu, vítá otec se synem a klečící Romanou oba apoštoly a vztahují k nim ruce s vyznavačským gestem, v dvanáctém obraze konečně vidíme Jana, jenž se sklání nad třemi obnaženými postavami neofytů stojících ve vodě a žehná jim. V pozadí pak vidíme samotného žehnajícího Jana, před nímž prchají ďáblíci; malíř nezapomněl tedy při ilustraci ani na detail apokryfu vyprávějícího, že apoštol vyhnal ďábla sídlícího v lázeňské budově z celé okolní krajiny.

Druhého dne se konala Artemidina slavnost a tu se Jan ve špinavém pracovním obleku postavil vedle sochy bohyně. Když to Efesští uviděli, počali jej kamenovati, ale kameny dopadaly nikoliv na apoštola, nýbrž na modlu a zničily ji. Malíř přešel tuto epizodu přesto, že přímo volá po ilustraci, líčí však, jak rozvášněný zástup

počal opět kamenovati Jana, ale kameny dopadaly na útočníky, a Jan zůstal bez pohromy. Na třináctém obraze totiž vidíme Jana stojícího před stupňovitým podstavcem, na němž stojí socha bohyně, před ním pak skupina mužů oděných v dlouhé, brokátové, šerpami přepásané tuniky, kteří vrhají kameny, u nohou Janových pak leží dva mužové na zemi. Jan chce pohanům dokázat Boží moc zázrakem a proto modlitbou vyvolává zemětřesení, při němž zahyne několik set lidí, a když ostatní jej prosí a slibují, že se obrátí, vyvolává nové zemětřesení, při němž mrtví ožijnou. Čtrnáctý obraz cyklu líčí to tak, že před Janem stojí skupina mužů a druhá skupina leží na zemi na hromadě, v pozadí obrazu pak světec pozvedá jednoho z této skupiny mrtvých. Malíř cyklu přešel pak mlčky značně dlouhou pasáž apokryfů, v nichž se líčí, jak Jan s Prochořem se pro svou činnost dostali zpět do žaláře a omezuje se na ilustraci pouze dvou episod. Na patnáctém obraze vidíme Jana s Prochořem po levé straně stupňovitého podstavce, jak jsme jej viděli v předchozím obraze, z něhož padají jednotlivé rozbité části idolu; vpravo od oltáře stojí skupina užaslých Efesanů. Apokryf vypráví, že když byl Jan s Prochořem zajat, byli vedeni do Artemidina chrámu, který se na rozkaz apoštolů zřítíl, aniž však kdo přišel k úrazu. Rozlíčený zástup vedl oba k politarchovi, jenž je však po třech dnech propustil na svobodu, ale zároveň vypověděl z města. Malíř použil k ilustraci v šestnáctém obraze schematu, s nímž se shledáváme v téměř každém obrazovém životopise mučedníků: před politarcha sedícího na trůnu přivádí vojín svázaného Jana s Prochořem. V pozadí, ve skalnaté krajině, putují oba z Efesu. Když se však po třech dnech do města vrátili a neustávali v rušení pohanské bohoslužby, byli písemným císařským rozsudkem odsouzeni do vyhnanství na Patmos. Se značným vojenským doprovodem byli naloženi na loď a vypluli. Třetí den plavby se však vojáci počali na lodi veseliti a jeden z nich při tom spadl do moře a utonul. Otec utonulého prosil Jana, aby mu syna zachránil. Ale Jan nespíchal, nýbrž po tři hodiny kladl vojákům otázky jakým bohům věří. Teprve potom přikázal moři, aby mrtvého vydalo. Ve větru a bouři vyvrhlo pak moře mladíka živého k apoštolovým nohám. Malíř znázornil tuto událost na sedmnáctém obraze. Na mořské hladině pluje plně naplněný koráb se vzduchou plachtou, přes jehož okraje se naklání Jan a podává ruku mladíčku, jenž vystupuje z vody. Z dalších událostí, jimiž apokryf vy-

zdobil apoštolovu plavbu na Patmos, zachytil malíř ještě jednu na osmnáctém obraze. Na břehu, v jehož pozadí vidíme mořskou hladinu se zakotvenou lodí, sedí Jan, před ním stojí Prochor a sklání se nad mužem, který leží na zemi a drží se za život. Je to jeden z „protiktorů“, Janových strážců, jenž onemocněl na lodi kolikou, takže loď musela na celý týden zakotviti v Myronu. Když ostatní posádka nechtěla na uzdravení svého druha čekati, uzdravil jej Jan, takže loď mohla pokračovati v plavbě. Další obrazy jsou již věnovány Janově činnosti na Patmosu, ale i zde malíř vybírá více než dosud jen některé epizody z mnohomluvného a rozvláčného vyprávění apokryfu. Tak z obsáhlé a spletité historie s Myronem, jehož syna Jan vysvobodil od  $\pi\upsilon\epsilon\tilde{\iota}\mu\alpha$   $\Pi\acute{\upsilon}\theta\omega\nu\omicron\varsigma$ , je zde znázorněn pouze závěr s křestem Myrona a jeho syna, analogický osmému obrazu cyklu; jen v pozadí vidíme navíc v otevřené domovní architektuře Myrona rozmlouvajícího s apoštolem. Také dvacátý obraz naprosto shodně zobrazuje křest jediného staršího muže, pravděpodobně žida Kara, jež apoštol potrestal za jeho rouhavé řeči němotou, která žida obrátila. Také zde vidíme v pozadí Jana při rozmluvě s obráceným. Ostatně apokryf oplývá početnými vyprávěními o obrácení a křtech. Celá pátá řada obrázků cyklu, od dvacátého prvního do dvacátého šestého obrazu, je věnována ilustraci Janova střetnutí s čarodějem Kynopsem. Kněží Apollinovi požádali Kynopse o pomoc proti Janovi, jenž rušivě zasahoval do jejich kultu. Kynops odmítl opustiti své osamělé sídlo, v němž bydlel již padesát let, ale přislíbil, že vyšle jednoho ze svých démonů, aby mu přinesl apoštolovu duši. Na obraze vidíme čaroděje, jak sedí na trůnu v pusté krajině a za ním stojí skupina mužů, jejichž dábelický charakter prozrazují růžky na hlavě. Před Kynopsem klečí skupina mužů a vzpíná k němu ruce. V pozadí obrazu sedí v otevřené domovní architektuře Jan s Prochozem za stolem. Kynops splnil svůj slib a druhého dne poslal jednoho z démonů k Janovi. Jan však poznal, koho má před sebou, vyslechl démona, jenž se musil přiznati ke svému poslání, a vypudil jej z ostrova. Totéž se stalo i druhému a třetímu démonu. Třetího však doprovázel již jiný démon, jenž rozmluvu vyslechl a oznámil svému pánovi. Všechny tři démonské návštěvy shrnul malíř v jediném obraze, v jehož pravé polovině vidíme Jana sedícího před domem a vyslychajícího démona. V levé polovině vidíme opět Kynopse a vedle něho dva demony, zřejmě vykonavatele

třetího poselství. Když se tyto tři pokusy o Janovo zničení nezdařily, nezbylo čaroději než, aby sám zakročil. Vypravil se tedy se všemi svými démony do města, kde jej obyvatelstvo slavně uvítalo. Tuto událost znázorňuje 23. obraz, v němž Kynopsovi přicházejícímu se zástupem svých sluhů vychází v ústrety v městské bráně zástup mužů. Po deseti dnech došlo k Janovu střetnutí s Kynopsem. Čaroděj vyvolal ze zástupu nějakého hocha a tázal se jej, zda jeho otec žije a když mu hoch odpověděl, že zahynul jako trosečník v moři, žádal Kynops apoštola, aby vrátil synovi mrtvého otce. Jan odmítl a tu se čaroděj ponořil do moře a vzápětí vystoupil, přiváděje s sebou jednoho z démonů, jenž vzal na sebe podobu hochova otce. Tuto scénu ilustruje 23. obraz: Na mořském břehu stojí zástup lidí a v jeho čele Jan s Prochorem, na hladině se pak vznáší Kynops a drží za pravici drobnou lidskou postavičku vynořující se z moře. Apokryf pokračuje v líčení Kynopsových zázraků, při nichž jinému otci se podobným způsobem navrátí mrtvý syn. Vše končí plným úspěchem Kynopsovým i tím, že rozvášněný dav Jana rozseká. Ten však v noci oživne, utěšuje své věrné a druhý den učí zase veřejně na místě zvaném Λίθου βολή ; tento název patrně zmátl buď malíře nebo překladatele řecké předlohy k tomu, že v 25. obraze znázornil klečícího Jana a Prochora, které kamenují tři muži v tunikách. Další obraz znázorňuje konec Kynopsův. Jan s Prochorem stojí opět v čele zástupu na břehu moře, v jehož vlnách se Kynops potápí tak, že je viděti jen jeho ramena a hlavu pokrytou turbanem. Apokryf líčí Kynopsův konec tak, že čaroděj počal provozovati svá kouzla na témže místě mořského břehu jako předchozího dne a s velkým hlukem se ponořil do moře. Tu apoštol přikázal démonům, aby se nehýbali s místa a sám se modlil nad místem, kde se čaroděj ponořil. Poté se vyvalily vlny a čaroděj se již nikdy neukázal. I démoni na Janův rozkaz zmizeli před zraky zástupu. Nejtíže to však nesl otec, jemuž Kynops zdánlivě vrátil syna a syn, jemuž vrátil otce. I tento detail zobrazil malíř na 27. obrázku. Na břehu mořském stojí Jan s Prochorem, Jan se obrací k zástupu démonů, Prochor pak k dvěma sedícím postavičkám, jež mají znázorňovati znovuosířelého syna a otce. Z obsáhlého vyprávění apokryfu o Janově zázračné a apoštolské činnosti na Patmosu vybírá malíř již jen jediný příběh. K Janovi přišel posel se vzkazem, aby se odebral k místodržiteli, jehož manželka leží v porodních bolestech a

nemůže porodit. Sotva však apoštol vstoupil, žena porodila, místodržitel pak požádal Jana, aby požehnal jeho domu. Na 28. obraze vidíme místodržitele sedícího na trůnu, vedle něho sedí Jan. Zprava přichází žena v dlouhém brčkátovém rouchu s pláštěm přes ramena a bílým vinutím na hlavě, kterou podpírá služka. Na ženě zevnějšku je patrné její mateřství a ruka natažená k Janovi prozrazuje prosbu o pomoc. Poslední čtyři obrazy ilustrují konec Janova života. Je to především sepsání evangelia na 29. obraze, kde - na rozdíl od obvyklé ikonografie tohoto námětu, tak četného v ruském umění-, ale věrně podle slov apokryfu, Jan stojí a obrací hlavu i levici vzhůru k ruce žehnajícímu mu s nebes, diktuje Prochorovi, který sedí před jeskyní, píše na blánu, položenou na kolenou. Apokryf vypráví podrobně dále o tom, že Prochor přepsal evangelium na pergamen a z tohoto čistopisu je přečetl shromážděné křesťanské obci v chrámu. Na 30. obraze znázornil malíř vnitřek ruského chrámu, v jehož středu stojí vysoké řečniště a na něm Jan s Prochorem, který drží v ruce otevřenou knihu; po levé straně řečniště stojí kněží v ornátě, vpravo laikové v dlouhých brokátových oděvech. Pouze některé rukopisy apokryfů se zmiňují o sepsání Apokalypse; podle podobné předlohy pracoval asi i malíř ikony, poněvadž na posledním obraze znázornil, nikoliv však sepsání Zjevení, nýbrž zjevení samo a to podle kap. I., v. 12.: Uprostřed sedmi svícňů stojí Kristus s mečem vycházejícím z nich a s osmipaprskovitým nimbem kolem hlavy; k jeho nohám padá Jan. Poslední obraz znázorňuje Janův pohřeb; k popisu a výkladu tohoto obrazu se však vrátíme později, až budeme podrobněji jednat o zobrazování Janovy Metastase.

3. Jiný cyklus z Janova životopisu nacházíme na ikoně bývalé sbírky Ostrouchovovy, asi z první poloviny XVI. století (obr. 45),<sup>63</sup> jejíž slohové znaky kladou ji zcela nepochybně do okruhu toho novgorodského ikonopisu, který bychom mohli nazvat „krásným slohem“. Byť nás slohová stránka při našem zkoumání nezajímá, je přece jenom třeba zdůraznit, že vlastnosti tohoto slohu mají vliv i na ikonografii; náměty ikon tohoto slohu jsou zpracovány neobvykle přehledně a srozumitelně hlavně proto, že dekorační a situační složka obrazů, architektura a krajina, nepřebíjejí líčení děje. Nejlépe to vysvětluje nejen při srovnání s předchozí, o více než sto let mladší ikonou, ale s téměř současnou ikonou Filipovou, kde zmatky interpretace textu jdou ruku v ruce s nepřehledností a bezvýraz-

ností komposice. Tento cyklus je o polovinu kratší, má pouze šestnáct obrazů. Tak jako na předchozí ikoně, tak i zde počíná cyklus schůzkou apoštolů po nanebevstoupení Páně a losováním o jejich missijním údělu. Apoštolové sedí za podlouhlým stolem, na němž jsou rozloženy krátké podélné předměty, snad svitky se jménem krajiny každému apoštolu určené. Tak jako je těchto předmětů jedenáct, tak vidíme i za stolem shluk 11 apoštolů, z nichž na levém kraji vidíme Petra, na pravém Pavla a uprostřed Jakuba bratra Páně, jemuž - podle citovaného vyprávění apokryfu - příslušela funkce předsedy tohoto shromáždění. Na druhém obraze je znázorněna Janova a Prochorova plavba; na levém konci korábu sedí oba apoštolové, na pravém se tísní pod plachtou plavci. Na třetím obraze zachraňuje Prochor Jana z hlubiny moře; skupina osob v pozadí jsou pravděpodobně trosečníci z lodi. Od sebe neoddělený čtvrtý a pátý obraz líčí kontinujícím slohem příběh s Romanou. V levé části vidíme budovu lázní sestávající z otevřené galerie nad nízkou zdí; střed budovy nad vchodem vybíhá v čtyřbokou vížku krytou jehlanovou střechou, po obou stranách této vížky pak se zdvíhá dvojitá valená klenba. Před lázněmi stojí dvě štoudve s vodou a džbán. V levé části vnitřku galerie vidíme Jana s Prochozem, s nimiž rozmlouvá Romana stojící před budovou, v pravé části galerie je viděti Jana po druhé a opětně i Romanu s ním rozmlouvající. Prvá scéna znázorňuje asi přijetí obou apoštolů za Romaniny dělníky v lázních, druhá scéna pak výstup, který Romana vyvolala. V pravé polovině obrazu vidíme pak na volném prostranství Romanu po třetí, jak napřahuje pravici na Jana, na pravém konci obrázku stojí Prochor pod otevřeným přístřeškem a pláče. Zde tedy malíř byl obšírnější než autor ikony Rogožského hřbitova a znázornil tak všechny tři výstupy, o nichž apokryf mluví. Šestý obraz znázorňuje uzdravení Domna, syna Dioskoridova, a to řečí daleko jednodušší, než ona ikona. Před lázeňskou budovou na kamenné desce, jež je zřejmě součástí lázeňského tepidaria, pololeží již vzkříšený Domnos, oděný bílým spodním rouchem, nad ním se sklání a žehná mu Jan; napravo přihlíží skupina sestávající z ženy a dvou mužů. Nalevo v arkádě je částečně viděti Prochora s Domnem. Další části Janových příhod v efezských lázních traktuje malíř jinak, než v předešlé ikoně; není zde totiž Dioskoridovo vzkříšení, nýbrž pouze málo výrazná scéna ilustrující vyprávění apokryfu o tom, že když byl Dios-

korides vzkříšen a Jan mu oznámil kde je, padl k jeho nohám a nabízel mu všechn svůj majetek. Scénu tuto nacházíme na sedmém obraze (první obraz v pravém kolmém sloupci): Janovi následovanému Prochorem padá k nohám starší muž v chitonu a plášti, hlavu ovinutou bílým pláštěm, za ním stojí dvě ženy a další muž; prvá z žen - nepochybně Romana - tiskne pravici k tváři, čímž malíř chtěl vyjádřiti její lítost nad zlým zacházením s Janem. Osmý obraz znázorňuje křest Dioskoridovy rodiny; Jan s Prochorem stojí na břehu řeky, v ní stojí skupina postav oděná v bílá roucha, zvláště v popředí vyniká postava Domna opásaného jen epizoniem, jenž se obrací vpravo a zvedá pravici tak, jako by se chtěl žehnati křížem, v čele další skupiny obrácené k apoštolům je žena, zřejmě opět Romana. Z obsáhlého a v předešlé ikoně podrobně ilustrovaného vyprávění o srážce s kněžími Artemidinými, vybral si malíř jen jediný obraz, vzkříšení mužů, kteří zahynuli při zemětřesení. Před Janem a Prochorem stojí mnohohlavý zástup mužů, před nimi několik mužů klečí a opět před nimi několik jich pololeží, poloklečí v různých posicích naznačujících vstávání. Desátý obraz ilustruje však drobnou epizodu, již malíř předchozí ikony přešel. Když totiž Jan s Prochorem byli z Efezu vypovězeni a odebrali se do Marmorea, zjevil se Janovi Kristus a zvěstoval mu, že se do Efesu vrátí, ale že bude po třech měsících vypovězen na Patmos, jež celý obrátí na víru. Před architekturou drobného domku stojí Kristus a žehná Janovi stojícímu ve dveřích. Další obrazy vztahují se již na Janovo působení na Patmosu. Je to především uzdravení Apollonia, syna Myronova od πνεῖμα Πύθωνος; mladík sedí ve vysokém a úzkém křesle (stasidii) jakoby ve snu a z jeho úst vylétá drobný ďáblík; před mladíkem stojí Jan (tentokráté výjimečně bez Prochora) a žehná mu. Také dvanáctý obraz ilustruje událost, již malíř ikony Rogožského hřbitova nevěnoval pozornost. Je to pravděpodobně uzdravení jediného syna politarcha Chrysa. Jan s Prochorem stojí za ložem, na němž odpočívá nemocný mládenec, jemuž apoštol žehná. Z celé dlouhé historie o čaroději Kynopsovi je zde jediná ilustrace a to ďábelského poselství: ďábel se zde zjevuje ve své pravé podobě, červené vyzáblé postavy s křídly na hlavě a s úzkými křídly na zádech. I zde Jana následuje Prochor. Na čtrnáctém obraze setkáváme se ještě s jedním uzdravením mladíka: poněvadž podobných zázračných uzdravení je v apokryfu líčeno mnoho, nelze tvrditi bez-

pečně, že jde o Moka, syna pohanského kněze Lyka; podobně jako ve dvanáctém obraze, leží mladík na lůžku a z jeho úst vylétá malý ďáblík; před lůžkem stojí matka mladíkova a natahuje ruce k apoštolu, jenž doprovázen Prochorem, přistupuje k lůžku a hochovi žehná. Předposlední obraz znázorňuje odevzdání evangelia obci patmoské (od scény napsání evangelia mohl zde malíř upustiti, poněvadž ona zaujala střed ikony). Jan odevzdává knihu evangelia staršímu muži stojícímu v čele mnohohlavého zástupu a ten ji přijímá do rukou pokrytých rouškou. Je příznačné, že událost není umístěna do chrámu a ani architektura pozadí nenaznačuje, že se v chrámu udála. K poslednímu obrazu, znázorňujícímu Janův pohřeb, se ještě vrátíme.

4. Právě tak, jako při rozboru ikonografie sv. Mikuláše, i zde se setkáváme v ruském umění s obrázkovými životopisy apoštola Jana v knižní formě. Byly vydány tři: první knížetem P. P. Vjazemským,<sup>64</sup> Lichačevem pak rukopis z konce XV. století z jeho vlastní sbírky spolu s rukopisem knihovny Ruské Akademie Nauk čís. 34. 3. 5. ze XVI. století.<sup>65</sup> Rukopis Lichačevův obsahuje 103 ilustrace, provedené zřejmě rukou ikonopisce, což prozrazuje vedle všech slohových znaků hlavně to, že každá miniatura zobrazuje téměř výlučně jen jedinou událost. Zvláště je zajímavá formální příbuznost s ikonou Ostrouchovovou, která se projevuje nejenom v traktování lidské postavy a draperie, ale i ve shodě kompoziční; tak na př. devátý obraz cyklu této ikony je téměř úplně shodný s 26. miniaturou (fol. 21). Rukopis Akademie má 165 miniatur, z nichž každá právě tak, jako v Rumjancevském životopisu sv. Mikuláše, zobrazuje typickým slohem miniatur doby Hrozného, současně vždy několik událostí, takže miniatury provázejí rukopis téměř slovo od slova. Vyložili jsme již ve stati o životopisu sv. Mikuláše důvody, které nás vedou k tomu, abychom při studiu životopisných cyklů ponechali tyto obsáhlé obrázkové rukopisy stranou a omezujeme se proto pouze na konstatování, že právě tak, jako oba cykly na ikonách jsou inspirovány textem Pseudoprochora, tak i všechny tyto tři rukopisy obsahují text známý v jeho slovanských překladech.

5. Tento apokryf ovlivnil i reprezentativní vyobrazení apoštola Jana jako evangelisty. S vyobrazením čtyř evangelistů setkáváme se jednak na titulních listech evangeliářů, jednak ve výzdobě pendantivů. Základní typ evangelisty sedícího u psacího pultu a pře-

pisujícího evangelium se mění, pokud jde o Jana, již v XI. století v knižním malířství ve vyobrazení zřejmě inspirované tímto apokryfem. Tak v Cod. Laur. Plut. VI. 32 (z XI. stol.) na fol. 132 vo. vidíme Jana, jenž stojí diktuje své evangelium sedícímu Prochorovi; nevyzrálost ikonografie prozrazuje miniatura Cod. Laur. Plut. VIII, 12 (z XII. stol.), kde na fol. 274 je zobrazen Prochor s krátkou bradkou, na rozdíl od pozdějších památek, kde je soustavně zobrazován bezvousým. Také v Cod. Paris. Gr. 71 (z XII. stol.) na fol. 149 vo. vidíme Jana stojícího a naslouchajícího hlasu přicházejícímu shůry, vlevo pak Prochora, jenž sedě zaznamenává diktát, právě tak jako v Cod. Paris. suppl. gr. 27 (z XII. stol.) na fol. 1. Také v Ostromirově evangeliáři (1056-57) Jan stojí a za ním Prochor s knihou; z dalších nejstarších příkladů této komposice v knižním malířství možno uvést: Cod. Ath. Pant. 25, Cod. Ath. Laur. 60 A (XII. stol.), Cod. Petropol. Gr. 101 (XII. stol.). Je tedy zřejmo, že tento typ vznikl již v XI. století a to v oblasti knižního malířství, odkud byl teprve přenesen do malířství nástěnného, kde jej můžeme zjistiti na zachovaných památkách až ve XIV. století a to na př. v srbských malbách ve Staro-Nagoričinu (1318), Dečanech (1348) nebo v ruském Volotovu (1363). Poněvadž se zde obíráme intenzivně památkami ruského malířství, dlužno poznamenati, že tento typ ovládl zobrazování Janovo v této oblasti téměř úplně a to v té formě, jak jej vidíme na př. na středním poli Ostrouchovovy ikony, kde Jan již sedí. Tento typ vznikl nepochybně v monumentálním malířství; tam tři vyobrazení sedících apoštolů vyžadovala vyrovnání i ve čtvrtém obrazu, kde stojící postava rušila symetrii čtveřice jedním pohledem obsáhnutelné a vyžadovala i větší plochy, která jí však nemohla býti věnována při stejných plochách pendantivů. V knižním malířství, kde jednotlivé obrazy byly od sebe odděleny, tato asymetrie nevadila. Representativní vyobrazení frontálně stojícího světce nacházíme jen v nejstarších obdobích ruského ikonopisu.

6. Poněvadž se v byzantském umění setkáváme s vyobrazením konce Janova života i mimo rámeček životopisného cyklu, považovali jsme za potřebné vyloučiti tyto obrazy z rozboru obou cyklů a spojit jejich rozbor se studiem oněch samostatných vyobrazení. Je to třeba již z toho důvodu, že konec pozemského života Janova nepopisuje jen Pseudoprochoros, nýbrž i řada textů jiných, takže, hle-

díme-li pouze k těm rozdílům mezi nimi, jež mohou mít vliv na tvoření ikonografie, můžeme rozeznávat tři odlišné verze. Pseudoprochorovým líčením Janovy metastase se řídil - i když ne nejpřesněji - pouze malíř Ostrouchovovy ikony. Vidíme zde Jana, jenž odpočívá v jakémsi sarkofágu (za hradbami města) a je již přikryt (snad hlínou) až po ramena. Nad ním se naklání Prochor ještě s jedním starším mužem a kladou na Janův obličej šátek. Za touto scénou stojí další tři mužové, z nichž jeden pláče, jiný nese lopatu přes rameno. Podle Pseudoprochora<sup>66</sup> vyšel Jan jednoho dne s Prochozem a dalšími šesti učedníky, jimž přikázal, aby si vzali lopaty. Když došli na místo, Jan se pomodlil a přikázal, aby vykopali jámu ve tvaru kříže, jež by měla délku jeho těla. Poté sestoupil do jámy a přikázal, aby jej učedníci zasypali až ke krku a přikryli jeho obličej šátkem a naposledy jej pozdravili, poněvadž jej již nikdy neuvidí. Krátce potom vyšlo slunce a tu apoštol vydechl duši. Když se učedníci vrátili do města, tázali se jejich bratří, kde je Jan a šli spolu s nimi hrob hledat; kopali sice, ale hrobu nenašli. Účast Prochorova, položení šátku na Janův obličej a horizontální poloha jeho těla zasypaného až po ramena ukazují, že vodítkem malířovým, právě tak jako v celém cyklu, byl Pseudoprochoros.

S podobným znázorněním Janovy smrti se setkáváme v samostatném vyobrazení, ale již na konci XI. stol.; je to freska v oratoriu Řehoře Velkého v Lateránu.<sup>67</sup> Zde Jan leží oblečen v chitonu a hymatiu v sarkofágu a vztahuje ruce vzhůru k nebi, tedy je ještě živ. S nebeského segmentu dopadá na něho proud světelných paprsků; po stranách sarkofágu stojí dva jáhni (s tonsurou) oblečení v dalmatiky, levý drží v každé ruce svíci, pravý kadidelnici. Wilpert vysvětluje původ obrazu na tomto místě tím, že v této svatyni byl uložen kalich s t. zv. mannou; proto také nazývá Wilpert proud dopadající na Jana „Mannaregen“; to je však zřejmě nedopatření, poněvadž „manna“ byl prach, který podle podání, živý apoštol spící v hrobě ve svém chrámu v Efesu vydechoval otvorem v tomto hrobě; nemělo by proto smyslu znázorňovat „mannu“ jako starozákonní manu padající s nebe.

Naproti tomu je zajímavé, že na ikoně Rogožského hřbitova, kde, jak jsme viděli, se malíř rovněž řídil tímto textem, je poslední obraz inspirován zcela jinou předlohou. Vidíme zde skalnatou krajinu s městem v pozadí a s jeskyní uprostřed; nalevo od ní stojí muž opi-

raje se o lopatu, jak právě dokončil práci. Do jeskyně sestupuje Jan a k jeho nohám padá jeden z učedníků. Vpravo pak přihlíží skupina věřících. Nejde zde tedy o normální pohřeb, jako u Pseudoprochora, nýbrž o vlastní pohřbení Janovo, jak nám je líčí synaxarke dni 26. září, kdy většina kalendářů řecké církve slaví Μετάστασις τοῦ Θεολόγου; text Cod. Ath. Vatop. gr. 568<sup>68</sup> na př. vypráví, že apoštol jedné naděle přikázal učedníkům, aby si vzali háky a motyky, šel pak s nimi k jakési hoře a když v ní učedníci vykopali jámu, sestoupil Jan do ní požehnav se a pozdraviv bratry uložil se v ní. Učedníci odešli se starostmi a apoštol se stal neviditelný. A když druhého dne se přišli podívat, zda žije, nenašli jeho tělo, „neboť byl přestěhován podle pokynu božího, jak on sám chtěl“. Toto Janovo sestoupení do hrobu, vytesaného ve skále, líčí na podkladě přibližně stejného textu ikona Nikifora Savina (z doby okolo r. 1600) (byla na Rogožském hřbitově v Moskvě).<sup>69</sup> V hlavní scéně v dolním plánu ikony vidíme Jana, jenž již stojí v jeskyni ve skále vytesané a objímá se s Prochozem klečícím na jejím okraji. Vlevo stojí pasivně zástup věřících, vpravo tři mužové s lopatami; kontinujícím slohem vypravuje však ikona i další události. Ve středu horního plánu stojí Jan mezi dvěma anděly, vlevo promlouvá Prochor ke skupině věřících. Zbytek plochy ikony vyplňuje stavba města v pravém horním rohu a poprsí žehnajícího Emanuela v segmentu nebe uprostřed horního okraje. Je zřejmo, že Savin se při malbě ikony, která byla ikonou svátku slaveného 26. září, řídil nějakým textem synaxaru, jehož původní stručný řecký text byl rozšířen, jednak motivem převzatým z Pseudoprochora (vyprávění o Janově odchodu křesťanům patmosským), jednak ilustraci nanebevzetí, jež nezná ani jeden z obou textů, a o němž se zmiňují již velmi staré texty (Dorotheos B a smíšený text Lagardův): „Byl vyzdvižen do výše; proto i zvítězilo slovo, že bude v těle svém po boku Henocha a Eliáše“,<sup>70</sup> nebo i nepřímě Symeon Metafrastes: „a je přidružen Henochovi a Eliášovi“.<sup>71</sup> Zdrženlivější je menologium Basilovo s údajem: „Jan byl za živa pochován a vyzdvižen vzhůru“.

Sloučení této tradice s třetí versí legendy o odchodu Janově obsažené v Acta Joannis,<sup>72</sup> jež podle Cod. Paris. Gr. 520 a Cod. Vind. hist. graec. 126 vydal Tischendorf, nacházíme v křídle italořeckého tryptichu, snad z XVI. stol., jenž byl kdysi v soukromém majetku ve Smolensku (obr. 46). Zde se opět setkáváme s Janovým pohřbe-

ním v zemi a nikoliv ve skalní jeskyni. V otevřené krajině vidíme ležícího Jana, jenž je zasypan až po ramena hlinou, kterou na něj navršují dva bezvousí mladíci lopatami. Ani cni, ani třetí muž, jenž pouze přihlíží, nemají nimbů kolem hlavy, jenž by naznačoval, že je třeba v jednom z nich viděti Prochora. Není zde ani onoho detailu, který jsme viděli na Ostrouchovově ikoně, totiž kladení šátku na Janův obličej. Shoduje se tedy ikonografie této dolejší části obrazu s vyprávěním Acta Joannis, jež se ani slovem nezmiňují o účasti Prochorově, nýbrž jmenují Eutycha, příjmím Verus, jako vykonavatele Janových přání; jemu Jan uložil, aby vzal s sebou dva bratry s koši a rýči a následoval jej za město (kde je na Janův příkaz ostatní opustili) a vedle hrobu jednoho z bratří počali kopati. A když vykopali do hloubky, jak si Jan přál, odložil vrchní šat na dno hrobu a stoje ještě se modlil. Když domluvil, obklopilo jej světlo, jež nikdo nemohl snést. Potom se pokřižoval, uložil se do hrobu a odevzdal ducha. A když druhého dne přišli učedníci na toto místo, nenalezli jej, nýbrž toliko jeho střevíce. Ikonografie tohoto obrazu odpovídá tedy předloze i potud, že zobrazuje ve společnosti Janově pouze tři muže. Za oporu ikonografie horní části obrazu, kde vidíme Jana sedícího v elipsovité aureole, kterou nesou k nebi dva letící andělé, je opět pouze tradice o nanebevstoupení Janově, poněvadž ani tento text o něm nejen nemluví, ale ani je nenaznačuje.

To jsou vyobrazení, jež lze téměř s jistotou považovati za malířský přepis legendární předlohy. Avšak s vyobrazeními Janovy metastase se setkáváme daleko dříve a to v tak zjednodušené formě, že k jejich vzniku postačila pouhá obecně známá tradice. Již ve vatikánském menologiu Basila II. (fol. 68)<sup>73</sup> se při 26. září setkáváme s vyobrazením Janova pohřbu; apoštol stojí tu v jámě, na jejímž okraji leží nářadí na kopání, po stranách pak stojí dvě skupiny pasivních diváků v ideálním oděvu. S vyobrazením Janova nanebevzetí se pak setkáváme v apoštolském cyklu v Cod. Paris. gr. 150, o němž jsme se již zmínili v části I. Na sedmém obrázku cyklu na fol. 32 vo. jsou zobrazeni dva letící andělé s žezly v rukou, mezi nimiž se vznášel Jan. Fakt nanebevzetí je zde vyjádřen nekompromisně a zcela určitě na rozdíl od legendárních vyprávění, jež o konci života Janova, jak jsme uvedli, se zmiňují s větší či menší zdrženlivostí a žádná verze legendy neposkytuje proto dostatečný podklad pro výtvarné vyjádření faktu. Z pozdějších vyobrazení nanebevzetí Janova je to,

jež nacházíme v nástěnných malbách gračanických (okolo r. 1320) v kalendářním cyklu k 26. září. Pod nadpisem: „Прѣнесение тѣла“<sup>74</sup> vidíme Jana sedícího v kruhové aureole, žehnajícího pravicí a držícího v levici zavřenou knihu; aureolu nesou dva letící andělé. Zajímavým detailem je otevřený sarkofág stojící pod aureolou (obr. 47). Zde tradice o nanebevzetí se slučuje s pověstí o prázdném Janovu hrobu, v němž byl nalezen den po jeho smrti rubáš, kterou zaznamenal ve svých církevních dějinách Nikeforos Kallistos.<sup>75</sup> Musíme jen litovati, že nebylo dosud věnováno sdostatek pozornosti freskovým cyklům menologií, tak četným v pozdně byzantském umění, abychom s obrazem gračanickým mohli porovnat i jiné.

V. Přehlédneme-li výsledky rozboru cyklů života apoštolů, který jsme zaznamenali na předešlých stránkách, bude asi nejnápadnější to, že proti jedinému cyklu, který ilustroval kanonické skutky apoštolské, stojí zde dlouhá řada cyklů ostatních, při nichž se malíř, alespoň částečně, řídil apokryfickými texty a že kromě toho jsme zaznamenali případy, kde apokryfy ovlivnily i reprezentativní vyobrazování apoštolů. Bylo by ovšem naivní, kdyby někdo chtěl z tohoto zjevu vyvozovati, že snad byzantské a staré ruské výtvarné umění dávalo tak najevo svůj nesouhlas s oficiální církevní naukou; pojem „apokryfický“ lze totiž považovati za příhanu jen tehdy, postavíme-li se na stanovisko západní patristiky, jež apokryfy vůbec, a mezi nimi apokryfní skutky apoštolské zvláště, odmítala pro jejich heretické prvky. Nikdy však toto stanovisko neproniklo zcela do obecného vědomí křesťanstva a to nejenom východního, nýbrž i západního. Vždyť právě tak jako Jacobus de Voragine na Západě, tak Metafrastes na byzantském Východě užívali obsahu těchto apokryfů k sestavení legend, které měly v názorech současníků a hlavně pozdějších období charakter téměř kanonický. V oblasti byzantské církevní literatury nenajdeme hagiografa nebo homilety, který by údaje apokryfů odmítal a tak v očích věřících jsou zprávy jejich posvěceny slovy četných mužů, kteří byli údy církve vítězné. Zvláště zajímavé je stanovisko metropolitů Makaria při sestavování jeho Četji Miněj; nejenom že do nich pojal bez nejmenších skrupulí všechny apokryfické skutky apoštolské, nebo protoevangelium Jakubovo ve všech možných zpracováních, jeho nekanonických zpráv

o životě Panny Marie a její rodiny a jiné podobné, vysloveně nekanonické texty, ale i na př. knihu Henochovu a vypravování Afroditanovo, jež byly výslovně pojaty do partikulárních indexů zakázaných duchovních knih.<sup>76</sup> Není myslitelné, že by středověkému křesťanu nebyly nápadné nejenom heretické prvky, které do těchto apokryfů vnesla gnose, ale i odporné popisy zázraků, které důstojnost Kristových učedníků nutně musily snižovati, nebo četné obscénosti, které najdeme téměř v každém z těchto apokryfů. A přece je jak východní, tak západní středověk neodvrhl. Zvítězila zde ona zvědavost, která raději přehlédla v těchto textech všechno to, co ji při pravé úctě k apoštolům musilo urážeti, jen aby ukojila svou touhu po poznání celého života apoštolova. Uvažuje o vlivu apokryfů na ikonografii sv. Petra Jeanne Vielliard praví: „L’histoire de St. Pierre, telle que l’Évangile et les Actes des Apôtres nous la font connaître, est riche en épisodes, mais cela n’a pas suffi aux premiers chrétiens; il leur a fallu des renseignements plus abondants; les Actes apocryphes, puis des légendes locales ont pourvu à leur désir de savoir.“<sup>77</sup> Totéž platí mutatis mutandis i o ostatních apoštolech. Jen Emil Mále se svým hlubokým poznáním, ale i porozuměním středověku dovedl neodsouditi tuto zvědavost, již vysvětluje tak, že „středověk nemohl věřiti, že by mužové, kteří viděli a slyšeli Spasitele, mohli zapadnouti do hlubokého zapomnění“.<sup>78</sup>

A tato touha po poznání těch dějů, jež nezaznamenaly kanonické knihy, byla prvním podnětem k přenášení těchto vyprávění do oblasti výtvarné.<sup>79</sup> Nad touto první pohnutkou se však objevuje ještě další, jež je téměř u každé památky odlišná. Právě tak, jako v závěrečné úvaze o obrazových životopisech sv. Mikuláše jsme zjistili určitou tendenci, kterou malíř sleduje a jež dává cyklu nebo skupině cyklů samobytný ráz, tak i zde můžeme u mnohých cyklů zjistiti zvláštní pohnutky, které formovaly cyklus v osobitý útvar.

Tak jako oba vatikánské cykly života sv. Petra a Pavla vyjádřily těsné spojení obou apoštolů s Římem a staly se tak jakýmsi výtvarným dokladem pozdějšího úsloví „Ubi Petrus, ibi ecclesia“, tak i cyklus v prothesisu chrámu sv. Marka v Benátkách, vzniklý na základě místní severoitalské legendy rozvádí, jak synovský byl poměr patrona chrámu, města a státu k hlavě církve (Petr 5, 13). V těchto cyklech můžeme tedy vytušiti dávku určité hrdosti, již se obě města chlubí vynikajícím postavením svých patronů v církvi vítězné.

Poněkud jiný charakter mají oba cykly sicilské a cyklus kyjevský; zde se ovšem zachovalo pouhé torso, o němž jsme mnoho říci nemohli, ale jeho umístění v prothesisu chrámu ve spojení s mosaikami u sv. Marka v Benátkách a v Monreale nám ukazuje, že byzantské nástěnné výzdoby XI. až XIII. stol. umísťovaly na toto význačné místo scény ze života prvního apoštola zřejmě jako symbol jeho zvláštního postavení mezi ostatními apoštoly, jako skály, na níž byla zbudována církev Kristova. Dokonale byla tato myšlenka vyjádřena v Monreale, kde životu Petrovu byla vyhrazena prothesis, Pavlovu diakonnikon a zdůrazněna ještě tím, že do středu obou cyklů bylo zasunuto reprezentativní vyobrazení apoštola sedícího na trůnu. V Capella Pallatina, kde není bočních apsid, nezbylo, než aby cykly byly rozvinuty na stěnách bočních lodí.

V sicilských cyklech lze však nalézt ještě jinou myšlenku: ukázali jsme na to, že byly komponovány především na podkladě kanonických skutků apoštolských, ale také apokryfních Acta Petri et Pauli. Pozoruhodné je však to, čím z těchto apokryfních aktů mosaicista vyprávění kanonické doplnil; jsou to scény vyjadřující přátelství Petrovo s Pavlem, jež se projevilo navenek nejenom bratrským polibkem, ale i společným kázáním, usmiřováním navzájem zneprátených přívrženců obou apoštolů, společným bojem proti Šimonu Magovi a konečně mučednickou smrtí vytrpěnou na základě jediného rozsudku a snad i v jediný den. Je zřejmo, že oba tyto cykly, stejně tak jako samostatné vyobrazení objímajících se apoštolů, mělo právě tak povahu apologetickou, jako původní jádro apokryfních aktů samo. Zde i tam mělo býti dokázáno, že napjatý poměr mezi oběma apoštoly, na které by bylo možno z Gal. 2, 11 souditi, byl při pozdějším apoštolském působení Pavlovi odstraněn. Že se shledáváme s výtvarným vyjádřením této myšlenky právě zde, nás nepřekvapí. Capella Pallatina i Monreale jsou svatyně latinské, vybudované normanskými panovníky, kteří byli hrdi tím, že jsou ochránci římského biskupa, ale také proto, že právě zde, na Sicilii, počíná ona apoštolská činnost Pavlova, líčená apokryfy.

Myslím, že málokterý jiný obrazový cyklus v byzantském umění, zbudovaný na legendárním základě, může poskytnouti lepší doklad pro poučnou tendenci, která ovládala toto umění, jako právě cykly životů apoštolských. Vždyť takový cyklus života apoštolů, jaký jsme poznali u sv. Marka v Benátkách, je vlastně zárodkem oněch po-

zdějších „biblia pauperum“. Se stručností, nad niž si nelze mysliti lakoničtější, poučuje zde benátského diváka řecký mosaicista na základě latinského textu o životě apoštolů; každému z nich věnuje jen dva obrazy: na prvním je zachycen nejvýraznější moment z jeho apoštolského působení, na druhém jeho mučednická smrt. Snad se tato poznámka v rámci našich úvah bude zdáti zbytečnou, ale myslím, že neuškodí, ukážeme-li, že právě v tomto cyklu učil křesťanský Východ rukama byzantského mosaicisty středověký Západ oné výtvarné formě sumárního poučení, jež v pozdějších stoletích došlo takového rozšíření ve vitrážích francouzských katedrál. V úvaze o cyklech života sv. Mikuláše jsme si kladli odpověď na otázku, jak se malíř přidržel textu legendy. Odpověď zněla především tak, že nemáme zachován ani jeden cyklus (ovšem kromě rukopisných cyklů ruských), jenž by byl věrnou ilustrací některé legendy. Ono vybírání jednotlivých námětů a sestavování jich v samostatné soubory můžeme zjistiti i zde, ale v daleko větší míře.

Viděli jsme, že i malíř cyklu dečanského, jenž nejenom že se jediný přidržel pouze textu kanonického, ale jenž ze všech malířů se svého textu přidržel nejvěrněji, přehlížel ve své předloze ty pasáže, které se pro ilustraci nehodily.

Považujeme-li toto stanovisko malířovo k textu za nejkladnější, pak jako na opak možno ukázati na cyklus matejičský. Malíř se zde nevázal na jediný text. Ostatně takový text, který by musil býti výběrem nebo souborem apokryfických aktů jednotlivých apoštolů, vůbec neexistuje. Ale nebyl ani na tolik důsledný, aby věnoval třeba jen skrovné místo všem apoštolům, když již cyklus započal obširným líčením života knížat apoštolských, nýbrž skončil, když ukázal na události ze života sedmi učedníků Páně, nejenom tedy samotných apoštolů, poněvadž se zde jedná i o Lukášovi, který nebyl jedním ze dvanácti. Nemůžeme se zbaviti dojmu, že tento cyklus byl založen původně daleko širě, ale předčasně ukončen, když snad podle přání objednavatelova měla býti plocha, pro cyklus vyhrazená, pokryta malbami jiného námětu. Ale tato, můžeme-li tak říci, zvlé malířova se projevila i tím, že si za podklad cyklu zvolil texty zcela neobvyklé. Nemůžeme si stěžovati, že bychom neznali sdostatek legendárních textů o životě apoštolů a přece jenom stěží jsme mohli zjistiti jako předlohu obrazů ze života Petra a Pavla na Východě málo běžnou Linovu versi Acta Petri et Pauli a nepodařilo se nám

vůbec naléztí předlohu pro obraz mučení Lukášova a pro scénu jeho smrti jsme zjistili jen starou patristickou, ve středověku dávno zapomenutou tradici. A to jsou jediná dvě místa, kde jsme vůbec k této kontrole malířovy inspirace mohli přistoupiti; vylíčili jsme již výše, proč ostatní části cyklu se tomuto přezkoumání vymykají.

Mezi tyto dva krajní způsoby zacházení s literární předlohou můžeme umístiti ostatní cykly. Nejblíže dečanskému malíři stojí ikonopisec, z jehož dílny vyšla chrámová ikona sv. Petra a Pavla. Ukázali jsme již při jejím popisu, že malíř v ní podal ilustraci celých apokryfických aktů ve versi Marcelově, a to tak promyšleně, že znamenal všechny závažné a rozhodné události v nich vylíčené; to, co vynechal, jsou jen bezvýznamné epizody. Tato věrnost textu je taková, že bychom na první pohled mohli souditi, že přenesl na ikonu výběr miniatur z některého ilustrovaného textu těchto aktů, o nichž jsme mluvili shora (II, 9.). Ale proti této domněnce mluví a cílevědomý postup malířův dokazuje to, že do cyklu vsunul scénu uvěznění a vysvobození Petrova, komponovanou podle kanonických Skutků, a to před prvou scénu inspirovanou apokryfem, v níž se objevuje Petr. Je zřejmo, že tak učinil proto, aby toto objevení Petrovo odůvodnil a spojil je tak s kanonickou, diváku samozřejmou zprávou. I v obsáhlém cyklu Janova života na ikoně rogožského hřbitova sleduje malíř věrně apokryfní akty Pseudoprochorovy; jeho zřejmé zalíbení v obsírných, epicky založených a při tom dramaticky napjatých vyprávěních prozrazuje to, že pro příběhy v efezských lázních a souboj s čarodějem Kyncpsem věnoval tolik místa, aby je mohl v celém rozsahu převést do výtvarného podání. Tím nápadnější je, že zatím co v první polovině cyklu nevynechal žádnou závažnou, ba téměř vůbec žádnou událost z líčení apokryfu, vybíral již v druhé polovině z textu velmi opatrně. Z pobytu apoštola na Patmosu, jenž je v textu líčen s únavnou rozvláčností, vybral - s výjimkou onoho souboje s čarodějem - jen velmi málo. Zjistíme-li si pak, co z textu vynechal, vidíme, že se řídil dvojím hlediskem: především vynechával stereotypní zázraky, jež by jej nutily, aby na obraze opakoval totéž schema, přešel však také četné události, jež patří do kategorie těch, jež jsme shora označili jako odporné a apoštolskou důstojnost snižující.

Zcela jinak postupoval malíř Ostrouchovovy ikony; epický prvek apokryfu došel výrazu jedině ve vyprávění o Romaně, jinak se cy-

klus rozpadá na jednotlivé, samostatné epizody; nejnápadnější je to u jediné scény nesouvisle vytržené z vyprávění o Kynopsovi. Základním motivem tohoto cyklu je to, co jsme zjistili u ikonových cyklů života sv. Mikuláše: ukázati moc světce výtvarným svědectvím o jeho zázracích. Zvláště nápadné je, že z 16 obrázků cyklu je věnována plná čtvrtina zázračným uzdravením jinochů. Snad tím měla být zdůrazněna zvláštní moc apoštolova při nemocech dětí.

Nejbližší oné „zvůli“ malíře matejičského cyklu je ikona se životem apoštola Filipa. Ukázali jsme, jak malíř použil zde tří různých textů, při čemž nebral zřetel na to, že v jednom obraze umísťuje apoštola tam, odkud v předchozím obraze již odešel a z neporozumění textu měnil osoby a situace. Tato nevšímavost k jakékoliv logice děje vyplynula u malíře však jen z té tendence, kterou jsme právě zjistili u ikony Ostrouchovovy, jenže v daleko intenzivnější formě. Malíř této ikony - a jiní malíři jemu blízcí - nemá v životopisu světce o nic jiného zájem, než právě jen o zázračné a vůbec nadpřirozené zjevy a projevy apoštolského působení: kázání, křty, obrácení a pod. Zdá se, že je to jeden z charakteristických rysů jakéhosi provinčního proudu v novgorodském malířství. Lze jej těžko připsati směru, který ve starší nauce bývá nazýván: „монастырские письма“, poněvadž na př. v životopise sv. Varlaama Chutynského na ikoně XVI. stol. (v Historickém museu)<sup>80</sup> pocházející nepochybně z okruhu klášterního malířství, zjišťujeme zcela odlišný poměr k legendární předloze.

Tato záliba v nadpřirozeném a nepřirozeném vůbec, není ovšem vlastní ruskému malířství. Stačí, abychom ukázali na cyklus života sv. Jana Bohoslovce v mosaikách sv. Marka, jež jsme zde rozebrali (IV. 1.), abychom viděli tentýž zjev. Autorovi těchto mosaik nevadí, že základní smysl povídky o Drusianě, jinak toto vyprávění nelze nazvati, je obscénní líčení Kallimachovy nekrofilie, jej uspokojí zázračné vzkříšení hrdinky, vše ostatní si dovede v zaujetí pro nadpřirozené odmysliti.

# ZOBRAZOVÁNÍ LEGENDY V OBLASTI

## BYZANTSKÉHO UMĚNÍ

Počátky zobrazování životů svatých v celých cyklech sahají až ke kořenům východokřesťanského umění vůbec. Rodokmen těchto cyklů, jen v náznaku provedený, nutno počítí již u zprávy Řehoře z Nyssy, jenž v chrámu v Euchaitě viděl obrazy scén ze života sv. Theodora nebo u podrobného popisu čtyř scén ze života sv. Eufemie vetkaných do roucha na jejím hrobě v Chalkedonu, z pera Asteria z Amasie.<sup>1</sup> Cykly obrazů ze života světců, především pak mučedníků, vznikají tedy již na konci IV. století (z něhož obě zprávy pocházejí), a to tehdy, když starokřesťanské umění překonalo odpor k výtvarnému vyjadřování věroučných pravd a připustilo i malířství historické, především ovšem ve formě výtvarného přepisu historie evangelia. Z poloviny VIII. století pochází cyklus života sv. Kirika a Ulity v chrámu S. Maria Antiqua v Římě,<sup>2</sup> z IX. století freskový cyklus života sv. Basila v římském chrámu Sta Maria Aegyptiaca (S. Maria de Gradellis, dřívější pohanský chrám Fortuna Virilis) pocházející z doby Jana VIII. (872-882).<sup>3</sup> Na hranici IX. a X. století stojí čtrnáctiobrazový cyklus života Bohorodičky v gruzínském chrámu v Atheni;<sup>4</sup> jinak vedle životopisu sv. Pantaleona v S. Crisogono v Římě<sup>5</sup> lze z X. století uvést jen památky jeskynních chrámů kapadockých, kde se setkáváme nejenom se životopisy Bohorodičky, z nichž zejména uvádíme cyklus u sv. Barbory v Soghanle (okolo r. 1000) a v Toqual-Killisse (nový chrám okolo r. 964),<sup>6</sup> ale i se životopisem sv. Petra a Pavla v Beli-Killisse (konec IX. stol. nebo začátek X. stol.)<sup>7</sup> a dvěma životopisy sv. Basila, a to opět v Toqual-Killisse a v stejně staré výzdobě v Balkan-Deressi.<sup>8</sup> Z XI. století se zachovaly zlomky freskových životopisů Panny Marie, sv. Jiří a sv. Petra v kyjevské sv. Sofii, nedávno objevený životopis sv. Eufemie v martyriu této světice u Hippodromu v Cařihradě,<sup>9</sup> krátký mosaikový cyklus životopisu Mariina v proslulých mosaikách v Dafni, které vznikly v posledním dvacetiletí XI. století,<sup>10</sup> a z oblasti římsko-byzantského uměleckého projevu životopis sv. Jana Křtitele v S. Pietro in Tuscania.<sup>11</sup> Dvanáct obrazů smrti apoštolů na dveřích chrámu sv. Paolo fuori le mura v Římě, právě tak jako miniatury

v Cod. Paris. gr. 510, o nichž jsme shora mluvili, sem nezařazujeme proto, poněvadž nejsou cyklem, t. j. souborem obrazů, jež spojuje navzájem nejenom časová následnost, ale i dějová souvislost, nýbrž jsou pouhou soustavou většího počtu obrazů blízkých si námětem a tvořících pouhou ideovou jednotku, z nichž však každý sám o sobě může existovati. Neurčitě, XI. - XII. stoletím, možno datovati cyklus Mariina životopisu ve sv. Sofii v Ochridě.<sup>11a</sup>, z XII. století se zachoval cyklus života sv. Jiří v Pavnisi v Gruzii,<sup>12</sup> život sv. Kyrila Alexandrijského v kyrillovském klášteře v Kyjevě (vzniklém po roce 1140),<sup>13</sup> shora popsané cykly života sv. Petra a Pavla v Capella Pallatina a Monreale, životopis sv. Jana u sv. Marka v Benátkách a konečně mariánský cyklus v zničených dnes freskách chrámu Spas-Neredica z r. 1199.<sup>14</sup> Na hranici XII. a XIII. století dlužno položit fresky v Bertubani, v nichž se objevuje devítiobrazový cyklus životopisu Mariina.<sup>15</sup> Z mála památek XIII. století známe pak životopisy sv. Mikuláše v Bojaně a v Arilji, život sv. Petra a cyklus apoštolských skutků u sv. Marka v Benátkách, o nichž všech jsme shora mluvili, a další cyklus života sv. Marka v tomto chrámu, dále život proroka Eliáše v Morači,<sup>16</sup> život Panny Marie v Odolar Džami v Cařihradě<sup>17</sup> nebo život sv. Jiří v Ubisi v Gruzii ze samého konce tohoto století.

Přehlédneme-li tento výčet obráceně uvidíme, že památek ubývá, čím více postupujeme ke kořenům byzantského umění a že poměrně největší počet se zachoval z konce období druhého jeho rozkvětu. Tuto skutečnost bylo by možno snadno vysvětliti nesmírnou zkázou památek, ke které dlužno v celých dějinách byzantského umění přihlížeti. Ale že na stěnách sv. Sofie kyjevské nacházíme současně tři takové cykly a v kyrillovském klášteře v témže městě čtvrtý, je přece jenom dostatečnou pohnutkou, abychom vzrůstající počet těchto památek v období XI. až XIII. století nepovažovali jen za pouhé dědictví náhody, nýbrž spatřovali v tom projev myšlenky, která starším obdobím nebyla běžnou. Uvědoměme si, že cyklus obrazů ze života sv. Theodora Tyrona, který nám popsal sv. Řehoř Nysský, byl umístěn nad hrobem tohoto světce v Euchaitě, právě tak jako cyklus v oratoriu Jana VII. nad hrobem apoštolských knížat a že scény ze života sv. Eufemie, které viděl Asterios z Amasie, byly vetkány do příkrývky jejího hrobu. Ve všech těchto třech případech je tedy cyklus obrazů ze života světce těsně spjat s místem jeho posledního odpočinku. Od XI. století se však tyto cykly

objevují na stěnách svatyně světci zasvěcené, zdůrazňují tedy to, co dříve asi bylo vyjádřeno pouhým reprezentativním obrazem, t. j. oddanost věřících k světci, jemuž svěřili ochranu posvátného místa. Myslím proto, že nechybíme, uvedeme-li tuto novotu v souvislost s mohutným rozvojem úcty svatých, který se v Byzanci objevuje právě v době okolo konce tisíciletí.<sup>17a</sup> Paralelu, a to velmi přesnou, najdeme v oblasti byzantské duchovní literatury. Rozvoj byzantské hagiografie vrcholí za Konstantina Porfyrogenety v souborné práci Symeona Metafrasta, jež podle svědectví Psellova vznikla na podnět císařův a měla proto charakter oficiální sbírky legend. Proto se šířila valem v opisech po všem byzantském světě a vytlačovala staré legendy z užívání. Koncem XIII. století nastává nový rozvoj byzantské hagiografie, objevuje se Neos Metafrastes, Konstantin Akropolites, jenž pracoval obdobně jako Symeon, totiž sestavoval a upravoval celé soubory životů svatých. Snad jejich upravovatelská práce měla pro byzantskou hagiografii menší význam, než literární činnost četných spisovatelů, kteří se omezovali na sepisování nových, originálních životopisů svatých, rozhodně však měla velký význam pro obecný rozvoj úcty svatých, poněvadž tyto sbírky pronikaly i do liturgických knih a odtud do známosti nejširšího okruhu věřících. A v tomto náboženském rozpoložení vznikla asi také myšlenka, aby úcta svatých nebyla šířena jen slovem, nýbrž i obrazem. Malíř proto dostal text legendy s příkazem, aby ji vtělil na plochu chrámové stěny. Ale i kdyby zde nebylo přímého vlivu tohoto zjevu v dějinách byzantského písemnictví na umění, pak paralelita mezi literaturou a výtvarným uměním je dokladem pro společný pramen, jenž napojil obě tyto kulturní oblasti proudem zdůrazněné a zesílené úcty k svatým. Formu souvislého dějového vyprávění posvátného textu, rozděleného na více obrazů za sebou umístěných, nebylo třeba teprve vytvořiti. Ta zde byla od dob starokřesťanských, i když byla původně použita jen pro vyprávění příhod Starého a Nového zákona podle knih kanonických i apokryfních. Šlo tedy jen o to, aby malíř do této formy vtělil výtvarný přepis jiného textu. A zkoumati, jak se malíř s tímto úkolem vypořádal, je účelem těchto řádků. Při tom jsme si vědomi, že toto zkoumání opírající se o rozbor cyklů života apoštolů, sv. Mikuláše a na základě naší starší práce též i malířských životopisů sv. Jiří, může vésti k závěrům jen pravděpodobným, ovšem velmi pravděpodobným, poněvadž jsou

to právě ty cykly, kde velkému množství památek odpovídá nemenší množství textů, což v ostatních případech (životopis Bohorodičky nevyjímaje) není.

Bylo již v nauce několikrát vysloveno, že nástěnné mnohoobrazové cykly vděčí za svůj vznik iluminovaným rukopisům, kde miniatura ilustrovala text. Nemáme zatím dokladů pro to, že by cykly životů svatých v knižním malířství předcházely ony cykly monumentální (lze tu mluvit jen o obou rukopisech - Cod. Paris 1208 a Cod. Vatic. 1162 - homilí Jakuba Kokkinobafského s cykly života Panny Marie), ale stačilo, že zde byly četné cykly ilustrující vyprávění knih Starého a Nového zákona. Od knižního cyklu k nástěnnému není však jen krok. V knižním malířství nejen obraz ilustruje text, ale také text vysvětluje obraz. Malíř při kompozici obrazu mohl se spolehnouti na to, že čtenář porozumí i méně srozumitelnému obrázku, když zde byl text, který jej obklopoval. A také skutečně leckterá miniatura bude nesrozumitelná, pokud nebudeme znáti text; stačí poukázat na mnohou miniaturu v Cod. Paris. Gr. 74 a jiné jemu příbuzné rukopisy. Jakmile však cyklus byl přenesen na zeď, odpadla tato pomůcka a malíř byl plně odpověden za srozumitelnost a jasnost cyklu. Hodnota textů, které byly v mnohých případech k obrazům připojeny, je problematická; jsou příliš stručné, těžko čitelné a přístupné jen těm, kdo čísti dovedou, kdežto obraz měl mluvit ke všem. Malíř musil obraz komponovati tak, aby diváku byla nejenom srozumitelnou událost v něm vylíčená, nýbrž i prostředí, ve kterém se udála, charakter jednajících osob a jejich vzájemný vztah. Ale následuje další obtíž. Když malíř ilustroval knihu, nebylo třeba, aby zobrazil každou událost líčenou textem, stačilo jen několik od sebe vzdálených ilustrací; obavy o srozumitelnost odpadly, neboť text zase čtenáře doprovázel. Převést do nástěnného cyklu úplnou legendu nebylo možné; vzpomeňme, že ikona Rogožského hřbitova s 32 obrázky nestačila ani zdaleka na ilustraci celého Pseudoprochorova textu. Nezbylo proto, než aby pro ilustraci byly z legendy zvoleny jen některé události. A jejich výběr nelze považovati jen za projev náboženského nazírání, za projev poměru věřícího člověka k obsahu textu, nýbrž též, a to především, za projev výtvarné činnosti. Vždyť obě tato stanoviska sluhy církve a umělce, nemusí souhlasiti, když na př. zájem náboženský by žádal, aby byla zobrazena scéna, která se vymyká

výtvarnému podání, nebo aby byla při kompozičních zkušenostech a idealistickém charakteru byzantského umění bezvýrazná. A zase naopak dovedl malíř prosadit změnu cyklu vložím obrazů, které se přičily církevní tradici. Zkoumání cyklů nás také přesvědčilo, že se v mnohých případech tato stanoviska lišila. Snad nejnapadnější doklad nacházíme v cyklech života sv. Jiří: onen pohádkový zázrak s drakem nedostal se do žádné z početných raných versí legendy o světce životě a přece není téměř jediného obrazového cyklu, aby do něho nebyl tento zázrak - a to na předním místě - zařazen. Výtvarné stanovisko zde zvítězilo nad církevním požadavkem vyjádřeným textem, který měl malíře vésti, zvítězila zde záliba v mimořádných událostech. Jiným dokladem jsou pak ty cykly, kde jsme zjistili, že malíř používal několika předloh jen proto, aby si z každé vybral to, co považoval, především jako umělec, pro výtvarné podání za vhodné. Při tom jsme si ovšem vědomi, že v byzantském umění, jež vždy bylo - ne ke své haně - „*ancilla religionis*“, nemohlo dojít k zásadnímu rozporu těchto dvou stanovisek, k nějaké individualistické vzpouře umění. Oba názory, i když se střetaly, nepřekročily meze dané mu celkovým smyslem těchto prvků, a jím je *oslava* světce. Snad by se to zdálo na první pohled samozřejmé, ale jen letmé srovnání s uměním západním nás přesvědčí, že tomu tak není. Všimněme si na př. charakteru nejstaršího životopisného cyklu sv. Jiří na Západě - v jindřichohradeckém zámku - z r. 1338. I když je zde znázorněno mučednictví sv. Jiří v přepočtených scénách shodných s mnohými cykly východními, přece jen celý charakter cyklu dýše jasnou *poučnou* tendencí, odpovídající jeho umístění na stěnách rytířské síně, ukazuje rytířům jejich nebeský vzor. Tento rozdíl mezi západním a východním charakterem úcty k svatým proniká ostatně celým kultem; srovnajme na př. typický ductus západní orace, vytvořený již sacramentariem Gelasiovým o svátku kteréhokoliv světce, v níž církev *prosí* Boha Otce, aby na přimluvu světce udělil nám ty a ty dary, s neméně typickou skladbou na př. troparu nebo kontakia, v němž řecká církev *slaví* vynikající vlastnosti světce obracejíc se přímo k němu, aby skončila typickým obratem: „*pros Krista Boha, aby spasil naše duše*“. Tento charakter modlitby chvály, pronikající slovním pokladem řeckého kultu, proniká i celým byzantským uměním. Systém chrámové výzdoby i kompoziční principy jednotlivých obrazů jsou na něm vy-

budovány. A proto i cykly životů svatých nemají charakter poučný s tendencí výchovnou, nýbrž výlučně oslavný ráz.

A pod tímto zorným úhlem zpracovával také malíř svou literární předlohu. Vybíral scény, které svědčily o moci světcově plynoucí z nadpřirozené milosti, kterou byl zahrnut, tedy především jeho zázraky, ať již měly charakter jakýkoliv; malíři obou ruských ikon s cyklem života sv. Jana se ani nezamyslili nad morální pochybnosti Janova zázraku, jímž vyvolal zemětřesení, jež zahubilo mnoho lidí, nebo nad tím, že způsobil zřícení pohanského chrámu, který zasypal jeho kněze; zázračnost těchto událostí byla jim nade vše. Také světcovu odolnost ve víře dovede malíř nejlépe zdůraznit tím, že hromadí jednu scénu mučení na druhou. Člověku XX. století bude snad odporný pohled na tyto tortury, plné krve a lidské zběsilosti, ale křivdí tím byzantskému malíři, který se ani zdaleka nechtěl kochati těmito krvelačnostmi, jemu šlo jen o to, aby ukázal nadpřirozenost mučednickovy síly, která mu dala všemi těmito útrapami projít bez pohromy. A ony četné scény apoštolského působení nejsou zase ničím jiným, než svědectvím, že světec vykonává na lidské duše s úspěchem vliv tam, kde by obyčejné, milostí neposvěcené lidské slovo musilo vyjíti naprázdno.

Z tohoto stanoviska a z této tendence nemohla ovšem vzklíčiti nějaká snaha po logickém uspořádání zobrazeného děje, o jeho včlenění do přirozených zákonů tohoto světa. Jan nastupuje jako nejmladší z apoštolů svoji missijní cestu s tváří starce, se kterou po mnoha desítkách let uléhá do hrobu; a nad hrobem se sklání týž mladík Prochor, který po všechna tato léta dlel v Janově blízkosti. A co lépe dosvědčuje tuto flegmatickou nevšímavost k vzájemné spojitosti událostí, než roztrhání vyprávění o zachránění stratégů v jednotlivé samostatné scény ze života sv. Mikuláše, jak jsme na to shora podrobně upozornili, nebo ono bezohledné proměňování zázraků post mortem v zázraky živého světce.

To jsou jen nejnápadnější projevy antinaturalismu byzantského umění, jímž však jsou tyto cykly prolunty skrz naskrz; scény cyklů jsou pojaty konvencionálně, zbaveny všeho, co by vlastní předmět vyprávění zatěžovalo a zatemňovalo, architektura je omezena jen na náznak, počet osob je minimální, zástupy lidí jsou naznačeny jen několikhlavou pars pro toto. Zde se idealismus byzantského umění bezprostředně stýká s idealismem gotickým. To, co Max Dvořák

vytyčuje jako pozitivní stránku gotického malířství, lze téměř beze změny aplikovati i na umění byzantské, jak se nám v těchto cyklech jeví: „Jsou-li znázorňovány božské a svaté osoby jako adorační symboly a podivuhodné události jako svědectví díla spásy, děje se tak zároveň takovým způsobem, jehož vyžaduje účel umělecké invence. Bez ohledu na zkušenost a na možnost existence znázorněné situace staví se do popředí úkol ilustrační, zatím co jsou buď vůbec potlačeny nebo na minimum omezeny všechny momenty předmětného líčení, které nesouvisí bezprostředně se slovní zprávou nebo s theosofickým, hagiografickým či liturgickým významem zobrazených osob. Naopak předvádí se divákovi vše, co se na něj vztahuje s největším důrazem, jasností a přehledností.“<sup>18</sup> I v Byzanci, stejně jako v gotice, nebyl anaturalismus projevem výtvarné neschopnosti, nýbrž výrazem ideové základny, jež toto umění ovládala. Tato ztráta (t. j. zkušenosti, pozitivní znalosti v podání přírody) „byla úmyslným zřeknutím věcí, které se pro rozvíjející umění pod vlivem nových úkolů a názorů staly bezcennými. Je to nikoliv příčina, nýbrž následek vývoje, jehož výchozím bodem je opovržení ke kultu přírody v jakékoliv formě jako znaku pohanského zavržitelného smýšlení“.<sup>19</sup> Jen v malířských cyklech balkánských ze XIV. století a v některých cyklech ještě pozdějších zaznamenáváme odvrát od těchto zásad. Nikoliv odvrát úplný, zásadní, nýbrž jen jakési - vyjádřeme to obrazně - šilhání přes zeď do oblasti smyslové zkušenosti. Prozrazují to genrovité přídavky, jakými jsou postavy zvědavců na hradbách ve scéně zápasu s drakem v životě sv. Jiří v Nagoričinu, nebo detaily odpozorované v slavnostních formách současného života. Tak jako vojíní spící před Konstantinovým ložem v Gračanici v cyklu života sv. Mikuláše, nebo čestná stráž jeho trůnu v témže cyklu v Markově klášteře, jsou vzdáleným odrazem dvorského života a jeho obřadnosti, tak pohřební scény v Nagoričinu, zvláště však v Markově klášteře jsou popisem, v posledním případě velmi přesným, církevního ceremonielu. Zda nad ilustrační věcností a jednoduchou rozumitelností již vítězí zvědavý duch byzantské renesance, těšící se ze smyslové zkušenosti, týž duch, jenž v oboru literatury dává vzniknouti formě *εξηρασις*.

Doposud jsme mluvili o cyklech nástěnných, ale všechnu jejich charakteristiku lze přenést i na cykly na ikonách. Z výpočtu památek plyne, že tyto cykly jsou téměř bez výjimky původu ruského.

Památky z oblasti řecké vzdělanosti jsou pozdního, italořeckého původu a mohly právě tak jako srbské a bulharské památky tohoto druhu vzniknouti zcela dobře pod vlivem ruským. Ale přes to nechceme vyloučiti, že by byl byzantskému umění tento typ ilustrací ikony neznám. Známe z celé řady památek, že v Byzanci bylo zvykem pokrývati poměrně široká pole ikon drobnými obrázky, ať již jako součástí stříbrného příkrovu, ať již namalovanými (u chudších ikon). Zde jsou to nejčastěji poprsí svatých nebo proroků, nikoliv však události. Přes to je třeba považovati za byzantský objev ono věncovité uspořádání drobných obrázků okolo většího obrazu středního. Zahledíme-li se na mosaikovou výzdobu prothesisu a diakonnika v Monreale, kde okolo středního obrazu trůnícího apoštola jsou seskupeny scény z jeho života nebo na fresky v bulharských Kremikovcích (XIV. stol.), kde tento střed zaujímá reprezentativní obraz sv. Jiří, nemůžeme se ubrániti dojmu, že máme před sebou zvětšený systém některé ruské ikony. Jiným svědectvím pro existenci podobných ikon v Byzanci jsou retabula italského ducenta, onoho prvního období vlastního italského umění, osvobozujícího se z vlivů své učitelky Byzance. Na obrazech Bonaventury Berlinghieri, Barone Berlinghieri, Giunty Pisana, Ugolina di Tedice a jiných anonymních dílech této doby nacházíme scény ze života Bohorodičky, sv. Františka, Zenobia, Maří Magdaleny a Kateřiny seskupené až ve dvaceti drobných obrázcích kolem postavy světce, jež tvoří osu obrazu, vertikálního a řidčeji horizontálního formátu.<sup>20</sup> Způsob skloubení reprezentativního vyobrazení světce i cyklu jeho života na jediném obraze je tedy nepochybně původu byzantského. V zachovaných památkách vlastního byzantského umění se nám podařilo najíti jediný příklad. Je jím kamenná ikona ze sbírky Barberini, nyní v museu císaře Bedřicha v Berlíně, datovaná XII. stol., skládající se ze dvou částí.<sup>21</sup> V levé polovině se okolo centrálního vyobrazení Pantokratora vine 10 obrázků Dodekaortu, v pravé polovině je však okolo reprezentativního obrazu stojící Bohorodičky seřazeno 10 obrázků s náměty z jejího života, vzatými většinou z protoevangelia Jakubova: Setkání Jáchyma a Anny v bráně, Narození Bohorodičky, Uvedení do chrámu, Zvěstování, Zasnoubení, Navštívení, Zkouška vodou, Obětování a konečně Zvěstování Mariiny smrti a její zesnutí. Tato formální příbuznost s byzantskými vzory se však nedotýká onoho osobitého chápání legendárních cyklů, je-

hož jsme byli v ruských ikonách svědky a na něž jsme v závěru pojednání o mikulášských cyklech upozornili.

Snad jsou nástěnné i ikonové cykly životů svatých na první pohled nudné a pro nás někdy těžko pochopitelné soustavy obrazů, jež vznikly přenášením nabubřelých a mnohomluvných legendárních textů do výtvarné oblasti. Překonáme-li však obtíže, které se staví jejich studiu v cestu, odkryjeme v jejich pozadí neobyčejně zajímavý proces výtvarného tvoření, plný iniciativy a snahy po vlastním, svérázném vyjádření daného literárního tematů. Téměř s úžasem zjišťujeme, že nenacházíme onoho, zde očekávaného nízkého stupně kompoziční invence, projevujícího se v pohodlném kopírování a napodobování starších předloh a v užívání malířských příruček, jejichž význam klesá studiem takovýchto cyklů na minimum. Není jediného cyklu, jenž by kopíroval starší nebo současnou předlohu otrocky. I když se v mnohých ruských ikonách některé běžné scény, na př. Mikulášových zázraků opakují, je výběr scén a jejich pořadí vždy jiné. V každém případě se malíř zamyslel nad úkolem, neřemeslničil v pouhém bezduchem kopírování. I onen zmatek v časovém uspořádání svědčí o zámyslnosti, byť naivní; že malíř Ostrouchovy ikony zařazuje smrt Mikulášovu nikoliv na konec jeho životopisu, nýbrž před několik konečných scén cyklu, nesvědčí o jeho bezmyšlenkovitosti, nýbrž o ryze výtvarném úmyslu umístiti tuto význačnou scénu na vynikající místo v pásu obrázků, do osy obrazu. Rozbor oněch tří skupin cyklů je rehabilitací byzantského umění, znovu a znovu obviňovaného ze ztrnulosti; za těmito výtvořky vytušujeme naopak neobyčejnou dynamiku uměleckého tvoření, jež neumdlévá ani v těch obdobích, kdy bychom, soudíce podle stavu vývoje slohového, očekávali spíše spád ústící v rozkladu.

Ale tento rozbor otevírá nám nejenom pohled do oblasti výtvarné činnosti byzantských umělců, nýbrž i do života východokřesťanské, Byzancí inspirované a také převážně regulované, duchovní oblasti. Vždyť výtvarné umění není zde samostatným zjevem, nýbrž pouze jedním z vnějších projevů duchovního života doby. Skrze ono výtvarné vyjádření světecké legendy hledíme zároveň do oblasti byzantské zbožnosti, charakter výtvarného vyjádření této legendy ukazuje, jaký ráz měla v Byzanci úcta k světcům a doplňuje obraz, který podává sama byzantská legenda. Právě-li Ehrhard o této legendě, že prozrazuje svěžest zbožnosti, jejíž stopy bychom marně

hledali v okruhu cechovních bohoslovců,<sup>22</sup> pak z našeho zkoumání vyplynulo, že prvou polovinu tohoto výroku lze plným právem použít i jako charakteristiku výtvarného vyjádření těchto legend. Neznáme totiž v oblasti výtvarné děl, z nichž bychom mohli vyčísti onoho ducha cechovních bohoslovců. Zato můžeme dosti přesně charakterisovat onu „svěží zbožnost“, která se v literární formě legendy utápí v přemíře vyumělkovaných frází a slovní mnohomluvnosti.

Je to především až dythirambická slavnostnost, s níž věřící k popisu světceva životopisu přistupuje. Světec boží je nádoba vyvolení od samého počátku svého života. Jeho narození a dětství a jiné normální životní události se přeměňují v cosi nadpřirozeného, omilostněného a proto již tyto události jsou hodny úcty a obdivu věřícího. Je-li tato nezbytná část života již souborem mimořádných zjevů, tím spíše pak ona vlastní životní dráha, jakési životní povolání světecké.

Tato dráha se skládá u mučedníků ze souborů mučení, z nichž vycházejí bez pohromy, u vyznavačů z řady zázraků. Řekli jsme již, že se zde malíř nezarází před ničím nepřirozeným. Chceme-li býti spravedliví, musíme říci, že v mnohých případech jde ještě dále, že si přímo libuje v nepřirozených zjevech, že se úmyslně zabývá všeho intelektualistického postoje k historickým událostem, jež výtvarně zpracovává. Jeho naivita zřejmě překročuje až do oblasti pohádkovosti a jeho odpor k přírodě a přirozenou projevuje se tak intenzivně, že všechno nadpřirozené chce viděti jako nepřirozené, všechno, co je supra naturam, musí podle jeho názoru býti také contra naturam. Tak vydává výtvarné umění svědectví o antischolastickém rysu myšlenkového světa Byzance a jí duchovně ovládané kulturní oblasti a to aspoň oné masy, která řídila duchovní a sociální vývoj; vliv silných nekonformních jedinců byl, jak známo, daleko menší než na Západě. Praví-li Huizinga ve své studii o duchovní tvářnosti západní Evropy na samém konci středověku, že je neopravenou obecnou chybou historického názoru, jak by bylo lze pozorováním umění získati úplný obraz nějaké doby v její celé skutečnosti,<sup>23</sup> pak naše zkoumání, i když omezené na nepatrný úsek východokřesťanského umění, je dokladem pro opak tohoto tvrzení: všechno to, co jsme mohli vyčísti z výtvarných děl, lépe řečeno, co jsme mohli vypátrati z předpokladů výtvarného tvoření, podává zároveň svědectví o základní povaze myšlenkového světa, jehož osou byla Byzanc, a toto svědectví se kryje plně s výsledky analytické činnosti jiných duchovědných oborů.

## POZNÁMKY

## „KRISTUS V HROBĚ“

<sup>1</sup> Kromě stati *Kramářovy* (pozn. <sup>4</sup>) a *Thomasovy* (pozn. <sup>11</sup>) budiž poukázáno na tyto speciální studie: *Endres*: Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter (Zeitschrift für christliche Kunst 30, str. 146), *Barbier de Montault*: La messe de S. Grégoire ou l'apparition du Christ de pitié (Ouvres complètes VI. Paris 1892), *Loeffler*: Ikonographie des Schmerzensmannes (netištěné berlínské disertace 1922), *Baurreis*: Pie Jesu (München 1931), *Panofski*: Imago Pietatis, ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix (Festschrift für M. Friedländer, Leipzig 1927), *Reasosk*: Le rapresentazioni della Pietà nell'arte ecclesiastica (Archeological Review, 1891), *Schrade*: Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte N. F. 16, 1930, str. 172). *Málový* a *Künstleho* vývody cituji níže.

<sup>2</sup> *Mále*: L'art religieux de la fin du Moyen âge en France. Paris 1908, str. 93.

<sup>3</sup> Legenda o vidění papeže Řehoře vznikla až ve zralém středověku a nemá v životopise papežově opory; odpustková mše ve prospěch zemřelých nesoucí rovněž jméno tohoto papeže, má pravděpodobný základ v legendě o mnichu Justinovi; *Joannis Diaconi*: S. Gregorii Magni Vita, P. L. LXXV, 68. O poměru legendy řehořské k obrazu Trpícího Krista viz: *Bauerreiss*: Der „gregorianische“ Schmerzensmann und das „Sacramentum S. Gregorii“ in *Andechs*. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benedictinerordens. N. F. 13 [1926], 57-78).

<sup>4</sup> *Kramář*: Bolestný Kristus. Volné směry 1934.

<sup>5</sup> *Matějček*: Le Passionaire de l'abesse Cunégonde. Prague 1922.

<sup>6</sup> *Pešina*: Pozdněgotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940, str. 49.

<sup>7</sup> Známe podobné plastiky ze Staroměstské a Novoměstské radnice pražské a pozdější z radnice kutnohorské.

<sup>8</sup> *Кондаков*: Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб 1904, tab. LXV, str. 276 a sl. Vnější část klade *Kondakov* do XII. stol. (str. 280), resp. do 2. pol. XII. stol. (str. 281). Toto datování přejímá i *Millet* (Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris 1916, str. 484). K bližšímu datování by jistě přispěl gruzínský dedikační nápis na ikoně, jenž však, pokud mi známo, nebyl vydán ani tlumočen. Archimandrita Řehoř *Peradze*, jenž vydal jako přílohu k svému článku o gruzínském mništvu a klášteřích v Palestině gruzínské nápisy v Palestině, buď o této ikoně a jejím nápisu nevěděl, nebo již nebyla na místě. (*G. Peradze*: An account of the Georgian Monks and Monasteries in Palestina as revealed in the Writings of non Georgian Pilgrims. - Appendix concerning the Georgian inscriptions in Palestina. „Georgica“ 485-1937.)

<sup>9</sup> *Покровский*: Евангелие в памятниках иконографии преимущественно

византийских и русских (Труды VIII. арх. С'езда в Москве I. СПб. 1892, str. 349.

<sup>10</sup> „Ἀνέβαινον δὲ καὶ κατέβαινον οἱ ἄγγελοι ἐπὶ τὸν σταυρόν“ Patr. Germanos, In Dominici Corporis sepulturam. P. G. 98, 254.

<sup>11</sup> Op. cit., str. 484 a sl.

<sup>12</sup> Thomas: Das Urbild der Gregoriusmesse. Rivista di archeologia cristiana X. Roma 1933, str. 51 a sl.

<sup>13</sup> Na př. *Кондаков*: Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. 1902, str. 104 a sl., *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden-Hellerau 1925, str. 52 a sl., *Bettini*: Appunti per lo studio dei mosaici bizantini. Felix Ravenna I (XLVI) 1938.

<sup>14</sup> *Грабар*: Нерукотворенный Спас Ланского собора. Прага 1930, str. 17 a pozn. 8.

<sup>15</sup> *P. Ortmayr*, jenž se ikonou po Thomasovi zabýval (v článku: Papst Gregor der Grosse und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom. Zur Vorgeschichte dieses Bildes. Rivista di Archeologia cristiana XVIII 1-2 (1941) klade její vznik do doby po r. 1370, mosaiku samu pak klade do XIII. případně do počátku XIV. století. Ve snaze nalézt symbolické předchůdce obrazu v starokřesťanském umění - počínaje sarkofágovou plastikou IV. století a ampulemi monzskými - přehlíží zřejmý východní původ mosaiky.

<sup>16</sup> Tam, kde *Thomas* čte EC, lze dobře i na jeho reprodukci rozeznati HC.

<sup>17</sup> *Mále*: op. cit., obr. 35.

<sup>18</sup> *Millet* datuje rukopis XII. stoletím (op. et l. cit.), *Pokrovskij* XII. až XIII. stoletím (op. cit. str. XIX).

<sup>19</sup> *Толмачевская*: Фрески древней Грузии. Тифлис 1931, str. 15.

<sup>20</sup> *Petković*: La peinture serbe du moyen âge. II. Beograd 1934, str. 20.

<sup>21</sup> *Окунев*: Состав росписи храма в Сопочанах. Byzantinoslavica I., str. 140.

<sup>22</sup> *Petković*: La peinture serbe du moyen âge. Première partie. Beograd 1930, tab. 142b (s mylným označením „Matejić“); *Мирковић-Татић*: Марков манастир. Нови Сад 1925, obr. 69 a 70.

<sup>23</sup> *Мацулевич*: Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря. Сборник в честь Д. В. Айналова. Пгд. 1915, obr. 19. - *Порфировов*: Живопись Волотова. Новгородский исторический сборник 7. Новгород 1940, str. 59. - *Некрасов*: Древнерусское изобразительное искусство. Москва 1937, str. 132 a sl., *П. С. Р. Л. V.*, str. 224.

<sup>24</sup> *Мацулевич*: Церков Успения Пресвятой Богородицы в Волотове. - Памятники древнерусского искусства IV. СПб. 1912, str. 20.

<sup>25</sup> *Порфировов*: op. cit.

<sup>26</sup> *Некрасов*: op. cit., obr. 157 (ikona zde reprodukována je již úplně očištěna, kdežto předloha naší reprodukce byla pořízena při restauraci) a str. 224 a sl., kde tuto ikonu i tryptich s Deisusem považuje za dílo importované na konci XIV. století po dobytí dvinské oblasti Moskvou na Novgorodu, z Moskvy. Slohovým rozbořem snaží se obě díla uvést v souvislost s pracemi srbských malířů v Moskvě ve XIV. století (ve stejném smyslu se vyjadřuje též autor v článku: Altrussische Malerei in der Treŕjakov-Galerie. Slavische Rundschau V. 1923.

str. 159). V knize *Masterpieces of Russian Painting*, London 1930 je pod reprodukcí L. ikona označena jako dílo italořecké dílny. Který z autorů oné publikace toto označení připojil, není udáno. Autoři poznámek o charakteru zde reprodukováných děl (L. A. Olsuf'ev a M. J. Lagovskij) se o původu ikony nezmiňují (str. 123).

<sup>27</sup> *Толмачевская*: op. cit., str. 19.

<sup>28</sup> *Мурковић*: Руденица. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XI. 1931, str. 98, obr. 2.

<sup>29</sup> *Grabar*: *La peinture religieuse en Bulgarie. Texte.* Paris 1928, str. 272 a sl. *Мазроџинов*: Старобългарската живопис. София 1945, obr. 62.

<sup>30</sup> *Grabar*: op. cit., str. 287.

<sup>31</sup> *Millet*: op. et loc. cit.

<sup>32</sup> *Ευγγρόπουλος*: Βυζαντινὰ εἰκόνες ἐν Μετεώροις. Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 1926, str. 35 a sl.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ὀυλάνδος*: Παλαιοχριστιανικοὶ καὶ βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Καλίβριων Κουβαρῶ. Ἀθήνα· 35, 1923, str. 176, obr. 8.

<sup>35</sup> *Stefănescu*: *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Texte.* Paris 1928, str. 90, *Henry*: *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.* Paris 1930, str. 176.

<sup>36</sup> *Stefănescu*: op. cit. str. 94.

<sup>37</sup> *Ibid.*, str. 98, *Henry*: op. cit. str. 178.

<sup>38</sup> *Аї алов*: Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Св'язском монастыре. Москва 1906, str. 28, 29.

<sup>39</sup> *Покровский*: op. cit. příl. ε a str. 338.

<sup>40</sup> *Никольский*: Исторический очерк афонской живописи. Иконописный Сборник. Вып. I. СПб 1906 (Приложение), str. 22; *Kondakov* (Афон str. 58) udává, že v levé apsidě protatského kathedraku jest rovněž zobrazen „Kristus v hrobě“, též *Pokrovskij* (Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. Труды седьмого арх. съезда в Ярославле 1887, Москва 1890, str. 217) udává totéž, ale s otázkou. *Nikol'skij*: (Афонские стенописцы. Их технические приемы и образцы работ. Иконописный Сборник. Вып. II. СПб 1908, str. 101) vypočítává zde řadu komposic, mezi nimiž však „Kristus v hrobě“ není.

<sup>41</sup> *Millet*: *Monuments de l'Athos. I. Les peintures.* Paris 1927, tab. 121, 1.

<sup>42</sup> *Никольский*: Афонские стенописцы, str. 120, tab. 15.

<sup>43</sup> *Ibid.*, str. 111.

<sup>44</sup> *Millet*: *Athos*, tab. 169, 5, *Никольский*: op. ult. cit. str. 125.

<sup>45</sup> *Покровский*: Стенные росписи, str. 225.

<sup>46</sup> *Henry*: op. cit. str. 204.

<sup>47</sup> *Stefănescu*: op. cit., str. 102.

<sup>48</sup> *Ibid.*, str. 113.

<sup>49</sup> *Henry*: op. cit., str. 203.

<sup>50</sup> *Ibid.*, str. 204.

<sup>51</sup> *Stefănescu*: op. cit., str. 131.

<sup>52</sup> *Týž*: Contribution à l'étude des peintures murales valaques. Paris 1928, str. 29.

<sup>53</sup> *Henry*: op. cit., str. 257.

<sup>54</sup> *Милюков*: Христианския древности западной Македонии (ИРАИ в Константинополе III. 1898, str. 58).

<sup>55</sup> *Ibid.*, str. 58.

<sup>56</sup> Ve freskách XIV. století v severním chrámu patriaršije, v cyklu ze života sv. Dimitria.

<sup>57</sup> *Кондаков*: Сирия, str. 22, pozn. 1, týž: Афон, str. 228.

<sup>58</sup> Zdá se, že oči jsou malovány ilusivně, tak, aby při pozorování zblízka se zdály otevřené, při odstupu zavřené.

<sup>59</sup> *Ευγγρόπουλος*: op. cit.

<sup>60</sup> *Stefănescu*: Contribution, str. 34.

<sup>61</sup> *Filow*: Die altbulgarische Kunst. Bern 1919, obr. 50.

<sup>62</sup> Zde je třeba se zmíniti o památce svým námětem ojedinělé, tryptichu nalezeném rovněž v Krivoje. Na střední desce je zobrazen Pantokrator, způsobem obvyklým v Deisis, na levém křídle Bohorodička a na pravém mladý Jan Bohoslovec s týmž gestem pláče jako v Kovalevu a dalších památkách tohoto typu komposice „Krista v hrobě“. *Nekrasov* (*Древнерусское искусство*, str. 224) vidí zde obraz italských vlivů („Svatá rodina“). Zdá se mi, že zde máme před sebou pozdní residuum vlivu italského umění XIII. století, které přepracovalo byzantskou kompozici Deisis v určitý předstupeň ryze italské komposice sv. Rodiny, o níž mluví *Nekrasov*. Není ovšem vyloučeno ani to, že zde došlo k zkrácení dvou byzantských komposic Deisis a Ukřižování, při čemž Pantokrator byl převzat z první komposice a k němu byly přiřazeny postavy Marie a Jana Bohoslovce tak, jak je vidíme v Ukřižování. Ikona z Krivoje je velmi blízká vyobrazením (částečně malířským, částečně smaltovým) na přední desce knižní vazby v Ajiju Paulu na Athosu (*Dölger-Weigand-Deindl*: *Mönchsland Athos*, München 1943, str. 167); i zde stojí místo Jana Předchůdce bezvousý Jan Bohoslovec (pravá ruka jeho je vztažena v modlitbě a Kristus sedící na trůnu a držící v levici kouli, žehná dvěma prsty pravé ruky vysoko vztyčené, podobně jako na ikoně z Krivoje). Jako jiné příklady tohoto typu, jež jsou slohem daleko bližší byzantskému prameni, budtež uvedeny tryptich z chrámu S. Maria Maggiore v Tivoli (XIII. stol.), kde Bohoslovec je určen rozvinutým svitkem s latinským textem počátku svého evangelia a tryptich z chrámu v Trevignano (XIII. stol.) signovaný Nicolaus de Paulo cum filio suo Petro pictores romani (*Coletti*: *I Primitivi*. I. Novara 1941, tab. 16 a 17). Sem patří i Deisis Paolo di Venezia namalovaný na rubu Pala d'oro (o němž bude dále řeč v textu), kde rovněž nahradil Jana Předchůdce Jan Bohoslovec, tentokrát však v typu starce tak, jak jej známe z byzantského vyobrazení jako evangelisty.

<sup>63</sup> *Кондаков*: Афон, obr. 93, str. 254, 255.

<sup>64</sup> *Кондаков*: Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб 1890, str. 48.

<sup>65</sup> *Такайшвили*: Церков в Ване в Имерии и ея древности. (Изв. кавказского историко-археологического института II. 1917-1925, str. 97, tab. XIX).

<sup>66</sup> Кондаков: Македония. Археологическое путешествие. СПб 1909, str. 157. obr. 97.

<sup>67</sup> Na př. v athénském byzantském museu čís. 227, 229 a 231. Slovanské znění tohoto nápisu „Успение Гдѣ нашего Іс. Хѣ.“ objevuje se na jedné z ikon býv. sbírky Tjuliny (Успенские: Образцы церковного иконописания. Переводы из собрания М. В. Тюлина. СПб. 1899, tab. XXXIII).

<sup>68</sup> Обсзрение иконописания в России. СПб. 1903, str. 10.

<sup>69</sup> Афон, str. 57.

<sup>70</sup> Loc. cit., Византийская живопись XIV века. Пгд. 1917, str. 74, 134 a jinde.

<sup>71</sup> Евангелие, str. 295.

<sup>72</sup> Обзор иконописных изображений Богоматери. Ж. М. Н. П. 1897, VII, str. 64, Взаимодействие иконописи и словесности, народной и книжной. Москва 1895, str. 7 a sl.

<sup>73</sup> Op. cit. - *Alpatov* v speciální studii o západních vlivech ve starém ruském umění (Slavia III., str. 106) praví o novgorodských freskách vůbec: „Новгородские фрески XIV в. настолько тесно примыкают к византийским и юго-славянским росписям, что о непосредственной зависимости от западного искусства не может быть и речи.“

<sup>74</sup> *Снегирев*: Древности Российского Государства I., str. XXXII.

<sup>75</sup> Русская икона II., Прага 1933, str. 270 a 281.

<sup>76</sup> I *Wulf* (*Altchristliche und byzantinische Kunst* II. Berlin 1914) má za to, že tento námět převzalo athoské malířství „von der italienischen Kunst“. Jistě zajímavý je názor *Talbota-Rice*: „The original evolution of the subject is uncertain. It seems hardly to have been fully developed before the eleventh century; it appears in Italy in the early fourteenth; during the sixteenth it was spread owing to its adoption on German woodcuts which enjoyed a very wide circulation. It would seem that a number of these reached the Byzantine world, and were copied by local painters“; v dalším však poukazuje na ikonu z Krivoje, která tuto jeho domněnku podvrací. (*The Icons of Cyprus*. London 1937, str. 78),

<sup>77</sup> *Thomas*, op. cit., str. 55 pozn. <sup>2</sup>.

<sup>78</sup> *Ibid.*, str. 67, obr. 7. Také *Ortmayr* (op. cit.) klade tento missál do konce XIII. století. *Thomas* uvádí jako druhý nejstarší příklad deskový obraz ze sbírky Palazzo Malvezzi v Bologni. Poněvadž se však opírá o málo přesnou dataci (XI. až XIII. století) *Seroux d'Agincourt*, jehož údaje nemohou dnes bez kritiky obstáti, nevěnujeme této památce ve svých vývodech místa.

<sup>79</sup> Při tom netřeba bráti doslova slova *Málova* „...n'est nullement une invention de son génie, mais un simple imitation du tableau de Rome“ (op. cit., str. 94).

<sup>80</sup> *Venturi*: Storia de l'arte italiana IV, Milano 1906, obr. 159, *Justi*: Giovanni Pisano. Im Dienste der Kunst, Breslau 1936, str. 52 a 60, *Sauerlandt*: Die Bildwerke des Giovanni Pisano, Düsseldorf und Leipzig 1904, obr. 29.

<sup>81</sup> Deska ze školy Allegretto Nuzzi ve Vatikánské galerii, fragment náhrobku v milánském archeologickém museu.

<sup>82</sup> Marco Zoppo, Giorgio Schiavone, Mantegna, Crivelli, Cosimo Tura, Antonello di Salibe, Giovanni Bellini a j.

<sup>83</sup> Příspěvek k materiálům italořeckého deskového malířství. Vyjde v *Bollettino dell' Istituto storico Cecoslovacco in Roma III. Ani Sauerlandt ani Brach* ve své obšírné monografii o Pisanech (Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jhts. in Siena, Strassburg 1904, str. 47 a sl.) nevěnovali pozornost tomuto pulpitu, tím méně příbuznosti ikonografie reliéfních částí kazatelny vůbec s ikonografií byzantskou.

<sup>84</sup> *Venturi*: op. cit. IV, obr. 216.

<sup>85</sup> *Ibid.*, obr. 409,

<sup>86</sup> *Ibid.*, obr. 469, str. 585.

<sup>87</sup> *Ibid.*, II., obr. 406-409, str. 504-506.

<sup>88</sup> *Van Marle*: The development of the Italian Schools of Painting II. Haag 1923, obr. 125, *Venturi* op. cit. II, obr. 490.

<sup>89</sup> *Van Marle*: op. cit. II, obr. 201.

<sup>90</sup> Tryptich v klášteře sv. Sixta a Dominika; *ibid.*, obr. 298 a 299, retablo v seminariu v Sieně; *ibid.*, obr. 300, *Venturi* op. cit. V, obr. 601 a str. 741 (připisuje Lucovi Tomé, žáku Barnovu).

<sup>91</sup> *Van Marle*: op. cit. V, obr. 271.

<sup>92</sup> *Ibid.*, IV, obr. 5.

<sup>93</sup> *Ibid.*, obr. 113.

<sup>94</sup> *Ibid.*, V, obr. 102.

<sup>95</sup> *Venturi*: op. cit. V, obr. 752.

<sup>96</sup> *Van Marle*: op. cit. V, obr. 204.

<sup>97</sup> Výjimkou je *Sergio Bettini*, který na základě neúplného přehledu materiálu dochází k závěru, že „non abbiamo perciò ragioni sufficienti per contestare l'italianità di questo tipo iconografico“ (*Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Muso Nazionale di Ravenna. Ravenna 1940, str. 34.*)

<sup>98</sup> *Recherches*, str. 272 a sl

<sup>99</sup> *Op. cit.*, str. 272 a sl.

<sup>100</sup> *Millet*: *Recherches*, str. 473.

<sup>101</sup> *Ibid.*, obr. 499.

<sup>102</sup> *Cottas*: Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques. - *Atti del V. Congresso internazionale di studi bizantini. II. Studi bizantini e neoellenici. Vol. 6. 1940, str. 99 a sl.*

<sup>103</sup> *Op. cit.*, str. 498.

<sup>104</sup> De Manuelo Comneno VII. 7-P. G. 139, 573.

<sup>105</sup> *Historia VI. 8-P. G. 133, 645, C.*

<sup>106</sup> Na význam události ve společenském životě Cařihradu poněkud ukazuje ve formě kanonu složená akoluthie, kterou z rukopisu Lavry z konce XII. století vydal *Papadopoulos-Kerameus* v *Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας V* (1898) 180 a sl. (Plný název: Ἀκολουθία συν Θεῷ ἐπὶ τῇ εἰς τὴν μεγαλοῦπολιν ἀνακομιδῇ τοῦ Ἁγίου λίθου, ἐν ᾧ μετὰ τὴν ἀποκαθήλосιν ἐτέθη παρὰ τοῦ Ἰωσήφ Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν, γεγονυῖα ἐν ἔτεσ κζ' τῆς αὐτοκρατορίας τοῦ πορφυρογεννήτου βασιλέως Κῦρι Μανουήλ τοῦ Κομνηνοῦ).

<sup>107</sup> *Millet*: *Recherches*, obr. 536.

<sup>108</sup> *Кондаков*: *Описъ памятниковъ Грузини*, obr. 55, strana 113 a sl.; nadpis

klade ikonu do XVI. století, to se však týče zřejmě jen sestavení z různých destiček staršího původu, jež však Kondakov nedatuje, Millet datuje je pak XI. stoletím.

<sup>109</sup> Ibid., str. 88-89, obr. 40.

<sup>110</sup> *Кондаков*: Афон, str. 261-263; vydání Schlumbergerovo ve Fondation Piot 1894 a *Mélanges d'archéologie byzantine* I. 1895 zůstalo mi nedostupné, stejně tak jako monografie *Айналовова* (Арх. изв. и зам. I. 1893). Přístupnější je reprodukce u *Wulffa*: op. cit., obr. 511. O poměru k epitafiu soluňskému a ochridskému viz: *Айналов*: Византийская живопись XIV. столетия. Пгд. 1917, str. 104.

<sup>111</sup> Loc. cit.

<sup>112</sup> *Кондаков*: Македония, tab. IV, str. 243, *Милюков*: op. cit., obr. 30, str. 93 a sl. Kondakov považuje za donátora Andronika mladšího, vnuka Andronika st., jemuž se r. 1327 podařilo pokořiti Soluň, jižní Makedonii, Thesalii atd.

<sup>113</sup> *Мирковић*: Две српске плаштанице из XIV столећа у Хиландару. Гласник Скопског научног друштва XI (1932), str. 113, obr. 1.

<sup>114</sup> *Кондаков*: Афон, str. 264. K epitafiu putenskému a ostatním rumunským epitafím, viz: *Laskaris*: A propos d'un épitaphios du monastère de Poutna (*Revue historique de Sud-Est européen* II. [1925], str. 356 a sl.), *Мирковић*: Српска плаштаница монахиње Јефимије у манастиру Путни (Буковина) (*Старинар* 1925, str. 109 a sl.), *Turdeanu*: Les épitaphios moldaves aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (*Cercetări Literare* IV, str. 170 a sl.).

<sup>115</sup> Ibid., str. 265.

<sup>116</sup> Ibid., str. 267.

<sup>117</sup> *Stefănescu*: Un chef d'oeuvre de l'art roumaine, le voie de calice brodé du Monastère de Vatra Moldoviței. L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, Paris 1930 tab. XLII, str. 303; sem by patřila též plašćanice Milutina Ureši v klášteře krušedolském (*Мирковић*: Старине фрушкогорских манастира. Београд 1931, tab. 43), na níž leží Kristus naznak a místo epizonia je překryt obdélníkovou vyšívanou pokrývkou, která připomíná svým tvarem i výzdobou κάλυμμα; okolo Krista jsou dva cherubíni a šest andělů. Z pozdních památek pak budiž uveden ruský vozduch ze sb. Rjabušinského (pol. XVII. stol.), Kristus zde leží na kameni pomazání s rukama zkříženými, za kamenem se objevují dva andělé, z nichž jeden drží kříž, druhý kopí, mezi nimi pak se vznáší cherubín. (*Выставка древнерусского искусства*. М. 1913, str. 61).

<sup>118</sup> Curta Domnesca din Argeş. Buletinul comisiunei monumentelor istorice. Anul X-XVI. Bucureşti 1923, obr. 226.

<sup>119</sup> Za zmínku stojí i osobitá kompozice XVII. století v nástěnných malbách v prothesisu v Morači, kde pod obrazem ráje, z něhož vytékají čtyři řeky, leží v sarkofágu mrtvý Kristus. Viz: *Окунев*: Монастырь Морача в Черногории. *Byzantinoslavica* VIII., str. 130.

<sup>120</sup> O liturgickém významu epitafia viz *Cottas*: Περί της εικονογραφίσεως του έπιταφίου έν σχέσει προς την ακολουθίαν των Παθών της Μεγάλης Έβδομάδος. *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 13 (1937) str. ξε' a *Constanza*: De 'Επιτάφιος θρηνηος in de Grieksche Liturgie van stillen Zaterdag (*Studia Catholica* 15-1939, 16-1940, 17-1941, 18-1942).

<sup>121</sup> *Christ-Paranikas*: Anthologia graeca carminum christianorum. Lipsiae 1871, str. 67.

<sup>122</sup> Ibid., str. 92. Zde se možno zmíniti o zajímavé ruské ikoně (tryptichu), jejíž fotografie byla ve sbírce N. P. Kondakova (stáří a původ její je neznám). Způsobem u ruských ikon zcela neobvyklým byl kruhem okolo středního obrazu představujícího Krista v hrobě, veden vjazí nápis, obsahující toto idiomelon v církevně-slovanském jazyku. Na křídlech tryptichu byla zobrazena Bohorodička a Jan Bohoslovec.

<sup>123</sup> O vzniku tohoto kanonu nás poučuje *Theodoros Prodromos* (Expositio in canonem Sabbati sancti. - P. G. 133, 1235 a sl.) v tom smyslu, že prvé čtyři ody jsou dílem Markovým, jenž k nim však použil veršů Kassiiných, další část kanonu pak dílem Kosmy Maiumského; viz též *Christ-Paranikas*: op. cit., str. 196, pozn. a str. XLIX a LI, jakož i *Krumbacher*: Geschichte der byzantinischen Literatur München 1897, str. 715. Τριῶδιον (vydání benátské z r. 1850) praví v záhlaví tohoto kanonu: Ἔστι δὲ οὗτος ὁ κανὼν, ἡ μὲν α'. γ'. δ'. καὶ ε'. Ὁδὴ, ποίημα Μάρκου Μοναχοῦ ἐπισκόπου Ἰδροῦντος ἡ δὲ ζ'. ξ'. η'. καὶ θ'. Ὁδὴ, Κοσμᾶ τοῦ Ἀγιοπολίτου· οἱ δὲ Εἰρμοὶ εἰσι ποίημα γυναικὸς τινος Κασσίας.

<sup>123a</sup> *Christ-Paranikas*: op. cit., str. 196.

<sup>124</sup> *Никольскиѹ*: Стенописцы, str. 80, pozn. 2.

<sup>125</sup> *Millet*: Athos, tab. 220, 1.

<sup>126</sup> *Никольскиѹ*: op. ult. cit., str. 80, pozn. 2.

<sup>121</sup> Ibid., str. 142.

<sup>128</sup> T. zv. εὐλογιάρια ἀναστάσιμα; *Christ-Paranikas*: op. cit., str. 95.

<sup>129</sup> Материалы по археологии Кавказа X., tab. XXXIII, obr. 56.

<sup>130</sup> *Millet*: Athos, tab. 118,2 (Laura, katholikon), 219,3 (Dochiarium), 257,2 (Laura, sv. Mikuláš) a j.

<sup>131</sup> Cap. LXXXV, CXXXVII a CXXXVIII, P. G. 155, 264 a 348.

<sup>132</sup> Sacrae liturgiae interpretatio, cap. XI., P. G. 150, 390. Oba liturgisté zřejmě již úplně zapomněli na výklad, který prothesisu dal jeden z nejstarších mystagogů (vykladačů liturgie) *Jan Nesteuotes*: „Ἡ δὲ πρόθεσις τύπον φέρει τὸν τοῦ κρανίου τύπον, ἐνθα ἐσταυρώθη (De sacra liturgia; *Pitra*: op. cit. 4, str. 440 a sl.); je ovšem pochybné, je-li autorem tohoto pojednání Jan IV. Nesteuotes, patriarcha cařihradský (582-595); podle *Holla* (Enthusiasmus und Bussgewalt im griechischen Mönchtum, Leipzig 1898, str. 295) je jím mnich Jan Nesteuotes, jenž působil v Cařihradě okolo roku 1100.

<sup>133</sup> P. G. 100, 1457 a sl.

<sup>134</sup> Oratio in lugubrem lamentationem Ssmae. Deiparae pretiosum corpus Dni. nostri Jesu Christi amplexantis. - P. G. 114, 209 a sl.

<sup>136</sup> P. G. 114, 209 a sl. Ani *Venetia Cottas*, jež vliv tohoto dramatu na byzantskou ikonografii pašijových námětů nadměrně zveličuje (v knize „L'influence du drame ‚Christos paschon‘ sur l'art chrétien d'Orient“, Paris 1931) nenašla v něm základ pro ikonografii „Krista v hrobě“ nebo Bolestné Bohorodičky.

<sup>136</sup> Oratio in corporis Dni. Dei nostri Jesu Christi sepulturam et in Ssmae. Deiparae ac Dnae. nostrae lamentationem. - P. G. 147, 985 a sl. Na tuto řeč upozorňuje *Bréhier* (La rénovation artistique sous les Paléologues et les mouve-

ment des idées. Mélanges Diehl. Paris 1930 II, str. 4), jenž se domnívá, že byla inspirována řečí Georgia Nikomédského.

<sup>137</sup> In Dominici Corporis sepulturam. - P. G. 98, 254.

<sup>138</sup> *Christ-Paranikas*: op. cit., str. 196.

<sup>139</sup> O ikonografii tohoto hymnu viz *Myslivec*: Liturgické hymny jako náměty ruských ikon. *Byzantinoslavica* III/2 (1932), str. 470. O rozšíření tohoto námětu z Ruska do Rumunska viz *Grabar*: L'expansion de la peinture russe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. *Annales de l'Institut Kondakov* XI. Beograd 1940, str. 82 a 92.

<sup>140</sup> P. G. 105, 1285.

<sup>141</sup> Ibid., 105, 1313.

<sup>142</sup> Ibid., 105, 1029.

<sup>143</sup> Tak na př. rukopisy Trojicko-Sergijevské lavry čís. 265, 345 a 657; viz *Яцимирский*: К истории апокрифов и легенд в южнославянской письменности (Изв. отд. русс. языка и слов. 1909 [II.] str. 275, pozn. 2).

<sup>144</sup> Řecké triodion (alespoň vydání bratří Veludů) nemá tohoto kanonu a pokazuje, aby po skončení hesperinu s liturgií a čtení Skutků apoštolských byl při celonočním bdění čten kanon Velké soboty, t. j. Κύματα θαλάσσης. (Totéž v rubrikách srbského triodu vydaného ve Vídni r. 1855, jenž se vůbec řídí přesně podle moderních vydání řeckých). Obsahují jej však církevně slovanské texty, které mám po ruce a proto jej cituji ve slovanském znění.

<sup>1.5</sup> Pod názvem „Κανὼν θρηνητικὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐπὶ τῇ σταυρώσει τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ Θεοῦ“ vydal jej *Pitra* v *Spicilegium Solesmense* IV (Paříž 1858), str. 492 a sl. (viz *Krumbacher*: op. cit., str. 679). Z několika patriarchů toho jména přichází nejvíce v úvahu Nikolaos III. Grammatikos (1084-1111). Řecké triodion (vydání bratří Jāna a Spyridiona Veludů z r. 1850) jej neobsahuje; udává pouze: „Τὰ δὲ Ἀπόδειπνα ψάλλομεν ἐν τοῖς κελλίοις ἡμῶν“.

<sup>146</sup> *Pinder*: Die dichterische Wurzel der Pietà. *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLII, 1920, str. 145.

<sup>147</sup> *Künstle*: Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg im B. 1928, str. 484.

<sup>148</sup> *Okunev*: Le découverte des anciennes fresques du Monastère de Nérez. *Slavia* VI (1927/28), str. 607.

<sup>149</sup> Při této příležitosti je třeba zmíniti se o neobyčejně zajímavém stanovisku *Wenera Körte* (*Deutsche Vesperbild in Italien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* I, 1937, str. 1 a sl.), jenž sice tušil byzantský původ Piety a poukázal také správně na fresku nerezskou (kterou však mylně označuje za mileševskou) a rozpoznal, že zde „unsichtbare Hände an dem starren überkommenen Bildtypus der Beweinung Christi rütteln“ (str. 9). Avšak zřejmě proto, že se nedobral poznání, komu tyto neviditelné ruce patří, byl jat neodůvodněnou skepsí k byzantskému pramenu kompozice: „Aber jene letzte Schritt, der von hier aus bis zu der Schöpfung der selbständigen Pietàgruppe noch zu tun war, konnte im Bereiche der byzantinischen Kunst eben nicht mehr getan werden“. Toto přesvědčení odůvodňuje pak tím, že italořecké ikony zobrazující Pietu jsou jasnou kopií středoevropských předloh. Toto zjištění je jistě správné a znalce byzantského umění také nikdy nenapadne, aby hájil prioritu byzantského

původu těmito doklady, které nejsou ničím jiným, než příspěvkem k synkretismu italořecké školy. To však nemůže bránit poznání, že mezi nerezskou freskou a ostatními četnými památkami byzantskými z XII. i XIII. století a crucifixem piiským jest jasné vývojové spojení. Neuznáváje byzantského vlivu a nemoha na druhé straně upřít význam italských památek, zejména tohoto krucifixu, dospěl *Körte* k názoru, který je polovičním přiznáním k thesi *Swarzenského* (*Italienische Quellen der deutschen Pietà. Festschrift Wölfflin 1924*) „Die italienische Kunst schuf von sich aus etwa zwei Menschenalter vor dem Eindringen der deutschen Vesperbilder einen eigenen Typus der isolierten einsamen Pietà.“ K tomu ovšem dlužno podotknouti, že *Körte* spatřuje vznik Piety v tom okamžiku, kdy postava Mariina s tělem Ježíšovým byla izolována od ostatních postav Oplakávání. I když plně souhlasím s myšlenkou, že právě v tomto okamžiku, kdy byla Bohorodička osamocena, byla teprve vyzdvižena její bolest jako pojem a symbol nad historické líčení její účasti na utrpení Páně, přece jenom se nám zdá správnější, pro posouzení vývoje formy, sledovati pohyb těla Ježíšova z kamene pomazání na klín Matčin, jak na něj poukazuje *Okunev*, a to již z toho důvodu, že ani středoevropská Pietà nezůstala osamocenou, nýbrž byla záhy doplňována ostatními postavami převzatými z Oplakávání, čímž je také dokumentováno, že spojení s původní, narativní komposicí, nikdy nebylo přerušeno, v italském umění jsou pak po stranách přidávány postavy světců, kteří v sacra conversatione jsou svědky Mariina bolu. Třeba zde ještě uvést názor *W. I. Volbacha* (v recenzi o knize *Passargeho: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter* v *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50, 156): „Leider ist es mir noch nicht gelungen, ein byzantinisches Vorbild zu finden, aber der byzantinisierende Charakter der frühen italienischen Beispiele macht es wahrscheinlich, daß der Typus in Byzanz vorhanden war und von Italien nur übernommen wurde“.

<sup>150</sup> V nerezské fresce Maria dosud klečí, podobně i v miniatuře Cod. Vatic. Graec. 1156 (viz *Millet: Recherches*, obr. 563) z XI. stol. (ibid. str. 591), v obou obrazech však mrtvé tělo Ježíšovo leží na jejích kolenou. *Otto Gillen:* (*Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin 1931, str. 59) sestavil památky, jejíž hlavní charakteristikou je sedící Maria, která drží na svém klíně hlavu a zčásti i horní část těla mrtvého Syna. Kromě již uvedené miniatuře Cod. Vatic. Graec. 1156 jsou to podle něho miniatura tetraevangelia gelatského fol. 85b, žaltáře Melisendina (Egerton 1139, Brit. Mus. London) a z italských památek krucifix v S. Gimignano (ibid. obr. 24) a slonová destička Mus. Nazionale v Ravenně z XIII. století (Alinari 18L24), jakož i freska v horním kostele v Assisi.

<sup>151</sup> *Grabar: Peinture en Bulgarie*, str. 77 a obr. 13.

<sup>151a</sup> *Mesesnel: Die Nicolauskirche in Markova Varoš bei Prilep* (Гласник Скопског научног друштва XIX [1938], str. 37 a sl.), *Мавродиноз: Старо-българската живопис. София 1946*, str. 127.

<sup>151b</sup> Ibid., obr. 52.

<sup>152</sup> *Muratoff: La peinture byzantine*. Paris 1928, tab. 185.

<sup>153</sup> *Van Marle: op. cit.* IV, obr. 151.

<sup>154</sup> „Příspěvek k materiálům italořeckého deskového malířství.“ Opíral jsem

se při tom jen o slohovou kritiku, která dokazuje, že malíři ferarrské školy byli inspirováni gotickými plastikami. Tento přechod komposice ze střední Evropy do Itálie doložil však jasně *Körte* (op. cit.) historickými daty a *Kutal* (Le "belle" Pietà italiane. Boletino dell' Instituto starico cecoslovacco in Roma II [1946]) slohovým rozborem.

<sup>155</sup> O poměru Byzancí ovlivněného severoitalského umění k středoevropskému malířství máme sice dvě speciální studie z novější doby (*Květ*: Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách, Praha 1927 a *Friedl*: Lekcionář Arnolda Míšeňského, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1926 a 1927, Praha 1928, též samostatně knižně), jež však nedospěly k řešení otázek, jež by překročily thema dané si autory, t. j. zkoumání zejména slohových znaků v knižním malířství.

<sup>156</sup> Jistě pozoruhodný je názor *Bettiniho* (op. cit. str. 50), že Pietà není dílem byzantským, nýbrž gotickým, který argumentuje právě vázaností byzantského výtvarného umění na literární předlohu a poněvadž tyto předlohy znají jen „Snímání s kříže“ a po něm hned „Oplakávání“, není zde ani místa pro nářek Marie nad mrtvým Kristem, položeným po snětí na její klín. Při tom ovšem zapomíná, že tento časový sled událostí vznikl v středověké literatuře až poté, kdy byla Pietà výtvarnými umělci vytvořena a zapomíná, že právě tyto texty - z nichž na některé upozorňuje - pomáhaly přetvořiti původní Threnos, událost, v níž Marii připadá úloha koordinovaná ostatním jeho postavám, ve zcela obsahově odlišnou komposici, kde středem je Maria se svým mateřským bolem. A jak probíhal formální vývoj komposice, pokusili jsme se ukázat nahoře.

<sup>157</sup> „Книга Паломник“; изд. Хр. М. Лопарева (Правосл. Палест. Сборник XVII, 3, стр. 24) „А предъ олтаремъ стоитъ... доска, на ней же положень бысть Господь, егда сняша Его со креста і тогда святая Богородица плакала, осязавши тѣло Сына Своего і Бога, і шли слезы Ея на доску ту, і сугь бѣлы видѣниемъ, аки капля воцанная, і та доска лежитъ во понтократарѣ Монастырѣ“.

<sup>158</sup> *Кондаков*: Византийския церкви и памятники Константинополя, str. 211 a sl.

<sup>159</sup> *Millet*: Recherches, obr. 493.

<sup>160</sup> Ibid., obr. 494.

<sup>161</sup> Ibid., obr. 495.

<sup>162</sup> Ibid., obr. 496.

<sup>163</sup> Zcela nedoložené je tvrzení *Künstele-ho* (op. cit. str. 488): „Dass in den meisten Fällen der gregorianische Schmerzensmann mit den Arma Christi umrahmt wurde, geschah in Anspielung an die Kirche S. Croce, wo alle Passionsinstrumente verwahrt und verehrt wurden...“. Nikitirion, původně jasně palestinského, tedy východního původu, je jádrem pozdně gotické Arma Christi, které vzniklo pouhými přídávky k tomuto jádru. Přešlo-li nikitirion s celou komposicí na Západ, pak nebylo překážek, aby i zde kolem něho byly nakupeny ostatní nástroje umučení, ostatně i takové, které v S. Croce chovány nebyly. Přes to, že to přesahuje rámec této studie, považuji za vhodné upozorniti na památku, která může podati vysvětlení, proč právě na Západě došlo k spojení Trpícího Krista

s Arma Christi. Je to „Mše papeže Řehoře“ od severoněmeckého malíře Bernta Notke (Lubek, Marienkirche, byla však za války při náletu zničena). Zde daleko zřetelněji než v mnoha jiných replikách této komposice v západoevropském a střeoevropském umění XIV. a XV. století, jsou zdůrazněny anachronisticky prvky současné římské liturgie. Poněvadž papež Řehoř slouží svou zázračnou mši v postě, je oltářní obraz zakryt zvláštním velem (v Německu lidově zvaným „Hungertuch“) s vyobrazením symbolů Kristova utrpení a před tímto velem se zjevuje Řehoři trpící Kristus. Je nasnadě domněnka, že při oddělování obrazu Kristova z komposice Řehořovy mše bylo jako pozadí Kristovy postavy snad z nepochopení, snad i úmyslně, použito motivů Arma Christi z tohoto vela, ačkoliv původně oba prvky spolu byly spojeny ryze vnějšně (*Heise: Die Gregormesse des Bernt Notke. Hamburg 1941, obr. 12 a 14, str. XIV.*).

<sup>164</sup> Chronologie je odvozena ze životopisu Stethatova; *Vie de Syméon le Nouveau Théologien*, ed. *Hausherr*, Roma 1928 str. XC.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Krumbacher*: op. cit., str. 154.

<sup>167</sup> *Ibid.*, str. 1543 a sl.

<sup>168</sup> *Vie*, 34, 19 (výzdoba klášterního chrámu sv. Mammy), 72, 26 (namalování a vystavení ikony Symeona Studitského a spor se Štěpánem Nikomedským).

<sup>169</sup> *Hausherr*: *Les grands courants de la spiritualité orientale (Orientalia christiana periodica I. str. 133)*.

<sup>170</sup> *Oratio XXI*, - P. G. 120, 416. Ani v pronikavé studii *Hollouě* (*Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte II. Der Osten. Tübingen 1928, str. 403*) jsme nenašli nic, co by náš názor nahoře vyslovený, vyvracelo.

<sup>171</sup> *Oratio XXX* (P. G. 120, 474), *XXXII* (P. G. 120, 479), *Capita practica* (P. G. 120, 603 a sl. *passim*).

<sup>172</sup> „In ihrer Auffassung der Kreuzzüge ist Anna selbstverständlich ganz und gar Byzantinerin. Die christliche und soziale Idee, welche diese mächtigen Völkerbewegungen ursprünglich leitet, hat in Byzanz stets taube Ohren gefunden...“; *Krumbacher*: op. cit. str. 275:

<sup>173</sup> *Ibid.*, str. 280.

<sup>174</sup> *Ibid.*, str. 283.

<sup>175</sup> *Triodion* (vydání bratří Veludů z r. 1850), str. 398 a sl. Speciální monografie *Metr. Sofronia*: „Н ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Καββάτου καὶ τὰ μεγαλυνόρια τοῦ Ἐπιταφίου („*Néa Ciών*“ 1938, 166) zůstala mi nepřístupnou. Jedině pozdní slovanské texty označují za autora několika úvodních troparů těchto enkomíí (jež se v slovanské terminologii nazývají „припѣлы“) slavného Nikifora Blemmyda (1197/8-1272); v slovanském žaltáři moskevského vydání z r. 1568 pod záhlavím Никифора Токлємѣда, Любєомѣдрєца Избранїє Псаломъ jsou uvedeny tři z těchto troparů; v žaltáři býv. sb. Buslaevovy č. 44 na fol. 102<sup>vo</sup>. pod záhlavím Нивнѣора Блємѣда Любєомѣдрєца . Избранїє Псаломъ je na fol. 107 uvedeno jedno megalinarion k těmto enkomíím (*Лисциун: Первоначальный славяно-русский типикон. СПб 1911, str. 149, pozn. 171*). *Baumstark* (*Bild und Lied des christlichen Ostens. Festschrift zum 60. Geburtstag P. Clomen, 1926*) uvádí tato enkomia v souvislosti s komposicí *Threnu*. Praví o nich, že jsou mladšího původu, poněvadž ne-

jsou ještě známa typiku kláštera Εὐεργέτις založeného r. 1048 (*Дмитриевский: Тулхá, str. 551*).

<sup>176</sup> Datování *A. V. Gorského a K. J. Novostrueva* (*Описание славянских рукописей Московской Синодальной Библиотеки. М. 1869. III. I. Богослужбные книги*).

<sup>177</sup> *Лисицын*: loc. cit.; *Дмитриевский*: Богослужение в русской церкви в XVI веке. Часть I. Казань 1884, str. 219; včlenění ikony do obřadu orthru bylo známo, zřejmě pod vlivem tohoto cařihradského vzoru, i v Rusku; tak v sijském klášteře při zpěvu 17. kathismy vyšel igumen s ostatními kněžími do středu trapezy (refektáře), kde na analogiu ležela ikona „Положения во гроб Христа Спасителя“ (ibid., str. 215); jiný pramen praví, že ikona „Снятие со креста Господня телѣси и положение во гробъ“ byla vystavena uprostřed chrámu (ibid., str. 219); podle jiných klášterních typiků konala se po skončení hesperinu s liturgií v sobotu ráno adorace „иконны поклонной“ s vyobrazením Snětí a Uložení do hrobu (ibid., str. 222). Nemůžeme ovšem tvrditi, že v některém z těchto případů byla předmětem adorace ikona s vyobrazením „Krista v hrobě“. Velmi zajímavé jsou tři ikony sv. Paraskevvy z Cypru (dvě ze XVI., jedna ze XVII. stol.), na nichž světice, o níž je známo, že je vlastně alegorií pátku, nebo snad Velkého pátku, a její personifikování je hagiografickým omylem, drží v ruce právě ikonu „Krista v hrobě“. Viz: *Talbot-Rice*, op. cit., str. 86 a obr. 131-133.

<sup>178</sup> O procesu Leonově viz: *Schultze*: Le procès de Leon de Chalcedoine (*Orientalia Christiana Periodica IX [1943], str. 5 a sl.*); *Stephanou*: La Doctrine de Léon de Chalcedoine et de ses adversaires sur les images. (Ibid., XII [1946], str. 177 a sl.)

<sup>179</sup> *Успенский*: Очерки по истории византийской образованности. СПб 1892; podle třetí hlavy této knihy jest celé toto vyprávění zpracováno. Uspenského však spíše zajímá vliv filosofických názorů v těchto heresích, než bohoslovné otázky samy.

<sup>180</sup> Opět se tak potvrzují slova *A. I. Kirpičnikova* (*Взаимодействие, str. 4*): „Чтоже касается до отношения между мотивами церковных песнопений и сюжетами христианской живописи, надо думать, что когда представится возможность собрать статистические данные, то совпадение окажется поразительным“.

## ŽIVOT SV. MIKULÁŠE

<sup>1</sup> *Rott* (*Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig 1908, str. 336*) při popisu okolí hrobky sv. Mikuláše uvádí, že na zdech v blízkosti domnělé hrobky viděl nástěnné malby představující „Heiligen in reicher byzantischer Hoftracht“; je-li správné mínění *Anrichovo* (*Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. I. 1913, II. 1917, II. str. 526 pozn. 1*), který v této fresce vidí vyobrazení císaře Konstantina a jeho suity z historie o stratéziích, pak bychom měli nejstarší cyklus života sv. Mikuláše dosvědčen již v XI. století, poněvadž fresky ty by bylo

třeba klásti do doby poslední velké opravy chrámu po nájezdu Saracénů r. 1034, dosvědčené nápisem, jenž cituje rok 1042.

<sup>2</sup> *A. Grabar*: La peinture religieuse en Bulgarie. Text. Paris 1928, str. 127 a sl., Planches XVII-XIX; *týž*: Боянската църква. София 1924, tab. XXXIII-XXXVIII, str. 79; *Schweinfurth*: Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia. Berlin 1943, str. 12-14. *Мазародинов*: Боянската църква и пейнитѣ стенописи. София 1943, Tab. XXIV.

<sup>3</sup> *Окунев*: Ариље. Памятник сербского искусства XIII века. Seminarium Kondakovianum VIII (1936), str. 236 a 254.

<sup>4</sup> *Окунев*: Грађа за историју српске уметности. I. Црква св. Ђорђа у Старом Нагоричину. Гласник Скопског Научног Друштва. V (1929), str. 87 a sl.

<sup>5</sup> *Petković*: La peinture serbe du moyen âge. II. Beograd 1934, str. 35; výčet kompozic tohoto cyklu je zde neúplný.

<sup>6</sup> Ibid., tab. 140 a 142.

<sup>7</sup> *Мирковић-Татић*: Марков Манастир. Нови Сад 1925, obr. 78, 80-82; prvé scény tohoto cyklu vykládá Mirković jako scény ze života Panny Marie.

<sup>8</sup> Стари југословенски уметнички споменици. I. Стари српски уметнички споменици. I. Старо Нагоричино - Псача - Каленић. Београд 1933, tab. XIV. tr. 52 a sl.

<sup>9</sup> Pro studium tohoto cyklu a srbských památek vůbec užíval jsem poznámek, které mi dal k dispozici prof. N. L. Okunev; děkuji mu za jeho ochotu; zpráva *A. Deroko* v *Starinaru* (VII, str. 1932-36) se týká jen architektury.

<sup>10</sup> Curtea Domneasca din Argeş. ВСМІ. X-XVI, obr. 287, 288, 291, 293 a 295.

<sup>11</sup> *Мано-Зису*: Неколико старих српских цркава. *Старинар* 8-9 (1933-34); fresky z r. 1425 byly obnoveny v r. 1850.

<sup>12</sup> *A. Grabar*: Peinture, str. 288.

<sup>13</sup> *Stefănescu*: L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Paris 1928, str. 91.

<sup>14</sup> Ibid., str. 94, *Henry*: Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Album. Paris 1930, tab. 37, 2.

<sup>15</sup> *Stefănescu*: op. cit., str. 99 a sl.; *týž*: L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches. Étude iconographique. Paris 1929, str. 15 a 137.

<sup>16</sup> *Кондаков*: Македония. Археологическое путешествие. СПб 1909, str. 131.

<sup>17</sup> *Георгиевский*: Фрески Ферапонтова монастыря. СПб. 1911, str. 112 a sl.; poslední scéna je reprodukována u *Alpatova-Brunova*: Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg 1922, Tafelband, obr. 245. Repnikov, jenž nás po prvé seznámil s částečně očištěnými freskami gostinopol'ského chrámu, má za to, že snad na západní stěně chrámu byl namalován život sv. Mikuláše; poněvadž však byla očištěna pouze nepatrná část této stěny, je otázka nerozhodnuta; fresky tohoto chrámu jsou obyčejně v literatuře datovány r. 1483, byl by tedy cyklus o 20 let starší než ve Ferapontově klášteře (*Репников*: Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. Изв. Ком. изучения древнерусской живописи. I (1921), str. 13 a sl.)

<sup>18</sup> *Okunev*: Состав росписи храма в Сопочанах. Byzantinoslavica I, str. 139 a 140.

<sup>19</sup> *Stefănescu*: L'évolution, str. 102.

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 133, *týž*: Nouvelles recherches, str. 49; reprodukce: *Balș*: Bisericile și mănăstirile moldavenești din veacul al XVI-lea 1527-1582. BCMI XXI (1928), obr. 353.

<sup>21</sup> *Stefănescu*: L'évolution, str. 136, tab. 68,2; jedna scéna reprodukována: *Balș*: op. cit., obr. 358.

<sup>22</sup> *Stefănescu*: Nouvelles recherches, str. 34, *Henry*: op. cit., tab. 43.

<sup>23</sup> Podle fotografií N. L. Okuneva.

<sup>24</sup> *Ibid.*, tab. 58, *Stefănescu*: L'évolution, tab. 83, 2.

<sup>25</sup> *Millet*: Monuments de l'Athos. Les peintures. Album. Paris 1927, tab. 260, 1-2.

<sup>26</sup> *Вознесенский-Гусев*: Житие и чудеса св. Николая Чудотворца и слава его в России. СПб. 1899, obr. 13, str. 215 a 256.

<sup>27</sup> *Некрасов*: Древнерусское изобразительное искусство. М. 1937, str. 109.

<sup>28</sup> *Вознесенский-Гусев*: op. cit., obr. 9, str. 189.

<sup>29</sup> *Некрасов*: op. cit., obr. 106. Byla dříve ve sbírce Morozovově; dva detaily z ní vydal *Грищенко*: Русская икона как искусство. М. 1917, str. 176 a 177.

<sup>30</sup> Částečně reprodukována u *И. Грабаря*: История русского искусства. VI., М. s. a., str. 300.

<sup>31</sup> Jedna ze scén reprodukována u *Alpatova-Brunova*: op. cit., Tafelband, obr. 250.

<sup>32</sup> *Пиотровский*: Русская икона. Варшава 1929, obr. 7.

<sup>33</sup> Vystavena na londýnské výstavě ruské ikony pod čís. 54; reprodukována v katalogu bostonské výstavy.

<sup>33a</sup> Masterpieces of Russian painting. Edited by *M. Farbman*. London 1930, obr. 29.

<sup>34</sup> Vystavena v Londýně pod čís. 55.

<sup>35</sup> *Muñoz*: L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome 1906, obr. 36; krásná reprodukce v práci *A. S. Uvarova*: Образцы византийского и русского иконописания (Сборник мелких трудов I. М. 1910); *Uvarov* přepisuje zde i dedikační nápis, který prý obsahuje datum r. 7079 (= 1571); *Uvarovovy* přepisy nápisů v této stati však nejsou přesné a proto ani tomuto nepřikládáme mnoho váhy.

<sup>36</sup> *Bunt*: Russian primitives in the Michael Lanza Collection. London 1935, tab. XIII, str. 32; *týž*: Russian Art from Scyths to Soviets. London & New York 1946, str. 118.

<sup>37</sup> *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden-Hellerau 1925, obr. 73, str. 173.

<sup>38</sup> Выставка древнерусского искусства в Москве 1913 г., č. 12; reprodukována též u *Halle*: Altrussische Kunst, Berlin s. a., obr. 29.

<sup>39</sup> *Грабарь*: op. cit., VI, str. 33, dvě klejma barevně u *Кондакова*: Русская икона I. Прага 1928, tab. 14 a 15.

<sup>40</sup> *Kondakov-Minns*: The Russian Icon. Oxford 1926, tab. 48, *Кондаков*: op. cit., IV, 309.

<sup>41</sup> *Георгиевский*: Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. (Труды всероссийского съезда художников. Декабрь 1911-Январь 1912), tab. 23.

<sup>42</sup> *Успенский*: Житие св. Николая Чудотворца. Переводы из собр. В. И. Гурьянова. М. 1902.

<sup>43</sup> Dva detaily reprodukované u *Гриценка*: op. cit., str. 178 a 179.

<sup>44</sup> *Лихачев*: Материалы для истории русского иконописания. СПб. 1906, II. č. 289 a 290.

<sup>45</sup> *Вознесенский и Гусев*: op. cit., obr. 60.

<sup>46</sup> Ibid., obr. 16.

<sup>47</sup> Cyklus ofotografoval r. 1938 N. E. Andreev, jenž jej podrobně popíše s ostatními památkami Pečer; on mi také zapůjčil fotografie ke studiu tohoto cyklu.

<sup>48</sup> Выставка, čís. 108.

<sup>49</sup> *Грбарь*: op. cit., VI, str. 350; horní část barevně: *Кондаков*: Русская икона I, tab. 52.

<sup>50</sup> Vystaveno na londýnské výstavě pod čís. 105.

<sup>51</sup> Т. ч. v Praze. - Nedostupny mi byly popisy těchto ikon: Morozovovy z r. 1526 (jejíž existenci zaznamenává Griščenko, ale popis její nepodává), ikony ve spodním chrámu sv. Borise a Glěba v Novgorodu, ikony Preobraženského hřbitova v Moskvě, dále ikony z býv. sb. I. K. Rachmanova v Moskvě ze XVII. stol. se 40 klejmovými obrázky ze života světce.

<sup>52</sup> *Filov*: L'ancien art Bulgare. Berne 1939, tab. XXIII.

<sup>53</sup> Ikona je velikosti 1,465 × 0,812 m; byla fotografována N. M. Beljaevem.

<sup>54</sup> *Окунев*: Монастырь Морача в Черногории. Byzantinoslavica VIII., str. 108, tab. XII-XIV.

<sup>55</sup> *Stefănescu*: Contribution à l'étude des peintures valaques. Paris 1928, str. 51.

<sup>56</sup> *Тýž*: L'évolution, str. 160; *тýž*: Nouvelles recherches, str. 60.

<sup>57</sup> Житие Николая Чудотворца XVI в. Москва, Румянцевский Музей. Изд. Общ. Люб. Древней Письменности 28, СПб. 1888.

<sup>58</sup> Vystaven na výstavě církevních starožitností v r. 1913; *Речменский*: Собрание памятников церковной старины. М. 1913, str. 43 a 44; *Вознесенский-Гусев*: op. cit., str. 671, pozn. 73.

<sup>59</sup> *Παλαδοπούλου-Κερραμέως*: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης . 1909, str. 180-181.

<sup>60</sup> Книга о живописном искусстве Даниила священника 1674 г. Труды киев. дух. акад. 1867 г. №. 12.

<sup>61</sup> *Κουκουλῆ*: Τὰ κατὰ τὴν γέννησιν καὶ τὴν βάπτισιν ἔθικα τῶν Βυζαντινῶν ΕΕΒΣ 14, str. 111 a sl.

<sup>62</sup> Vita Compilata 13; *Anrich*: op. cit. I., 217; *арх. Леонид*: Житие и чудеса св. Никслая Мирликийского и похвала ему. Пам. древ. письм. и иск. XXXIV. СПб. 1881, str. 28.

<sup>63</sup> Vita per Metaphrasten 2; *Anrich*: op. cit. I, 236. Житие, str. 28 a 29.

<sup>64</sup> Vita Compilata 17; *Anrich*: op. cit., I, 219.

<sup>65</sup> Житие, str. 29.

<sup>66</sup> Vita Compilata 16; *Anrich*: op. cit., I. 219.

<sup>67</sup> О této scéně v srbských cyklech viz článek *M. Ђоровић-Љубићковић* v *Прo-светни Гласник* 1942, 1-6.

<sup>68</sup> *Житие*, str. 30.

<sup>69</sup> *Παπαδοπούλου-Κεράμεως*: op. cit. str. 181.

<sup>70</sup> *Vita Compilata* 31; *Anrich*: op. cit., I, 223.

<sup>71</sup> *Житие*, str. 67.

<sup>72</sup> *Vita Compilata* 31; *ibid.*, I, 223.

<sup>73</sup> *Ibid.*, I, 459.

<sup>74</sup> *Ibid.*, I, 460.

<sup>75</sup> *Παπαδοπούλου-Κεράμεως*: op. cit., str. 180.

<sup>76</sup> *Vita Nicolai Sionitae* 45; *Anrich*: op. cit., I, 37.

<sup>77</sup> *Tamtěž* 25; *ibid.*, I, 21; *Житие*, str. 40.

<sup>78</sup> *Vita Compilata* 45; *ibid.*, I, 228.

<sup>79</sup> Op. cit., II, 375.

<sup>80</sup> *Praxis de stratelatis*; *ibid.*, I, 67.

<sup>81</sup> *Ibid.*, I, 77.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Vita per Metaphrasten* 27; *ibid.*, I, 262.

<sup>84</sup> *Βίος ἐν συντόμῳ* 16; *ibid.*, I, 282.

<sup>85</sup> *Vita per Metaphrasten* 15; *ibid.*, I, 250.

<sup>86</sup> *Ibid.*, II, 505.

<sup>87</sup> *Thaumata tria*; *ibid.*, I, 186 a sl.

<sup>88</sup> *Арх. Леонид*: Посмертныя чудеса святителя Николая. Памятник древней русской письменности XI века, Труд Ефрема еп. Переяславского. Пам. древ. письм. и иск. LXXII., СПб. s. a., str. 34.

<sup>89</sup> *Vita per Metaphrasten* 28; *ibid.*, I, 262.

<sup>90</sup> *Vita Nicolai Sionitae* 28; *ibid.*, I, 4.

<sup>91</sup> *Thaumata tria* 6-19; *ibid.*, I, 188; *Чудеса*, str. 3.

<sup>92</sup> *Encomium Neophyti* 13; *ibid.*, I, 396.

<sup>93</sup> *Encomium Neophyti* 14; *ibid.*, I, 397.

<sup>94</sup> *Vita per Metaphrasten* 6; *ibid.*, I, 242.

<sup>95</sup> *Thauma de stromate*; *ibid.*, I, 376, *Житие*, str. 79, *Чудеса*, str. 19.

<sup>96</sup> *Паломник Антоний* (изд. Лопарева). Прав. Палест. Сборник XVII, 3. СПб: 1899, str. 5 a LXXXI; *Житие*, str. 79, *Чудеса*, str. 19.

<sup>97</sup> *Περίοδοι Νικολάου* 15; *Anrich*: op. cit., I, 324 a 325.

<sup>98</sup> *Vita Compilata* 29; *ibid.*, I, 223.

<sup>99</sup> *Vita Compilata* 46; *ibid.*, I, 229.

<sup>100</sup> *Vita Compilata* 47; *ibid.*, I, 229.

<sup>101</sup> *Vita Compilata* 49; *ibid.*, I, 229.

<sup>102</sup> *Vita Lycio-Alexandrina* 5; *ibid.*, I, 303.

<sup>103</sup> *Περίοδει Νικολάου* 7; *ibid.*, I, 317.

<sup>104</sup> *Житие*, str. 42, 53, 63, 64, 65, 66, 69, 70.

<sup>105</sup> *Vita Nicolai Sionitae* 43; *ibid.*, I, 36.

<sup>106</sup> *Περίοδοι Νικολάου* 12; *ibid.*, I, 325.

<sup>107</sup> *Thauma* IV.; *ibid.*, I, 349, *Encomium Neophyti* 47, I, 414.

- <sup>108</sup> Чудеса, str. 10.
- <sup>109</sup> Περίοδος Νικολάου 9; *ibid.*, I, 318 a 319.
- <sup>110</sup> Vita per Metaphrasten 9; *ibid.*, I, 244.
- <sup>111</sup> Житие, str. 42.
- <sup>112</sup> Thаuma de tribus christianis; *ibid.*, I, 389, Чудеса, str. 30.
- <sup>113</sup> Thаuma de patriarcha; *ibid.*, I, 379; Чудеса, str. 55.
- <sup>114</sup> Thаuma de servo liberato; *Anrich: op. cit.* I, 385; Чудеса, str. 25
- <sup>115</sup> Чудеса, str. 47.
- <sup>116</sup> Житие, str. 90, Чудеса, str. 43.
- <sup>117</sup> *Stanojević: Dějiny národa srbského. Praha 1920, str. 194-199.*
- <sup>118</sup> Podle Dimitria Rostovského; *Вознесенский-Гусев: op. cit.* str. 150 a sl.
- <sup>119</sup> Ikona velikosti 1,455×0,940 m, pocházející ze XVI.-XVII. stol., nebyla dosud vydána a náš popis i reprodukce se opírá o snímek pořízený † N. M. Beljaevem.
- <sup>120</sup> Synaxarium A; *Anrich: op. cit.*, I, 205.
- <sup>121</sup> Vita Compilata B; *ibid.*, I, 231.
- <sup>122</sup> Vita per Metaphrasten 2; *ibid.*, I, 248.
- <sup>123</sup> Vita Nicolai Sionitae 78; *ibid.*, I, 53.
- <sup>124</sup> Ve freskách jeskynního chrámu v Latmosu ve stylském klášteře (*Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst II. Berlin 1914, obr. 505.*)
- <sup>125</sup> V četných památkách; *Myslivec: Sv. Jiří ve východokřesťanském umění. Byzantinoslavica V/1933, str. 305 a sl.*
- <sup>126</sup> Ve freskách paraklisu Tří světců v klášteře sv. Varlaama na Meteorech (*Ευγγουπούλου: Παραστάσεις της κομήσεως του Χριστού και των μετ' αὐτήν. ΕΕΒΣ. Θ' [1932], str. 381.*)
- <sup>127</sup> Ve freskách sopočanských; *Petković: op. cit.*, I, tabl. 13.
- <sup>128</sup> Ve freskách pečských; *ibid.*, I, tab. 77.
- <sup>129</sup> Tamtéž.
- <sup>130</sup> *Filov: Les miniatures de la chronique de Manasses à la Bibliothèque de Vatican. Sofia 1927, tab. II.*
- <sup>131</sup> Vita per Metaphrasten 30; *Anrich: op. cit.*, I, 265.
- <sup>132</sup> Житие, str. 97.
- <sup>133</sup> Translatio in Barim 6; *ibid.*, I, 439.
- <sup>134</sup> *Op. cit.*, str. 300 a sl. О западных вливах в jeho vyobrazeních, viz: *Апатов: К вопросу о западном влиянии в древне-русском искусстве. Slavia III. (1924/25), str. 104.*

## ŽIVOTY APOŠTOLŮ.

<sup>1</sup> *Omont: Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nationale. Paris 1929, tab. LVI. a XXII.*

<sup>2</sup> Oratio 33 ad Arian.; *Lipsius: Die apokraphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Braunschweig 1883-1890, I, 192.*

<sup>3</sup> *Seroux d'Agincourt: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Sculptur,*

vorzugsweise in Italien vom IV. bis zum XVI. Jht. - Frankfurt s. a. Tab. scult. XIII-XX.

<sup>4</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 2, 127 (1).

<sup>5</sup> *Pitra*: Spicilegium Solesmense 4. Parisiis 1858, str. 496.

<sup>6</sup> *Kreutz*: Mosaici secundarii... della Basilica di S. Marco. Venezia 1854, II. tab. XLV a sl.; *Boito*: La basilica di San Marco in Venezia illustrata nelle storia e nell'arte. Venezia 1888, III. 374 a sl. *Demus*: Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300, Baden b. Wien 1935, str. 33.

<sup>7</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 2, 240 a sl., 256.

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 50 a sl.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 65 a sl.

<sup>10</sup> *Ibid.*, I, 26.

<sup>11</sup> *Ibid.*, II, 2, 137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 2, 168.

<sup>13</sup> Један циклус слика из Дечане. (Гласник скопског научног друштва VII-VIII [1930]); reprodukcce několika scén u *Petkoviće*: La peinture serbe du moyen âge. I. Beograd 1932, tab. 89b, 109 a 110.

<sup>14</sup> *Окунев*: Грађа за историју српске уметности I. Црква св. Богородице Матејћ (Гласник скопског научног друштва VII-VIII [1930]).

<sup>15</sup> *Tischendorf*: Acta apostolorum apocrypha. Lipsiae 1851, str. 12 a sl.

<sup>16</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 1, 91.

<sup>17</sup> *Ibid.*, II, 1, 247.

<sup>18</sup> *Ibid.*, II, 2, 209 pozn. <sup>2</sup>.

<sup>19</sup> *Ibid.*, II, 2, 361.

<sup>20</sup> Dějepis výtvarného umění v Čechách. I. Praha 1931, obr. 225 (evangeliář Jana opravského z r. 1368).

<sup>21</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 2, 356 a 357.

<sup>22</sup> II. 43; *ibid.*, II, 2, 356, pozn. 1.

<sup>23</sup> Ed. Bonn. 442.

<sup>24</sup> *Ph. Meyer*: Zwei bislang ungedruckte Enkomien auf den Evangelisten Lukas (Jahrbücher für protestantische Theologie XVI 1890, str. 423 a sl.).

<sup>25</sup> *Павловић*: О св. Луци и пренашању његовог тела. Рукопис српски друге половине XV в. (Гласник српског] ученог друштва LI [1882] 70 a sl.) Zdá se, že tímto textem byla inspirována ikona sv. Lukáše v Morači z r. 1673 (*France Mesesnel*: Manastir Morača i njegove ikone. Narodna Starina 28, 1934), na níž okolo prostředního obrazu znázorňujícího sv. Lukáše, jenž maluje ikonu Bohorodičky je sekupeno 14 obrázků z jeho života; předposledním je jeho klidná smrt uprostřed věřících, v posledním pak přenesení jeho ostatků.

<sup>26</sup> Ed. *Tischendorf*: sect. 23.

<sup>27</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 2, 25, pozn. <sup>1</sup>.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, II, 2, 31 pozn. <sup>2</sup>.

<sup>30</sup> *Omont*: op. cit., tab. C, 9.

<sup>31</sup> *Myslivec*: Ikona. Praha 1947, tab. II.

<sup>32</sup> *Künstle*: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1926, II, 495. O iko-

nografii apoštola Pavla viz: *Dobschütz*: Der Apostel Paulus. II. Seine Stellung in der Kunst, Halle 1928.

<sup>33</sup> *Ibid.*, II, 489.

<sup>34</sup> *Wilpert*: Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, I. str. 399 a sl., obr. 136.

<sup>35</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 1, 31, 48, 61, 194 a sl.

<sup>36</sup> *Толстой-Кондаков*: Русския древности в памятниках искусства IV. Христианския древности Крыма, Кавказа, Киева. СПб. 1891, obr. 109 a 110; *Ай алов и Редин*: Киево-Софийский Собор. СПб. 1889, str. 85 a sl.

<sup>37</sup> Палатинская капелла в Палермо по рисункам А. Н. Померанцева и Ф. И. Чагина I. (СПб, 1908), tab. 11-16, II (1910) tab. 35-40; *Pawlowsky*: Iconographie de la chapelle Palatine (Revue archéologique III. XXV.-1894, str. 305 a sl.); reprodukce některých scén u *Muratova*: La pittura bizantina, Roma s. a. tab. 127 a 128. *Colasanti*: L'art byzantin en Italie, Milano s. a., tab. 29.

<sup>38</sup> Stručný popis u *Künstle*: op. cit., str. 489.

<sup>39</sup> *Demus*: op. cit., str. 34; *Kreutz*: op. cit., I, tab. XIV; *Boito*: op. cit., III, 376.

<sup>40</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 2, 346 a sl.

<sup>41</sup> *Wilpert*: op. cit., I, str. 402 a sl., obr. 137-140.

<sup>42</sup> *Lipsius*: op. cit., II, 1, 301.

<sup>43</sup> *Ibid.*, II, 1, 82.

<sup>44</sup> *Кондаков*: Русская икона II., tab. 65, IV., str. 307 a 325.

<sup>45</sup> *Tischendorf*: op. cit., str. 1 a sl., *Lipsius*: op. cit., II, 1, str. 297 a sl.

<sup>46</sup> *Schlumberger*: L'eropée byzantine à la fin du dixième siècle. Paris 1896, str. 69.

<sup>46a</sup> *Alpatoff*: Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt (Repertorium für Kunstwissenschaft 49 [1928], 74).

<sup>47</sup> *Лухачев*: Материалы по истории русского иконописания. СПб. 1906, I. 116.

<sup>48</sup> *Millet*: Monuments de l'Athos. Les peintures. Paris 1927, tab. 98, 1.

<sup>49</sup> *Ibid.*, tab. 193, 2; sem patří též italořecký tryptich, dnes neznámého uložení (obr. 42).

<sup>50</sup> *Успенский-Воробьев*: Лицевое житие св. славных и всехвальных апостолов Петра и Павла. СПб. 1902; několik reprodukcí u *Lichačeva*, op. cit. II, 854 a 855.

<sup>51</sup> *Кондаков*: Русская икона II., tab. 84; IV, str. 313.

<sup>52</sup> Op. cit., II, 2, 39 a sl.

<sup>53</sup> *Ibid.*, II, 2, 36 a sl.

<sup>54</sup> *Ibid.*, II, 2, 7 a sl.; *Tischendorf*: op. cit., str. 85 a sl.

<sup>55</sup> *Boito*: op. cit., III. 367; *Demus*: op. cit. 19.

<sup>56</sup> *Lipsius*: op. cit. I. 457.

<sup>57</sup> *Ibid.*, I. 424.

<sup>58</sup> *Ibid.*, I. 425.

<sup>59</sup> *Ibid.*, I. 426.

<sup>60</sup> *Лухачев*: op. cit. II, 502.

<sup>61</sup> *Lipsius*: op. cit., I, 359; podle mnohých ruských rukopisů XV. a XVI. století ze své sbírky je vydals paralelním textem ruským *arch. Amfilochij*, v Изд. Общ.

Люб. Древ. Письм. XXXI (1870). Tento text byl převzat i do všech známých ruských Četjí Miněj, a to až do konce redakce Milutinské.

<sup>63</sup> *Lipsius*: op. cit., I, 366 a sl.

<sup>63</sup> Vydána mnohokrát; nejlepší reprodukce u *Kondakova*: Русскяя икона II, 83.

<sup>64</sup> Житие и хождение Йоанна Богослова. Изд. Общ. Люб. Древн. Письм. XXIII (1898).

<sup>65</sup> Хождение св. апостола и евангелиста Йсанна Богослова по лицевым рукописям XV. и XVI. веков. Изд. общ. Люб. Древн. Письм. CXXX (1911).

<sup>65</sup> *Lipsius*: op. cit., I, 66.

<sup>67</sup> *Wilpert*: op. cit., I, 153 a sl., IV. 237, 1.

<sup>68</sup> *Lipsius*: op. cit., Ergänzungsheft 26.

<sup>69</sup> *Грабарь*: История русского искусства VI. М. s. a., str. 258.

<sup>70</sup> *Lipsius*: op. cit., I, 499.

<sup>71</sup> *P. G.* 116, 703.

<sup>72</sup> *Tischendorf*: op. cit., 266 a sl.

<sup>73</sup> Il Menologio di Basilio II. (Cod. Vaticano Greco 1613.) II, Tavole.

<sup>74</sup> *Petković*: Peinture serbe I., 58c.

<sup>75</sup> *Lipsius*: op. cit., I, 362.

<sup>76</sup> *Сперанский*: Славянския апокрифическия евангелия (общий обзор) М. 1895, str. 2.

<sup>77</sup> Notes sur l'icónographie de St. Pièrre. (Le Moyen Age 2e série, XXX, 1 a sl.)

<sup>78</sup> Die kirchliche Kunst des XIII. Jhts. in Frankreich (übers. L. Zuckermann) Strassburg 1907, 258.

<sup>79</sup> О вливу апокрыфů, zejména evangelního charakteru, viz: *de Waal*: Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst. (Römische Quartalschrift I [1887], 173 a sl.), *Барсов*: О воздействии апокрифов на обряд и иконопись (Ж. М. Н. П. 1885, 2, str. 97 a sl.), *Айдалов-Редин*: op. cit., Приложение, *Кирпичников*: Взаимодействие иконописи и словесности, народной и книжной. Москва 1885.

<sup>80</sup> Barevná reprodukce u *Farbmana*: The Masterpieces of Russian painting. London s. a., obr. 47.

## LEGENDA V BYZANTSKÉM UMĚNÍ.

<sup>1</sup> *Diehl*: Manuel d'art byzantin. Ière ed. Paris 1910, str. 6 a sl.

<sup>2</sup> *Wilpert*: Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, tab. 166, 1.

<sup>3</sup> *Jerphanion*: Histoires de saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du moyen âge. Byzantion VI (1931), 535 a sl.

<sup>4</sup> *Amiranašvili*: Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy. L'art byzantin chez les Slaves II. 1, 112; týž autor zde uvádí (str. 111) přehled starších cyklů Mariina života, vesměs na památkách drobného umění.

<sup>5</sup> *Wilpert*: op. cit., tab. 233.

\* *Jerphanion*: Une nouvelle province de l'art byzantin. Les Églises rupestres de Cappadoce. Paris 1925-1936.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Album III. 182,2. Poněvadž kromě této reprodukce není dosud k dispozici popis tohoto cyklu, nemohli jsme jej, bohužel, zařadit do svého zkoumání životopisů apoštolů. Pokud jde o chronologii těchto fresek viz *téhož*: La chronologie des peintures de Cappadoce (La voix des monuments, Nouvelle série, Paris 1938, str. 185.).

<sup>8</sup> Týž: Histoires de St. Basil.

<sup>9</sup> *Schneider*: Das Martyrion der hl. Euphemia beim Hipodrom in Konstantinopel. Byz. Zeitschrift 42, str. 178.

<sup>10</sup> *Millet*: Le monastère de Daphni, Paris, 1899, str. 77.

<sup>11</sup> *Isermayer*: Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der B. H. II (1938).

<sup>11a</sup> *Okunev*: Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida. Mélanges Charles Diehl II. Art. Paris 1930, str. 117 a sl.; *Mavrodinov* (Старо-българската живопис, София 1946, str. 47) klade tyto fresky do vlády arc. Lva (1037-1056).

<sup>12</sup> *Толмачевская*: Фрески древней Грузии. Тифлис 1931, str. 11.

<sup>13</sup> *Толстой-Кондаков*: Русския древности в памятниках искусства. IV. СПб. 1891, obr. 149-151.

<sup>14</sup> *Мясоедов*: Фрески Спаса-Нередицы. Лгд. 1925.

<sup>15</sup> *Amirapašvili* op. cit.

<sup>16</sup> *Окунев*: Монастырь Морача в Черногории. Byzantinoslavica VIII.

<sup>17</sup> *Alpatov*: Die Fresken der Odolar-Djami in Konstantinopel. Byz. Zeitschrift 26, 373. *Schazmann*: Des fresques byzantines récemment découvertes par l'auteur dans des feuilles à Odolar Çamii, Istanbul (Studi bizantini e neoellenici VI, str. 372 a sl.)

<sup>17a</sup> Nejnovější názor o životních datech Metafrastových vyslovil *Ehrhard* (Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16 Jahrhunderts I. 2, Leipzig 1938, str. 306 a sl.), podle něhož Symeon žil v II. pol. X. stol. a jeho smrt spadá do doby okolo r. 1000. Podobně soudí též *Jugie* (v *Écho d'Orient* 22 [1923], 5-10).

<sup>18</sup> *Dvořák*: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin 1918, str. 28.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Sirén*: Toskanische Malerei im XIII. Jht. Berlin 1922, obr. 12, 24, 29, 45, 47, 61, 64 a 98.

<sup>21</sup> Repr. u *Kehrer* Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II. obr. 75 a u *Wulffa*: Altchristliche und mittelalterliche Bildwerke I. Aufl. III., 2 N.

<sup>22</sup> *Krumbacher*: Geschichte der byzantinischen Literatur 2. Aufl. München 1897, str. 177.

<sup>23</sup> *Huizinga*: Herbst des Mittelalters. München 1924, str. 343.

## SEZNAM VYOBRAZENÍ V TEXTU.

- I. Trpící Kristus. Miniatura řeckého rukopisu Leninovy knihovny v Leninogradě, čís. 105, list 65 v.
- II. Trpící Kristus. Miniatura téhož rukopisu, list 167 v.
- III. Trpící Kristus s Pannou Marií a Janem Bohoslovcem. Freska v chrámu sv. Jiří v Kaliviu tu Kuvara v Řecku.
- IV. Trpící Kristus s Pannou Marií. Ikona z býv. sbírky Postnikovovy.
- V. Trpící Kristus mezi anděly. Relief na stříbrné schránce na evangeliář ve Vani v Gruzii.
- VI. Mrtvý Kristus adorovaný anděly. Freska v dvorním chrámu v Argeş v Rumunsku.
- VII. Život sv. apoštolů. Kovová intarsie na dveřích basiliky sv. Pavla v Římě. (Detail.)
- VIII. Scény ze života sv. Petra v chrámu sv. Sofie v Kyjevě.
- IX. Scény ze života sv. Pavla. Mosaika v Capella Pallatina v Palermo.

## SEZNAM VYOBRAZENÍ NA PŘÍLOHÁCH.

1. Trpící Kristus. Gruzínská ikona v chrámu Božího hrobu v Jerusalemě
2. Trpící Kristus. Mosaiková ikona v chrámu S. Croce in Gerusalemme v Římě.
3. Trpící Kristus a plačící Panna Maria. Freska v Markově klášteře v Srbsku.
4. Trpící Kristus. Freska v chrámu v Kovalevu u Novgorodu.
5. Trpící Kristus. Ikona z Krivoje. Moskva, Treťjakovská galerie.<sup>1)</sup>
6. Trpící Kristus. Freska v Kaleniči v Srbsku.
7. Nikifor Savin: „Neplač nade mnou matko“. Leningrad, Ruské museum.
8. Giovanni Pisano: Pulpit kazatelny domu v Pise. Naposledy v Berlíně, museum císaře Bedřicha.
9. Epitafion Andronika Paleologa. Ochrida, chrám sv. Klimenta.
10. Mrtvý Kristus mezi anděly. Freska v Dečanech v Srbsku.
11. „Nahoře zřím tě na trůnu, dole v hrobě“. Freska v Dochiariu na Athosu.
12. Oplakávání Krista. Detail z krucifixu v Museo Civico v Pise.
13. Panna Maria oplakává Krista. Freska v Nerezi v Srbsku.
14. Sv. Mikuláš přijímá Konstantinovy dary. Freska v Markově klášteře v Srbsku.
15. Smrt sv. Mikuláše. Tamtéž.
- 16.-17. Cyklus života sv. Mikuláše v Homoru v Rumunsku.
- 18.-19. Cyklus života sv. Mikuláše v Moldoviți v Rumunsku.
20. Ikona sv. Mikuláše v klášteře Grottaferrata v Římě.
21. Ikona života sv. Mikuláše. Leningrad, Ruské museum.
22. Zázrak s patriarchou. Ikonový zlomek v klášteře Pečory u Pskova.

---

<sup>1)</sup> Reprodukováno jen podle částečně očištěného originálu.

23. Zachránění Basila ze zajetí. Tamtéž.
  24. Zázrak s dítětem utonulým v Dněpru. Tamtéž.
  25. Zachránění tří křesťanů. Tamtéž.
  26. Sen sv. Mikuláše. Tamtéž.
  27. Uzdravení ďáblem posedlého. Tamtéž.
  28. Zázrak se stromem. Tamtéž.
  29. Vysvobození tří stratégů. Tamtéž.
  30. Ikona sv. Mikuláše. Býv. sbírka Rjabušinského.
  31. Ikona sv. Mikuláše z Vratsa v Bulharsku. Sofie, Národní museum.
  32. Ikona sv. Mikuláše v Dečanech v Srbsku.
  33. Svatý Mikuláš uzdravuje Štěpána Dečanského. Detail z ikony Štěpána Dečanského v Dečanech v Srbsku.
  34. Působení apoštolů. Miniatura řeckého rukopisu pařížské Národní knihovny čís. 510, list 32 v.
  35. Smrt apoštolů. Miniatura téhož rukopisu list 426 v.
  36. Působení sv. Petra. Fresky v chrámu Matejé v Srbsku.
  37. Působení a smrt neznámého apoštola. Tamtéž.
  38. Působení sv. Petra a Pavla a jejich smrt, kázání sv. Jakuba. Tamtéž.
  39. Působení, mučení a smrt sv. Lukáše. Tamtéž.<sup>\*)</sup>
  40. Ikona sv. Petra a Pavla v chrámu týchž světců v Novgorodě.
  41. Líbající se Petr s Pavlem. Řecká ikona, Vídeň. státní musem.
  42. Líbající se Petr s Pavlem. Křídlo italořeckého tryptichu.
- Neznámé deposite.
43. Ikona sv. Filipa. Leningrad, Ruské museum.
  44. Ikona sv. Jana Bohoslovce. Dříve na Rogožském hřbitově v Moskvě.
  45. Ikona sv. Jana Bohoslovce. Dříve Ostrouchovova sbírka v Moskvě.
  46. Smrt sv. Jana Bohoslovce. Křídlo italořeckého tryptichu. Dříve Smolensk, soukromý majetek.
  47. Nanebevzetí sv. Jana Bohoslovce. Freska v Gračanici v Srbsku.

---

<sup>\*)</sup> Obr. č. I. a II. jsou reprodukovány podle nákresů prof. N. L. Okuneva, obr. 3, 6, 12 16, až 19 a 36 až 39 podle jeho fotografií.

# SEZNAM

## ŘECKÝCH LITURGICKÝCH TERMÍNŮ \*)

*Anagnostes* - klerik nižšího svěcení, který čte žalmy nebo jiné liturgické texty, zejména při hodinkách; totéž co v latinské liturgii lektor.

*Analogion* - pult, na který se klade kniha nebo ikona.

*Antimision* - čtyřúhelník z látky, do které jsou zalepeny ostatky svatých a který se rozkládá na oltáři při eucharistické liturgii; obdoba latinského „altare portatile“.

*Apodipnon* - poslední část denních hodinek, obdoba latinského kompletáře.

*Diakonnikon* - prostora ležící na jih od oltární apsidy, původně shromaždiště jáhnů.

*Epigonation* - liturgické roucho biskupů; původně šátek, dnes kosočtverec, či čtverec látky visící od pasu po pravém boku.

*Epitafion* - (csl. plaščanica) obdélník z látky, na němž je zobrazen vyšíváním či malbou pohřeb Páně; původně bylo asi jednou z pokrývek eucharistických darů, dnes (asi od XVI. stol.) se ho užívá při obřadech Velkého pátku a soboty.

*Hesperinos* - večerní bohoslužba, obdoba latinských nešpor.

*Kalymma* - menší pokrývka na kalich a diskos s obětními dary; byla zavedena asi ve XIV. stol., či až později.

*Kathisma* - v řecké církvi je žaltář rozdělen na 20 kathisem; název (od καθίσω, sedím) pochází od zvyku seděti při jeho recitaci, zatím co se při ostatních částech bohoslužby stojí.

*Klejmové obrázky* - v ruské ikonopisecké terminologii drobné obrázky umístěné na okrajích ikonové desky.

*Metanoia* - kající poklona, při níž modlíci padá v pokleku na zem a čelem se dotýká země.

*Okt.ich* - řecká liturgická kniha obsahující proměnné části bohoslužby seřazené podle osmi tonin církevního zpěvu (odtud i název).

*Omofor* - liturgické roucho biskupské, obdoba „loru“ pozdněřímských císařů; má podobu široké stuhy volně ovinuté okolo hrdla, při čemž jeden konec spadá na prsa, druhý na záda.

*Orarion* - liturgické roucho jáhenské; má podobu úzké dlouhé stuhy, která se nosí na levém rameni a jejíž konce dosahují až k zemi.

*Orthros* - druhá část denních hodinek, zpívaná nebo recitovaná při východu slunce; obdoba latinských „laud“.

*Palomnik* - ruský poutník do Svaté země.

*Paraklis* - poboční kaple uvnitř chrámové budovy (csl.: priděl).

---

\*) Poněvadž kniha se dostane do rukou dějepisců umění, kterým nejsou běžné termíny z oblasti řeckého náboženského života, zejména liturgie, považují za vhodné připojení jejich výklad.

*Polystaurion* - kněžské liturgické roucho pokryté křížovým vzorem a vyhrazené v době byzantské (v Rusku až do XVII. stol.) biskupům.

*Prestol* - oltářní stůl.

*Prothesis* - prostora ležící na sever od oltářní apsidy, určená pro úpravu obětních darů.

*Skevofylakion* - místnost pro uložení liturgických potřeb, obdoba latinské sakristie.

*Žěrtuennik* - csl. výraz pro „prothesis“.

# REJSTŘÍK OSOBNÍ A MÍSTNÍ\*)

- Abdias 98, 127  
 Ail (Makedonie), chrám Bohorodičky 19  
 Aquileia (Italie) 113  
 Achtala (Gruzie) 18  
 Ajnalov D. V. 9, 24, 108, 110  
 Akominates (Choniates) Niketas 28, 45  
 Akropolites Konstantinos 151  
 Alexander II., papež 95  
 Alexios I., císař 44, 48  
 Alexěj Michajlovič, car 57, 92  
 Andronikos I., císař 45, 50  
 Andronikos II., Palaeolog, císař 30  
 Anrich G. 65, 69, 88  
 Antonij, palomník 42, 74, 75  
 Arbanassi (Bulharsko) 21  
 Argęş (Rumunsko) 30, 55, 58, 60, 62, 66, 67  
 Arilje (Srbsko) 55, 66, 91, 150  
 Arta (Řecko), chrám sv. Basila 19  
 Asterios z Amasie 149, 150  
 Atheni (Gruzie) 149  
 Athény, chrám sv. Ondřeje 19  
 Athos, Protaton 19, Lavra 19, 56, 66, 69, 87, Vatoped 19, 23, 119, Moli-voklissa 19, Xenof 19, 23, Dionisiat 22, 32, Kutlumuš 32, Dochiariu 32, Ajiju Paulu 119  
 Bačkovo (Bulharsko) 40  
 Bakchos, biskup 51  
 Balineşti (Rumunsko) 19, 23, 55  
 Baljevac (Srbsko) 55, 66, 69, 85, 91  
 Barna 26  
 Beljaev N. M. 9  
 Balkan-Deressi (Malá Asie) 149  
 Beli-Killisse (Malá Asie) 149  
 Benátky, sv. Marek 26, 97, 113, 144, 145, 150  
 Berlín, museum cis. Bedřicha 150  
 Berlinghieri Barone 156  
 Berlinghieri Bonaventura 156  
 Betanie (Gruzie) 18  
 Bojana (Bulharsko) 55, 66, 67, 71, 74, 87, 90, 91, 150  
 Boroviči (Rusko) 56, 63, 90  
 Burduchan, carevna 29  
 Calendžicha (Gruzie) 18, 21  
 Cařihrad, martyrium sv. Eufemie 149, Odolar Džami 150, klášter Pantokratora 28, 42  
 Ceccharelli Nado 26  
 Cottas V. 27, 28  
 Cozia (Rumunsko), hřbitovní kostel 19  
 Čichareti (Gruzie) 33  
 Čirikov G. O., jeho sbírka 57, 71, 88, 91  
 Dadiani Vamek, vladař 19  
 Dafni (Řecko) 149  
 Daniel, kněz 58  
 Dečany (Srbsko) 30, 55, 57, 66, 67, 69, 84, 85, 90, 100, 139  
 Demetrios z Lampy 50  
 Dimitrij Donskoj 56  
 Dionisios Furnariotes 58, 61  
 Dvořák M. 154  
 Efrem, mnich 74  
 Ehrhard A. 43, 157  
 Euchaita (Syrie) 149, 150  
 Eusebios z Cesareje 97  
 Eustratios, arc. nikejský 49, 51  
 Euthymie, jeptiška 30  
 Ferapontův klášter (Rusko) 55, 61, 75, 87, 91  
 Foti (Kréta) 27  
 Georgios z Nikomedie 34, 35, 37  
 Georgios Xifilinos, patriarcha 51  
 Geraki (Řecko), chrám Zoodochos Pigi 19, 24  
 Germanos, patriarcha 36  
 Giotto 26  
 Giovanni Balduccio 26  
 Giovanni di Milano 26  
 Giovanni Pisano 23, 25  
 Glykas Michael 104  
 Godunov I. A. 57  
 Gorodišče (Rusko) 18, 21  
 Grabar A. N. 27, 28, 61, 66  
 Gračanica (Srbsko) 55, 58, 66, 69, 85, 91, 155

\*) Legendární jména a topické názvy nebyly do tohoto rejstříku pojaty. Údaje zemí odpovídají historickým poměrům.

- Gradac (Srbsko) 18, 27, 33  
 Grimaldi G. 107, 113  
 Grottaferrata (Itálie) 57, 75  
 Gurjanov V. P., jeho sbírka 57  
 Harläu (Rumunsko) 19  
 Hegesippos 97  
 Hlincea (Rumunsko) 57  
 Homor (Rumunsko) 56, 72, 75, 86, 89, 91  
 Hradec Jindřichův (Čechy) 153  
 Huizinga J. 158  
 Hurezi (Rumunsko) 21  
 Chalkedon 149  
 Chitrovo B. M. 92  
 Chopi (Gruzie) 29  
 Isak Angelos 50  
 Jacobus de Voragine 143  
 Jakub Kokkinobafský 152  
 Jan II., metr. kyjevský 87  
 Jan, arc. skopský 30  
 Jan Alexander Dobrý, vojevoda 30  
 Jan Italos 48 a sl.  
 Jan Zlatoústý sv. 97  
 Jaroslav I. (Rusko), chrám Proměnění  
     19, chrám sv. Mikuláše Nadějin-  
     ského 57  
 Jegorov E. E., jeho sbírka 57, 75, 78  
 Jerusalém, chrám Anastase 15  
 Josef Hymnograf 37, 38  
 Justinián 37  
 Kabasilas Nikolaos 33, 34  
 Kalenić (Srbsko) 19, 23, 42  
 Kaliviu tu Kuvara (Řecko), chrám sv.  
     Jiří 19, 21  
 Kalotino (Bulharsko) 19, 55  
 Kamenica Dolna (Bulharsko) 40  
 Kassia 32  
 Kazaněc Jakov 129  
 Kincvisi (Gruzie) 18  
 Kinnamos Jan 29, 45  
 Kirpičnikov A. I. 24  
 Komnena Anna 45, 48  
 Kondakov N. P. 15, 23, 24, 125  
 Kondraťjev Gavrila 129  
 Konstantin VII., Porfyrogenetos 151  
 Konstantin, metr. kyjevský 50  
 Kovalevo (Rusko) 18, 20, 21, 41  
 Kramář Vincenc 13, 14  
 Kremikovci (Bulharsko) 156  
 Kreutz J. 113  
 Krivoje (Rusko) 18  
 Künstle J. 40  
 Kyjev, sv. Sofie 108, 149, 150, Kyril-  
     lovský klášter 150  
 Lanza M., jeho sbírka 57, 59, 73, 75  
 Leningrad, Ruské museum 57, 120,  
     knihovna Akademie nauk 119, 138  
 Lev, metr. chalkedonský 49  
 Lichačev N. P., jeho sbírka 57, 59, 67,  
     91, 138  
 Lipsius Th. 108  
 Londýn, South-Kensington Museum  
     119  
 Lujeni (Rumunsko) 19, 55  
 Lukáš, patriarcha 29  
 Maculevič L. A. 24  
 Makarij, metr. moskevský 143  
 Mále E. 144  
 Mamul (Rumunsko) 57  
 Manuel Eugenik 19  
 Manuel I. Komnenos, císař 28, 45, 50  
 Markos Otrantský 32, 37  
 Markův klášter (Srbsko) 18, 21, 33, 55,  
     58, 60, 66, 67, 73, 87, 155  
 Martini Simone 26  
 Matejć (Srbsko) 101  
 Maxim Řek 24  
 Meckenem van, Israel 17  
 Metafrastes Symeon 35, 69, 78, 87,  
     141, 143, 151  
 Meteory (Řecko), klášter Proměnění  
     19  
 Michelangelo 40  
 Mikuláš, patriarcha 39  
 Millet G. 27, 28, 35  
 Milutin, Štěpán Uroš II., král 83  
 Moldovița (Rumunsko) 56, 58, 67, 72,  
     75  
 Morača (Srbsko), chrám sv. Mikuláše  
     57, 60, 66, 68, 71, 73, 84, chrám  
     Zesnutí Bohorodičky 150  
 Morozov A. V., jeho sbírka 57  
 Moskva, Treťjakovská galerie 56, 57,  
     68, 75, 87, Rogožský hřbitov 57, 129,  
     140, 141, Rumjancevské museum  
     býv. 57, 89, 92, chrám Gruzínské  
     Bohorodičky v Kitajgorodě 129  
 Muñoz A. 113  
 Nagoročino Staré (Srbsko) 55, 58, 67,  
     91, 139, 155  
 Natalie Aleksejevna, carevna 119  
 Nekrasov A. I., 92  
 Nil, mnich 49  
 Niketas Stethatos 43  
 Nivica (Makedonie), chrám sv. Atha-  
     nasia 19, 22  
 Novgorod Veliký, chrám Proměnění  
     Páně 19, Jurjevský klášter 39, mu-  
     seum 57, chrám sv. Petra a Pavla  
     114  
 Nuzzi Allegretto 26  
 Oderisio Roberto 26  
 Ochrida, chrám sv. Sofie 150

- Okunev N. L. 9, 10, 40, 106  
 Orsini Mikuláš, hrabě z Noly 17  
 Ostrouchov I. S., jeho sbírka 57, 59,  
 71, 75, 79, 81, 85, 89, 135  
 Palamas Gregorios 43  
 Palermo, Capella Pallatina 110, 145,  
 150, Monreale 112, 145, 150, 156  
 Pantaleon II., konsul římský 95  
 Paolo di Venezia 26  
 Parhauți (Rumunsko) 19, 22, 55  
 Pavnisi (Gruzie) 150  
 Pazzi Francesco 26  
 Peć (Srbsko), patriaršije 20  
 Pečory u Pskova (Rusko) 57, 78, 79,  
 80, 81, 82, 86, 87, 90  
 Petković V. R. 100, 101  
 S. Pietro in Tuscania (Italie) 149  
 Pinder W. 39  
 Pisa, Campo Santo 26, Museo Civico  
 49  
 Pisano Giunta 156  
 Planudes Maximos 36  
 Poganovo (Bulharsko) 19  
 Pokrovskij N. V. 24  
 Popauți (Rumunsko) 19, 55  
 Postnikov N. M., jeho sbírka 22  
 Psača (Srbsko) 55, 66, 67, 90, 91  
 Psellos Michael 48, 97  
 Rachmanovi, jejich sbírka 90  
 Redin E. 108, 110  
 Rjabušinskij S. P., jeho sbírka 57, 59,  
 77, 87, 88  
 Roman (Rumunsko) 56  
 Romodanovská P. I., kněžna 119  
 Rovinskij D. A. 24  
 Rudenica (Srbsko) 19  
 Řehoř VII., papež (Hildebrand) 95  
 Řehoř Naziánský sv. 94  
 Řehoř Nysský sv. 149, 150  
 Řím, S. Croce in Gerusalemme 13, 16,  
 24, 25, S. Paolo fuori le mura 95,  
 149, S. Pietro in Vaticano 113, ora-  
 torium Jana VII., 107, Laterán,  
 oratorium sv. Řehoře Velkého 140,  
 Sta. Maria Aegyptiaca (S. M. de  
 Gradellis) 149, S. Crisogono 149  
 Savane (Gruzie) 17, 20, 33  
 Savin Nikifor 141  
 Seroux d'Agincourt M. 95  
 Serres (Řecko) 23  
 Schlumberger G. 119  
 Smederevo (Srbsko) 105  
 Soghanle (Malá Asie) 149  
 Soldatenkov K. T., jeho sbírka 57, 63,  
 71, 71  
 Soluň 55  
 Sopočany (Srbsko) 18, 33, 55, 91  
 Stroganov N. G. 21  
 Suceava (Rumunsko), chrám sv. Di-  
 mitrije 19, chrám sv. Eliáše 19, 22  
 Sucevița (Rumunsko) 19, 56  
 Svjažsk (Rusko) 19  
 Sikidites Michael 50  
 Simonida, královna srbská 89  
 Symeon Logothetes 38  
 Symeon Nový Bohoslovec 43  
 Symeon Soluňský 33, 34  
 Symeon Studitský 43  
 Šatornja (Srbsko) 55, 91  
 Šemokmedi (Gruzie) 29  
 Štěpán III. Dečanský, král 83, 89  
 Štěpán Dušan, car 83  
 Takajšvili E. S. 23  
 Tamara, císařovna 18  
 Thomas A. 16, 17, 24  
 Timotes-Ubani (Gruzie) 18  
 Timofejev Spiridion 129  
 Tino di Camaiano 26  
 Tischendorf C. 141  
 Tomasso di Modena 26  
 Toqual- Killisse (Malá Asie) 140  
 Trapezunt, chrám sv. Sofie 119  
 T'rnovo (Bulharsko), chrám sv. Petra  
 a Pavla 19, 21, 24  
 Tver' (Rusko) 57, 59  
 Ubisi (Gruzie) 150  
 Ugolino di Tedice 153  
 Ugrěšský klášter (Rusko) 56, 57, 78, 92  
 Urban V., papež 17  
 Uspenskij Th. 119  
 Vani (Gruzie) 20, 23  
 Vani Lipo 26  
 Varoš (Srbsko), chrám sv. Mikuláše 49  
 Varšava, soukromá sbírka 57, 59  
 Vatra Moldoviței (Rumunsko) 19, 22,  
 30  
 Vídeň, Státní museum 119  
 Vielliard J. 144  
 Vjazemskij P. P., kníže 138  
 Volotovo (Rusko) 18, 20, 21, 139  
 Voronež (Rumunsko) 19, 22, 56, 86,  
 89, 91  
 Vratsa (Bulharsko) 57, 73  
 Wilpert J. 113, 140  
 Xanthopulos Nikeforos Kalistos 104,  
 143  
 Zarajsk (Rusko) 56  
 Zubalov A. V., jeho sbírka 57, 59, 91

# REJSTŘÍK IKONOGRAFICKÝ

- Anna, královna srbská 86  
Apoštolové 94 a sl., 150  
Bartoloměj sv. 94, 95, 97, 98, 106  
Basil Veliký sv. 119, 149  
Bohorodička v. Maria Panna  
Deisis 21, 26  
Daniel, patr. srbský 86  
Eliáš sv., prorok 150  
Eufemie sv. 149, 150  
Filip sv., apoštol 94, 95, 97, 98, 105, 106, 120  
Filip, jáhen 101  
František Assiský sv. 156  
Gabriel archanděl 23, 29, 119  
Hetimasie 16  
Hrob Páně v Jerusalemě 16  
Jakub Alfeův sv., apoštol 94, 97  
Jakub Zebedeův sv., apoštol 95, 103  
Jan Assěn, car bulharský 86  
Jan Bohoslovec (Evangelista) sv. 15, 21, 94, 95, 97, 100, 101, 111, 127, 129, 138, 150, 154  
Jan Předchůdce (Křtitel) sv. 26, 149, Narození Jana Předchůdce 58  
Jan Zlatoústý sv. 86  
Jiří sv. 26, 88, 149, 150, 152, 153  
Josef Arimathejský 15, 21, 27  
Juda sv., apoštol 94, 97, 99  
Kateřina sv. 156  
Kirikos a Ulita sv. 149  
Kristus 63, 156  
Kristus trpící (Kristus v hrobě) 13—52  
Kristus na kamení pomazání 29, 33, 41 a sl.  
„Kristova zbroj“ 20  
Kyril Alexandrijský sv. 150  
„Liturgie“ 33, 34  
Longin sv. 15  
Lukáš sv. 95, 97, 104  
Marek sv. 26, 94, 95, 150  
Maria Kleofášova 21  
Maria Magdalena 21, 26, 156  
Maria Panna 15, 26, 63, 65, 104, 149, 150, 152, 156, Narození Panny Marie 58, Smrt Panny Marie 86  
Matouš sv. 94, 96, 97, 99, 105  
Michael archanděl 23, 29, 119  
Mikuláš sv. 26, 55 a sl., 150, 154  
„Modlitba Bohorodičky“ 20  
Myrofory 15, 16  
Nikitirion 20  
Nikodém 15, 21, 27  
Ondřej sv. 94, 95, 106  
Pantaleon sv. 149  
Pantokrator v. Kristus  
Pavel sv., apoštol 94, 95, 100—102, 107, 110—112, 114, 149  
Pavel sv., poustevník 86  
Petr sv., apoštol 26, 94, 95, 100—102, 107, 108, 111, 114, 149  
Pieta 39 a sl.  
Prochor sv., učedník 129, 154  
Řehoř Nisský sv. 119  
Sava II., patriarcha srbský 86  
Síla, učedník Pavlův 100, 112  
Snětí s kříže 27, 42  
Spasitel v. Kristus  
Šimon sv., apoštol 94, 95, 97, 99 100  
Štěpán sv., jáhen 100, 101  
Theodor Tyron sv. 149, 150  
Threnos 21, 30  
Timotheus sv., 112  
Tomáš sv., apoštol 94, 95  
Ukřižování 23, 27, 42  
Varlaam Chutynský sv. 148  
Zenobius sv. 156

## I. „KRISTUS V HROBĚ.“

1. Význam této komposice v západním středověkém umění. - 2. Přehled památek byzantského umění. - 3. Vývoj komposice v oblasti byzantského umění. - 4. Italské památky. - 5. Dosavadní názory o původu námětu. - 6. Komposice „Kristus na kameni pomazání“ a její historický původ. - 7. Symbolický význam této komposice. - 8. Západní „Pieta“ a byzantská duchovní literatura. - 9. Byzantský původ této komposice. - 10. Poměr „Piety“ a „Krista na kameni pomazání“ a jejich pramenů ke komposici „Kristus v hrobě“; formální vznik této komposice. - 11. Zkoumání podílu mystiky Symeona Nového Bohoslovce, 12. idejí křížáckých a 13. hymnické literatury byzantské na vzniku této komposice. - 14. Liturgická funkce obrazů s tímto námětem. - 15. Vznik symbolického významu námětu. - 16. Závěr. . . . .	13
--	----

## II. ZOBRAZOVÁNÍ LEGENDY V BYZANTSKÉM UMĚNÍ.

### *Život sv. Mikuláše v byzantském umění.*

<i>I. Památky. II. Mládí Mikulášovo.</i> 1. Narození. - 2. Zázrak při koupání. - 3. Křest. - 4. Zázrak při kojení. - 5. Uzdravení Nonny. - 6. Vstup do školy. <i>III. Kněžský život Mikulášův.</i> 1. Posvěcení na jáhna, na kněze a na biskupa. - 2. Vidění před volbou na biskupa. - 3. Druhé vidění. - 4. Mikuláš slouží liturgii. - 5. Zázračné pohoštění dělníků. - 6. Vidění Panny Marie. <i>IV. Historie se stratégy. V. Běžné zázraky.</i> 1. Zničení pohanského chrámu. - 2. Zachránění Demetria. - 3. Zachránění plavců. - 4. Osvobození Basila ze zajetí. - 5. Zázrak se stromem. - 6. Tentýž zázrak spojený se zázračným vyčištěním studně. - 7. Přispění třem dcerám. <i>VI. Další zázraky.</i> 1. Zázrak s kobercem. - 2. Uzdravení posedlého. - 3. Zjevení ďábla v podobě anděla. - 4. Uzdravení kulhavého Mikuláše. - 5. Uzdravení malomocného. - 6. Zachránění plavce. - 7. Zachránění tří křesťanů. - 8. Zázrak s patriarchou. - 9. Zázračné vysvobození služebníka. - 10. Zázrak s Polovcem. - 11. Zázrak s dítětem utonulým v Dněpru. - 12. Uzdravení Štěpána Dečanského. - 13. Nerozluštěné komposice. <i>VII. Smrt Mikulášova.</i> 1. Zjevení andělů před smrtí. - 2. Pohřební obřady. - 3. Přenesení ostatků do Bari. <i>VIII. Rozbor cyklů. - Dodatek: Rukopisné cykly ruské.</i> . . . . .	55
---	----

### *Život apoštolů v byzantském umění.*

<i>I. Cykly skutků apoštolských.</i> 1. Miniatury Cod. Paris. Gr. 510. - 2. Vrata basiliky S. Paolo fuori le mura v Římě. - 3. Mosaiky chrámu sv. Marka v Benátkách. -	
--	--

4. Fresky v Dečanech. - 5. Freský v Matejci. *II. Život sv. Petra a Pavla.* 1. Mosaiky oratoria Jana VII. - 2. Fresky chrámu sv. Sofie v Kyjevě. - 3. Mosaiky v Capella Pallatina v Palermo. - 4. Mosaiky v Monreale v Palermo. - 5. Mosaiky v prothesisu sv. Marka v Benátkách. - 6. Fresky v portiku starého chrámu sv. Petra v Římě. - 7. Ikona chrámu sv. Petra a Pavla v Novgorodu. - 8. Samostatné obrazy objímajícího se Petra s Pavlem. - 9. Ruské miniaturní cykly života Petra a Pavla. *III. Život apoštola Filipa.* Na ikoně Ruského musea v Leningradě č. 1527. *IV. Život sv. Jana Bohoslovce.* 1. Mosaiky v chrámu sv. Marka v Benátkách. - 2. Ikona býv. Rogožského hřbitova v Moskvě. - 3. Ikona býv. sbírky Ostrouchovovy. - 4. Ruské miniaturní životopisy sv. Jana. - 5. Obraz Jana Bohoslovce diktuujícího evangelium. - 6. Obraz smrti a nanebevzetí Janova. *V. Rozbor cyklů.* . . . 94

*Zobrazování legendy v byzantském umění.* . . . . . 149

*Poznámky* . . . . . 159

Soupis vyobrazení v textu. . . . . 183

Soupis vyobrazení na tabulkách. . . . . 183

Seznam řeckých liturgických termínů . . . . . 185

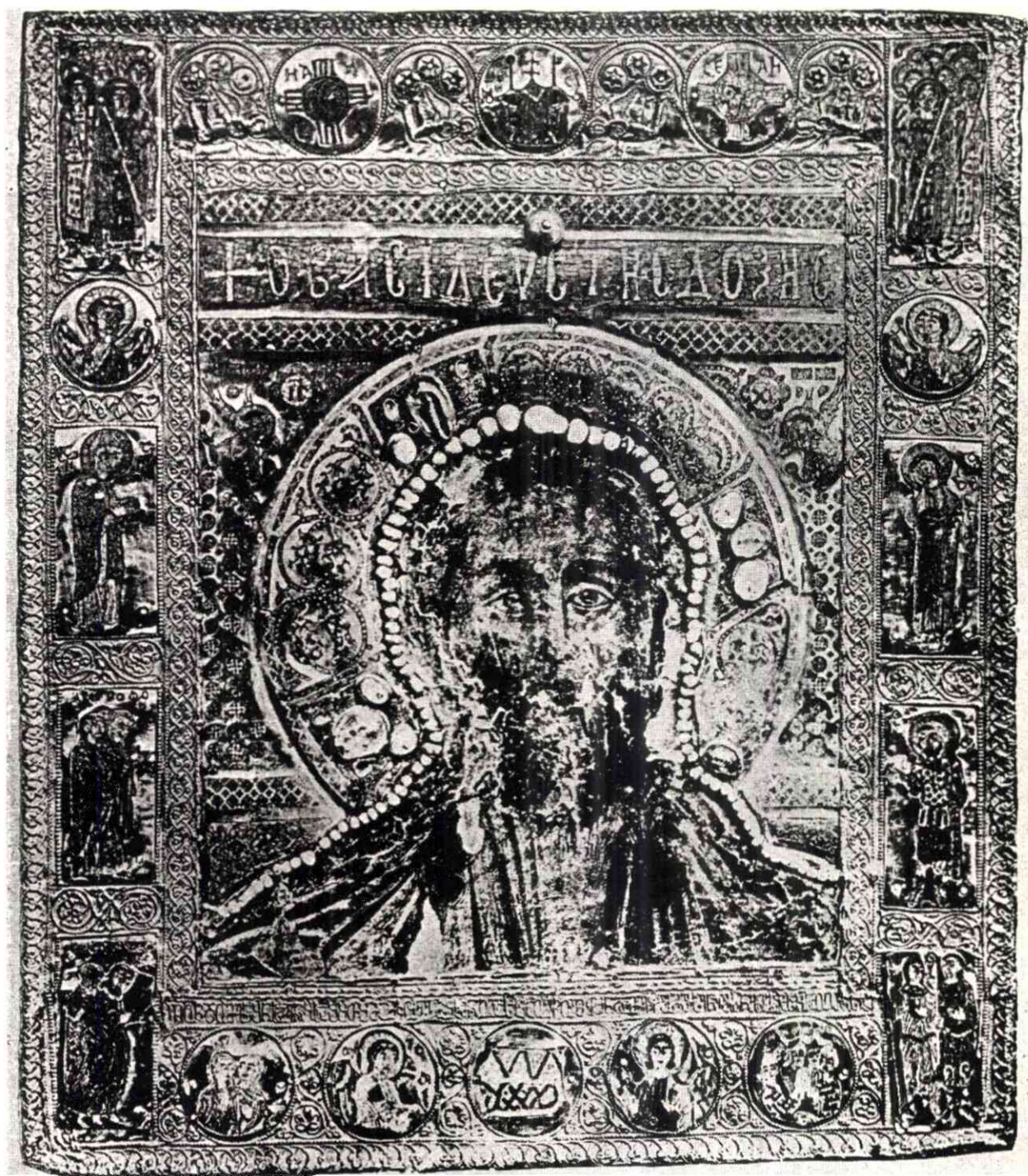
Rejstřík osobní a místní . . . . . 187

Rejstřík ikonografický . . . . . 190

Obsah . . . . . 191

РЕЗЮМЕ . . . . . 193

Summary . . . . . 201



Obr. 1.



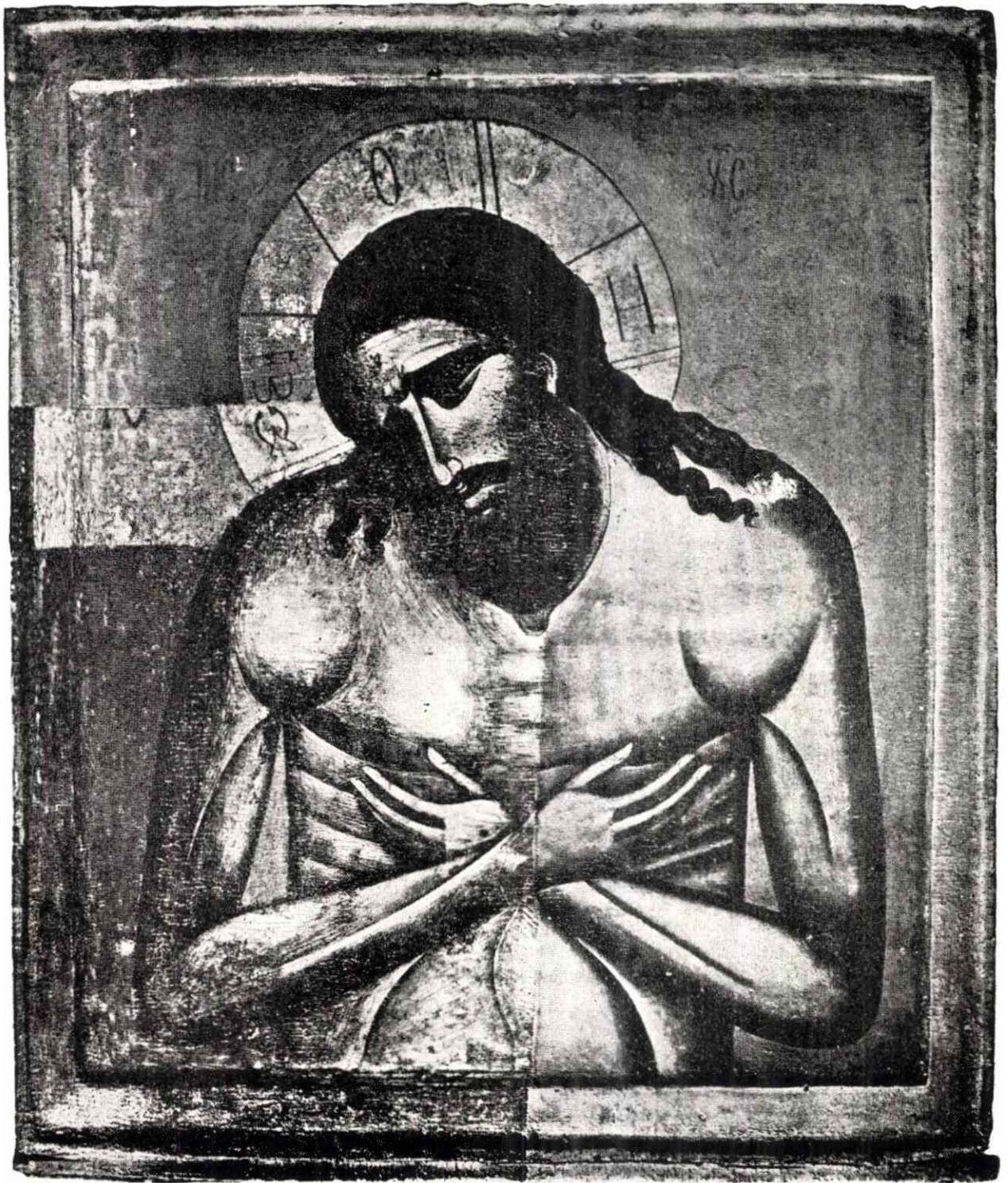
Obr. 2.



Обр. 3.



Obr. 4.



Obt. 5.



Обр. 6.

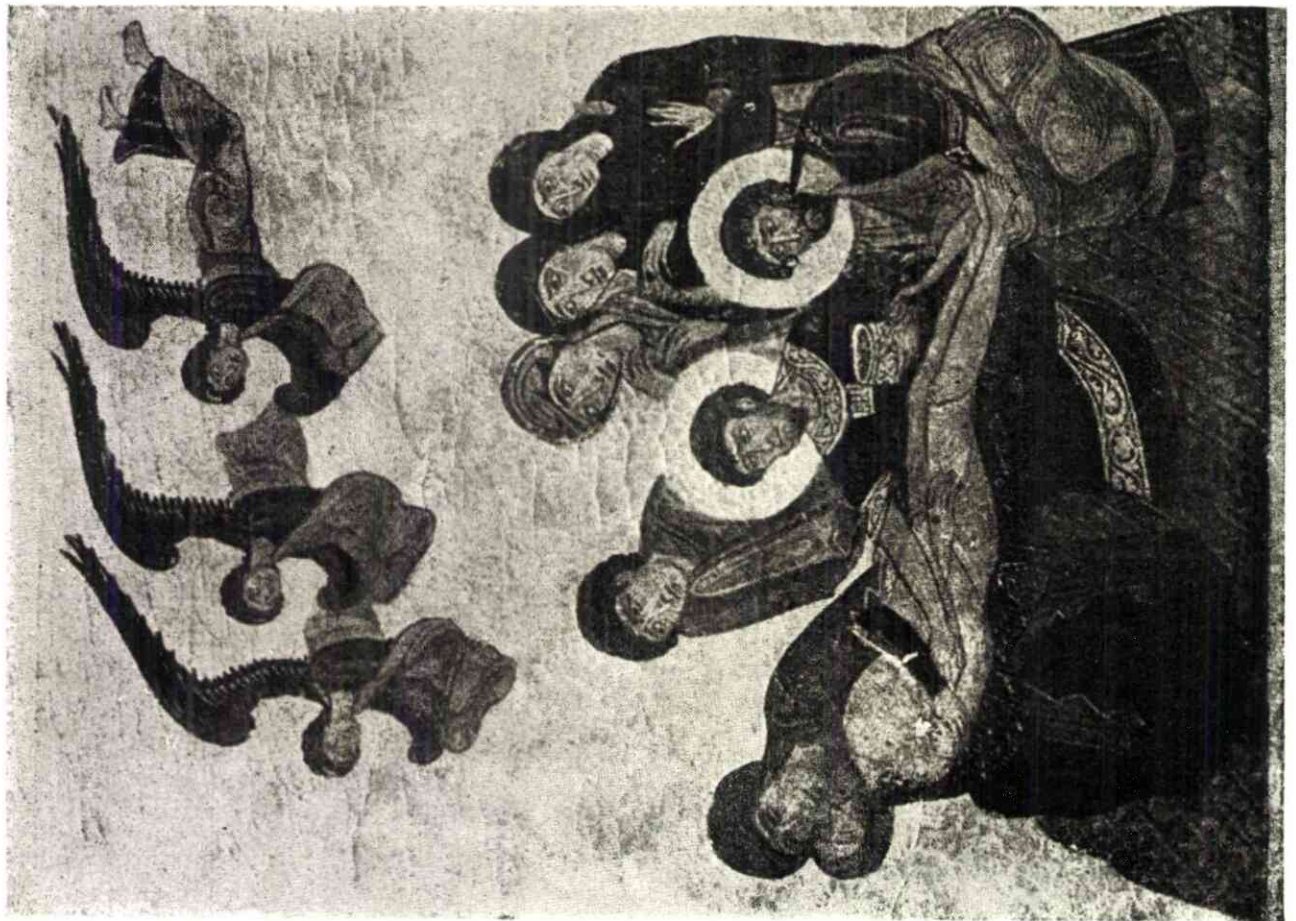
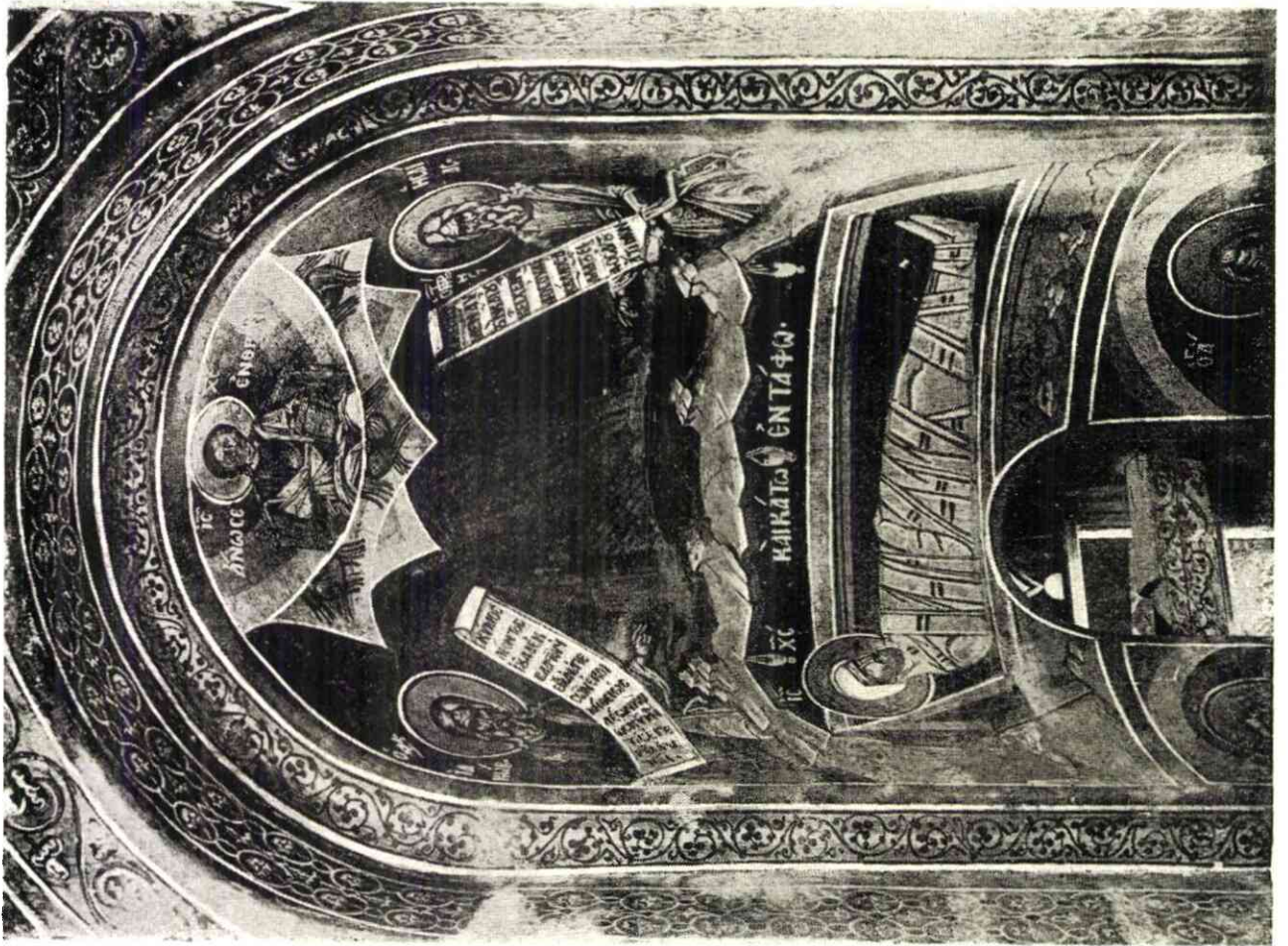


Obr. 7.



Obr. B.



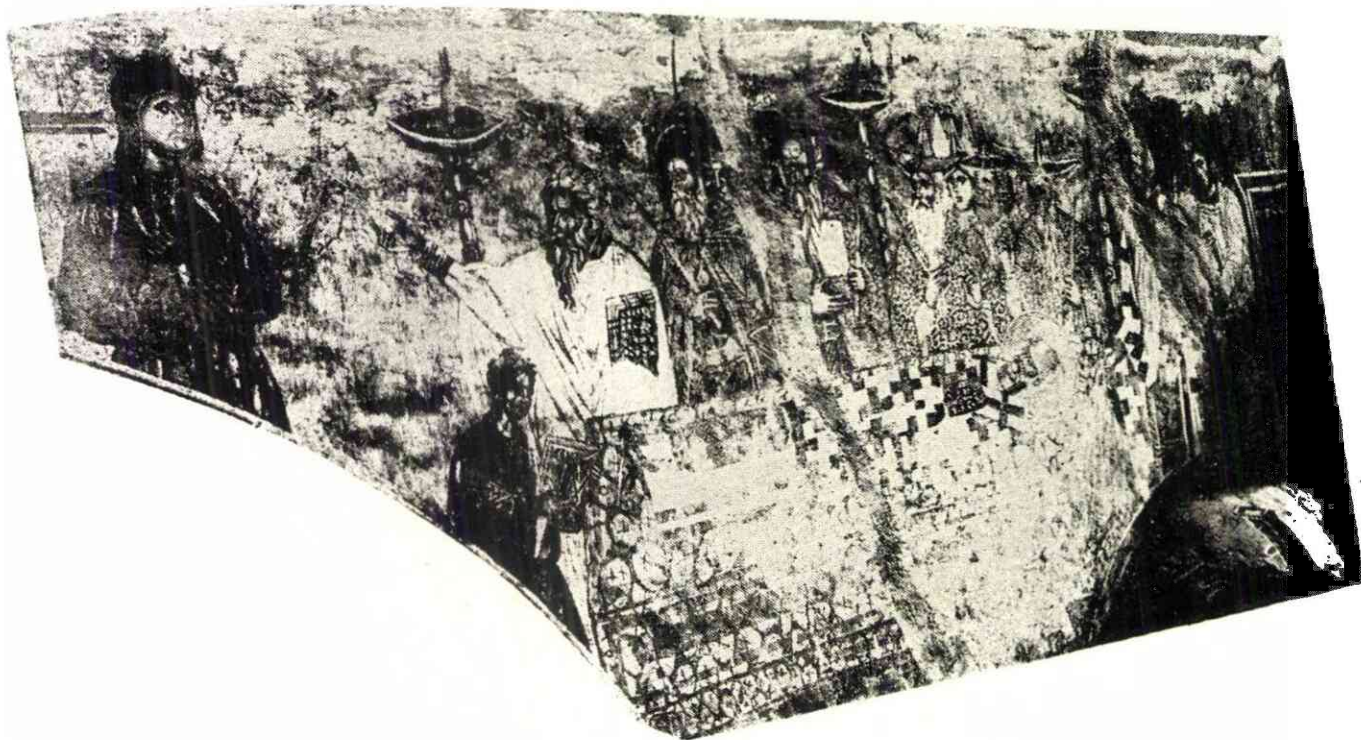




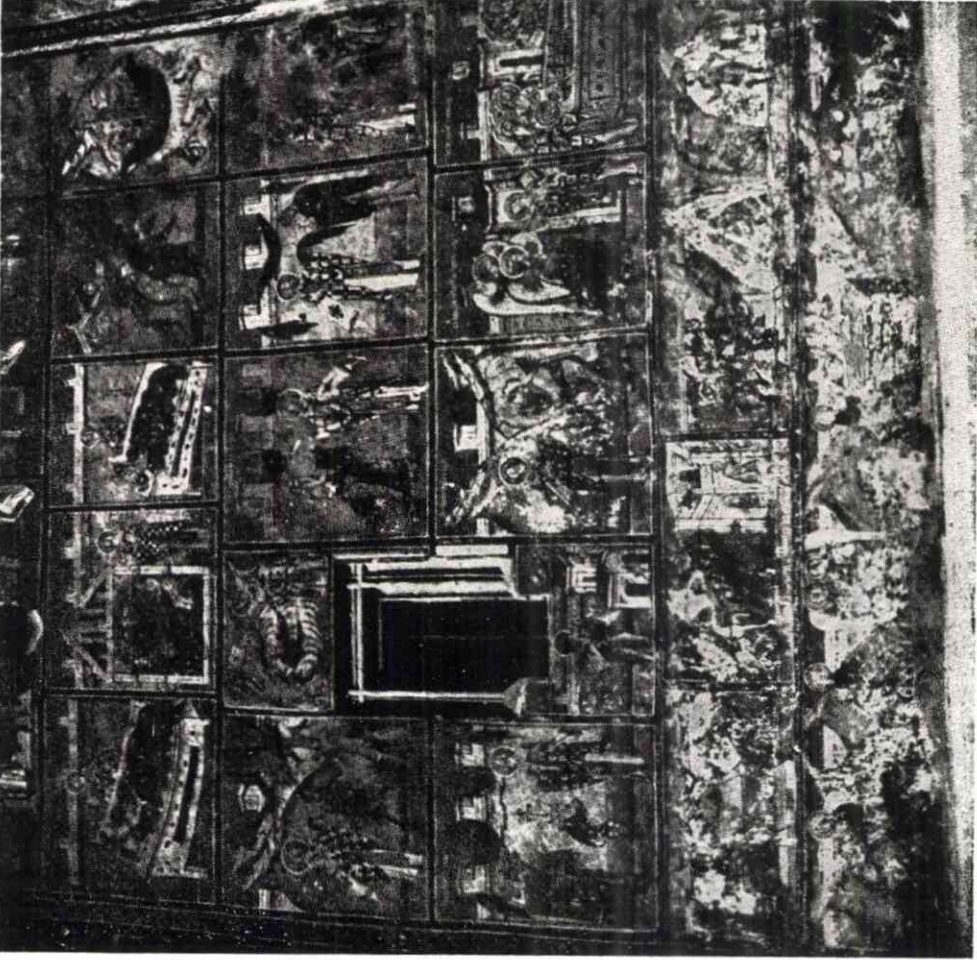
Obr. 13.



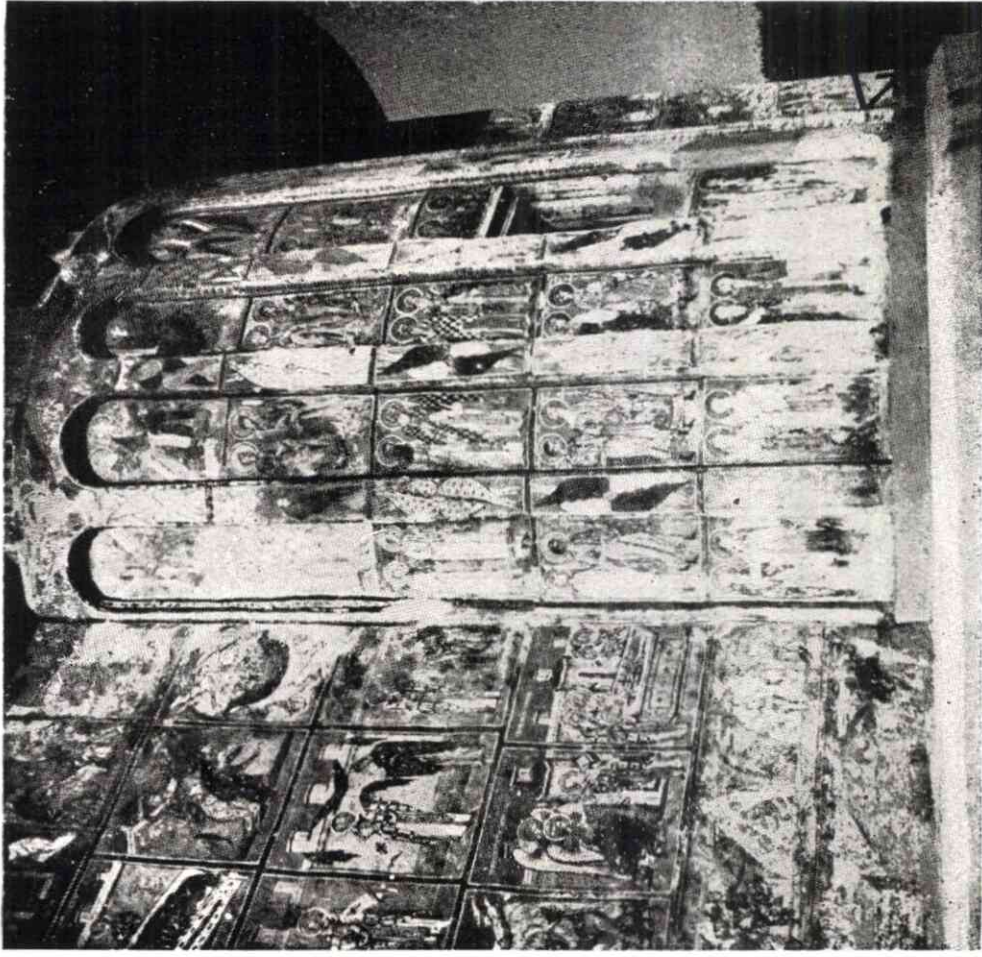
Obr. 14.



Obr. 15.



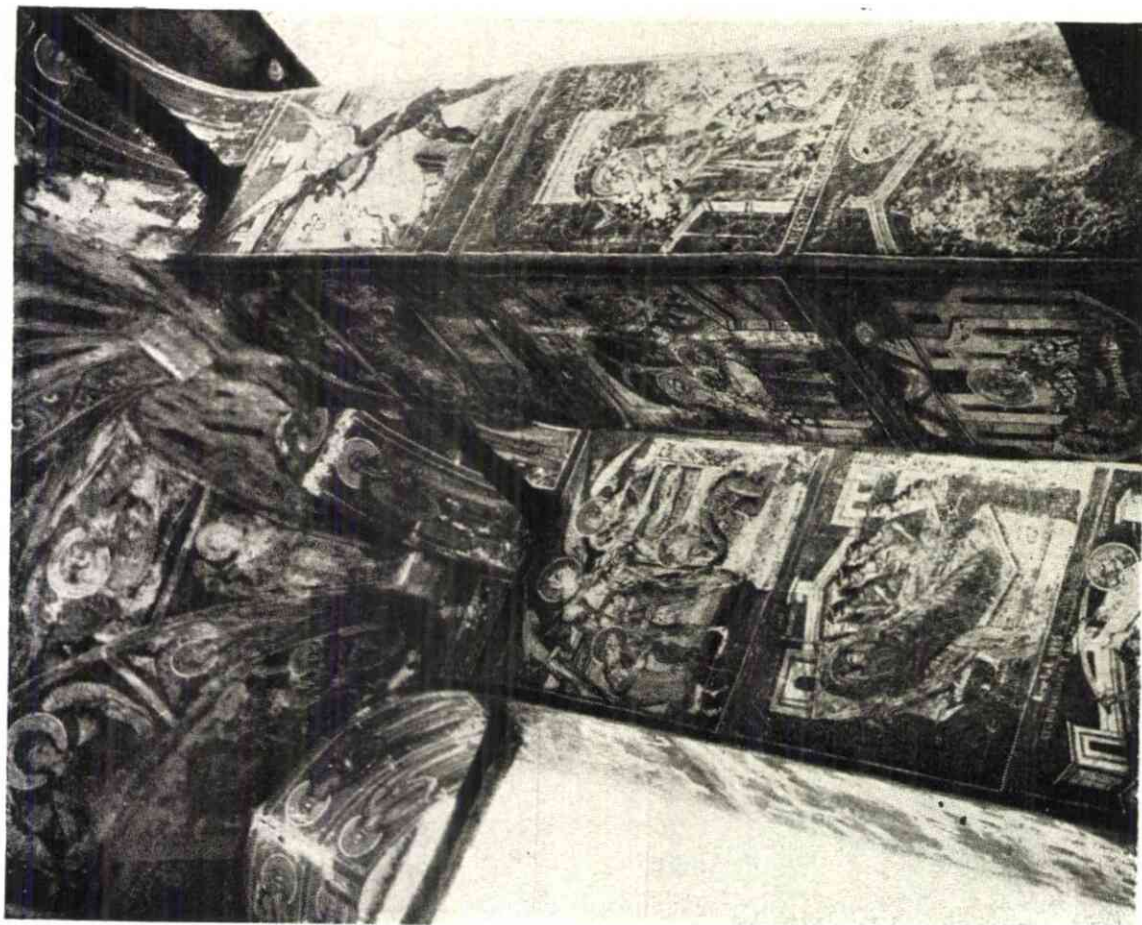
Obr. 16.



Obr. 17.

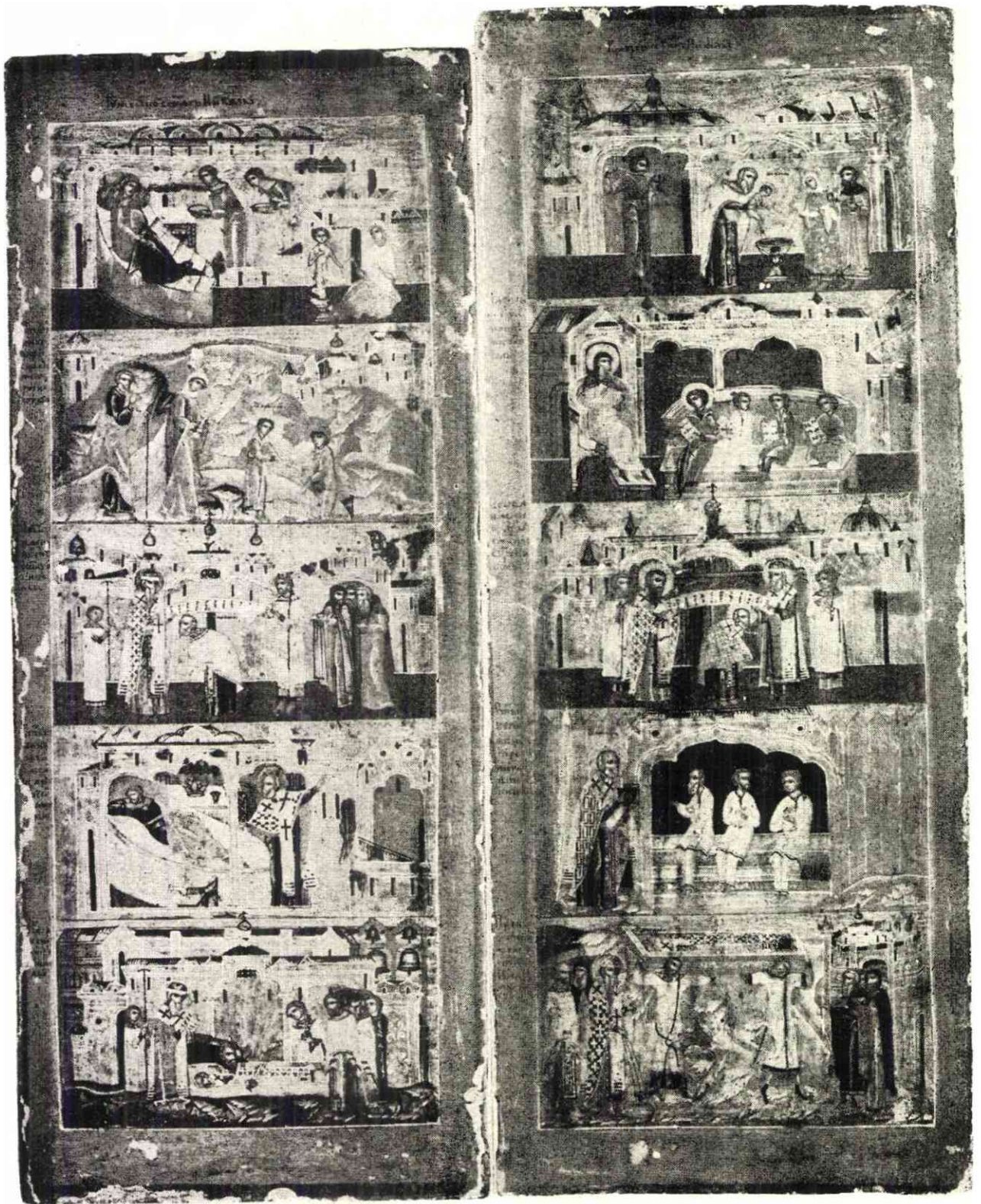


Obr. 19.

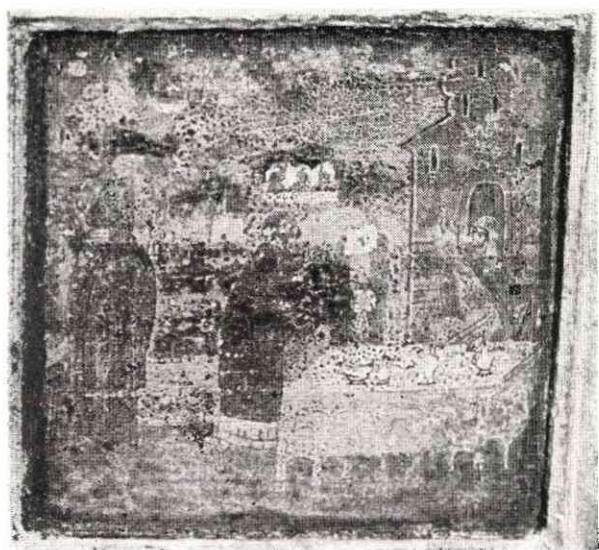


Obr. 18.

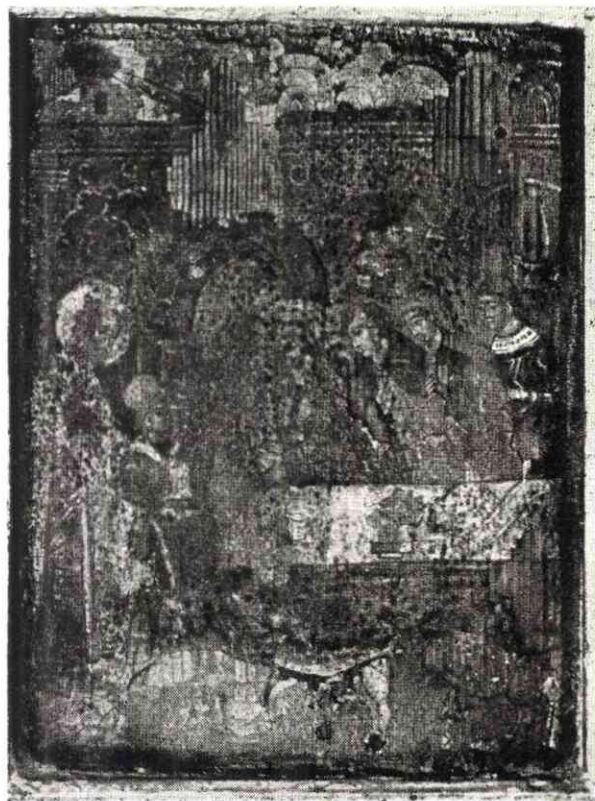




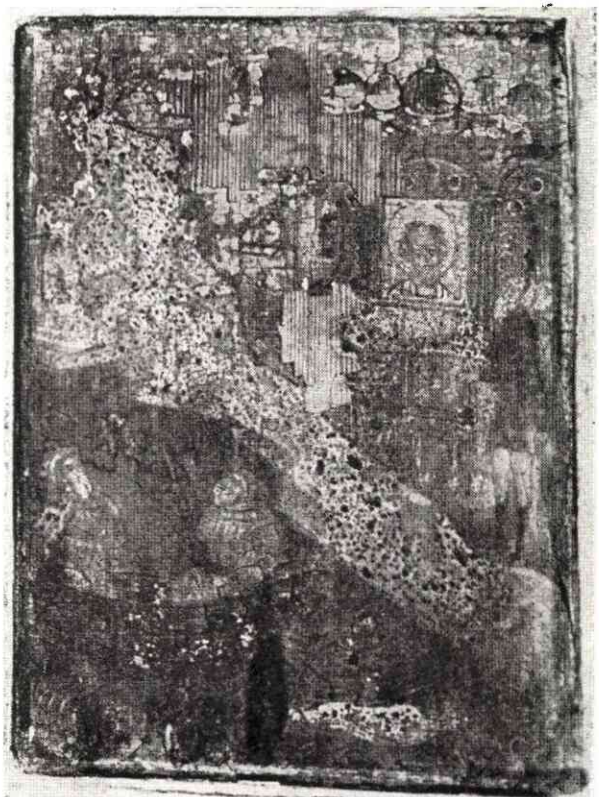
Obr. 21.



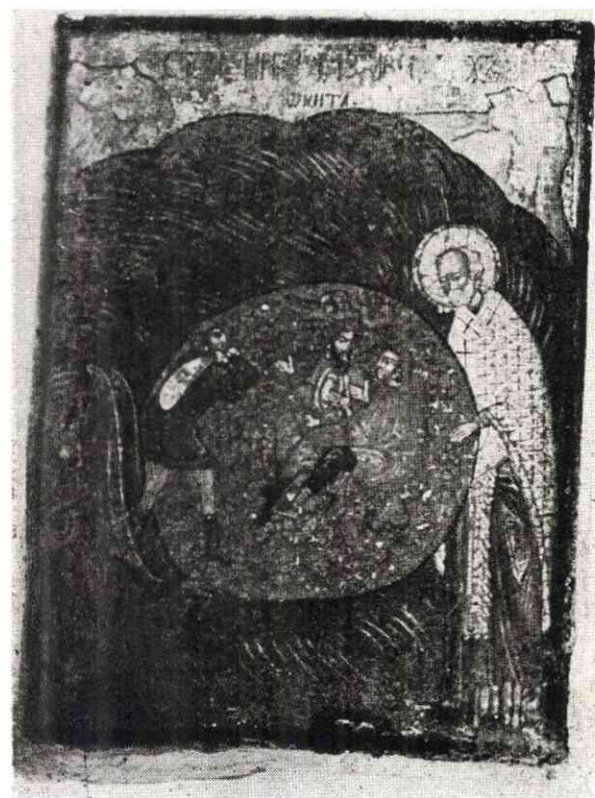
Obr. 22.



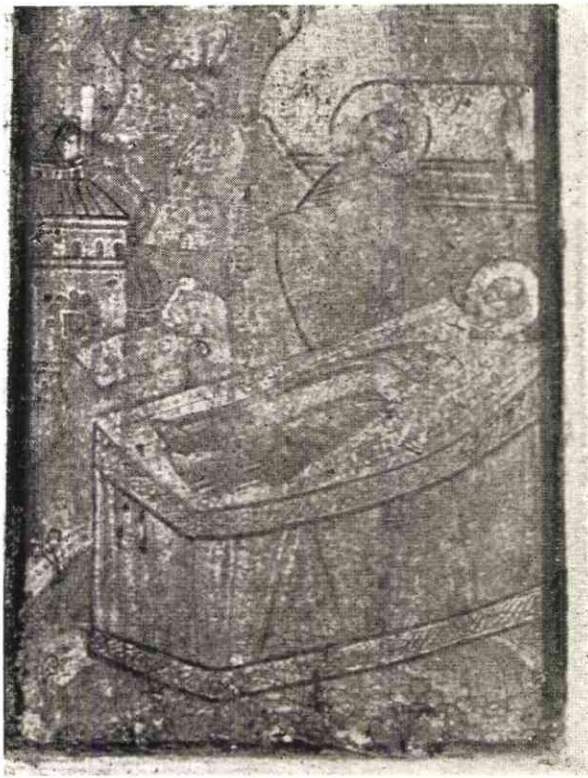
Obr. 23.



Obr. 24.



Obr. 25.



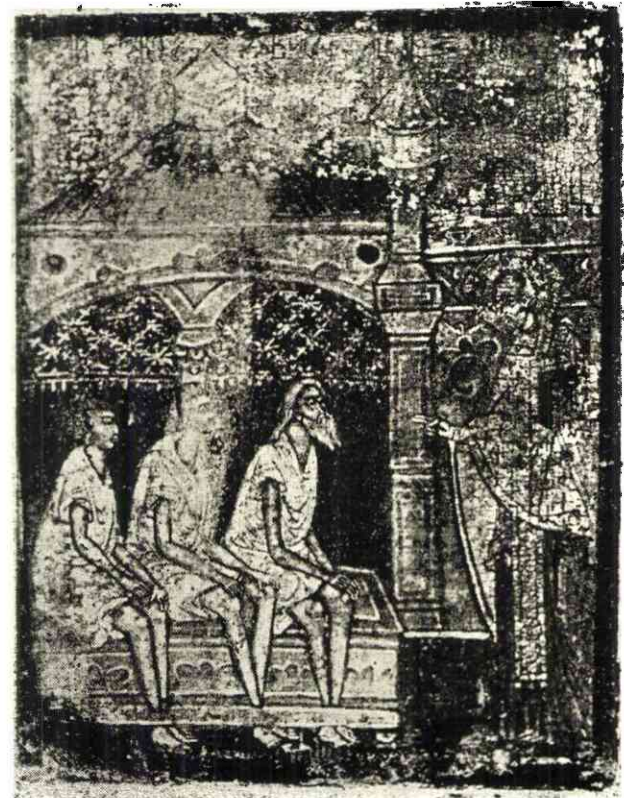
Obr. 26.



Obr. 27.



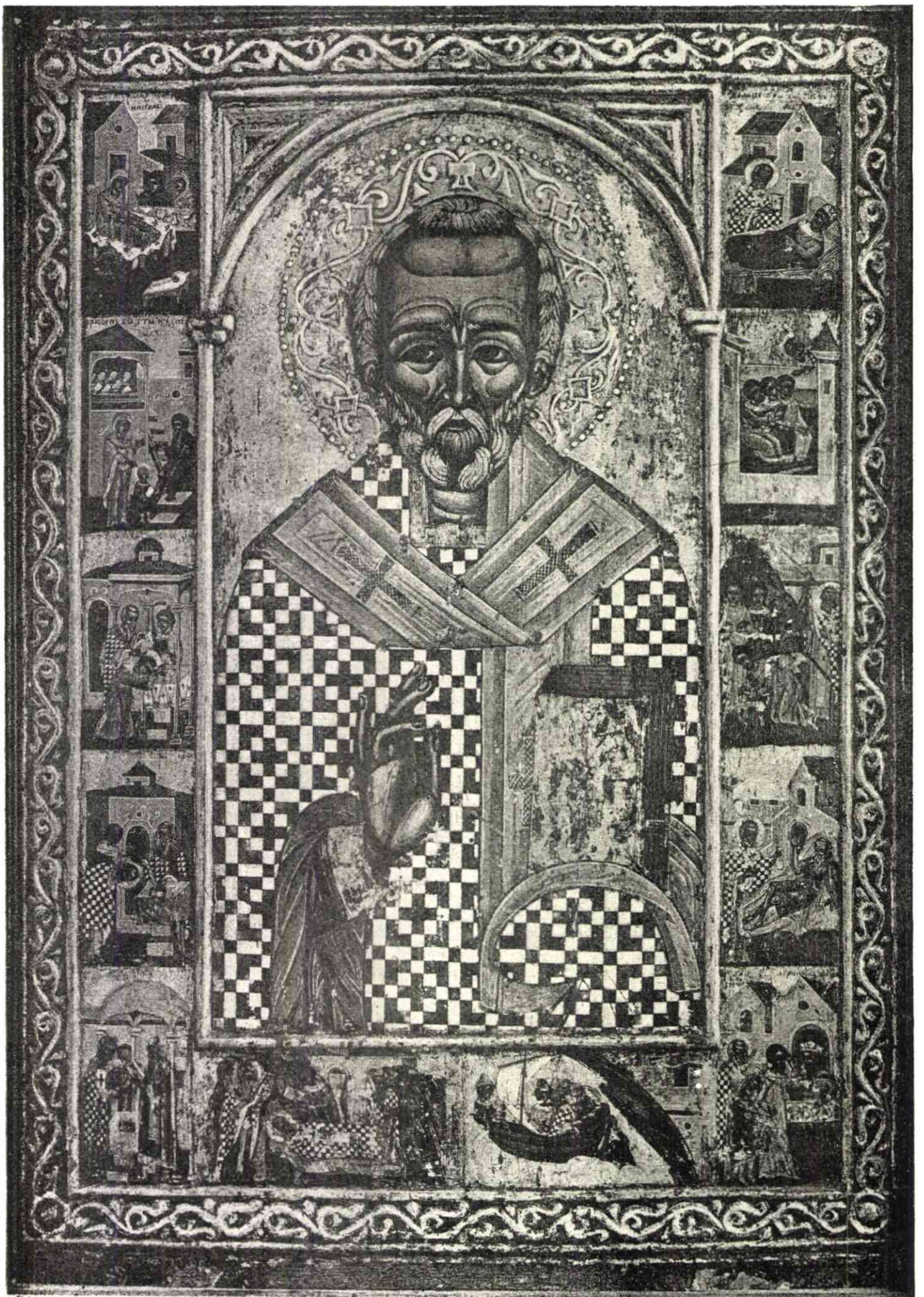
Obr. 28.

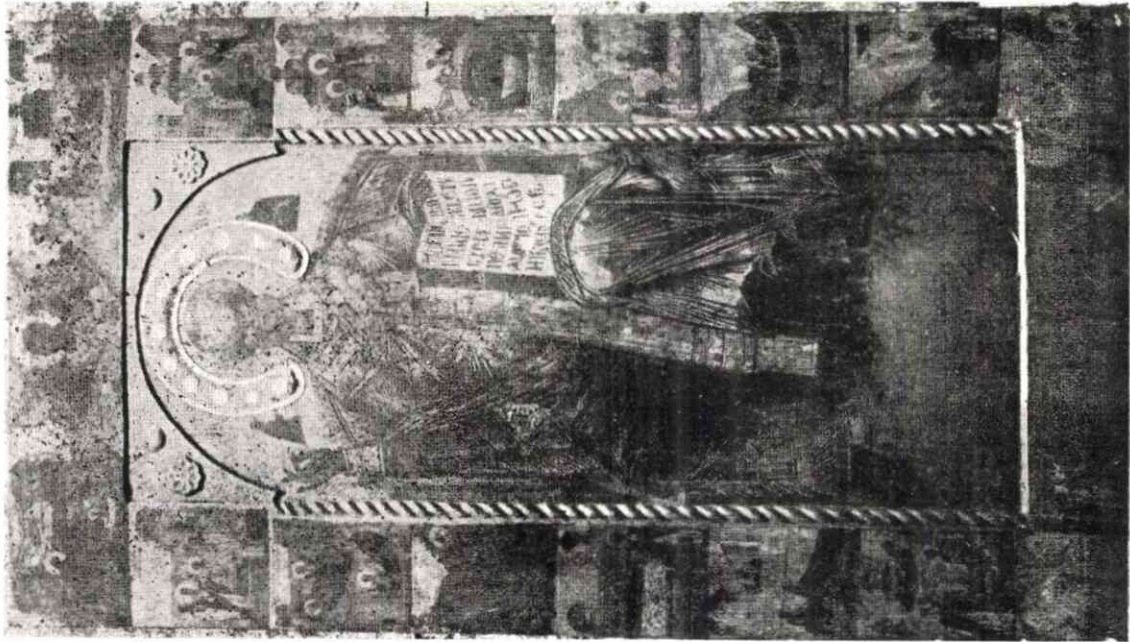


Obr. 29.

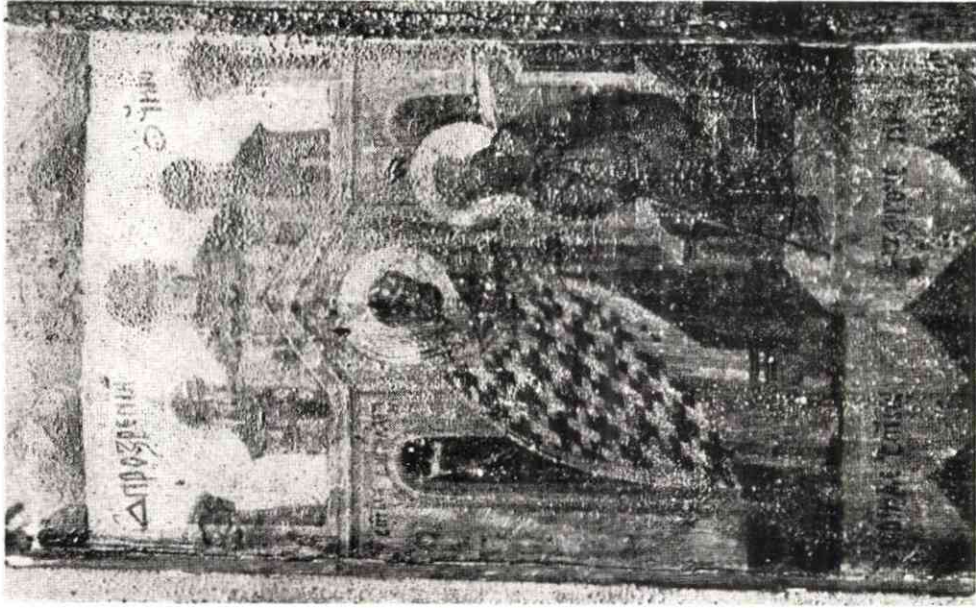


Обр. 30.

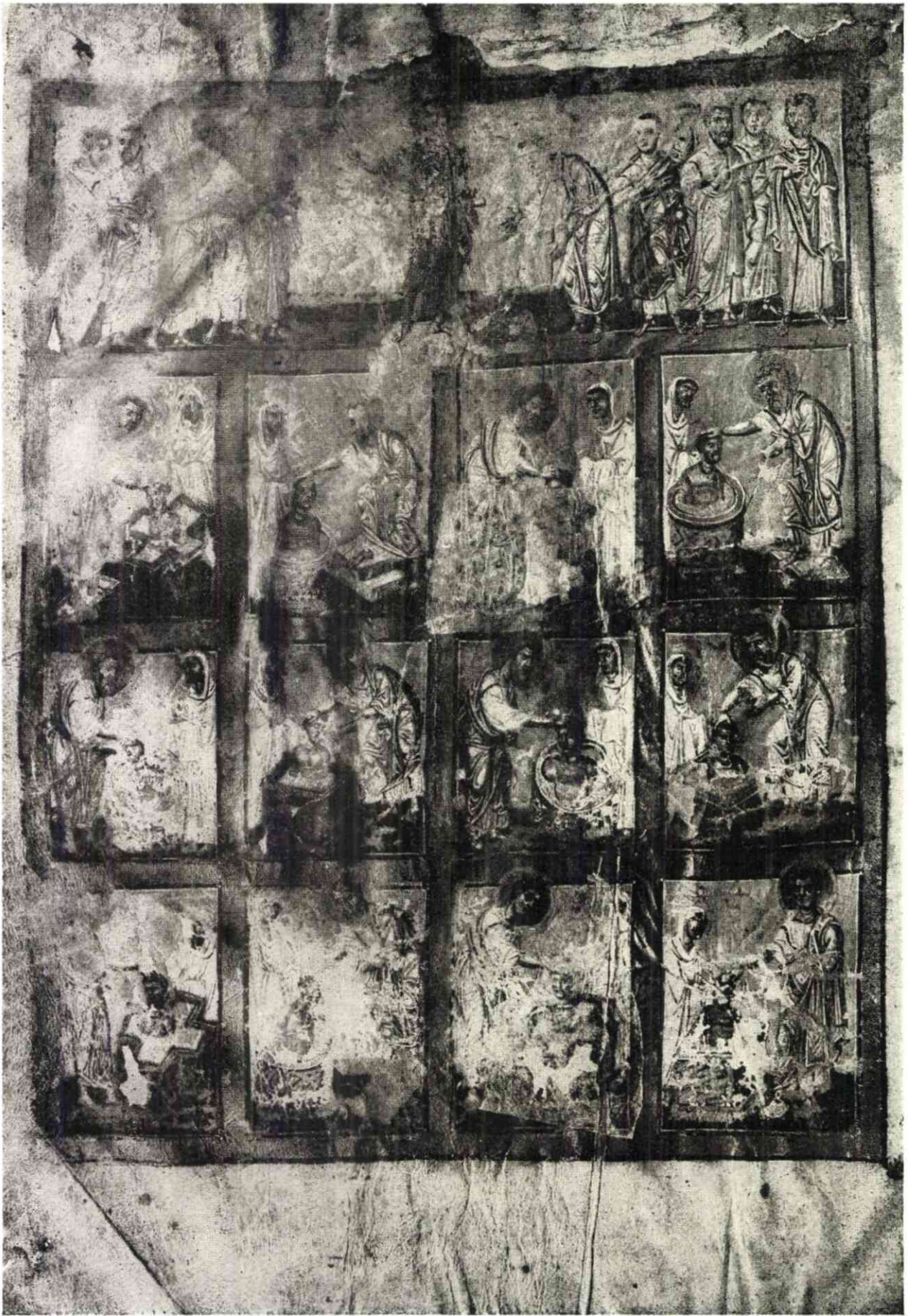




Obr. 32.



Obr. 33.



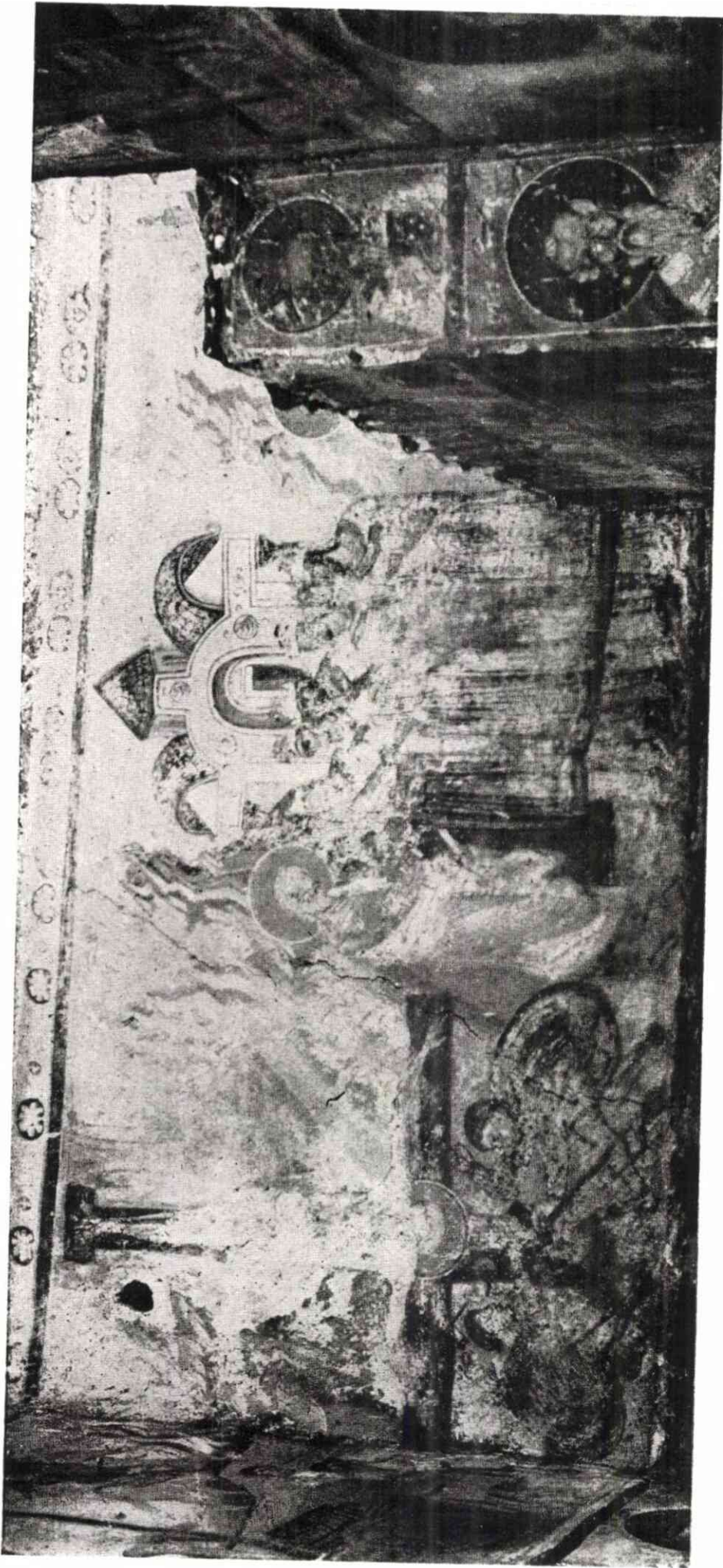
Обр. 34.



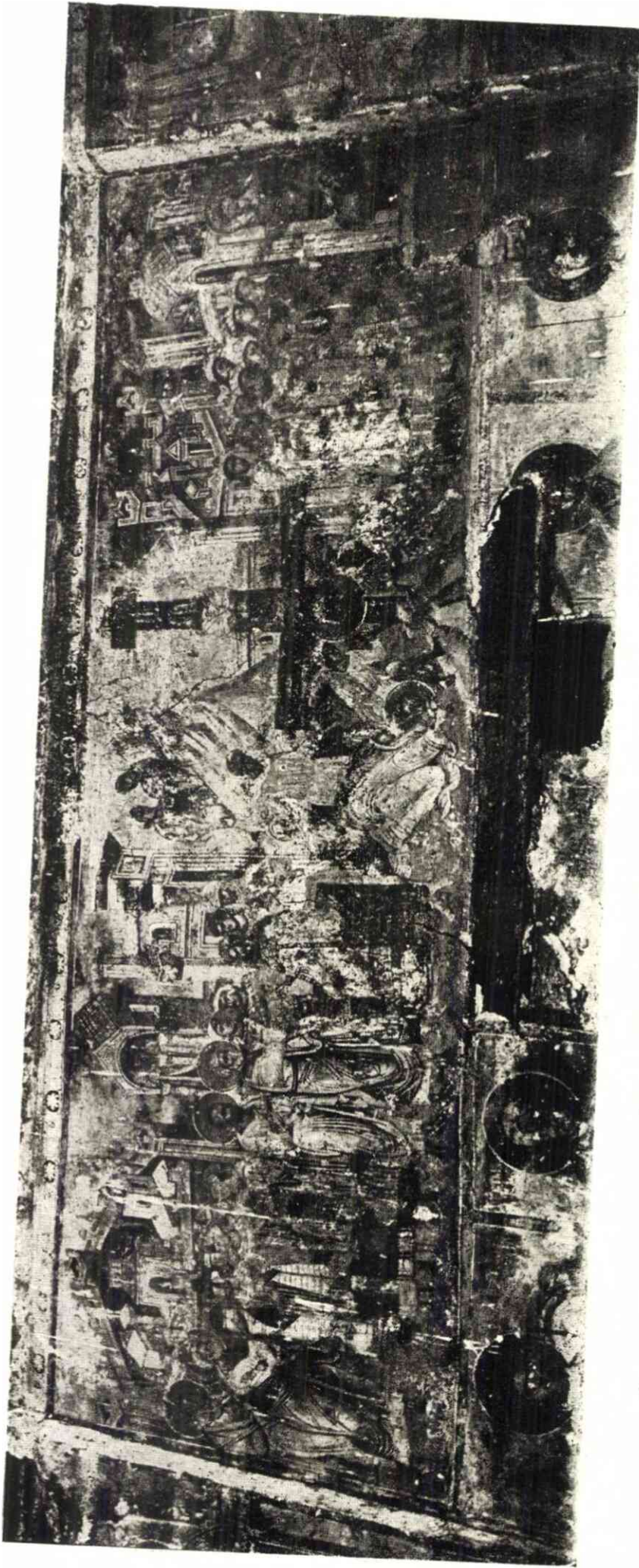
Obr. 35.



Obr. 36.



Obr. 37.



Obr. 38.



Obr. 39.



Obr. 40.



Obr. 41.

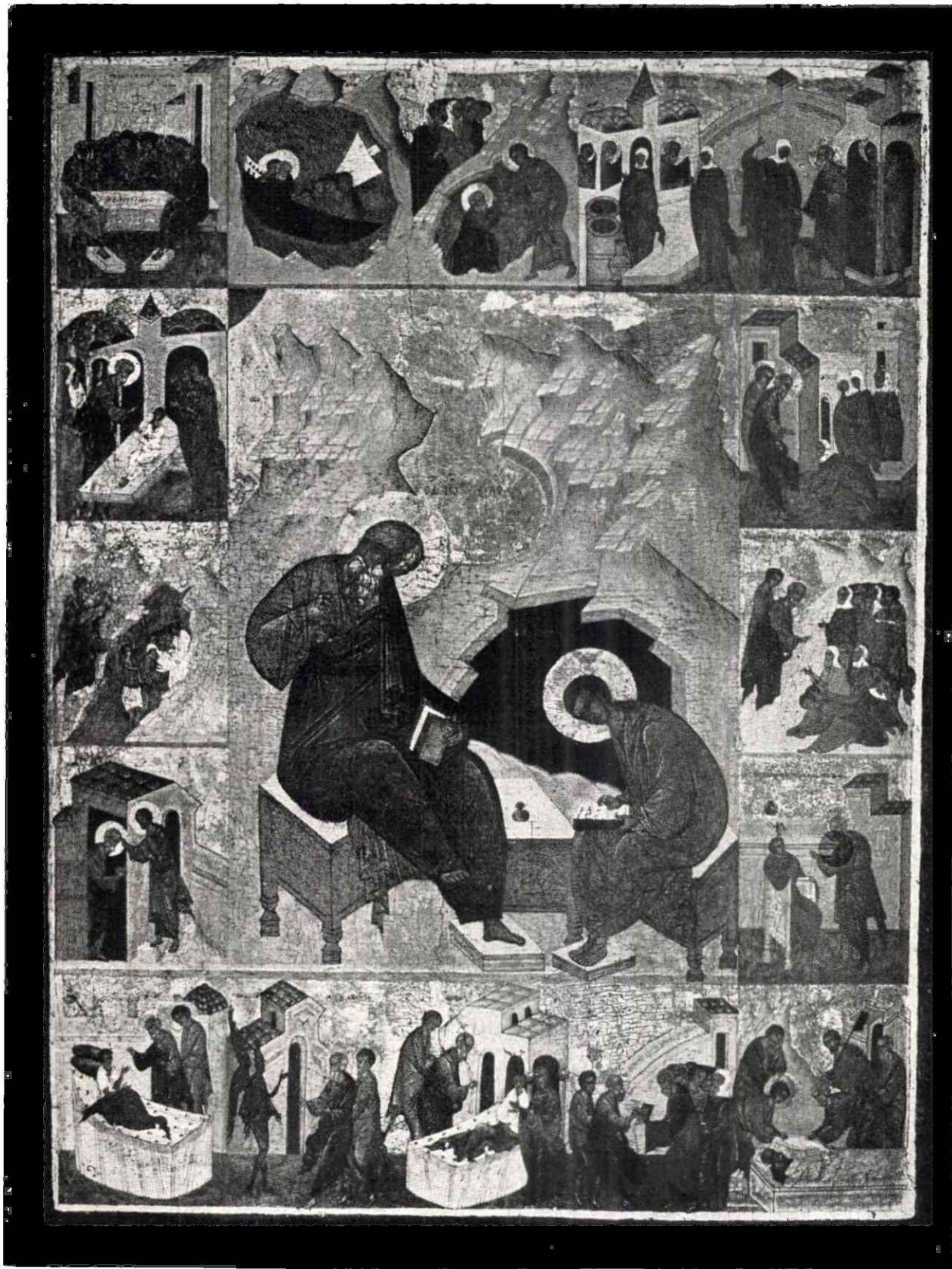


Obr. 42.

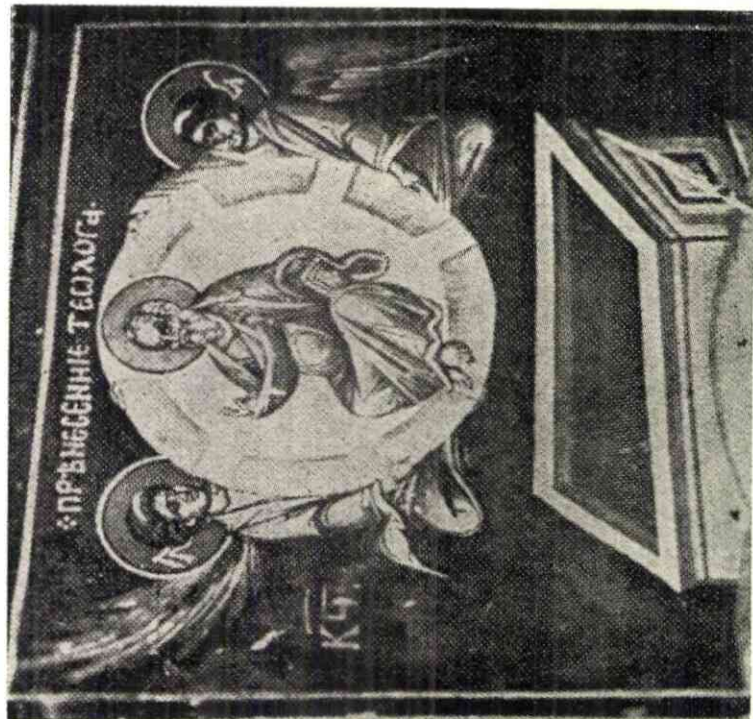




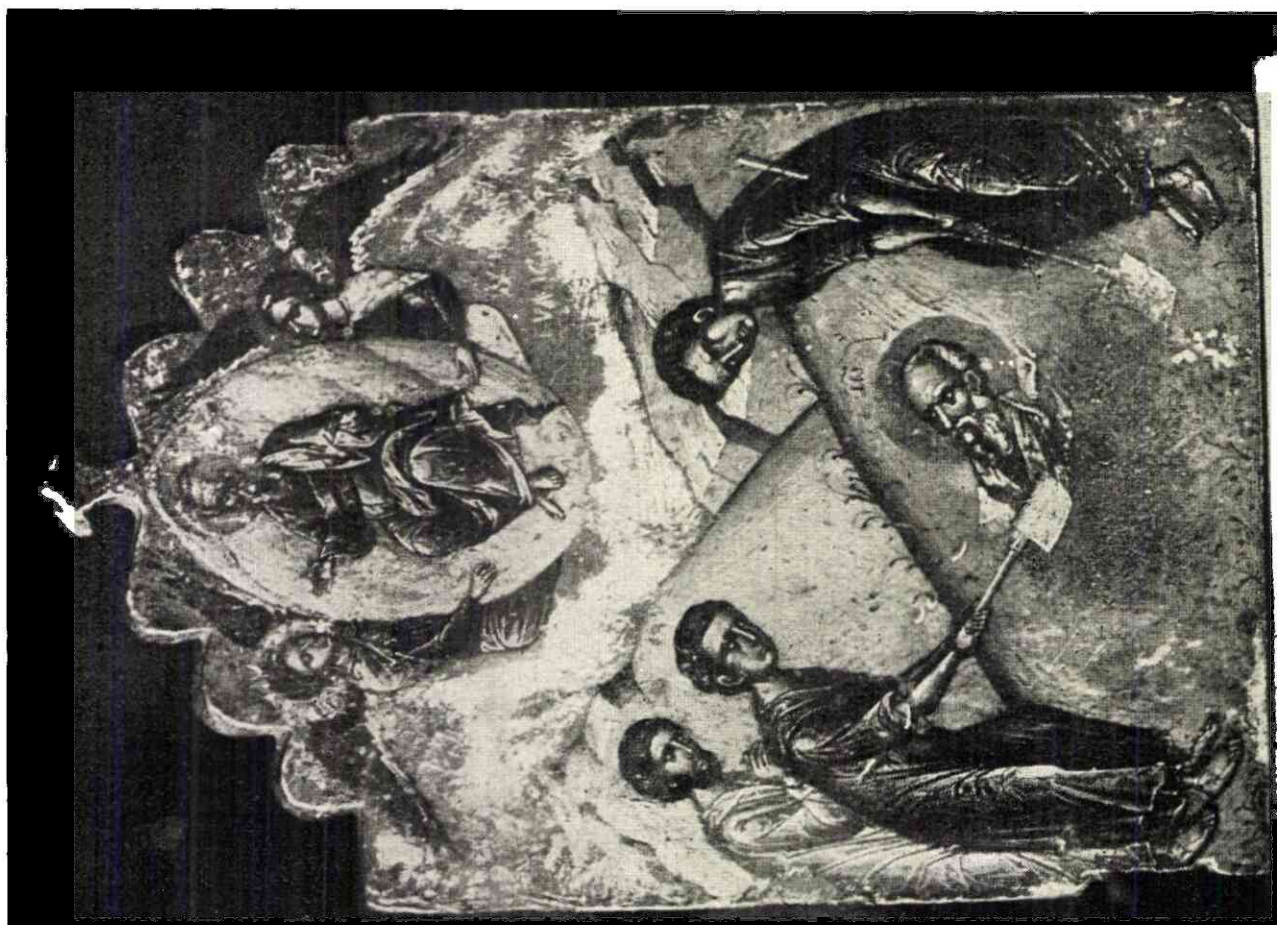
Обр. 44.



Obr. 45.



Obr. 47.



## ДВА ОЧЕРКА ИЗ ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

### *1. Иконографическая тема „Христос во гробе“.*

Изображение Христа, мертвого и стоящего во гробе, в эпоху средних веков распространилось по всей западной и средней Европе, в виде копии иконы, почитаемой в храме S. Croce in Gerusalemme в Риме, с которой связывалась легенда и чудесной мессе св. Григория Великого. В конце средневековья это изображение, как и изображение Страдающей Богородицы стало выражением духовной напряженности эпохи, какого-то мистического настроения, предвещающего натиск реформации. Интересно, что прототипом этого образа, до сих пор хранящегося в упомянутом римском храме, является византийская мозаичная икона, и тут невольно возникает вопрос, не принесла ли икона свою символику уже из области своего возникновения.

Не только эта икона, но и другие памятники показывают, что иконографическая схема Христа во гробе возникла на почве Византии. Это прежде всего грузинская икона в храме св. Гроба Господня в Иерусалеме, две миниатюры из рукописи, находящейся в Ленинградской публичной библиотеке (№ 105), фреска XIII-го столетия в Градаце в Сербии и серебряный ящик для Евангелия в Ване в Грузии конца XII, или начала XIII века. Подобных памятников XIV и следующих столетий очень много.

Все памятники можно разделить на несколько типов. Прежде всего это простой тип, где Христос стоит один, с висящими вдоль тела, или скрещенными на животе руками, позднее появляется саркофаг, из которого выступает тело Иисуса, с орудиями мучения около Него. Начиная с XIV столетия фигуру Христа сопровождает Богородица, или одна, или вместе со св. Исанном Богословом, которые оплакивают мертвого Христа. С XVI столетия число окружающих увеличивается другими свидетелями распятия. Все изображения можно подразделить еще и по сопровождающим их надписям: на древнейших памятниках только одна надпись: „Царь славы“, тогда как с XV столетия эта надпись переносится на перекладину креста, воздвигнутого за Христом, а возле Его главы появляется надпись „Снятие“.

Уже и прежде ряд исследователей занимался этим сюжетом, главным образом с точки зрения его происхождения. Для более старых русских исследователей, например, являлось несомненным, что он происходит из Италии, и только в XIV в. попал оттуда в византийское и русское искусство. Однако, это предположение опровергают прежде всего упомянутые выше памятники, которые старше самых старых памятников западного искусства, а затем и то, что впервые на итальянской почве он появляется в пластиках амвона

пизанского собора, созданных в 1303—1311 годах Джiovанни Пизано, на остальных частях которых также видно значительное влияние восточной иконографии, не повторяющееся однако в других произведениях этого скульптора. Только в XIV столетии эта композиция начинает быстро распространяться по Италии, преимущественно в связи с пластическими изображениями надгробных памятников. Уже Габриель Милле указывал на символический смысл этой композиции на Востоке, а Венеция Коттас ставит ее, в отношении символики, в тесную связь с изображением лежащего мертвого Христа. Из обзора памятников этой последней композиции вытекает, что хотя она и возникла в связи с перенесением „камня помазания“ в середине XIII века в Царьград, но уже и в древнейших памятниках в нее вкладывался символический смысл победы крестной смерти Спасителя над смертью, и что таким образом обе композиции лишь изобразительно повторяют идею, многократно выраженную в современной духовной византийской поэзии. Обе композиции приближаются к евхаристической символике, что не относится к древнейшему периоду рассматриваемой композиции. Однако поиски литературных источников возникновения этого образа, как изобразительного проявления почитания страдающего Христа, не ведут к цели, несмотря на то, что существует много текстов, как в гомилетике, так и в песнопениях, которые вполне объясняют появление образа Богородицы, оплакивающей мертвого Сына после снятия Его со креста. Эти тексты можно поместить в последовательный ряд по все возрастающей интенсивности драматического описания плача Богородицы. Поэтому не удивляет, что именно на византийской почве возникла композиция Страдающей Богородицы, которая до сих пор считалась созданием средневековой готики. Древнейшим ее памятником является стенопись в Нерезе (1164), миниатюра Cod. Vat. Graec. 1156., фреска Бачковской гробницы середины XIII столетия; переход этого типа на итальянскую почву подтверждает одна из картинок, помещенных на распятии XIII-го века в городском музее в Пизе. Но композицию Христа во гробе, на почве византийского искусства, нельзя ставить в связь ни с композицией Страдающей Богородицы, ни с текстами, давшими повод для ее возникновения, потому что плач Богородицы относится хотя и к мертвому, но еще не погребенному Христу, тогда как разбираемая композиция изображает Христа уже после погребения, о чем свидетельствует саркофаг, из которого Он выступает. Правда, надпись „Снятие“ и вертикальное положение фигуры Христа в этой композиции, как и наклон Его головы, ясно показывают, что формально композиция Христа во гробе возникла из образа цикла страстей, изображающего снятие мертвого тела Христова с креста, на котором Иосиф держит тело Иисуса, но это не объясняет, почему эта композиция вообще возникла. Параллель с мистической функцией композиции на Западе оказалась несостоятельной. Правда, в X и XI веках византийская мистика достигла наибольшего расцвета, в лице Симеона Нового Богослова и его учеников, но в ней нельзя найти ничего, что обосновывало бы возникновение этой композиции, в частности, никакого толчка к человеческому сочувствию мертвому Христу. Причину возникновения композиции нельзя, однако,

искать и в почитании Святой Земли, поскольку в глазах всех византийских историков идея крестоносцев принималась, по меньшей мере, холодно. Зато в церковных песнопениях можно найти указания на тесную связь этого сюжета со „статьями“, поющимися на утрени Великой Субботы, соединяющими почитание мертвого Христа с размышлениями о Его божественной силе, являющейся ручательством Его воскресения. Это определение подтверждает и позднейший церковно-славянский текст русского происхождения, который, в описании утрени Великой Субботы в „Великой Церкви Царьградской“ дает точно указание на то, что центром этого обряда было изображение мертвого Христа во гробе.

Отсюда вытекает, что возникновение композиции надо ставить в непосредственную связь с требованиями византийской литургии, на основе которой уже готовая композиция затем становится символом победы Христа над смертью и в конце концов и символом Святых Тайн, — вернее всего, в связи с целым рядом ересей, заполняющих конец XI и весь XII век, касающихся соотношения между двумя естествами Иисуса Христа, а с тем вместе и таинства Евхаристии.

Несомненно однако, что композиция во всех трех своих функциях, или содержаниях, была совершенно чужда тому понятию, которое ей придавала взволнованная эпоха поздней готики в средней Европе.

## *II. Изображение легенды в византийском искусстве.*

После подробного разбора лицевых житий св. Николая и апостолов, к которым присоединяются итоги прежнего исследования автора по иконографии легенды о св. Георгии, это исследование завершается синтезом частичных результатов, в которых автор стремится высмотреть отношение византийских художников к литературным образцам и уловить творческие принципы, которыми они руководились при изображении житий святых. Несмотря на то, что лицевые жития святых появляются уже с IV столетия, их распространение можно отменить с XI века, а полного своего развития они достигают в XIV столетии. Это явление надо ставить в связь с мощным развитием почитания святых, которое появляется в Византии именно около конца тысячелетия. Весьма точную параллель этому мы находим в области византийской духовной литературы. Развитие византийской агиографии достигает апогея в сводной работе Симеона Метафраста, которая имела характер официального сборника легенд. Поэтому она быстро распространялась в списках по всему византийскому миру и вытесняла из употребления старые легенды. В конце XIII столетия наступает новый период расцвета византийской агиографии, появляется Неос Метафрастес, Константин Акрополитес. Их переработка имела большое значение для общего развития почитания святых, потому что их сборники проникали и в литургические книги, откуда становились известными самым широким кругам верующих. В обстановке этого религиозного настроения и возникла, повидимому, мысль, что почитание святых должно распространять не только словом, но и изображением. Поэтому художник

получил текст легенды с поручением воплотить ее на стене храма. Форму изложения событий священного текста, разделенного на много последовательно размещенных изображений, не пришлось создавать заново. Она существовала со времен древне-христианских, хотя первоначально и использовалась лишь для изложения событий Ветхого и Нового Завета по каноническим и апокрифическим книгам. Следовательно, дело шло лишь о том, чтобы художник воплотил в этой форме изобразительный список другого текста.

В науке уже не раз высказывалась мысль, что настенные циклы возникли благодаря рукописям с миниатюрами, в которых она сопровождала текст. Пуска нет доказательств тому, чтобы циклы житий святых в миниатюрах предшествовали циклам монументальным, но достаточно было, что существовали многочисленные циклы, иллюстрирующие повествования книг Ветхого и Нового завета. Однако, от книжного цикла к настенному не один только шаг. В книжном изобразительном искусстве не только изображение иллюстрирует текст, но также и текст объясняет изображение. Художник при композиции изображения мог полагаться на то, что читатель поймет и менее понятный рисунок, когда здесь же был окружающий его текст. Когда же изображение было перенесено на стену, художник должен был составлять его так, чтобы смотрящему на него было понятно не только событие, в нем переданное, но и среда, в которой оно произошло, характер действующих лиц и их взаимоотношение. Когда художник иллюстрировал книгу, он не должен был изображать каждое описанное в тексте событие, достаточно было нескольких, далеко расположенных друг от друга, иллюстраций. Опасение за понятность рисунка отпадало, поскольку текст, опять таки, сопровождал читателя. Передать в настенном цикле полный текст легенды было невозможно, и поэтому для иллюстраций приходилось выбирать из нее только некоторые события. Их выбор нельзя считать лишь проявлением отношения верующего человека к содержанию текста, но также, и прежде всего, проявлением творческой деятельности. Ведь эти обе точки зрения, слуги церкви и художника, не могли сходиться, когда, например, религиозный интерес требовал изображения сцены, которая не поддавалась изобразительной передаче, или, при композиционном опыте и идеалистическом характере византийского искусства, оказалась бы невыразительной. И, наоборот, художник, в свою очередь был в состоянии добиться изменения цикла, включая в него изображения, которые противоречили церковной традиции.

Художественно-изобразительная точка зрения победила требования церкви, выраженные в тексте, которым художник должен был руководствоваться. победило пристрастие к необычным событиям. Другим доказательством являются такие циклы, в которых художник пользовался несколькими литературными образцами только для того, чтобы из каждого выбрать то, что он, прежде всего как художник, считал подходящим для изобразительной передачи. При этом в византийском искусстве, которое всегда было „*ancilla religionis*“, не могло возникнуть принципиального расхождения этих двух

точек зрения, какого-либо индивидуалистического сопротивления искусства. Оба взгляда, хотя и сталкивались, не переступали границ поставленных общим смыслом этих циклов, — а им было прославление святого.

И под этим углом зрения обрабатывал художник свой литературный образец. Он выбирал сцены, которые свидетельствовали о мощи святого, вытекающей из сверхестественной благодати, которою он был наделен, т. е. прежде всего его чуда, какой бы характер они не носили; чудесность события была для него выше всего. Также непоколебимость святого в вере художник ярко подчеркивает накоплением картин его страданий. Из такой установки и из такой тенденции не могло вырасти стремление к логической гармонии изображаемого действия, к его включению в естественные законы этого мира.

Это - проявление антинатурализма византийского искусства, которым проникнуты эти циклы; сцены циклов поняты условно, лишены всего, что осложняло бы и затемняло основную тему повествования, архитектура только намечена, число лиц минимально, толпу народа представляет лишь небольшая группа. Здесь идеализм византийского искусства непосредственно соприкасается с идеализмом готическим. В Византии так же, как и в готике, антинатурализм не был проявлением художественной неспособности, но был выражением идейной основы, которая этим искусством обладала.

За этими циклами мы открываем чрезвычайно интересный процесс изобразительного творчества, полный инициативы и стремления к собственной, своеобразной передаче данной литературной темы. Мы не находим здесь ожидаемой низкой ступени композиционной изобретательности, проявляющейся в спокойном копировании и подражании более старым образцам и в употреблении подлинников, значение которых при изучении такого рода циклов падает до минимума.

Нет ни одного цикла, который бы рабски копировал более старый или современный образец. И хотя на многих русских иконах некоторые обычные сцены повторяются, выбор сцен и их порядок везде различны. В каждом случае художник задумывался над заданием, не кустарничал в простом бессмысленном копировании.

Однако это исследование открывает нам взгляд не только в область изобразительного творчества византийских художников, но и в жизнь восточно-христианской, вдохновляемой Византией, духовной области. Изобразительное искусство не является здесь самостоятельным явлением, но лишь одним из внешних проявлений духовной жизни эпохи. Сквозь изобразительное выражение легенды мы заглядываем одновременно и в область византийской религиозности; характер изобразительного выражения легенды показывает характер почитания святых в Византии и дополняет образ, который дает сама византийская легенда.

Это прежде всего дифирамбическая торжественность, с которой верующий приступает к описанию жития святого. Праведник — это избранный сосуд с самого начала своей жизни. Его рождение и детство, как и другие естественные жизненные события, превращаются в нечто сверхестественное, преиспол-

ненное благодати, почему уже и эти события достойны почитания и удивления верующего. И если даже эта неизбежная часть жизни представляет собою совокупность чрезвычайных событий, то уж тем более путь жизни собственно, своего рода жизненное призвание праведника.

Этот путь у мучеников складывается из ряда страданий, из которых он победоносно выходит, у исповедников — из ряда чудес. Художник не останавливается здесь ни перед чем неестественным, и во многих случаях идет даже еще дальше прямо наслаждается неестественными явлениями, сознательно избавляется от всякого интеллектуалистического подхода к историческим событиям, которые изображает. Его наивность явно переходит в область сказочного, а его отвращение к природе и ко всему естественному проявляется настолько интенсивно, что и все сверхестественное он хочет видеть как неестественное, все, что является *supra naturam* с его точки зрения должно быть также и *contra naturam*. Таким образом, изобразительное искусство свидетельствует об антисхоластической черте духовного мира Византии и культурных областей, находящихся в сфере ее влияния.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ТЕКСТЕ.

I. Христос во гробе. Миниатюра греческой рукописи из Публичной библиотеки в Ленинграде № 105, лист 65.

II. Христос во гробе. Миниатюра той же рукописи, лист 167.

III. Христос во гробе с Богородицею и Иоанном Богословом. Стенопись в церкви св. Георгия в Каливиу ту Кувара в Греции.

IV. Христос во гробе с Богородицею. Икона из б. собрания Постникова.

V. Христос во гробе между ангелами. Рельеф на серебряном ящичке для Евангелия в Ване в Грузии.

VI. Мертвый Христос с поклоняющимися ангелами. Стенопись в придворной церкви в Арджеше в Румынии.

VII. Жития св. апостолов. Деталь на воротах базилики св. Павла в Риме. (Деталь.)

VIII. Сцены из жития св. Петра. Киев, Софийский собор.

IX. Сцены из жития св. Павла. Мозаика в Капелла Паллатина в Палермо.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ПРИЛОЖЕНИЯХ.

1. Христос во гробе. Грузинская икона в храме Гроба Господня в Иерусалиме.

2. Христос во гробе. Мозаичная икона в храме S. Croce in Gerusalemme в Риме.

3. Христос во гробе с плачущей Богородицею. Стенопись в Марковом монастыре в Сербии.

4. Христос во гробе. Стенопись церкви в Ковалево под Новгородом.

5. Христос во гробе. Икона из Кривого. Москва, Третьяковская галерея<sup>1</sup>).
6. Христос во гробе. Стенопись в Калениче в Сербии.
7. Никифор Савин: „Не рыдай мене мати“. Ленинград, Русский музей.
8. Джиованни Пизано: Аналой амвона Пизанского собора. В последнее время в Берлине, музей имп. Фридриха.
9. Плащаница Андроника Палеолога. Охрид, церковь св. Климента.
10. Мертвый Христос между ангелами. Стенопись в Дечанах в Сербии.
11. „Горе ты на престоле и доле во гробе“. Стенопись в Дохиаре на Афоне.
12. Оплакивание Христа. Деталь Распятия в городском музее в Пизе.
13. Богоматерь оплакивает Христа. Стенопись в Нерезе в Сербии.
14. Св. Николай принимает дары Константина. В Марковом монастыре в Сербии.
15. Смерть св. Николая. Стенопись там же.
- 16.—17. Цикл жития св. Николая в Гоморе в Румынии.
- 18.—19. Цикл жития св. Николая в Молдовице в Румынии.
20. Икона св. Николая в монастыре Гроттаферрата в Риме.
21. Икона жития св. Николая. Ленинград, Русский музей.
22. Чудо с патриархом. Обломок иконы в Печорском монастыре у Пскова.
23. Спасение Василия из плена. Там же.
24. Чудо с ребенком утонувшим в Днепре. Там же.
25. Спасение трех христиан. Там же.
26. Сон св. Николая. Там же.
27. Исцеление бесноватого. Там же.
28. Чудо с деревом. Там же.
29. Освобождение трех стратегов. Там же.
30. Икона св. Николая. Быв. собрание Рябушинского.
31. Икона св. Николая из Вратца в Болгарии. София, Народный музей.
32. Икона св. Николая в Дечанах в Сербии.
33. Святитель Николай исцеляет Стефана Дечанского. Деталь иконы Стефана Дечанского в Дечанах в Сербии.
34. Деяния апостолов. Миниатюра греческой рукописи из Парижской Национальной библиотеки № 510, лист 32.
35. Смерть апостолов. Миниатюра той же рукописи, лист 42.
36. Деяния св. Петра. Стенопись в церкви Матейча в Сербии.
37. Деяния и смерть неизвестного апостола. Там же.
38. Деяния св. св. Петра и Павла и их смерть, проповедь св. Якова. Там же.
39. Деяния, страдания и смерть св. Луки. Там же.<sup>2</sup>)
40. Икона св. св. Петра и Павла в церкви тех же святых в Новгороде.
41. Целующиеся Петр и Павел. Греческая икона. Вена. Государственный музей.

1) Воспроизведено по частично расчищенному оригиналу.

2) Рис. I и II воспроизведены по рисункам проф. Н. Л. Окунева, рис. 3, 6, 12, 16—18, 19 и 36—39 по его снимкам.

42. Целующиеся Петр и Павел. Крыло итальянского триптиха „maniera gtesca“. Местонахождение неизвестно.
43. Икона св. Филиппа. Ленинград, Русский музей.
44. Икона св. Иоанна Богослова. Раньше в Рогожском кладбище в Москве.
45. Икона св. Иоанна Богослова. Раньше в собр. Остроужова в Москве.
46. Смерть св. Иоанна Богослова. Крыло италогреческого триптиха. Раньше Смоленск, частное имущество.
47. Вознесение св. Иоанна Богослова. Стенопись в Грачанице в Сербии.

# SUMMARY

## TWO STUDIES FROM THE HISTORY OF BYZANTINE ART

### *I. Ikonographic theme of Christ of Pity.*

The image of Christ dead and erect in a sarcophagus spread in the Middle Ages all over Western and Central Europe as the copy of a painting worshipped in the Church S. Croce in Gerusalemme in Rome, to which attached a legend about the miraculous mass of St. Gregory the Great. At the end of the Middle Ages this picture, just like the picture of the Dolorous Mother, becomes the bearer of the spiritual strain of the theme, a kind of mystical mood predicting the stress of the Reformation. It is interesting to note that the prototype of this picture, which to this day is kept in the Church in Rome mentioned above, is a mosaic Byzantine ikon, and the question naturally arises whether the picture has not brought its symbolism already from the region of its origin.

Not only this painting but other monuments also are proof that the ikonographic scheme of Christ of Pity originated on Byzantine soil: most important are a Gruzinian ikon in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, two miniatures of Cod. Petropol. 105, a fresco from the 13th Century at Gradac in Serbia, and a silver shrine for the Gospels at Vani in Gruzia from the end of the 12th or the beginning of the 13th Century. There exist a great number of monuments from the 14th and the following centuries.

All monuments can be divided into several types. First of all is the simple type, where Christ stands alone, with his hands either crossed on his body, or hanging by his side; later on a sarcophagus appears with body of Jesus stepping out of it and instruments of torture around him. From the 14th century Christ is accompanied by the Mother of God either alone or together with St. John the Theology, who weep over the dead Christ. Then from the 16th century number of bystanders increases with further witness of the Crucifixion. But pictures can also be divided according to what inscription is appended to them. The oldest monuments have only the inscription "King of Glory" whereas from the 15th century this inscription is transferred to the beam of the cross erected behind Christ and beside the head appears the inscription "Descent from the Cross".

The theme has already occupied the attention of a number of scholars mainly from the point of view of its origin. The older Russian scholars for example were in no doubt about its origin being Italian, whence it entered Byzantine and Russian art only on the 14th century. But this supposition is refused first of all by the aforementioned monuments, which are older than the oldest monuments of Western art, and secondly by the fact that the theme appears for the

first time on Italian soil in the mouldings of a pulpit of the Cathedral in Pisa, created between 1303 and 1311 by Giovanni of Pisa, which shew elsewhere also considerable influences of Eastern ikonography not present in other works of this sculptor. Only in the 14th century does this composition quickly begin to spread over Italy, and that mostly in connection with sepulchral mouldings. The symbolic significance of this composition in the east has already been pointed out by Gabriel Millet, and Venetia Cottas brings it, in so far as the symbolism is concerned, into close connection with the picture of the dead Christ lying prostrate.

From a survey of the monuments of this last composition it follows that although it is originated in connection with the transfer of the stone of extreme unction on Constantinople in the middle of the 13th century, already in the oldest monuments a symbolic significance was attached to it, namely, the victory of Christ's death on the cross over death, so that both compositions only repeat by means of creative art the idea expressed many times in contemporary Byzantine religious poetry. Both compositions get near to Eucharistic symbolism. That, however, is not true of the oldest period of our composition. But the search for a literary model for the origin of this picture as an expression, in creative art, of veneration for the suffering Christ leads nowhere, in spite of the fact that many texts can be found, both homiletic and hymnical, which fully substantiate the origin of the picture of the Mother of God weeping for the dead Son after his descent from the cross. These texts can be so arranged as to show a development in the increasing intensity of the dramatic description of the weeping of Mary. Therefore it is not surprising that it was actually in Byzantine territory that the composition of the dolorous Mother of God originated, which has until now been looked upon as the work of Central European Gothic. The oldest monuments are a fresco at Nerez (1164), a miniature Cod. Vat. Graec. 1156, a fresco of the charnel-house of Bačkovo from the middle of the thirteenth century, and the crossing of this type over to Italian soil is documented by a picture of the ducento crucifix in the Museo Civico at Pisa. But the composition of Christ of Pity cannot — on the soil of Byzantine art — be connected either with the composition of the Dolorous Mother of God or with the texts which gave rise to the composition, because the tears of the Mother of God refer to the dead yet unburied Christ, whereas in our composition we are evidently dealing with Christ already buried, as proved by the sarcophagus from which he is stepping out. It is true that the inscription "descent from the cross" and the vertical position of Christ from the cross in our composition and the inclination of his head clearly show that formally the composition of Christ in the grave originated from the picture of the cycle of the Holy week, depicting the descent of the dead body of Christ from the cross, where Joseph holds the body of Jesus. But that does not explain why this composition arose in the first place. The parallel with the mystical function in the West fails. True, in the 10th and 11th centuries Byzantine mysticism flowered most, particularly in the person of Symeon the New Theology and his pupils, but nothing can be found in this mysticism which would explain the origin of our composition, especially no motive

of human compassion for the dead Christ. But the origin is not even to be formed in the veneration of the Holy Land, because in the eyes of all Byzantine historians the idea of crusading is tolerated with coolness to say the least. On the other hand a search among reveals a close connection between this theme and the encomia sung at the matutinal service on Holy Saturday, which links the adoration of the dead Christ with consideration of his divine might, guarantee of his resurrection. This is confirmed by a late church - slavonic text of Russian origin, which is describing the matutinal service of Holy Saturday at the Great Cathedral of Constantinople, specifically mentions that the ceremony centred on the picture of the dead Christ in the Grave.

One must therefore bring the origin of the composition into close proximity to the needs of Byzantine liturgy, whereupon the finished composition becomes the symbol of Christ's victory over death and finally the symbol of the Eucharist, most probably in connection with a whole number of heresies touching on the relation between both natures of Christ and thereby on the secret of Eucharist teaching, which fills the end of the 11th and all the 12th centuries.

In any case, the composition, in all three of its functions or comprehensive contents was decidedly foreign to the conception which was given it by the turbulent times of late Gothic in Central Europe.

## *II. The Portrayal of Legend in Byzantine Art.*

After a detailed analysis of the pictorial biographies of St. Nicholas and the Apostles, to which are connected the results of a former study by the author about the ikonography of the legend of St. George, this study closes with the synthesis of the preliminary results, in which the author tries to discover the relation of Byzantine painters to the literary model and to grasp the creative principles which led them in depicting the life - stories of saints. Although pictorial lives of the saints appear already from the 4th century, their development is noticeable only from the 11th century and their full flowering in the 14th century. This phenomenon must be linked up with the great development in the veneration of the saints which makes its appearance in Byzantium at about the end of the 10th century. We have a parallel, and a very exact one too, in Byzantine religious literature. The development of Byzantine hagiography culminates in the synthetic work of Symeon Metafrastes, which bore the character of an official collection of legends. It spread therefore like a flood in copies all over the Byzantine world and pushed old legends out of use. Towards the end of the 13th century a new phase of Byzantine hagiographie sets in and there appear Neos Metafrastes, Constantinos Akropolites. Their work of arrangement was of very great significance for the general spread of veneration of saints because these collections penetrated even into liturgical books and thence become known to a very wide circle of believers. It was probably in this religious atmosphere too that there originated the idea of spreading the veneration of saints by image as well as by word. The painter therefore was given text of the legend with instructions to embody it on the space of the Church wall. It

was not necessary first to create the form of continuous narrative divided into successive pictures; this was known from old Christian times, although originally used only for narrating the events of the Old and New Testaments after the pattern of the canonic and apocryphic books. The painter had therefore only to transcribe into this artistic form another text.

It has already been said many times that the mural picture - cycles owe their origin to illuminated manuscripts where the miniature illustrated the text. We have as yet no proof that the cycles of lives of saints in manuscript painting preceded those monumental cycles, but it was sufficient that these were frequent cycles illustrating the narrative of the Old and New Testaments. But it is not a mere step from a book-cycle to a mural one. In book-illustration not only does the picture illustrate the text, but the text also explains the picture. The painter, in composing a painting, could rely on the reader understanding even a less intelligible picture when there was the text surrounding it. The painter had to compose the painting in such a way that the onlooker understood not only the event depicted but also the surroundings in which it took place, the character of the persons concerned and their interrelation. When the painter illustrated a book it was not necessary for him to depict every event in the text, a few separate illustrations sufficed. Any fear for their explicitness disappeared because the text accompanied the reader. It was not possible to transfer a whole legend on to a mural cycle. There was no other way but to select some events for illustration, and the choice must be regarded not merely as the expression of the relation of a believing man to the contents of the text but rather — and first of all — as an expression of creative art. Both these standpoints of the servant of the church and of the artist need not agree when for example the ecclesiastical interest would require a scene to be depicted which defies artistic rendering, or to be expressionless by the standards of composition and the idealistic character of Byzantine art. On the other hand the painter was able to effect a change in the cycle by the insertion of pictures which were contrary to ecclesiastical tradition. The standpoint of creative art won over the ecclesiastical demands expressed in the text which should have guided the painter, and his fondness for extraordinary events prevailed. Another testimony is furnished by those cycles where the painter made use of several patterns, choosing from each what he as an artist regarded as most suitable. In Byzantine art, which was always “*ancilla religionis*”, no fundamental quarrel between these two points of view, no individualistic mutiny in art could arise. Both views, even though they collided, never transgressed the limits given them by the total significance of these cycles, which is the glorification of the saint.

From this point of view too the painter treated his literary model. He picked scenes which furnished proof of the saint's power derived from supernatural grace, in particular his miracles, whatever their character. The miraculous aspect of those events counted for more than anything. Also the saint's persistence in his faith could best be stressed by piling one scene of torture on another. This point of view on the part of the artist did not of course encourage a logical arrangement of the events depicted according to the natural laws of this world.

This is an expression of the anti-naturalism of Byzantine art which permeates these cycles. The scenes of the cycles are conceived conventionally, bereft of everything that would burden and obscure the object of the narrative proper, the architecture is merely sketched, the number of persons a minimum, the multitude is signified only by a several — headed *pars pro toto*. Here the idealism of Byzantine art parallels the idealism of Gothic. In Byzantium as well as in Gothic art anti-naturalism was not a sign of incapacity but an expression of the spiritual foundation of art.

In the background of these cycles we discover an extraordinarily interesting process of creative art, full of initiative and endeavour for an individual characteristic expression of the given literary theme. It is noticeable that we do not find here the expected low grade of compositional invention which betrays itself in easy copying and imitating of old examples and in the use of painter's handiwork, the worth of which sinks by the study of such cycles to a minimum. There is not a single cycle which would copy older or contemporary examples slavishly. Even if in many Russian ikons some current scenes repeat themselves the choice of scenes and their sequence is always different. In each case the painter thought deeply about his task and did not merely patch in spiritless copying.

But this analysis gives us an insight not only into the field of creative art of Byzantine artists but also into the field of spiritual activity of Eastern Christendom as inspired by Byzantium. For creative art is here not an independent phenomenon but only one manifestation of the spiritual life of the time. Through the artistic expression of the legend we glimpse into Byzantine adoration, the character of the artistic expression reflects the regard for saints. In Byzantium and completes the picture conveyed by the legend itself.

First of all, the believer approaches the description of the saint's life — story with almost dithyrambic festivity. The holy Saint is the object of Divine choice from the very beginning of his life. His birth, childhood and other normal events of his life are turned into something supernatural and full of grace and therefore worthy of the reverence and admiration of the faithful. If the essentials of life are already a collection of extraordinary manifestations, still more will the saint's life itself appear as a holy vocation.

With martyrs, this life - story consists of a string of tortures from which they escape uninjured; with confessors, of a string of miracles. The painter does not stop short of anything unnatural; in many cases he goes even further and literally delights in supernatural manifestations, purposely ridding himself of all intellectual attitude to the historic events which he is depicting. His simple — mindedness evidently transgresses into the fabulous and his resistance to nature, expresses itself so intensely that he sees everything supernatural as unnatural, all that is *supra naturam* must in his opinion be also *contra naturam*. Thus creative art testifies to the antischolastic nature of the intellectual world of Byzantium and the sphere of its influence.

## LIST OF ILLUSTRATIONS IN THE TEXT

- I. Christ of Pity. Miniature of Greek manuscript from the Lenin library in Leningrad. No 105 folio 65 v.
- II. Christ of Pity. Miniature of the same manuscript, folio 167 v.
- III. Christ of Pity with the Virgin Mary and John the Theology. Fresco in cathedral of St. George at Kaliviu tu Kuvava in Greece.
- IV. Christ of Pity with the Virgin Mary. Ikon from the former Postnikow collection.
- V. Christ of Pity among the Angels. Relief on silver shrine for gospel at Vani in Gruzia.
- VI. Dead Christ Adorned by Angels. Fresco in court Church at Argeş in Roumania.
- VII. The Life of the Holy Apostles. Metal intarsie on the door of the basilika of St. Paul in Rome. (Detail.)
- VIII. Scenes from the Life of St. Peter. Fresco in Cathedral of St. Sofia at Kiew.
- IX. Scenes from the Life of St. Paul. Mosaic in Capella Pallatina at Palermo.

## LIST OF ILLUSTRATIONS ON SUPPLEMENTS.

1. Christ of Pity. Ikon from Gruzinia in cathedral of the Lord's Grave in Jerusalem.
2. Christ of Pity. Mosaic ikon in Cathedral of S. Grace in Gerusalemme in Rome.
3. Christ of Pity and Crying Virgin Mary. Fresco in Marko Monastery in Serbia.
4. Christ of Pity. Fresco in Cathedral at Kovalev near Novgorod.
5. Christ of Pity. Ikon from Krivoje. Moscow, Tretjakov Gallery.
6. Christ of Pity. Fresco in Kalenić, Servia.
7. Nikifor Savin: "Do not cry over me, mother". Leningrad, Russian Museum.
8. Giovanni Pisano: Pulpit of House in Pisa. Last in Berlin, Museum of Emperor Frederick.
9. Epitafion of the Adronikos Palaeologos. Ochrida, Church of St. Clement.
10. Dead Christ among Angels. Fresco in Dečany. Serbia.
11. "Above I see Thee on the throne, below in the grave." Fresco in the Dochiariu Monastery on Athos.
12. Lamentation for Christ. Detail of Crucifixion in Museo Civico at Pisa.
13. Virgin Mary lamenting for Christ. Fresco in Nerezi, Servia.
14. St. Nicholas accepting Constantin's gifts. Fresco in Marko Monastery, Servia.
15. Death of St. Nicholas. As aforementioned.
- 16.—17. Cycle of Life of St. Nicholas in Homor — Roumania.
- 18.—19. Cycle of Life of St. Nicholas in Moldovitsa — Roumania.

20. Ikon of St. Nicholas in Monastery of Grottaferrata at Rome.
21. Ikon of Life of St. Nicholas. Leningrad, Russian museum.
22. Miracle with the Patriarch. Fragment of ikon in the monastery of Pečora near Pskov.
23. Saving of Basil from Captivity. Ditto.
24. Miracle with child drowned in Dniepr. Ditto.
25. Saving of three Christians. Ditto.
26. The Dream of St. Nicholas. Ditto.
27. Recuperation of Demonical Man. Ditto.
28. Miracle with three. Ditto.
29. Liberation of the three Strategists. Ditto.
30. Ikon of St. Nicholas. Former collection of Rjabushinskij.
31. Ikon of St. Nicholas from Vratza in Bulgaria. Sofia, National museum.
32. Ikon of St. Nicholas in Dečany in Servia.
33. St. Nicholas heating Stephen Dečanskij: Detail from ikon of Stephen Dečanskij in Dečany in Servia.
34. The Activity of the Apostles. Miniature of Greek manuscript of the National library in Paris, No 510, folio 32, v.
35. The Death of the Apostles. Miniature of same manuscript of folio 426, v.
36. The Activity of St. Peter. Frescoes in Church at Matejč in Servia.
37. The Activity and Death of an unknown apostle. Ditto.
38. The Activity of St. Peter and Paul and their Death, Sermon of St. Jacob. Ditto.
39. Activity, Torture and Death of St. Lukas. Ditto. \*)
40. Ikon of St. Peter and Paul in the Cathedral of same saints in Novgorod.
41. Kissing Peter and Paul. Greek ikon. Vienna, Staatsmuseum.
42. Kissing Peter and Paul. Wing of Italian tryptich "maniera greca". Unknown deposition.
43. Ikon of St. Philip. Leningrad, Russian Museum.
44. Ikon of St. John the Theology. Formerly at Rogož cemetery in Moscow.
45. Ikon of St. John the Theology. Formerly Ostrouchov's collection in Moscow.
46. Death of St. John the Theology. Wing of Italian - Greeck tryptich. Formerly Smolensk, private property.
47. Ascension of St. John the Theology. Fresco in Gračanica in Servia.

---

\*) Pictures I. and II. are reproduced after drawings by prof. N. L. Okunev, pictures 3, 6, 12, 16 to 19, and 36 to 39 after his photographs.

---

Josef Myslivec

**DVĚ STUDIE Z DĚJIN BYZANTSKÉHO UMĚNÍ**

V knize je 47 obrázků na křídovém papíře a 9 perokreseb v textu.

Vydalo Léta Páně 1948 nakladatelství Universum v Praze. Garmondem písma Baskerville v úpravě Antonína Lískovce vytiskla tiskárna „Práce“. Vydání první. Cena brožovaného výtisku 210 Kčs.