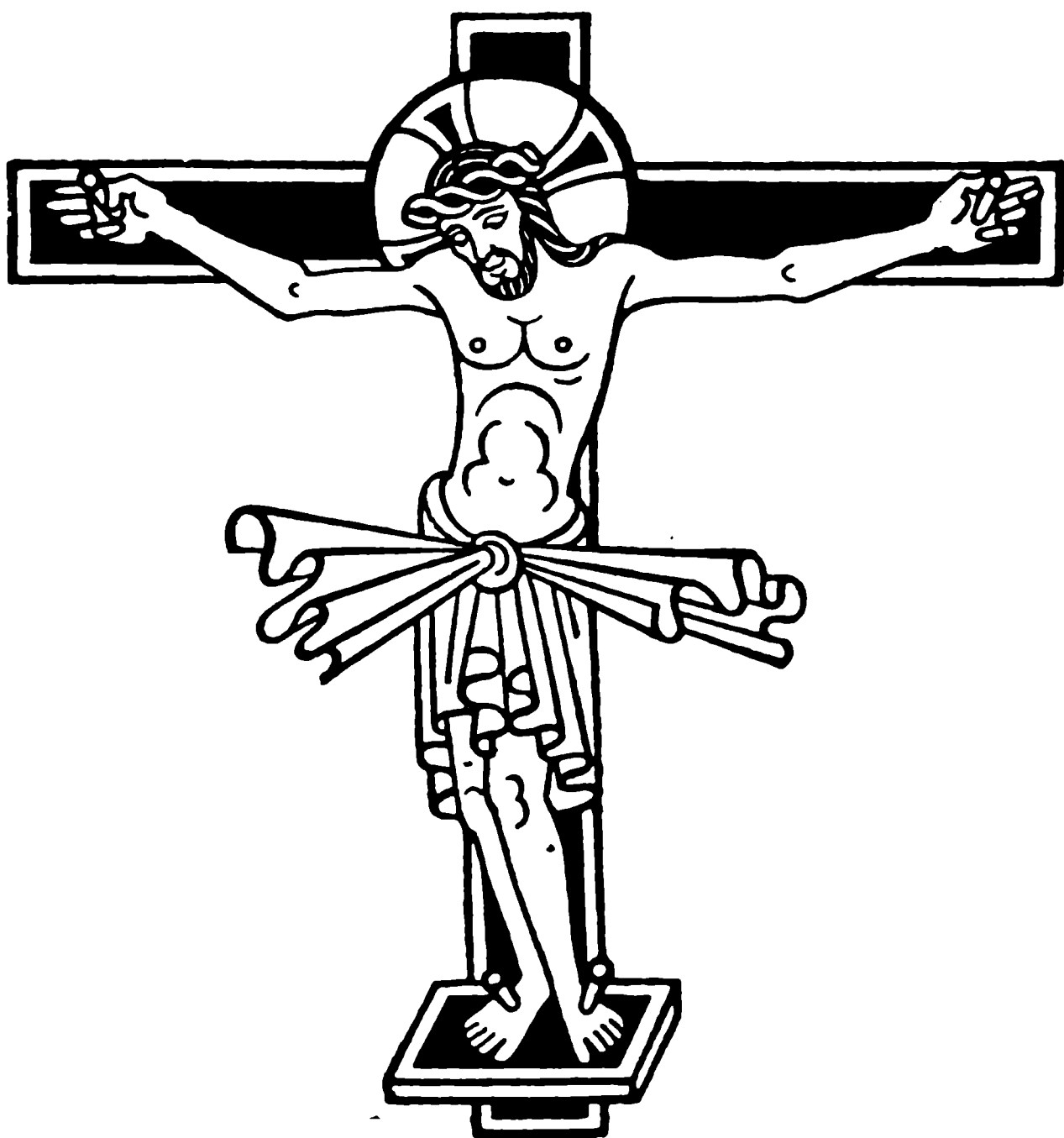


 JOSEF CIBULKA
STAROKŘEŠŤANSKÁ IKONO-
GRAFIE A ZOBRAZOVÁNÍ
UKŘIŽOVANÉHO

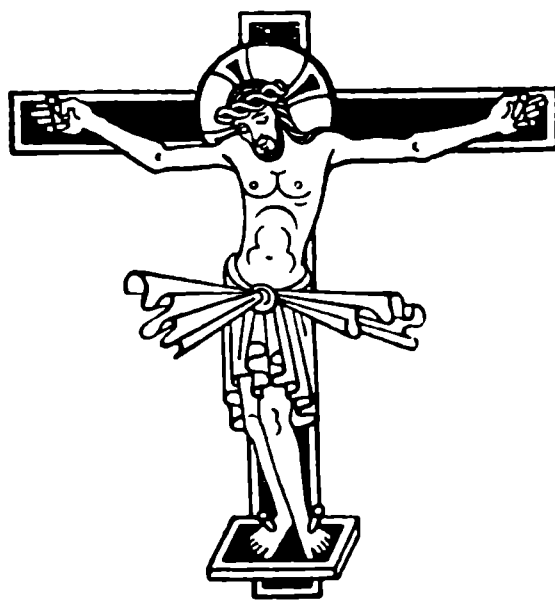


D • P • S

ps

JOSEF CIBULKA

STAROKŘESŤANSKÁ
IKONOGRAFIE
A
ZOBRAZOVÁNÍ
UKŘIŽOVANÉHO



Vychází za podpory ministerstva
školství a národní osvěty

1 9 2 4

Družstvo Přátel Studia v Praze

NIKODEMU PAVLOVIČI
KONDAKOVU
VĚNOVÁNO

PŘEDMLUVA.

Otázka, kdy a jak se počalo vyobrazovati ukřižování Kristovo, stala se v nedávné době předmětem obnoveného zájmu. Zastaralé práce Grimoüard de Saint-Laurentovy a Stockbauerovy¹ doplnil významnou studií Dobbert.² Forrer a Müller³ snesli všechnu známou látku, kterou dále zpracovali Engels⁴ a Christol⁵. Rozhodným krokem ku předu byly práce Bréhierova⁶ a Reilova⁷, po nichž Schönermark⁸, Lázár⁹ a Jerphanion¹⁰ jen skrovnou hřivnou přispěli k objasnění otázky. Sebraný materiál encyklopedicky zpracovali Kraus¹¹ a Leclercq¹², nehledíme-li k starším článkům, které ve svých encyklopediích uveřejnili Martigny a Smith.

Přes toto mnohonásobné úsilí pokouším se o nové zpracování otázky, neboť revise dřívějších studií jeví se nutnou a nutnějším ještě jejich doplnění. Poněvadž předcházejícím publikacím neprospívalo přílišné osamostatnění otázky, založil jsem práci na širším základě ikonografickém. Tím však vzrostl rozsah knihy, neboť vzhledem k různícím se názorům bylo nutno rozvinouti obsáhlý problém starokřesťanské ikonografie, zvláště předkonstantinské, jehož vyřešením našel jsem teprve odpověď na záhadu předkonstantinského obrazu Ukřižovaného. Proto byl znovu prozkoumán netoliko soubor hlavních památek, nýbrž také svědectví literatury starokřesťanské, dosud po této stránce přehlížené. Otázce palatinského krucifixu dostalo se nového objasnění formálním srovnáním s příbuznými památkami a svědectvím papyrů, čímž vynikl synkretistsko-gnostický ráz památky. Konečně bylo nutno doplniti shromážděný materiál a znovu jej roztríditi. Pojednání o začátcích zobrazování Ukřižovaného vzrostlo tak v řadu studií, spjatých zřetelem na ikonografický problém vznikajícího obrazu ukřižování Páně.

Dobově obsahuje tato práce látku prvních osmi

století. Rozsah ten je odůvodněn věcně, neboť koncem této periody splývají prvotní typy a schemata v jednotný obraz, který se stává všeobecným základem středověké ikonografie Kristova ukřižování.

Při publikacích z oboru starokřesťanského umění bývá na autoru především požadován šiboleť příslušenství k táboru orientalistů nebo okcidentalistů. Dnes vlastně již není těchto dvou tříd, nýbrž nazírání rozštěpilo se na tolik druhů, že není snadno vypočítati všechny jeho odstíny od lokálního pojmání římského až k oněm hypotesám, které začátky starokřesťanského umění zacházejí hledat za hranice helenisticko-římské kultury. Nechtěl jsem plouti ani pod římskou vlajkou, ani pod orientální, nýbrž snažil jsem se přiznati každému, co jeho jest. Tak uzrál odklon od mnohých názorů, které v poslední době šířilo upřílišněné nadšení orientální, a západnímu umění byl vrácen jeho podíl na vytváření prvních obrazů Ukřižovaného.

Nakonec děkuji všem, kdož radou a pomocí při práci mi přispěli. Zvláště vzpomínám laskavosti, jakou mi některé potřebné fotografie opatřili pan dr. Václav Pallier, splnomocněný ministr Československé republiky u Svaté Stolicy, p. dr. Antonín Muñoz, profesor římské university, a p. dr. Theodor Hopfner, profesor německé university v Praze, jemuž také vděčím za rady poskytnuté při zpracování otázky palatinského grafita.

V Praze, v prosinci, 1923.

Josef Cibulka.

KŘESŤANSKÉ UMĚNÍ V DOBĚ PŘEDKONSTANTINSKÉ A ZOBRAZOVÁNÍ UKŘIŽOVANÉHO.

Koncem prvního století po Kristu objevuje se v podzemních pohřebištích v Římě a Neapoli výzdoba, která po stránce formální se neliší od soudobých maleb římských paláců, domů a hrobek, ale obsahově chová v sobě prvky, které ji blíže určují jako křesťanskou. Událost tato má do sebe dalekosáhlý význam. *Do služeb vzrůstajícího se křesťanství vstoupilo umění.*

Nepřetržitým tokem postupuje vývoj pohřebištního umění v Římě a dolní Itálii až do prvních let století pátého. Ojedinělé ukázky křesťanských maleb lze shledati i v bývalé východní říši římské, avšak teprve od čtvrtého století. Z toho je patrné, že zachovaná *předkonstantinská* malba křesťanská soustředěna je v Římě, nehledíme-li k méně významným památkám dolnoitalským.

Koncem druhého století uplatňuje se vedle malby katakombové několik sarkofágů reliefovou výzdobou. Hojnější jsou sarkofágy ze století třetího. Dle různých kritérií předmětných spíše než slohových bývají děleny na skupinu alexandrijskou, maloasijskou a syrskou. Není věcí ikonografické studie, verifikovati takové rozdělení. Stačí konstatovati, že naleziště sarkofágů jsou opět na západě, t. j. v Římě, Ravenně, Arlesu a jinde ve staré Galii, takže nemožno předpokládati, že by všechny sarkofágy dovezeny byly z východu. Za to je důležitým pro ikonografické studium zjistiti, že náměty sarkofágů, až na několik nepatrných variantů galských, nerozmnožují scén a typů známých z katakomb. Obsah jejich potvrzuje repertoír pohřebišť-

ních maleb a teprve od polovice třetího století jemu poněkud vývojově předbíhá. Ani památky uměleckého průmyslu předkonstantinského, ať východního nebo západního původu, nevykazují jiných námětů, než jsou známy z katakomb a sarkofágové plastiky, a omezují se většinou na vyobrazování primitivních symbolů.

Teprve v době konstantinské a pokonstantinské nastává změna. Invence katakombových maleb upadá, třeba by neklesal jejich počet. Tvůrčí priorita přechází na sarkofágovou a drobnou plastiku, na mosaiky chrámové a na textové miniatury. Jiný obsah proráží tu převzatým tradičním kánodem typovým a jen nepatrný jeho odraz můžeme ještě studovati v katakombách. Zřejmě se uplatňují jiná střediska umělecká. Nastává jiná perioda ikonografického vývoje, různá od jednotného rázu dosavadního umění křesťanského.

Z toho je patrné, že *doba předkonstantinská, zahrnující první tři století, je periodou obsahově ucelenou a že ikonografické její bohatství uloženo je především v malířské výzdobě římských katakomb, která je pouze dotvrzována památkami starokřesťanské plastiky a drobných umění.*

Srovnáme-li předmětný obsah předkonstantinské periody křesťanského umění s ikonografickým repertoirem pozdějšího umění křesťanského, shledáme, že *době předkonstantinské nadobro schází vyobrazení Kristova ukřižování, tedy právě nejběžnější námět křesťanského malířství a sochařství ve středním a novém věku. Očekávali bychom, že hlavním předmětem mladého snažení uměleckého, vyvírajícího z nadšených myslí prvních křesťanů, bude to, co bylo těžištěm učení, hlásaného apoštoly, jak je případně a stručně Apoštol vystihl slovy: „My však kázeme Krista ukřižovaného!“¹³ Skutečnost je však jiná. První umělci křesťanští nemalují vrcholné scény Kristova utrpení a zdánlivě se*

vyhýbají zobrazení této základní pravdy nové víry. Teprve doba pokonstantinská přináší do umění námět Ukřižovaného.

Úkolem této kapitoly je vysvětlit zarážející pasivitu nejstaršího umění křesťanského vůči námětu Ukřižovaného. Dlužno tu uvážiti vlivy vnější, především antické, ale více ještě vlivy vnitřní, ikonografické směrnice starokřesťanské tvorby.

1.

ANTICKÉ VLIVY.

Křesťanství, zrozené v Palestině, záhy překročilo úzké hranice vlasti a vstoupilo do širých oblastí veleříše římské. Nebylo posláno k jednomu národu, nýbrž k lidstvu. Ve dvou kulturních prostředích prožilo svá dětská léta: v židovském prostředí Palestiny a diaspory, a v helenisticko-římském prostředí antickém. Nejednu myšlenku převzalo z rodné země, jsouc vyvrcholením náboženství židovského a splněním jeho Písem, avšak nejedno zařízení osvojilo si procházejíc římskou říší, ačkoliv povahou svou tolik odporovalo vlastnímu antickému názoru světovému. Z kterého prostředí pochází křesťanské umění, jehož ranní existenci v Římě jsme poznali?

Především je vyloučeno, že křesťanské umění vzniklo v římském zahraničí, neboť křesťanství za limes římský pronikalo teprve během druhého století, kdy v Římě již dávno pokrylo výzdobou stěny katakomb. Římská říše je nejen kolébkou křesťanské víry, nýbrž i jeho umění.

Dále dlužno vyloučiti, že by figurální umění křesťanské pocházelo z palestinského prostředí židovského. Tam se udržoval houževnatě v nezmírněné strohosti mojžíšský zákon, zakazující zobrazovati Boha.¹⁴ Ani světských obrazů netrpěl ikonokla-

stický fanatism židovský, tím méně pak náboženské. Pilát musel z Jerusalema odstraniti portréty císařovy, poněvadž nebylo dovoleno obrazy postaviti a hrozila vzpoura lidu;¹⁵ synedrium dalo spáliti palác Herodův v Tiberiadě, poněvadž byl zdoben obrazy zvířat.¹⁶ Zákaz figurálního umění hluboko pronikl židovskou myslí, takže nemůžeme předpokládati, že by v církvi započal figurálně tvořiti pokřtěný element palestinsko-židovský. Taková radikální změna názorů obratem není možná. Právem proto praví *Renan*,¹⁷ že by se bylo vyvinulo pouze stavitelství, kdyby bylo křesťanství zůstalo omezeno na příliv židů. Pro pochopení starokřesťanské ikonografie a jejího poměru k ukřižování netřeba tudíž hledati hledisek v palestinském židovství.

Rozhodující chvílí pro vznik křesťanského umění figurálního je *vstup křesťanství do vlastní oblasti antického světa helenisticko-římského*. Zde bylo výtvarné umění všeobecným majetkem kulturním. Nebylo veliké osoby, myšlenky nebo děje, kterých by se nebylo zmocnilo antické umění a jich neprojevilo ušlechtilou formou na estetické uspokojení soudobé žízni po kráse.

Síle a přesvědčivosti antické kultury výtvarné podlehla i rasa tak nepoddajná jako Židé. Rozptýlení v diaspoře mezi Řeky a Římany nedbali více posvátných tradic a v pohřebištích a synagogách vedle ornamentálních motivů lineárních a rostlinných začali v posledních dobách římského císařství vyobrazovati zvířata a postavy lidské. Uplatnila se tu táž snaha asimilační, kterou si Židé v diaspoře osvojili řecký jazyk, zapomenuvše hebrejského, a kterou židovští učenci spojití chtěli starozákonní náboženství s řeckou filosofií.

Situace křesťanství vůči umělecké kultuře antické byla jiná nežli situace židovská. Židovské náboženství zůstalo v diaspoře přes nemalý počet pro-

selytů pohanských přece jen podstatně omezeno na národ israelský, takže je možno mluvit o asimilaci. Křesťanství však přijímalo do lůna církve Řeky, Římany a helenisované Židy, v jichž množství záhy zanikal poměrně malý počet pokřtěných židů palestinských, nepřijímajících umění. Nedála se tím asimilace cizího elementu k antice, nýbrž náboženský přerod antických a umělecky založených lidí. Křtem neztratili noví vyznavači helenisticko-římské své vyspělé formální kultury antické a proto také nepřestali milovat umění a umělecky tvořit.

Vlivy ovzduší semitsko-orientálního nezanikly však nadobro v prostředí antickém. Proto se vyznačuje poměr prvních křesťanů vůči umění oním kontrastem, který panuje v poměru staré církve ke kultuře vůbec. Staří křesťané nenáviděli světa a světské kultury, ale zároveň přejímali její vymoženosti. Zatracovali antickou filosofii, ale chápali se její zbraně v boji proti pohanskému mnohožství. Pohrdali krásným písemnictvím a řečnictvím, ale zároveň si osvojovali kulturu slova i slohu studiem retoriky a literatury. Podobně vlivem semitsko-palestinským nepřáli snad mnozí z křesťanů umění, ale proti tomu zároveň, a již od prvních dob, druzí v okruhu antické kultury umění přijímali a v jeho tendencích tvořivě postupovali.

Rodištěm starokřesťanského malířství bývá přesněji označována Alexandrie. K tomu úsudku svědčí alegorický obsah nejranějšího umění křesťanského spíše než známky slohově-formální. Než alegorické nazírání neomezovalo se na Alexandrii, jak ještě vysvitne. Umělecky pak byla Alexandrie v té době již bez tvůrčího rozmachu. Zatím co na západě, jak patrně z maleb pompejských a herkulánských, druhý sloh nástěnných maleb důsledně vyrůstal z prvního, nedovedl se východ více povznést nad první sloh inkrustační a vytvářel v Alexandrii druhou

jeho periodu, vyzařující jen ojediněle do maleb pompejských a katakomb římských.¹⁸ Východ dohrál již svou vůdčí úlohu uměleckou. Tvůrčí vývoj dál se nadále v Itálii. Na místo umění helenistického nastoupilo umění římské.¹⁹

Na poslední fázi nástěnného malířství pompejského navazují malby katakombové. Není to tedy umění alexandrijské, nýbrž umění, které se vyvinulo v Itálii a odtud se na východ šířilo. V Římě byly dány všechny vhodné podmínky pro vznik a vývoj nového umění. Vlivy ovzduší semitského, umění figurálnímu nepřejícího, bylo zde mnohem méně pocítovati než v Alexandrii. Církev na východě vyznačovala se strnulou konservativností, kdežto naopak římská církev, třebaže literárně nedosahovala významu orientálních obcí, byla volnější, živější a podnikavější. Myšlení křesťanské se v Římě mnohem rychleji vymaňovalo z převzatých zvyků a vnějších vlivů.²⁰ Není tudíž třeba konstruovati umělých hypotéz o orientálním původu římského křesťanského malířství katakombového (a tedy i křesťanského umění), když v Římě jsou netoliko dány vhodné podmínky pro jeho vznik, ale i existence ranních maleb, jinde nedoložitelných, jasně dosvědčuje, že zde ve slohové souvislosti s římským uměním od konce prvního století započal vývoj umění křesťanského.

Souvislost křesťanského umění s pozdní antikou sahá však ještě za totožnost slohově-formální, neboť nové umění po stránce typové a kompoziční je závislým na typech a schematech antických, t. j. helenistických a římských. Předlohou scén křesťanského obsahu jsou zhusta pohanské komposice antické. Tak na př. Mojžíš, rozvazující si obuv, má vzorem antické schema Jasonovo. Podobně obraz symbolického rybáře, zdobící stěny katakomb a sarkofágů, na vlas se rovná běžnému pojetí rybáře

na antických stélách a gemách, scéna Krísta, soudícího duši, má tutéž disposici jako Minos rozhodující nad osudem zemřelého. Na místo Psychopompo v této scéně později nastupuje anděl. Hojně užívaný typ křesťanských orantů lze formálně doložit vzory antickými, postava dobrého pastýře kryje se kompozičně úplně s t. zv. sochami krioforeskými, malá Psyche, již Hermes nese na ruce, stala se předlohou duše zobrazované drobnou postavou lidskou. Okřídlené postavy personifikovaného vítězství (Nike) byly vzorem křesťanských andělů, nesoucích věnce vítězství. Z antiky pochází nimbus svatých. Že v katakombách zobrazení Noe, Jonáš a Lazar předpokládají kompozice antické, přiznávají i ti, kteří jinak předloh antických neuznávají.

Možno tedy právem mluvit o formální typové závislosti starokřesťanského umění na antice, třeba by byly též některé typy, jichž předlohu v antickém umění zjistiti nelze.²¹

Pro ukřižování nevytvořilo antické umění žádné předlohy, poněvadž námět takový byl estetický a morálně nepřijatelný. Nedostatek předlohy jistě oddálil zobrazování Ukřižovaného, ale nebyl překážkou nepřekonatelnou, kdyby křesťané Ukřižovaného zobrazovati *chtěli*. Obraz takový vymyká se však z uměleckého programu, jak níže vysvětlíme.

Souvislost starokřesťanského umění s antikou sahá však za závislost typovou. Je tu kontinuita některých scén. V katakombách jsou zobrazeny *pohanské* náměty antické: Orfeus, personifikace slunce, řek a moře, čtvero ročních počasí a zvláště scény z mytu Amora a Psyche, opakované i v drobném umění křesťanském. Ani *(obsahově)* se tedy křesťanské umění v prvních dobách úplně nevymanovalo z vlivů antických a tvoření jeho podléhalo částečně dřívějším názorům pohanským. Skuteč-

nost tato má nemalý význam pro poměr křesťanského umění k námětu Ukřižovaného.

Antickému člověku byla cizí myšlenka, že by bůh nějaký trpěl nebo umřel. Antičtí bohové, zvláště v době císařské recipování, byli silnými reky a hrdiny. Utrpení a smrt boha byly nepochopitelné. Právě proto vzniklo v 1. a 2. století učení doketů a gnostiků přisuzujících Kristu jen zdánlivé tělo. Tím méně mohl antický člověk chápat, že by bůh nějaký mohl býti potupně ukřižován. Výčitky pohanů dovozují právě z ukřižování nescelnost víry křesťanské.²² Sám Tertulián, tak rozhodný a nekompromisní, praví, že je třeba opatrnosti: „Bylo nutno tajemství utrpení v kázáních obrazně naznačovati; čím jest neuvěřitelnější, tím větší pohoršení by vzniklo, kdyby se nezahaleně kázalo (*si nude praedicaretur*); čím jest velkolepější, tím více dlužno je zahalovati, aby těžce chápající rozum hledal milost Boží.”²³ Nezahalené zobrazování Ukřižovaného bylo právě tak nemožné jako nezahalené kázání o něm; stejné pohoršení mohlo vzniknouti u začátečníků víry a nevěřícím mohl se stát obraz Ukřižovaného terčem posměchu.

Další překážkou byl potupný ráz smrti na kříži. V antickém umění byla jen zřídka zobrazována smrt, a to tehdá, kdy upoutati mohla velikost hrdinného skonu anebo osudovost tragického zmírání (Niobe, Gall, Laokoon). Zobraziti *potupnou* smrt bylo by bývalo nemožným nevkusem. Ukřižování bylo však nejpotupnějším trestem, užívaným jen pro nejhorší zločince stavu otrockého.²⁴ Proto nemohlo antickému umělci, třeba pokřtěnému, přijíti na mysl zobrazovat Ukřižovaného, zrovna jako by dnes nikdo nezpodobňoval zasloužilého, ale nespravedlivě popraveného muže vyobrazením, jak na šibenici v klíčce umírá. Instruktivní paralelou je vyobrazení vodorovného kolu, na

němž ukřižovaný obkročmo seděl na kříži. Ponecháme-li stranou rozřešení otázky, zda takového kolu při popravě bylo skutečně používáno, nelze upříti, že se valně rozšířilo mínění, že tomu tak bylo. Přes to se nikdo neodvažoval vyobrazovati Ukřižovaného tímto potupným způsobem až do nedávné doby.²⁵

Dříve než mohlo býti křesťany vyobrazováno Kristovo umírání, musela smrt na kříži ztratiti známku hanby.

Důvody právě uvedené jsou důvody vnější, morální, ale věcné. Nelze upříti, že odpovídají všeobecnému nazírání na smrt kříže. Přes to však nejsou vlastní a bezprostřední příčinou, proč v předkonstantinské době nebylo vyobrazováno Ukřižování. Kdyby se jen morální důvody zamezovaly zobrazování Ukřižovaného, nebylo by překážky, aby byla vyobrazena v katakombách tak významná scéna, jako je na př. Kristovo vzkříšení nebo jiné scény z utrpení Páně, při nichž Kristovo ponížení není tolik patrné. Z toho je viděti, že jinde dlužno hledati vlastní, pravou a bezprostřední příčinu. *Tou je ráz a program předkonstantinského umění křesťanského. Alegoricko-symbolická povaha jeho a ikonografický obsah naprosto vylučují vyobrazení Kristova ukřižování.*

Nejsou to tedy příčiny vnější, nýbrž vlastní umělecký život, umělecké chtění, umělecký program, tedy příčiny vnitřní a pozitivní, které jsou v souvislosti s celkovým uměleckým vývojem pozdně-antickým. Později teprve, ve čtvrtém století, uplatní se očividně vnější vliv právě vyloženého nazírání na smrt kříže, který tuto jedinou scénu vyloučí z cyklu souvislých obrazů Kristova umučení. V době předkonstantinské ovládají však umělecké tvoření křesťanské jiné, všeobecnější zásady umělecké, jichž daleko je vyobrazovati nejen ukřižo-

vání Páně, nýbrž i jiné události ze života Kristova, pokud nemají vztahu k platnému ikonografickému programu.

Málo je otázek, které došly tak různých a nesrovnalých řešení, jako starokřesťanská ikonografie. Nemoha stavěti na odporujících si názorech, rozvinu stručně problém a pokusím se o uspokojivé stanovení programu předkonstantinského umění a jeho zvláštní povahy. Dříve však ještě nutno předeslati stručnou orientaci formální.

2.

FORMÁLNÍ PROBLÉMY STAROKŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ.

Un art ne s' improvise pas, řekl o starokřesťanském umění již *Raoul Rochette*. Není možno, aby novým nazíráním náboženským vzniklo umění, které by hned mluvilo původními prostředky výrazovými, nemajícími vztahu k minulosti. Je-li tudíž téměř vše důležité, co z křesťanského umění prvních tří století zbylo, zachováno v Římě, dlužno již předem předpokládati, že vyrůstá z místního umění. Skutečnost, jak uvidíme, tento předpoklad potvrdí. I ten, kdo nechce přiznati římský původ katakombových maleb, musí v nich viděti aspoň projev scustředivých tendencí starokřesťanského umění z různých částí říše. Bud' tak, či onak, v žádném případě nevymyká se malířství katakombové říšskému umění římskému. Proto jsou mi pro řešení formálních problémů starokřesťanského malířství východiskem názory *Wickhoffovy*, *Rieglovy* a *Dvořákovy*, dnes tolik přehlížené zaujatým nadšením orientálním.

Nebudiž podivno, že ve studii ikonografické zabývám se problémy formálními. Je pravdou, že dosavadní metody ikonografického studia málo dbají nebo spíše vůbec nedbají formální slohové

stránky uměleckých děl. Zabývají se psychologii obsahu, ale neznají psychologie zjevu. Ale geniální *Riegl* již dávno poukázal, že umělecko-historický, význam mají ikonografická studia jen tehdy, mohou-li dokázati, že totéž chtění došlo výrazu jak ve vnější hmotné formě, tak ve vnitřním myšlenkovém obsahu.²⁶ Proto chci před ikonografickým studiem nastíniti směrnice formálně slohového úsilí umění předkonstantinského, aby při ikonografickém rozboru bylo zjevno, že totéž chtění vládne obsahem maleb jako jejich formou.

Srovnáme-li nástěnnou malbu v Pompejích, jejíž vývoj lze podrobně sledovati až do zkázy města r. 79 po Kr., s výmalbou katakomb, jejíž vývoj se začíná krátce po zhoubě Pompejí, ohromuje okamžitě zdánlivý pokles katakombového malířství, zapomenutí klasické krásy a nedostatek formálních dokonalostí vyspělého umění starověkého. Malířství starokřesťanské zdá se svou primitivností a chudobou naprostou negací antického umění, zrovna jako jeho obsah v celku je negací antické ikonografie. Toliko nejstarší památky jeví něco souvislosti s výmalbou římských domů, jak ji známe především z Pompejí. Ostatek se zdá ubohým uměním jinorodým.

Není divu, že tato náhlá a nepopíratelná přeměna byla připisována křesťanství, jakoby jeho asketism přivodil dekadenci římského umění, nebo že formální nedokonalost nového umění byla přičítána na vrub uplatnivších se neškolených a podprůměrných řemeslníků, anebo že v neznámém východě hledány byly příčiny nového slohu. A přec starokřesťanské umění není než pokračováním umění antického, jeho logickým a organickým vývojem.

Jedno a totéž umělecké chtění ovládalo v ranní době císařské architekturu i nástěnnou malbu. Sou-¹běžně s uvolňováním tektonického rázu architek-

tury sloupově-architrákové uvolňovány byly i ony namalované architektonické články, které, zdánlivě před stěnu postavené, tektonicky ji členily. Vývojem pozbývaly vázanosti i onoho fiktivního smyslu tektonického, až konečně zakrněly v útlou, nevázanou dekoraci. Paralelně se stoupajícím chápáním prostorovým ztrácela stěna ráz plošnosti a prolamována byla perspektivními výhledy, jimiž zdánlivě byl rozšiřován vnitřní prostor.

2. V katakombách překvapuje nové, zcela odlišné chápání stěny. Není více architektonických článků, které stěnu členily do prostoru, není perspektivních výhledů, které, prolamující stěnu, rozšiřovaly zdánlivě prostor. Stěna je stěnou a plní svoji funkci uzavírající prostor. Jen pruhy dělí ji geometricky na menší pole.

A přece to vlastně není uzavření prostoru. Nikoliv bez příčiny pokládány byly stěny vesměs barvou bílou. Bývá to vykládáno z důvodů optických, aby v temných komorách odrazem vzrostla světelnost; tím však se nevysvětluje, proč i v římských domech pozdní periody císařské, na př. v t. zv. Casa Celimontana nebo v mausoleu Santa Costanza, místo dřívějších sytých barev užito bylo světlé půdy nástěnných maleb, po př. mosaik. Vlastní příčinou je nové bezprostorové nazírání. Do prázdného prostoru, naznačeného bílou základní barvou, promítnuty byly namalované scény bez jakéhokoliv perspektivního založení. Umění ztratilo vztah ke skutečnosti a k prostorovému rozložení. Místo vymezeného prostoru nastoupila bezprostorovost, místo snahy o konkrétní pojetí věcné uplatňovala se snaha o podání abstrahující od skutečnosti.

Nemenší změnu lze pozorovat v založení scén. 3. Slohovým principem pompejských maleb byla jednotná, spiatá a tektonická kompozice osob v naznačeném prostoru a plastická působivost nama-

lovaných těl. Spojeny navzájem akcí nebo výměnou myšlenek tvořily jakýsi celek v uzavřeném prostředí, jemuž divák zůstával cizí osobou. Souběžně s uvolňováním tektonických článků v architektuře bylo rozvazováno ono jednotné a tektonické založení obrazů, až konečně v katakombách ahledáváme, že jsou přetrhána všechna pouta oné spiaté komposice. Scéna nemá více organické jednoty. V celek ji pojí nanejvýše symetrie. Místo profilového vyobrazení, vystihujícího vzájemný vztah zobrazených osob k sobě, a místo kontrapostů a zkratek rozmáhá se pojetí frontální, izolující i osoby vázané dějem. Tak ve scéně vzkříšení Lazarova hledí Kristus i Lazar na diváka, jako by o sobě nevěděli. Jevištěm dějovým je úzký výsek prostorový, na němž není odstupu, ni hloubky a za nímž není pozadí. Kde přece nutno naznačiti prostor, na př. podkovovité seskupení hodujících při scénách hodů, děje se to primitivním vyvýšením zadních osob nad přední. Postavy pojaty jsou plošně a rozestaveny do šíře zorné plochy. Ztrácejí všechny vztah s půdou; nestojí na zemi, nýbrž vznášejí se téměř nad ní, jen se jí dotýkajíce. Modelace těl a šatu se zplošťuje. Několik barevných ploch a širokých linií zachycuje schematicky hlavní obrysy neproporované postavy nebo chudě řasného roucha. Tak se jeví katakombové fresky na stěně jako plošné výseky na ploše, která je negací prostoru.

Příčinou této ohromné proměny je nové umělecké nazírání, které ovládajíc prvních šest století, zvláště v druhém a třetím století se úplně vyhranilo a které je zváno ilusionismem čili antickým impresionismem. Místo předcházejícího pojmání kubického, tektonického a plastického, jehož východiskem byly zkušenosti hmatové, uplatňovalo se schápání optické, zachycující zjevy toliko podle vjemů zrakových. Předmět jevil se pozorovateli a

umělci rozloženým v barevné a světelné plochy, které ve svém díle reprodukoval.

Zdůraznění hodnot malebných mělo samozřejmě v zápětí úpadek oněch prostředků, jimiž byly věrně zpodobňovány plastičnost a prostorovost.

Barevné skvrny impresionistické jen naznačovaly trojrozměrnost; spojení jejich v tělesa a prostor nepropracovával přesvědčivě umělec, nýbrž vykonával pozorovatel. Na obraze jevíly se předměty jako barevné plochy. Zájmem o barevné vjemy upadl nejen smysl pro tektoniku, nýbrž i smysl pro úměrnost lidské postavy. Krásná postava zmizela z repertoiru nových maleb a její místo zaujaly schematické náznaky postav plošně vyjádřených. Prostor zachycován byl v barevných vrstvách, až se omezil na úzký pruh, promítnutý do nekonečna.

Antický ilusionismus byl tak intensivní, že vlivem všeobecného optického nazírání upadalo i sošnictví. Počet soch se rapidně menšil, křesťanské umění jich téměř netvořilo. Za to rostl počet reliefů, redukujících trojrozměrové rozpětí plasticky téměř v dvourozměrovou plochu. Všechny náznaky prostornosti zde zmizely. Reliefy nevystupovaly více z pozadí, nýbrž zdánlivě odloučeny od bezprostorové plochy, tvořící pozadí, vytvářely druhou vrchní vrstvu plošnou, nemající vztahu k pozadí. Modelace řaseného šatu se omezila na schematické rýhy. Nešlo již o plastickou věrnost, nýbrž o optickou působivost. Neprostorové chápání zvrátilo i perspektivní proporce postav a scén. Veliké i malé postavy byly bezdůvodně míseny, v postavách a údech nebylo již úměrnosti. Tak dospělo antické umění ilusionismem k primitivismu, právě tak jako za našich dnů v moderní primitivism dozrál impresionism.

Primitivism jde však ruku v ruce s expresionismem, neboť jen tehdy je formální primitivism přijatelný, vyvažují-li jiné hodnoty úbytek for-

mální dokonalosti. Proto se k modernímu primitivismu družil expresionismus, který se snažil o sílu výrazu a tomu cíli nerozpakoval se obětovati hodnoty formální. Antický primitivism nahražoval úbytek formální krásy hloubkou obsahu. Proto také starokřesťanské malířství, které je oním antickým ilusionistickým primitivismem, vyjadřuje abstraktní duchovní obsah a zřiká se klasické krásy jakožto výrazového prostředku. Chudobu formální nahražují duchovní hodnoty, místo krásné formy nastupuje hluboký smysl. Nastala tedy radikální přeměna uměleckého programu. Místo vnějškovosti dominovala nadále vnitřnost.

Umění, usilující o výraz obsahový, samozřejmě ztrácelo závislost na přírodě, poněvadž zpodobnění její nemělo na mysli. Tak pozbyl významu naturalismus, který byl východiskem antického umění. Realismus, který právě v Římě vytvořil ojedinělý stupeň charakterisace portrétové, je v katakombových malbách 2.—3. století neznám. Portrétů není více. Krajinomalba se nalézá jen v nejstarších částech zcela ojediněle. Všechna skutečnost vyprchala z uměleckého programu. Nové umění bylo abstraktní, na skutečnosti nezávislé.

Rozvázání pout, pojících osoby v jeden děj, a frontální jejich orientace vůči pozorovateli je důkazem téhož kroku vývojového. Děj se neodehrával více mezi jeho činnými účastníky, nýbrž sdělován byl pozorovateli. Divák se stal účastníkem scény abstraktně viděné a jakýmsi komplementem umělecké komposice. Hledí-li Kristus i Lazar ve scéně Lazarova vzkříšení na diváka, jakoby o sobě nevěděli, je tu místo zpodobnění děje spíše usilováno o sdílení myšlenek s divákem. Opět se uplatňuje obsah více než forma, vnitřnost více než vnějškovost. 4.

Tak se udál největší převrat v dějinách umění právě v době, kdy vznikalo nové umění křesťanské.

Antický kult tělesné krásy ztratil svou přitažlivost a působivost a nahražen byl novým uměním, primitivním, schematickým, pro toho, kdo navykl kánonu klasické krásy, nedokonalým. Programem nového umění byla silná působivost vnitřní, obsahová, někdy abstraktní, někdy psychická. Cílem antického umění byla především forma; nové umění chtělo tělesně vyjádřit abstraktní hodnoty duchovní a tím přirozeně nemělo smyslu pro formální krásu. Převrat tento není dílem křesťanství. Umělecky nebylo křesťanství tak silné a tvořivé, aby hned v začátcích provedlo slohovou proměnu. Proměna tato je dílem všeobecného organického vývoje uměleckého, který jde ruku v ruce s vývojem kulturním. Jako umění se odvracelo od naturalismu a abstrakcí šlo k ideovosti a vnitřnosti, tak postupovalo i kulturní nazírání, připravujíc půdu křesťanství. Stačí tu poukázat na význam novoplatonismu, pokles exaktních věd, vzrůst mysticismu, šíření se mysterií, propagaci zdržlivosti a askese v kruzích pohanských, a ujímání se ideí o vznešenosti boží, duši lidské a spáse lidstva v týchž kruzích. Je jasno, že myšlenkový vývoj krácel důsledně k abstrakci a idealismu, třeba že byl dosud zatížen opačným nazíráním. Tak byla připravována půda Evangeliu. Výsledky stejnooběžného uměleckého vývoje převzalo právě se rodící umění křesťanské, takže právem možno mluvit o totožnosti starokřesťanského umění s pozdně antickým uměním *římským*. V tom smyslu existuje „křesťanská antika“, labutí zpěv dohasínající antiky, kterou mladistvý duch křesťanský oživil novou myšlenkou a tak probudil a nadchnul k poslední a proto nejjímavější písni. Umění to neprávem vyhlášováno bylo za dekadenci; nebylo nikdy duchovějšího a ideálnějšího umění nad primitivní umění starokřesťanské. Kdo se dovede emancipovati z předsudku, že měrou umění je antická

krása, pochopí, že může býti také jiný program uměleckého tvoření a že v umění není úpadku, leč relativně k principu, který jsme krátkozrace zvolili kriteriem. Všeobecně však vládne uměním stálý vývoj, který vynáší na povrch tu chápání naturalisující, tu chápání abstrahující a idealistické. Právě dnešní doba přispěla nemálo k porozumění starokřesťanského umění, kdy z moderního impresionismu vznikl primitivism a expresionism. Co se dříve zdálo nepochopitelným a nemožným, ukazuje se podle moderní paralely zcela jasným a logickým, co se zdálo nedokonalým, jeví se přirozeným a nutným. V poslední době byly teprve dány předpoklady pro plné hodnocení a pochopení starokřesťanského umění.

Zásadám křesťanským vyhovovalo zcela umění, k němuž dospěla pozdní antika. Když staletým úsilím řecké umění vytvořilo typ krásného člověka, individualisovalo jej římské umění charakteristikou a uchystalo cestu k jeho osobě. Pozdněantické, římské a starokřesťanské umění vešlo do lidského nitra. Nešlo více o zobrazování člověka, nýbrž o vyjadřování myšlenek a duchovního obsahu. Silným výrazem prodíraly se na venek abstraktní a transcendentální myšlenky a subtilnost jejich zbavovala výrazové prostředky vši hmotnosti, přirozené věrnosti a pozemské krásy. Mysl lidská emancipovala se ze všech pout prostorové omezenosti a tělesnosti. Abstraktní vidiny své spřádala v nekonečnu a jen zřetelně je zachycovala bez plastických, tělesných dimensí. K nim do nekonečna vzhlížela ze žaláře tělesného, a přece nevzhlížela k nim. Prosté, zdánlivě neumělé a schematické postavy nepoutaly pozornosti, nýbrž jejich vznešený obsah, známý jen zasvěcencům. Umění starokřesťanské, bez individualit a kolektivní, bylo uměním vyvolených.

Je-li úkolem naším vysvětliti, proč v době předkonstantinské nebyl vyobrazován Ukřižovaný, nutno poznati, co oni vyvolení hledali a obsahově vkládali do uměleckých výtvorů, nutno zkoumati, zda v ideovém programu předkonstantinského umění byla nebo mohla býti scéna Ukřižování Páně. Poněvadž representantem předkonstantinského umění jsou katakomby, budiž jejich malbám především věnována pozornost.

3.

MYŠLENKOVÝ OBSAH POHŘEBIŠTNÍCH MALEB.

1. Alegorický symbolism pohanského umění pohřebištního. - Rostoucí význam obsahu, který provázek klesající význam formální krásy a dokonalosti v pozdním umění antickém, lze pozorovati v plastické výzdobě pohanských sarkofágů. Stoupající jejich počet z 2.—4. stol. po Kr. je důkazem, že ve vyšších kruzích společnosti římské ustávalo pohřbívání ohněm a šířil se zvyk pochovávat mrtvolu. Příčinou toho byla víra v nesmrtelnost duše, která se v Římě znovu vzmáhala dříve ještě, než bylo v širokých masách pozorovati vliv křesťanství. Dálo se tak vlivem platonismu a orfického pythagorismu, které hlásaly posmrtný život oproti opačnému učení materialistické filosofie epikurské.²⁷ Také šířící se tajné kulty orientální slibovaly svým přívržencům posmrtnou blaženost a témuž učilo židovství, které v Římě získávalo dosti proselytů.

Výzdoba pohanských sarkofágů stala se výrazem názorů na smrt. Málo je jen scén vysloveně indiferentních, které jsou užity za účelem dekorativním a v nichž nelze dosud tušiti žádného vztahu se smrtí. Jiné reliefs obsahují toliko symboliku smutného skonu jako Niobidy, Faethon, Meleagros, Aktaion. Převážná většina reliefů je však něja-

kým způsobem symbolem posmrtného života a důvěry v nesmrtelnost. Římany často zobrazovaný Endymion utěšuje myšlenkou, že smrt je jen snem. Nejčtenější námět sarkofágových reliefů, Proserpina, po únosu do říše stínů vrací se k světlu. Četné reliefs mytu Herkulova jsou snad odůvodněny oblibou, jaké tento mytus v Římě požíval od dob Commodových,²⁸ ale heros, zasvěcující se svými pracemi a zápasy spásy lidstva, jeví se též jako vítěz nad smrtí a zván je zachráncem (σωτήρ). Ze scén ze života Achillova je na přední straně sarkofágů zobrazován jeho pobyt na Skyru, kde jej matka skryla mezi dcerami krále Lyomeda, aby jej uchránila trojských bojů a předčasné smrti. Rozhodnutím pro krátký život záslužný dosáhl nesmrtelnosti. Sarkofágy předčasně zesnulých manželů zdobeny jsou mytem Protesilaa, vracejícího se ze záhrobí k manželce Laodamii, aby s ní společně zemřel; Alkestis, umírající dobrovolně za svého muže Admeta a vracející se k němu ze spárů smrti, zdobí sarkofágy mladých žen. Po Adonisově smrti, též na sarkofázích zobrazované, následuje návrat na svět a probuzení života. Radosti posmrtného života znázorněny jsou reji bakchantů, menád, nereidek, satyrů, panů, kentaurů.²⁹ Ze všech scén mluví jediná hlavní myšlenka o existenci posmrtného života.

Při jednotlivých námětech mohla by snad povstati nejistota o přesném jejich významu sepulkrálním, avšak souhrn jejich vylučuje všechnu pochybnost, že *sarkofágová plastika římská stala se alegorickou a symbolickou*. Nastala tu opět radikální změna programová v umění. Řecká plastika náhrobní zobrazovala na stélách konkrétní události ze života zesnulých nebo jejich loučení před odchodem ze života; římská plastika zobrazuje mytologické scény, vnukající abstraktní myšlenku posmrtné blaženosti.

Řeckému umění nebyla alegorie cizí, ale neznalo jí v tom rozsahu a smyslu, jako sarkofágová plastika římská. Řecká alegorie jeví se v personifikaci ideí a duševních stavů. Postava tak utvořená je alegorií, neboť neznamená to, čím se býti zdá, nýbrž značí ideu, jejíž je zosobněním. Tak byly zosobněním ideí některé sochy bohů, ale průběhem času ztratily alegorický význam a chápány byly jako konkrétní obrazy. Jinde nepozbyla personifikace rázu alegorie, jako na př. personifikace na vázách, nebo Apellův obraz Pomluvy, Lysippův Kairos nebo zvláště v helenistické době Archelaa z Prieny apoteosa Homérova.

Mnohem dále zachází umění římské. Nejde již o alegorický význam postavy, nýbrž *celá scéna* pozbývá konkrétního významu jako vyobrazení mytu a nabývá abstraktního smyslu jakožto ideový náznak posmrtného života. Skutečný obsah byl nahrazen jiným významem. *Mytická událost stala se alegorií a symbolem* a cílem umělcovým nebylo vyobraziti scénu jako mytický děj, nýbrž jako alegorii a symbol nesmrtelnosti.

Přesahovalo by rámec této práce zkoumati vlivy, jimiž byla způsobena tato proměna uměleckého programu směrem alegoricko-symbolickým. Dvě možnosti přicházejí v úvahu, vliv alexandrijský, prostředkující sepulkrální symboliku egyptskou, a vliv etruský, skýtající domácí italské nazírání. Nesprávně by bylo vedle vlivů alexandrijských podceňovati vliv umění etruského, na nějž *Milani* a *Martha*³⁰ upozornili. V době, kdy se emancipuje římské stavitelství z vlivů řeckých a použitím domácí tektoniky užitkové vytváří vlastní umělecký sloh klenební, nastává i obsahová emancipace sepulkrálního umění z uměleckého programu řeckého ve smyslu domácí tradice italské.

Umění starokřesťanské, které — pokud víme a památkami doložiti můžeme — v době předkon-

stantinské se projevilo převážně jako umění sepulkrální a hlavně v Římě, převzalo alegoricko-symbolické pojmání sepulkrálního umění římského a obsahová abstrakce stala se výlučným jeho programem. Dokonce pohanské symboly blaženého života posmrtného byly v křesťanských katakombách používány, tak na př. Amor a Psyche. Nebylo by správně tomuto obrazu podkládat výklad dle Apulejovy básně, jak se obyčejně děje, nýbrž nutno převzít lidovou bájku, dle níž Psyche-duše, původu božího, tolik poklesla, že v pozemském životě podlehla bludu. Zkouškami má býti očištěna k blaženému životu. Nebeský Eros-láska, který se jí ujímá a jako svou nevěstu na nebe uvádí, je zjevením boha, který lidstvo opět k sobě přivádí a s ním se spojuje.³¹ Smyslem alegorie bylo poskytnouti útěchy duším zkrúšeným ze smrti a rozloučení výhledem na blaženost posmrtnou. Alegorický typ mluvil dále svou mluvou a pokřtěný Říman nepřestal rozuměti symbolické jeho mluvě zrovna jako nepřestal rozuměti antické řeči mluvené. Pohanský obsah mytického děje však vyprchal a zbyla jen jeho alegorická mluva, vyjadřující nyní naději křesťanskou. Podobně je smysl alegorický v obraze *Orfeje*, v katakombách několikrát opakovaném, který mocí svého zpěvu z podsvětí vysvobodil Eurydiku; pohanskému smyslu byl však substituován jiný alegorický smysl křesťanský následkem formální příbuznosti obrazů dobrého pastýře. Koloběh umírání a probouzení života znázorňují v katakombách malby *ročních počasí* zrovna tak jako v pohanských místnostech antických. Jinak však křesťanství vytvořilo svůj vlastní repertoír alegoricko-symbolický.

2. *Vývoj křesťanských typů.*³² - V nejstarší části katakomb, v tak zvané flaviovské komoře a galerii v pohřebišti sv. Domitilly, vyzdobených koncem prvního století, vymalován byl mezi indiferentní ná-

stěnnou dekorací třikrát *dobrý pastýř*, jednou *Noe* v arše a jednou *Daniel* v jámě lví, vyobrazená tu pohřební hostina nemusí míti významu křesťanského. Převažuje zřetelně výzdoba dekorativní, do jejíhož rámce zapadají sužety křesťanské.

Začátkem *druhého* století rozmnožují podstatně ikonografický repertoar malby řecké kaple u sv. Priscilly; přibývají scény *tří mláďenců v peci ohněvé*, *Zuzany*, *oběti Abrahamovy*, *Mojžíše u skály*, a z Nového zákona *klanění mudrců* a první vyobrazení později nejčastějších *orantů*. V arenáru téhož pohřebiště je zobrazeno *proroctví Isaiášovo*. Hypogeum Lucinino u sv. Kalista vykazuje první vyobrazení z *cyklu Jonášova*, z Nového zákona *křest Kristův* a z posledních věcí *soud*. Zároveň začíná zobrazování Kristových zázraků; v řecké kapli je *vzkříšení Lazarovo* a *uzdravení paralytika*, u sv. Pretextáta *uzdravení hemoroisy*. Též *hostina sedmi* a *Kristus u studnice Jakubovy* začínají býti zobrazovány v této době.

Neapolské katakomby rozmnožují počet scén vyobrazením *prarodičů*, *Davidu* a *stavby věže dle Hermova Pastýře*.

Během *druhého* století postoupila ornamentální výzdoba prvenství malbám figurálním, ale nezanikla.

V *třetím* století jsou scény svrchu uvedené častěji opakovány a k nim přistupují jako nové: *rozmožnění chlebů*, *uzdravení slepého a malomocného*, *zázrak v Káni* a ze Starého zákona *Tobiáš* a *Job*. Novozákonní sužety nabývají převahy invenčně i početně.

Ve *čtvrtém* století nepřibývá více významných a častěji opakovaných typů. Toliko reprezentativní obraz *Krista s apoštoly* dosahuje častější repliky a svědčí, že se změnil dosavadní smysl malby katakombové. Místo scén alegoricko-symbolických nastoupily malby reprezentativní.

Na první pohled zdá se nemožno naléztí jednotný smysl v těchto tak rozmanitých scénách, ale nicméně nelze o něm pochybovati; zjištění smyslu vyžaduje však úvahy.

Příznačnou vlastností lidstva císařské doby byla touha po změně k lepšímu, čímž je prokázáno, jak nesnesitelné a kritické byly poměry tehdejší. Se všech stran rozsáhlého imperia bylo voláno o spásu. Nešlo jen o spásu časnou a hmotnou, o spásu z fysického zla, z trudných poměrů sociálních nebo z politického útisku. Touha lidská nesla se výše. Chtěla poznati pravdu v náboženské neorientovanosti, dychtila vybědnouti z morálního úpadku, přála si záchrany z nástrah smrti vědomím o lidské nesmrtelnosti a usilovala uniknouti úkladům zlých duchů, jichž zhoubný vliv dávala pocítovati orientální demonologie, šířící se po říši. Volání po spáse zhušťovalo se ve volání po spasiteli, silném zachránci. Caesar byl zván soterem = spasitelem, v Egyptě přenešen byl kult Ptolemajovců na římské císaře a Augustus, Nero a Hadrian označováni tímž jménem spasitelským. Herakles vzýván byl jako σωτήρ ἀλεξίκακος, t. j. bránící úkladům zlých duchů, Asklepios jako lékař = ἰατρός byl též charakterisován příjmením σωτήρ = spasitel. Proslýchalo se, že spása a spasitel jsou již na světě a pozornost se upírala k orientálním kultům a mystériím. Osiris, Attis a Mithras, typy trpících, umírajících a opět vzkříšených bohů, staly se obrazy šťastného vzkříšení. Mluvčím všeobecné touhy po spasiteli byl m. j. Vergil známou čtvrtou eklogou.

Lid israelský více než kdy jindy volal v této době po spasiteli. Šlo o spásu individuální, o blažený život věčný, k němuž proměnou bylo vzkříšení. Problém vzkříšení zaměstnával všechno židovstvo, jak pro oblast palestinskou dosvědčují otázky znepokojených v evangeliu a pro diasporu helenističtí spisovatelé židovští. Dále očekával lid

israelský od spasitele vysvobození z nadvlády římského a návrat rozptýleného národa z diaspory do vlasti, tedy záchranu kolektivní.

V úzkosti a strasti doby makabejské stala se utěšitelem kniha Danielova, která řeckým překladem v prostředí alexandrijském vešla v duševní majetek helenistického židovstva. Zvláště t. zv. deutero-kanonické, v palestinský kánon nepojaté, části této knihy posilovaly důvěru ve spásu. V nich vyličená *záchrana Zuzany* z úkladů starců, *záchrana tři mládenců* z peci ohnivé a *záchrana Daniele* z jámy lví staly se nejednou příkladem povzbuzujícím naději a poskytujícím síly a útěchy. Tak umírající Matatyáš poukazoval synům, jaké odměny došla ctnost spravedlivých a připojil jako příklady záchrany *tři mládence* babylonské a *Daniele*. Jiné použití týchž příkladů nalézáme v 3. a 4. knize makabejské.³³ Z příkladů zachraňujícího přispění Božího staly se tak *záruky* boží pomoci, jichž se dovolávali prosebníci.

Všeobecnou touhu po spáse splňovalo svým vyznavačům křesťanství. Ježíš Kristus přišel a byl hlásán jako spasitel, vždyť jméno Ježíš tolik znamená. Zbavoval zla fysického uzdravováním nemocných, léčil zlo morální odpouštěje hříchy a uče dokonalému životu a vybavoval své věrné z pout zlých duchů. Přinesl vzkříšení a konečnou spásu, blažený život věčný. Hebrejské jméno Ježíš nebylo chápáno v helenistické oblasti a již v apoštolské době zván byl výrokově Kristus soterem ὁ σωτήρ, aniž by jiné jméno bylo uváděno. Myšlenkový vývoj byl zcela přirozený. Byl-li Kristus poznán jako vtělený Bůh, bylo nutno, aby podstatný (dle názorů helenistických) znak boží byl jemu vlastním. Tím byl pojem σωτήρ nehledě k tomu, že i očekávání starozákonní přišel Kristus jako Spasitel splniti.³⁴

Křesťané, upírajíce zraky ke Spasiteli, dovolávali se v modlitbách jako záruk oněch již v židovství vytvořených typů záchrany, které slibovaly boží přispění. Tak v první epištole sv. Klimenta ke Korintským (kolem r. 95) nalézáme pojednání o spáse, ke které přivádí pokání; jako příklady jsou uvedeni Noe, Jonáš, Henoch, Abraham, Lot, Rahab, kázání Eliáše, Elisea a Ezechiele, Job, Mojžíš, tři mládenci. Podobně mluví *Tertullián*, *Origenes* a *Irenej*.³⁵ Řada typů byla však záhy rozmnožena novými příklady evangelickými, zvláště zázraky, z nichž vysvítalo přispění Boží. Tak vznikl *křesťanský kánon typů*, jimiž prosebníci své modlitby dokládali. Křesťanský kánon typů záruk našel upotřebení v různých modlitbách. Poučné jsou t. zv. *pseudocypriánské modlitby*, jichž latinské sepsání není sice starší čtvrtého století, ale jichž původ dlužno klásti do doby mnohem starší.³⁶

První z nich je modlitbou, dožadující se vyproštění z tenat d'áblových a záchrany ze smrti věčné; snad provázela nějaký exorcism, ale vlastním exorcismem není. Uvádí několik příkladů božího přispění: Tobiáše, tři mládence a Daniele. K nim připojuje z evangelií vzkříšení mrtvých, uzdravení slepých, hluchých, němých, chromých a malomocných.³⁷

V *druhé* latinské modlitbě pseudocypriánské ustupuje ráz exorcistické modlitby a tím zřetelněji vystupuje ráz prosby o záchranu ze smrti a z věčných trestů a o účastenství na nebeském mysteriu, kde možno patřiti na tvář svatých. Část modlitby, v níž uvedeny jsou typy záruk, založena je responsoriálně, neboť následují za sebou stejně stylisované prosby: „vyslyš mne, modlícího se, jako jsi vyslyšel X.“ Počet příkladů, jichž se dovolává, je početnější: oběť Abelova, vyvedení Israele z Egypta, Ezechiáš, Tobiáš, tři mládenci, Daniel, Zuzana ze Starého zákona a z Nového zázrak

v Káni, uzdravení slepých, hluchých, paralytiků, němých, posedlých, chromých, hemoroisy, vzkříšení mrtvých a chůze po moři.³⁸

Význam typů záchrany jeví se v druhé modlitbě konkrétněji, pokud je zřejmě uveden ve vztah s konečnou záchranou člověka, s jeho vzkříšením a věčnou blažeností. Nazírání takové není dílem teprve čtvrtého století, nýbrž uplatňuje se již od století druhého. Tak *Justin Mučedník* (asi 105—166) praví, že Kristus konal zázraky, aby naplnil předpovědi proroků a aby věřícím dal záruku budoucího z mrtvých vstání.³⁹ Týž výklad dávají zázrakům Kristovým *Irenej* a *Tertullián*, nehledě k otcům čtvrtého století.⁴⁰ Evangelické zázraky jako typy záchrany staly se zárukami vzkříšení.

Starozákonní i novozákonní typy záchrany a spásy přešly v duševní majetek křesťanského lidu. Vzpomínka na ně posilovala naději, ba stávala se jistou zárukou, že Bůh svou mocí přispěje prosícímu právě tak jako učinil v příkladech vzpomenutých; že mu přispěje zvláště v rozhodném okamžiku smrti, vysvobodí jej ze smrti věčné a vzkřísí jednou k nebeské blaženosti. Kánon typů byl připojován k různým modlitbám; tak jej obsahují nejen pseudocypriánské modlitby, nýbrž na př. Apoštolské konstituce, Sacramentarium Gelasianum a pozdější Commendatio animae. Kánon typů byl křesťanům tak běžný, že byl také zobrazován, především v katakombách, ale také mimo pohřebiště, jak svědčí m. j. mísa z Podgorice. Zde neuplatňovala se tolik konkrétní sepulkrální myšlenka vzkříšení, jako všeobecná idea záchrany a spásy. Úkolem obrazů nebylo ilustrovati modlitby. Snad ani modlitby přímého vlivu na výběr sujetů katakombových maleb neměly, nýbrž věc dlužno chápati tak, že myšlení, které se dovolávalo záchrany a spásy na základě typických příkladů božího přispění, došlo výrazu jak v modlitbách, tak v obrazech.

3. *Užití typů v katakombách.* - Pro konečné stanovení základní myšlenky katakombových maleb dlužno ještě zkoumat, které sužety byly v nich nejúživanější, neboť základní myšlenka byla zajisté nejvíce zobrazována. Výsledek zkoumání nebude ovšem zcela přesný, poněvadž množství obrazů během věků zašlo, ale poněvadž není důvodu předpokládati, že by jen určitý druh obrazů byl propadl zkáze, bude statistika zachovaných scén přece jen cenným náznakem.

Nejčastěji jsou zobrazováni *oranti* (153 krát). Souvisí to se sepulkrálním charakterem maleb a představou pozůstalých, kteří své zesnulé vidí již zachráněny před tváří boží a proto personifikují jejich duše, zobrazující je jako modlící se blažené. Vedle orantů nejpočetněji je zobrazen *dobrý pastýř*, nesoucí a zachraňující ovci (93 krát; připočteme-li 21 vyobrazení dobrého pastýře se stádem a 6 myšlenkově příbuzných obrazů Orfea, dokonce 120-krát.) Početně následuje řada zobrazených zázraků a zázračných záchran z krajního nebezpečí; 63krát je vyobrazen *Mojžíš*, dotýkající se holí skály, z níž vyvírá zachraňující voda; postava Mojžíšova bývá označena slovem PETRUS, čímž smysl se stává ještě přenesenějším a skálou Kristus dle Kor. 10, 4. 63 krát se vyskytá úplně neb částečně *cyklus Jonášův*, jehož předlohou byl asi svitkový obraz s 3 scenami, později další scénou k výzdobě čtvrtého stropního pole rozšířený. Obsahem cyklu je vyhození Jonáše z lodi a pohlcení mořskou obludou, jeho vyvržení a záchrana a konečně jeho klid pod ioubím. Zvláště ve 4. stol. je často malováno *vzkříšení Lazaro*vo, záchrana ze smrti, které dosahuje 50 replik. Záchranu z krajního nebezpečí záhuby myšlenkově obsahují *Daniel v jámě lví* (zobrazeno 39 krát) a *Noe plovoucí v arše* (zobrazeno 36 krát). Zázračné *rozmnožení chlebů*, zachraňující před smrtí hladem, nalézáme 28 krát. V posledním okamžiku je

od smrti zachráněn *Izák* (oběť *Abrahamova*, 22krát). Záchranu dále znázorňují *uzdravení paralytika* (20 krát), *slepého* (7krát), *hemoroisy* (4krát), *malomocného* (2krát), *posedlého* (jednou), *dcery Jairovy* (jednou). Ze smrti ohněm byli zachráněni *mládenci babylonští* (17krát), z úkladů starců *Zuzana* (5krát), z trpkého utrpení *Job* (11krát). Kristus, vykládající Samaritance o vodě života věčného, je namalován čtyřikrát; tolikrát též *křest Kristův*, symbolisující očišťující a oživující křest věřících. O konečné záchraně člověka rozhoduje *soud* (15krát), kdož obstáli, jsou *blaženi se svatými* (9 krát). Konečnou spásu a blaženost nebeskou alegoricky naznačují *hostina sedmi* (5 krát) a obrazy *hodů nebeských* (4 krát), při čemž ryba a chléb, jichž hodovníci požívají, znamenají evidentně eucharistii, označovanou již církevními otci za pokrm ne-smrtelnosti, φάρμακον ἀθανασίας, φάρμακον ζωῆς, ἀντίδοσις τοῦ μὴ ἀποθανεῖν.⁴¹

Z četněji malovaných námětů vymyká se tomuto pojetí toliko zobrazování hřešících *Adama a Evy* (16 krát), avšak plastika sarkofágová znázorňuje i tu myšlenku záchrany k novému ráji, zobrazující Krista, podávajícího prarodičům beránka a klasy.⁴² Zobrazení *Krista s apoštoly* (9 krát), vyskytující se teprve ve 4. století, patří myšlenkově do epochy následující. O klanění mudrců promluví níže.

4. Základní myšlenka katakombových maleb. -

Z úhrnné analýsy zobrazovaných scén je zjevné, že obsahovým pojátkem nejčetnějších maleb katakombových je myšlenka záchrany a konečné spásy, takže eschatologický a soteriologický smysl jejich je zřejmý. Pro konečné stanovení základní myšlenky budiž ještě uveden významný text ze 7. kap. V. knihy Apoštolských konstitucí, v němž totéž myšlení a smýšlení, které vytvořilo typy maleb katakombových, nezávisle na nich uložilo své názory

a touhy. Tekst pochází sice teprve ze čtvrtého stol., avšak různé části, zvláště modlitby, jsou původu staršího a byly teprve ve 4. stol. zapsány. Vyznání víry ve vzkříšení je tu provázeno známým kánonem záruk záchrany a připojen jeho smysl:

„Dále věříme, že vzkříšení nastane na základě vzkříšení Páně: onť jest, jenž *Lazara* vzkřísil před čtyřmi dny zemřelého a *dceru Jairovu* a *syna vdovinu* a *sebe* dle nařízení Otcova po třech dnech vzkřísil a tak se stal zárukou našeho zmrtvýchvstání, ten, jenž *Jonáše* po třech dnech živého a bez úrazu vyvedl z břicha velryby a *tři mládence* z pece babylonské a *Daniele* z tlamy lvů, nebude míti nedostatek síly, aby i nás vzkřísil... jenž *paralytika* zdravého pozvedl a uzdravil majícího *uschlou ruku* a vrátil hlinou a slinou zrak *slepému* od narození, ten i nás vzkřísí. Jenž z pěti chlebů a dvou ryb *pět tisíc nasýtil* a 12 košů ušetřil, jenž *vodu ve víno proměnil* a z rybí tlamy stater Petrem pro výběrcí daně poslal, ten i mrtvé vzkřísí.”⁴³

Všechny běžné biblické příklady záchrany uvedeny jsou v této modlitbě jednotnou koncepcí ve vztah se *vzkříšením mrtvých* jako jeho *záruka*. Analogie příkladů záchrany v katakombách a v modlitbě Apoštolských konstitucí je dokonalá, téměř úplná. Stejný je tudíž i smysl modlitby i figurálního umění: *prosba o vzkříšení a spásu, doložená typickými příklady záchrany. Základní myšlenkou katakombového malířství je tedy zobrazovati typy spásy jakožto záruku vzkříšení a věčné blaženosti.*^{43a}

↳ Touto základní myšlenkou předkonstantinského umění dáno je vlastní a správné vysvětlení, proč v první době křesťanské nebyl zobrazován Ukřižovaný. Ukřižování bylo známo jako *příčina* spásy, ale nebylo v prvních stoletích chápáno jako *symbol* a *typ* spásy. ↳ Vzpomeneme-li svrchu uvedených slov

Tertulliánových, jak neuvěřitelnou byla Kristova smrt novým vyznavačům, pochopíme, proč první křesťané ve smrti Kristově neshledávali *symbolu* spásy. Dějovou svou povahou nemohlo ukřižování s počátku býti typem záchrany a proto nebylo pojato v onen běžný kánon typů, který došel výrazu jak v modlitbách, tak v malbách.

Zároveň však možno již nyní zjistiti obdivuhodný *soulad mezi snažením ovládajícím formální výraz a ideový obsah starokřesťanského umění*. V obojím panuje důsledně *abstrakce*. Jako se zjev maleb katakombových vzdaluje věrně přirozenosti a skutečnosti, tak obsah jejich není věcný, nýbrž přenešený, *alegorický a symbolický*. Neznamenají to, co znázorňují. Nejde o historické vypravování, nýbrž o alegorický smysl, ztajený v zázračných událostech, o abstraktní myšlenku záchrany a spásy, jejíž obrazem jsou typické a ustálené scény.

5. *Odlišný názor Wilpertův*.- Podrobnější stanovení myšlenkového obsahu bylo proto nutno, poněvadž největší dílo, pojednávající o malbách katakombových, jinak chápe jejich hlavní myšlenku. *Wilpert* konstatuje sice jednou přirozeně a správně, že funerální symbolika starokřesťanská je proniknuta ideou spásy a že vše se vztahuje na *zesnulého*,⁴⁴ avšak přistupuje k výkladu maleb učí, že hlavním předmětem maleb katakombových je *Kristus*. Místo smyslu eschatologického vkládá do nich smysl christologický a shledává v nich obrazy ze života Kristova.⁴⁵ Na základě toho rozvrhuje též své dílo. Jinde nejednou nalézá dokonce soustavný program dogmatický.

Hlavní chybou *Wilpertova* nazírání je ta okolnost, že cíl a smysl maleb zaměňuje s předpokladem. Malby katakombové *předpokládají* zajisté víru v Krista a nepřímo ji projevují, ale *úkolem* jejich *není* vyznávat víru v Krista nebo líčiti život Kristův ani věcně ani alegoricky.

Nelze upříti, že v ohromné většině sepulkrálních maleb je několik málo obrazů, které se zdají míti alegorický význam christologický, avšak počet jejich je tak malý, že při stanovení celkové myšlenky nepadá na váhu, zvláště když alegorický smysl jejich není přesně znám. Tak na př. *proroctví Isaiašovo* je zobrazeno jen dvakrát. Jedině *klanění mudrců* dosahuje 12 replik, ale nejde tu o obraz rázu historického, neboť počet mudrců je proměnlivý (2—4, na váse musea Kircherova 6); smysl alegorický není dosud spolehlivě zjištěn. Výklad, že jde o alegorii triumfu Krista - divotvůrce nad nejmocnější tehdy magií orientální není dosti přesvědčivým, třeba by mudrci byli vesměs orientálním šatem oděni. Spíše je zobrazen příchod a zjevení se Spasitele přinášejícího záchranu, tedy myšlenka soteriologická. Jediná tato nejasná scena není však s to, aby zvrátila svrchu podané celkové pojetí katakombové ikonografie. Výsledku toho tím méně dosahuje důvod, jímž Wilpert svůj názor dokazuje. Dovolává se náhrobních nápisů, přejících zesnulým „život v Kristu“. Slova tato mají *především smysl eschatologický*, naznačující blaženost s Kristem. Konečně odporuje Wilpertovu pojetí obsah katakombových maleb. Kdyby smysl katakombových maleb byl christologický, byly by zajisté zobrazovány významné události života Kristova, zvláště ukřižování. Ve skutečnosti vidíme opak. Ani ukřižování není zobrazeno, ani kterákoliv jiná scena z utrpení Kristova,⁴⁶ *ba ani sám Kristus není v době předkonstantinské zpodobněn, leč alegoricky jako divotvůrce nebo dobrý pastýř, nebo jako Spasitel, zjevující se mudrcům.* Dále by neměla významu celá řada starozákonních scen v katakombách vymalovaných.

Co se týká t. zv. *cyklů dogmatických*, vyvracejí se dohady Wilpertovy samy fantastičností výkladu, vnuceného scénám. Prostí malíři starokřesťan-

ští neměli zajisté na mysli ilustrovati komplikovaný dogmatický systém, jaký jim podkládá Wilpert⁴⁷ a to tím méně, poněvadž mínění, dle něhož duchovenstvo řídilo výmalbu katakomb,⁴⁸ zaslouženě odkázáno je mezi bajky.⁴⁹ Z neudržitelnosti christologického a soustavně dogmatického výkladu Wilpertova vyplývá ještě jasněji přesvědčivost svrchu rozvinutého názoru o eschatologickém a soteriologickém smyslu pohřebištních maleb a o kánonu alegorických typů záchrany a spásy.

6. *Znak kříže není symbolem ukřižování.* - Zbývá ještě jedna otázka: nebylo ukřižování Kristovo, když samo symbolem nebylo, aspoň symbolicky znázorňováno? Z dosavadních vývodů nezdá se to sice býti možným, neboť bylo-li uměleckým programem pohřebištního malířství zobrazovati typy spásy jakožto záruku vzkříšení a věčné blaženosti a je-li z literatury zjevno, že ukřižování nebylo běžným typem záchrany v době předkonstantinovské, je již předem jasno, že jako ukřižování samotné nebylo zobrazováno, tak nemohlo býti též symbolicky naznačováno. Avšak v katakombách se nalézá několikrát znak kříže. Nebyl snad přece symbolem Kristova ukřižování?

Odpověď na tuto otázku je možna jen tehdy, seznáme-li, čím znak kříže křesťanům byl. Víme, že se první křesťané často znamenali křížem. Tertullián vypočítává tolik příležitostí, až se zdá, že nebylo úkonu, při němž by se nebyli pokřizovali.⁵⁰ Smyslem znamení kříže nebylo však naznačovati symbolicky ukřižování, nýbrž projevovali víru a chrániti se proti úkladům zlých duchů. Tak definuje Cyril Jerusalemský znak kříže slovy: odznak věřících a postrach d'áblů.⁵¹ Znázorňené kříže neznamenalý tudíž ukřižování?

Ve skutečnosti však byl kříž jen velmi zřídka v předkonstantinské době naznačován.

K pomluvě pohanské, že křesťané ctí kříž, odpovídá Minucius Felix, že křesťané kříže ani nectí, ani si jich nepřejí, že však naopak pohanská vítězná tropea napodobují netoliko podobu kříže, nýbrž i přibitého člověka.^{51a} Z toho vysvítá, že církve ani prostých křížů ani obrazů Ukřižovaného neužívala. V podrobném popise basiliky v Tyru, postavené kolem r. 314, není nejmenší zmínky o kříži.⁵² Teprve doba konstantinská s uctíváním přinesla i zobrazování kříže.

Nápadné neužívání znaku u kříže přivedlo některé archeology na myšlenku, že z důvodů arkánních nebyl zobrazován holý kříž, nýbrž jen zahaleně zobrazován. Za ztajený kříž (*crux dissimulata*) bývá označována kotva, čemuž se zdá přisvědčovati okolnost, že na ní nebo vedle ní bývá zobrazována symbolická ryba.⁵³

Názor tento není přijatelný, poněvadž právě nejstarší zobrazení kotvy neobsahují příčného břevna, které kotvě dává podobu kříže. Byla tedy kotva zvláštním, na znamení kříže nezávislým symbolem, jehož smyslem je naděje, kteroužto symboliku křesťanům stanovil sv. Pavel.⁵⁴

Od druhého století bývá někdy do jmen zesnulých v nápisech náhrobních vsunuto písmeno T, nijak s tekstem nesouvisející.⁵⁵ Písmeno to je druh kříže, jak praví Tertullián⁵⁶ a tak bylo chápáno i prvními křesťany. Vsunutí jeho doprostřed jmen zesnulých nemůže však znázorňovat samotné ukřižování. Smyslem jeho opět je projevit příslušenství zesnulého ke Kristu ukřižovanému a chrániti jej zlého. Právě proto bývá znak ten v jediném nápisu několikrát opakován.

Vlastní znak kříže ujímá se velmi pomalu. Zprvu se objevuje kříž zcela ojediněle a nejasně, takže těžko je říci, zda je pouhým ornamentem nebo symbolem; tak na př. nástropní malba v pohřebišti Lucinině,⁵⁷ pocházející dle Wilperta z 1. pol.

druhého století, zdá se dispozicí stejnoramenného kříže naznačovati symbol Kristův, ale není vyloučeno, že je to pouhé dekorativní rozdělení nástropní plochy.

Z druhého století jsou zachovány v celé nesmírné oblasti římských katakomb toliko tři kříže; jeden v pohřebišti Lucinině rázu spíše řeckého,⁵⁸ druhý u sv. Domitily rázu spíše latinského, třetí u sv. Priscilly, kde jsou tři kříže vodorovně za sebou jakožto chránící znaky opakováním zdůrazněny.⁵⁹

V třetím a čtvrtém století roste sice počet křížů, ale celkem nepatrně, takže z prvních čtyř století mohl *Wilpert* v katakombách napočítati sotva 20 znaků kříže. Poněvadž jsou převážnou většinou ve spojení se jmény a hroby zesnulých, dlužno je chápati dle názorů starokřesťanských tak, jako písmeno T, t. j. jako vyznání příslušnosti k církvi a jako znak odhánějící d'ábly, nikoliv však jako symbol ukřižování.

Z toho všeho je patrné, že sepulkrální umění předkonstantinské neužívalo obrazu Kristova ukřižování, poněvadž nebylo pojímáno jako alegorický symbol záchrany, spásy a vzkříšení a tak se vymykalo z uměleckého programu pohřebištního umění; z téhož důvodu nebylo ukřižování znázorňováno symbolicky, t. j. znamením kříže, a to tím méně, poněvadž znak kříže měl jiný myšlenkový obsah a výtvarně byl jen zřídka vyjadřován.

4.

STAROKŘESŤANSKÉ NAZÍRÁNÍ NA UMĚNÍ.

Třeba by římské malby pohřebištní podstatně representovaly křesťanské umění předkonstantinské, nelze upříti, že se umělecká činnost uplatňovala i jinak. Malý počet zachovaných plastik a předmětů umělecko-průmyslových nepostačuje

však, aby mohl býti zjištěn celkový ráz tohoto většinou zašlého umění. Je tu však náhrada. Literatura starokřesťanská obsahuje dosti pramenů, z nichž možno vyvoditi zásadní nazírání na umění a tak stanoviti ráz všeho umění křesťanského v době předkonstantinské. Je podivno, že pramenů těch nebylo dosud použito se stanoviska umělecko-historického. Jen konfesíonálně-dogmatické kontroverse jimi operovaly, jimž předmětem sporu byl kult obrazů. Dlužno konstatovati, že kontroverse nezůstávaly u této sobě příslušné otázky, nýbrž překročující svůj obor, chtěly stanoviti všeobecně, zda první křesťané přáli či nepřáli umění.⁶⁰ Nebylo-li v prvních dobách křesťanského umění, nebylo také kultu obrazů. Avšak existence starokřesťanského umění nedá se literárně oddiskutovati. Nepřetržitá souvislost uměleckých památek křesťanských, počínající v Římě koncem prvního století, je zjevným a nepopíratelným důkazem, že křesťané od nejstarších dob umění přáli a umělecky tvořili. Přes nepohodlnou jim existenci starokřesťanských památek přenášeli se badatelé pochybováním o jejich stáří⁶¹ anebo rozlišováním jich na ranní umění lidové, jehož literatura prý neznala, a na pozdější umění hieratické, inteligencí a hierarchií uznávané.⁶²

Proti těmto názorům povstali záhy zastanci obrazů. Nebylo nesnadno nalézti ve starokřesťanské literatuře řadu jiných výroků, které vůči umění projevovaly stanovisko příznivé, čímž prokázána byla literárně možnost, že v nejstarších dobách existovalo kultové umění křesťanské. Utvořily se tedy dva tábory, až na nepatrné výjimky dle konfesíonální příslušnosti rozvrstvené. Obdivuhodnou píli snášena byla oboustranně z otců a spisovatelů církevních svědectví,⁶³ ale zužitkována neplodně tím, že jedni nesprávně dokazovali, že první křesťané nepřáli náboženskému umění, a druzí zby-

tečně dokazovali, že je milovali, čímž měla být prokázána nebo popřena existence kultového umění prvokřesťanského.

Otázku, zda první umění křesťanské bylo kultovým čili nic, možno úspěšně řešiti jedině z jeho povahy, poněvadž literární svědectví nejsou dosti četna a zřejma. Existence obrazů náboženského obsahu není ještě důkazem jejich kultu, třeba by svědčila aspoň o tom, že zobrazované náměty byly váženy a že vyobrazování jejich, t. j. umění, bylo milé. Vždyť povaha náboženských obrazů může býti taková, že se ke kultu nehodí. Umění kultové vnitřní povahou svou je uměním reprezentativním, t. j. vyobrazuje uctívanou osobu, zpravidla přímo v pravé nebo běžné podobě a výjimečně věcným symbolem.

Je příznačno, že kultové umění jen zřídka a v druhé řadě teprve volí oslavné scény rázu historického a tu ještě častěji volí ony scény, při nichž osoba uctívaná je předmětem děje (na př. ukřižování, vzkříšení, nanebevstoupení, zvěstování), nežli scény, v nichž je činitelem (na př. uzdravování nemocných). Malby katakombové prvních tří století jsou však negací umění kultového. Není tu obrazů reprezentativních, ani historických, které by mohly býti předmětem kultu. Kristus v době předkonstantinské není ani jednou v katakombách reprezentativně vyobrazen; teprve ve 4. století objevuje se v kruhu apoštolů. Ve scéně klanění mudrců dlužno podle jednotného charakteru ostatních maleb také hledati smysl alegorický. Podobně dlužno chápati i ostatní velmi řídké scény, v nichž Kristus je předmětem děje (křest a proroctví Isaiášovo). Reprezentativní obrazy byly křesťanům nepřijatelný, poněvadž by vznikalo zdání modloslužby. <Dokonale vylučuje jakýkoliv ráz kultového umění základní alegorická myšlenka maleb katakombových. >Výjimečně může býti předmětem kultu

věcný symbol uctívané osobnosti. Takového v katakombách není. Dobrý pastýř není vlastně prostým symbolem Kristovým, nýbrž alegorickým symbolem jeho zachraňující a spasitelské činnosti. Ostatní malby katakombové mají důsledně tento abstraktní alegorický ráz. Vymalované zázračné události, při nichž Kristus je činitelem, nevypravují, co a jak se událo a také neoslavují Krista jako divotvůrce, nýbrž mají abstraktní smysl alegorický, jak bylo vyloženo. Předmětem kultu může být osobnost nebo i tajemství, avšak nikoliv abstraktní myšlenka záchrany a spásy. Té nemožno se klanět. Dekorativní, volné a nepravidelné umístění maleb také nenasvědčuje, že by malby v katakombách sloužily účelům kultovým. Z toho je patrné, že otázka kultu obrazů je jinak řešitelná a že netřeba se utíkat k fikci, že by první křesťané byli nepřáteli umění.

Literatura, z níž byla nedostatečně řešena otázka kultu obrazů, bude nám nyní pramenem hlubšího poznání všeho, i mimopohřebištního, starokřesťanského umění. Především budiž ze snešených literárních pramenů konstatováno, že z církevních otců a spisovatelů nikdo nebyl absolutním nepřítelem umění, třebaže leckdo z nich pro umění, zvláště antické, porozumění neměl. Horují jen proti umění modloslužebnému a nemravnému nebo horlí proti nezřízenému životu umělců, nikoliv však proti umění vůbec.

1. *Kliment Alexandrijský a Tertullián.* - Nejstarší projevy křesťanských názorů shledáváme u Klimenta Alexandrijského a Tertulliána. Tradičně bývá mezi nimi stanoven myšlenkový rozpor a Tertullián vyličován jako protiumělecký fanatik.⁶⁴ Zatím však rozpor není značný, a jde-li o stanovení názoru katolického, není mezi nimi vůbec rozporu.

Rigoristický *Tertullián* (asi 160—245) zaujímal vůči kultuře světské zajisté extrémní stanovisko, které v církvi nebylo sdíleno, takže by i jeho zásadní odpor proti umění vůbec nebyl dokladem všeobecného církevního smýšlení. Přes to nezavrhne nikde všechno umění šmahem, nýbrž vylučuje výslovně toliko umění modloslužebné.⁶⁵

Jedno místo ve spisech jeho zdá se však nasvědčovati tomu, že Tertullián nepřipouští možnosti křesťanského umění. Pro umělce, který se stal křesťanem, nenalézá jiného zaměstnání, než řemeslné práce. „Kdo kreslí obraz (bohů), oč snáze natře tabuli na počty? Kdo vytesává z lípového dřeva Marta, oč rychleji zhotoví skříň?“⁶⁶ Nezná tedy rady, aby pokřtěný umělec tvořil nějakou sochu křesťanskou, na příklad Kristovu anebo apoštolů. Avšak z toho, že Tertullián nezná možnosti, že by křesťanský umělec tvořil sochu Kristovu, nenásleduje ještě, že nezná křesťanského umění vůbec. Vždyť umění může se uplatňovati také jinak, nežli zobrazováním osob. Podstatou umění není, aby bylo *representativním*. Příznačnou vlastností starokřesťanského umění je právě *alegoricko-symbolický* jeho ráz, jak z analýsy památek víme a z dalších textů poznáme. Je tedy zcela dobře možno, že Tertullián vylučuje representativní umění, aniž by zamítal křesťanské umění alegoricko-symbolické.

Skutečně dosvědčuje jinde Tertullián zcela jasně existenci církevního umění alegoricko-symbolického. Jako přísný montanista bojoval Tertulian houževnatě proti zpětnému přijímání padlých do církve. Vykládaje smysl paraboly o ztracené ovci, dovolává se oněch vyobrazení, jimiž zdobeny byly kalichy, t. j. poháry katolické,⁶⁷ a táže se, kdo jest onou ovčí znázorněn.⁶⁸ Jde mu o výklad obrazu, ale nepozastavuje se nad obrazem; bylo to tedy něco běžného, aspoň u kato-

líků. Obraz sám je, jak z jiných podobných památek víme, alegoricko-symbolický. Představuje pastýře, nesoucího na ramenou ovci, a smyslem jeho je myšlenka záchrany a spásy. Tertulliánova slova při nejmenším dokazují, že v církvi bylo užíváno umění alegoricko-symbolického.

Není vyloučeno, že Tertullián ani pro svou osobu nebyl nepřítelem alegoricko-symbolického umění. Symbol dobrého pastýře je jemu jenom jako montanistovi nepřijatelný, pokud by znázorňoval přijímání padlých do církve.⁶⁹ Všeobecně však neodsuzuje alegorických symbolů. ac právě o symbolickém obraze promlouvá. Není tedy Tertullián takovým protiuměleckým fanatikem, za jakého byl dosud vyhlášován.⁷⁰

Tertulliánův názor lze shrnouti v ten smysl, že odsuzuje umění modloslužebné. Figurálně-representativního umění křesťanského nezná, za to však dovádá existenci alegoricko-symbolického umění v církvi, aniž by projevovat odmítavé stanovisko vůči tomuto druhu umění.

Určitěji projevuje názor církevní o umění vůbec a křesťanském zvláště *Kliment Alexandrijský* († 215). Jeví se vůbec jako první humanista křesťanský. Křesťanské učení první bez cílů apologetických oděl do vládnoucích literárních forem, první používal profánních věd k důkazům křesťanské víry a první stanovil poměr křesťanů vůči umění. Připouští umění, ale varuje, aby nezaujalo člověka tak, jako by bylo pravdou.⁷¹ Slovy těmi přímo nabádá k abstraktnímu chápání alegoricko-symbolickému. Nic nenamítá proti tomu, aby křesťané nosili řezané kameny a zlaté šperky, pokud jen srdce zůstane prosto náruživé náklonnosti k nim; též dovoluje pečetní prsteny, pokud na nich nejsou zobrazeny motivy modloslužebné, válečné anebo erotické. Místo nich nechť jsou zobrazovány křesťanské symboly: holubice, ryba, loď, lyra, kot-

va nebo rybář, připomínající rybolov apoštolův.⁷² Již zde je patrný křesťanský odklon od tradice židovsko-palestinské. Kliment dovoluje jako symboly zobrazovati zvířata i postavy lidské.

Stanovisko jeho však se úplně mění, jakmile jde o zobrazování Boha. Bůh je bytostí duchovou, smysly nepostižnou, a proto není hmotného obrazu božího, nýbrž jen duchovní.⁷³ Obrazem božím je Logos a Slova obrazem je člověk.⁷⁴ Z toho je patrné, že Kliment Alexandrijský nepřipouští zobrazování Boha nebo Krista a tak nezná ani on reprezentativního umění křesťanského. Za to připouští výslovně zobrazování symbolů. Pozastavuje-li se Tertullián nad obrazem dobrého pastýře jen proto, že je symbolem protimontanistickým a nikoliv proto, že je uměleckým symbolem, pak není vlastně rozdíl mezi názorem Klimentovým a Tertulliánovým. Podkladem obou názorů je však dojista praxe církevní, připouštějící křesťanské umění symbolické a neznající dosud figurálního umění reprezentativního neb historického.

2. *Apologeté a Lactantius*. - Dalším pramenem jsou obranné spisy starokřesťanské. Křesťanům bylo vytýkáno za bezbožnost, že nezřizují chrámů, oltářů, soch a obrazů. Církevní apologeté a spisovatelé zabývají se touto námitkou, ale žádný z nich jí nevyvrací poukazem na existenci umění křesťanského. Zdá se, že mlčením uznávají, že křesťané nemají chrámů, oltářů, obrazů a soch. Tak *Origenes* (asi 185—254) praví, že sochami (obrazy) a obětními dary, jaké Bohu sluší, nejsou díla umělců, nýbrž slovem božím v nás stvořené a vybroušené ctnosti.⁷⁵

Na tutéž výčitku odpovídají také apologeté západní. *Minucius Felix* (kolem r. 200) si klade otázku, proč křesťané nemají oltářů, chrámů a známých obrazů a soch (*nulla nota simulacra*)

a odpovídá opět otázkou, jaký obraz boží by člověk tvořil, když je sám božím obrazem.⁷⁶ *Arnobius* (koncem 3. stol.) dovozuje proti uvedené námitce pohanské nemožnost, aby v soše ctěn byl ten, jehož představuje.⁷⁷ Zamítá tedy onen důvod, jímž později teologové dokazovali správnost kultu obrazů.

Lactantius († asi 340) nezná více výtky, že by křesťané neměli chrámů a oltářů a soch, nýbrž naopak se táže, k čemu *pohané* mají chrámy, oltáře a sochy, a shledává že sochy jsou zbytečné, jsou-li bohové všude přítomni. Tím spíše je zbytečným obraz křesťanského Boha, poněvadž je skutečně všudypřítomný. Obrazem Božím je člověk.⁷⁸

Uvedená svědectví bývají přezírána anebo špatně vykládána. Má se za nemožné, že by křesťané neměli chrámů a oltářů a z toho se usuzuje, že Origenes jen obraznou hyperbolou připouští, že křesťané nemají *ani* chrámů neb oltářů, *ani* soch neb obrazů, čili že stejné jsou existenční podmínky pro všechny ty předměty. Origenova slova nutno však bráti doslovně, ač jinak přeje alegorii. Důkazem je jiné místo, kde praví, že ani Skytové nebo Peršané, ani židé nebo křesťané nemají chrámů nebo soch, že však pro to mají různé důvody.⁷⁹ Origenes zde stanoví paralelu mezi Skyty a Peršany, o nichž bylo notoricky známo, že nemají chrámů, oltářů a soch, a mezi židy a křesťany, o nichž tvrdí totéž. Dlužno tedy Origenovo i jiných apologetů mlčení k námitce, že křesťané nemají chrámů, oltářů, obrazů a soch, bráti doslovně jako souhlas.

Křesťané v té době skutečně neměli chrámů a oltářů podle pohanského slova těch pojmů.

Shromáždění křesťanská se konala v domech soukromých. K potřebě eucharistické liturgie sloužil prostý stůl (*mensa*, *τράπεζα*), který po synaxi mohl sloužiti i k jiným účelům. Teprve

v třetím století vlivem pojmu eucharistické oběti nabývá eucharistický stůl významu oltáře a zván je *altare*, zřídka *ara*.⁸⁰ Podobně teprve v třetím století vznikají vlastní shromáždění křesťanských obcí; nejsou to chrámy v pohanském slova smyslu, t. j. malé cely se sochou božstva, kam lid neměl přístupu, nýbrž síně sloužící za shromáždění lidu. Proto nejsou zvány chrámem (templum), nýbrž shromážděním nebo domem Božím (conventiculum, domus Dei, dominicum, κυριακόν, ecclesia) nebo podle architektonické formy basilikou.

Z toho je patrné, že Origenes a Minucius Felix mohli mlčky souhlasiti s výtkou pohanskou, že křesťané nemají chrámů ni oltářů, ba Minucius Felix totéž dokonce pozitivně projevil,⁸¹) ač by opačným projevem odvrátil od sebe podezření z ateismu. Jako neměli křesťané v té době vlastních oltářů a chrámů, tak neměli též soch a obrazů.

Jestliže i *Arnobius*, ač je z konce 3. století, souhlasí s námitkou pohanskou, nemusí to vzbuzovati podiv, neboť pojem oltáře nebyl tehdy ještě všeobecně ustálen a méně ještě se ujalo jméno chrámu. Reprezentativní sochy rozhodně zamítá. Za to *Lactantius* dosvědčuje, že začátkem 4. století byla již situace změněna. Obraz boží shledává sice zbytečným, ale nezabývá se více výtkou, že křesťané nemají chrámů a oltářů. Patrně bylo již tehdy známo, že křesťané mají chrámy a oltáře a proto nebyla dřívější výtky více činěna.

Celkem možno říci, že apologeté vylučují sochy a obrazy sloužící témuž účelu, jako chrámy nebo oltáře, t. j. účelu *kultovému*. Kultovým však nemůže býti obraz alegoricko-symbolický, poněvadž zobrazuje abstraktní přenešenou myšlenku, nýbrž jen obraz *representativní*, představující osobu uctívanou. *Lactantius* pak vylučuje zobrazování

Boha a Krista patrně z téhož důvodu, jako Arnobius, poněvadž by to byly obrazy modloslužebné. Umění alegoricko-symbolické, v té době existující a aspoň Minuciem Felixem v Římě jistě poznané, není však apologety zakazováno.

Zdá se, že právě Minucius Felix předpokládá existenci jakýchsi křesťanských soch a obrazů. Otázka, na kterou si odpovídá, nezní proč křesťané nemají soch, nýbrž proč křesťané nemají *známých* soch.⁸² Tedy křesťané měli kolem roku 200 obrazy nebo sochy, které veřejně známy nebyly. Pozorování toto je tím důležitější, poněvadž Minucius Felix pobyttem svým v Římě poznal tamní poměry a literární jeho svědectví (*nulla nota simulacra*) je provázeno existencí křesťanských maleb a sarkofágových plastik v římských pohřebištích, které kolem r. 200 měly ještě převážně ráz *soukromý*. Socha dobrého pastýře ze začátku třetího století v museu lateránském do svědčuje možnost, že i křesťanské sochy symbolické kolem r. 200 v Římě existovaly. Bylo by upřílišněno z Felixových slov dedukovati existenci *soukromého* umění reprezentativního, avšak jakési umění křesťanské figurální, širší veřejnosti neznámé, zřejmě naznačují.

Rozhodně však nezná Minucius Felix vyobrazení Ukřižovaného. Na pomluvu pohanskou, že křesťané ctí kříž, odpovídá, jak již svrchu bylo uvedeno, že křesťané kříže nectí ani si jich nepřejí, že však naopak pohanská vítězná tropea napodobují netoliko podobu kříže, nýbrž i přibitého člověka. Vylučuje tedy nejen kult. nýbrž nepřipouští ani, že by křesťany byl zobrazován Ukřižovaný.

3. *Sněm elvirský*. — Poněkud odlišný ráz než předcházející dvě skupiny má známý 36. *kánon sněmu elvirského* z roku 306. Zakazuje v chrámech

malby, aby na zdech nebylo malováno, co je ctěno a uctíváno.⁸³ Proti dosavadním textům předpokládá kánon elvirský existenci chrámů a jejich malby, avšak zapovídá tuto z důvodů dogmatických. Nechce, aby bylo malováno, co je předmětem kultu. Je pravda, že jde o usnesení provinciálního sněmu španělského, tedy o nařízení, které vzniklo z místních poměrů a nemělo platnosti pro celou církev, ale nelze oddisputovati aspoň lokální zákaz kultových obrazů v chrámech. Po té stránce nevybočuje sněm elvirský z dosavadního nazírání na umění. Novinkou je však to, co je nepřímo v kánonu obsaženo. Na začátku 4. století existovaly ve Španělsku v křesťanských chrámech obrazy, které mohly býti uctívány, t. j. reprezentativní obrazy uctívaných osob. Sněm je zakazuje; byla tedy jejich existence protiprávní sice, ale faktická. Kánonem elvirským je po prvé doložena existence veřejného, kultového a tedy reprezentativního umění křesťanského.

Dosud uvedené literární prameny neznaly, nebo vylučovaly reprezentativní vyobrazení Boha nebo Krista. Nebylo tedy po této stránce změny nazírání až do začátku 4. století, kdy sněm elvirský dosvědčil protiprávní existenci obrazů kultových a tedy reprezentativních. Slovem však nebylo odsouzeno umění symbolické, jehož existence spisovatelům musela býti známa, anebo byla jimi dokonce uznávána (Tertullian, Kliment Alex., Minucius Felix). Nelze tedy z jejich výroků dedukovati zásadní odpor proti křesťanskému umění, nýbrž jen proti reprezentativnímu zobrazování.

4. *Eusebius a Epifanius.* - Z nejzazšího západu vraťme se na církevní východ. Ve čtvrtém století jsou tu dva velcí nepřátelé křesťanského umění figurálního. První z nich je historiograf církevní *Eusebius Caesarejský* († asi 340). Vypravuje, že

viděl v městě Paneas (Caesarea Philippi) kovové sousoší, představující Krista, uzdravujícího ženu krvotokem stíženou, a dodává, že „není divu, že bývalí pohané, dosáhnuvši dobrodiní, svému spasiteli takovou věc pořídili, když jsme sami viděli na zachovaných malbách barevné obrazy apoštolů Pavla a Petra a samotného Krista.”⁸⁴ Hned však dodává svůj názor, že staří pohané dle svého zvyku *pohanským způsobem* je jako spasitele doma *uctívali*.⁸⁵

Svědectví toto je velmi důležité a obsahuje více, než přiznání, že existují soukromé sochy uctívané, t. j. kultové. Eusebius činí rozdíl mezi zobrazením Krista a hemoroisy a mezi zobrazováním jednotlivých apoštolů a Krista. Námět Krista a hemoroisy byl běžný v křesťanském umění 2.—4. století jako jeden ze symbolů záchrany a spásy. Nalézáme jej často v katakombových malbách i sarkofágových plastikách. Za to representativní obraz Krista neb apoštolů v prvních třech stolecích není znám. Eusebius ve čtvrtém století se nediví (θαυμαστών οὐδέν), že bývalí pohané, dosáhnuvše dobrodiní, postavili *symbolické* sousoší Krista a hemoroisy; nediví se proto, poněvadž již dokonce (ὅτε καί) jsou hotoveny *representativní* obrazy Krista a apoštolů. Nazývá tento zvyk *pohanským způsobem* a tím jej odsuzuje, ale zároveň dotvrzuje, co již z památek a ze sněmu elvirského známe, že totiž symbolické obrazy byly do 4. stol. výlučně užívány a vedle nich přibližně od 4. stol. ujímalo se de facto *representativní* zobrazování Krista a apoštolů.

Týž názor obsahuje Eusebiův dopis Konstantinově sestře Konstancii, která od něho žádala obraz Kristův. Eusebius odpovídá, že není možno malovati ani Kristova božství, ani přijaté lidské podoby, poněvadž jich neznáme. Dovolává se starozákonního zákazu a praví, že takové obrazy jsou z chrámů vylučovány a křesťanům zakázány. Sam

že odňal jedné ženě obrazy apoštola Pavla a Spasitele, aby nevzniklo pohoršení.⁸⁶

Eusebius znovu zakazuje reprezentativní obrazy z obavy, aby nevzniklo pohoršení, t. j. zdání modloslužby. O symbolických obrazech se zde vůbec nezmiňuje.

Velikým nepřítelem křesťanského umění figurálního na východě je *Epifanius*, biskup v Konstancii (Salamis) na Krétě († 403). V Anablatě našel v chrámu záclonu, na níž „proti zákazu Písma” byla vymalována „podoba člověka”, t. j. asi Krista neb některého apoštola. Rozhorleně roztrhl záclonu a poradil představeným kostela, aby do záclony raději zabalili mrtvého chud’asa a tak jej pochovali. Představení kostela však upozornili biskupa, že by bylo záhodno, aby jim roztrženou záclonu nahradil jinou. Epifanius tak učinil a poslal příslušnému biskupu Janu Jerusalemskému novou záclonu s dopisem, v němž jej vyzývá, aby nedovoloval v chrámech záclony, které jsou proti náboženství (contra religionem).⁸⁷ Pozoruhodno je opět, že Epifanius se staví jen proti reprezentativnímu zobrazení uctívané osoby, ale nezmiňuje se zde ani jinde o symbolických obrazech.

Epifanius neustával ani později horliti proti reprezentativním obrazům. U samotného Theodosia I. zakročil proti nim, ale užívání jejich bylo již příliš rozšířeno a vžito a tak Epifanius za svou horlivost klidil jen posměch.⁸⁸ Ještě v závěti vylučoval z církve toho, kdo by se odvážil pohleděti na vtělené božské Slovo, vymalované pozemskými barvami.⁸⁹

Eusebius a Epifanius jsou vlastně svědky doby konstantinské a pokonstantinské. Uvádím je proto, poněvadž v době změněných již názorů ještě houževnatě lpí na starém zvyku a nedovolují reprezentativních posvátných obrazů ani v soukromí ani veřejně a tím více horlí proti jejich uctívání. Dokládají tak nepřímo rozšířenou již existenci kře-

střanského umění representativního a figurálního, posvátného i kultového, soukromého i veřejného, neboť nejde o to, co bylo dovoleno nebo zakázáno, nýbrž o to, co bez ohledu k právnímu podkladu existovalo neb neexistovalo.

Z dosavadních vývodů je patrné, jak nepatrně byla dosud zužitkována literární svědectví předkonstantinská o umění. Zbytečno je v nich hledati důkazy pro tvrzení, zda první křesťané byli či nebyli přáteli umění; otázka tato je již dávno rozřešena. Spíše dlužno v nich shledávati důležitý pramen umělecko-historický, potvrzující vše, co dovodila obsahová analýsa malířství katakombového, že totiž předkonstantinské umění bylo symbolicko-alegorické a nikoliv representativní nebo historické. *Starokřesťanské umění druhého a třetího století bylo abstraktní jak po stránce formální, t. j. materiálním svým zjevem, tak po stránce obsahové, t. j. myšlenkovým svým obsahem.* Důsledná abstrakce stala se uměleckým programem. Nebylo tu věcného vztahu ke skutečnosti. Obraz nevyobrazoval a nechtěl vyobrazovati přirozené zjevy věcí; obsahem jeho nebyla vyobrazená scéna, nýbrž její přenesený smysl. Zdá se, že je přehnáno toto subtilní chápání starokřesťanského umění, ale není tomu tak. Literární paralela potvrdí správnost vývodů.

5. *Alegorická exegese.* - Biblické děje a evangelické události byly předmětem katakombových maleb, ale více ještě předmětem literární exegese biblické. Jedno a totéž chápání uplatňovalo se v obou: vyhýbání se skutečnosti a sklon k abstraktní alegorii. Po stránce exegetické nebylo to novinkou. V Alexandrii, která byla kulturním střediskem rozptýleného a helenisovaného židovstva, zabýval

se alegorickou interpretací Filon. Nejinak si počínali křesťané.⁹⁰ Justin a Irenej, vykládající příležitostně Písmo sv., shledávali v něm smysl alegorický. T. zv. list Barnabášův, vzniklý začátkem 2. století v Alexandrii v prostředí křesťanském, zacházel až k alegorii čísel. V polovici téhož stol. vznikla v Římě alegorická a visionářská kniha Hermův Pastýř. V Alexandrii jde vývoj alegorického nazírání přes Klimenta k velikému učiteli katechetské školy *Origenovi* (185—254), v němž dospívá vrcholu. Poznání věčných pravd dalo se podle Origena symboly. Podle trichotomie Platonovy shledával Origenes v Písmě sv. trojí smysl: somatický, psychický a pneumatický. *Somatický* čili tělesný byl doslovným, věcným a historickým smyslem textu. *Psychický* čili duševní vztahoval se k lidskému jednání, byl tedy mravním nebo tropologickým. *Pneumatický* čili duchovní byl nejhlubším mystickým smyslem Písma. Při výkladu spojoval však Origenes často psychický smysl s pneumatickým, takže ve skutečnosti vznikal smysl dvojí, jeden doslovný a věcný, druhý přenešený a alegorický, první mající hodnotu lidského těla, druhý rovný vznešené duši a ušlechtilému duchu. Zajímavé je, jak Origenes na různé smysly nahlížel. Věcný a historický smysl byl mu pouhou průpravou pro pochopení smyslu alegorického, a úkolem exegetovým bylo přehodnotiti doslovný smysl v přenešený smysl duchovní. Věcný obsah shledával často nemožným, nepravdivým, Boha nedůstojným. Naopak alegorický smysl byl pravým a často jediným od Boha zamýšleným smyslem. Pneumatická pravda mohla býti skryta v somatické lži. Potlačováním literárního smyslu dostoupila Origenova alegoréza nejkrajnější abstrakce. Celé části Starého i Nového zákona připravil Origenes o skutečnou a věcnou povahu. Z konkrétních zjevů staly se symboly, z historických událostí alegorie a paraboly, utajující transcendentální pravdy.

Extrémní alegorésa Origenova byla nepřijatelná a zakusila značného odporu a odtud i zmírnění. Druhý nástupce Origenův v řízení katechetské školy alexandrijské Dionysios a jiný žák Origenův, Řehoř Divotvůrce, užívali střízlivější alegorické exegeze, než jejich učitel. Přes to nutno stanovit, že hlavní zásadou jejich interpretace byla alegorie.

Předkonstantinská exegeze biblická je tudíž ovládána toužebnou abstraktní alegorickou tendencí, jako formální výraz a myšlenkový obsah předkonstantinského umění. Paralelou touto stává se pochopitelným, že předkonstantinské umění nemá do sebe rázu věcného a historického a že by bylo zbytečno hledati v něm skutečný obraz Kristova ukřižování. Křesťané, na rozdíl od gnostiků, chápali ukřižování vždy věčně. Umění, důsledně utěšující a alegorické, nemohlo do svého repertoiru pojmouti hrůznou skutečnost. Ale ani alegorický obraz tohoto námětu v něm není, poněvadž, jak již svrchu vyloženo bylo, programem nejranějšího umění křesťanského byla nejnaléhavější myšlenka záchrany a spásy, v jejímž typovém kánonu se ukřižování nenalezalo, poněvadž ještě nebylo chápáno jako alegorický symbol spásy.

5.

IKONOGRAFICKÝ VÝZNAM PLASTIKY.

1. *Nové objevy.* - Jednotný obraz, který o ikonografii prvních tří století a jejím poměru k námětu Kristova ukřižování skýtá studium katakombových maleb a literárních pramenů, uvádějí dva nové objevy v pochybnost. *Paribeni* rozpoznal sochu Kristovu v malé soše, kterou chová Museo Nazionale Romano a která chápána byla jako socha helenistické básnířky.⁹¹ Socha tato je připisována první po-

9. lovíci druhého století.⁹² Dále byl za války puplikován nález, učiněný již před válkou v Antiochii v Syrii, z něhož vyniká veliký kalich s dvojím obrazem Kristovým a obrazy desíti apoštolů ve stříbře tepanými. *Eisen* přisoudil tento kalich dokonce prvnímu století.⁹³ Zdá se tudíž, že alegoricko-symbolický ráz předkonstantinského umění není tak výhradní, neboť uvedené památky mají ráz obrazů reprezentativních. Zvláště u kalichu antiochijského zdůrazňuje *Eisen* individualisování postav, takže přímo mluví o portrétech.⁹⁴

Bylo by malicherně poukazovati na to, že ony zdánlivé representace Kristovy nemusí býti původu křesťanského. Známo je, že mezi pohany v prvních třech stoletích existovaly sochy Kristovy. Lampridius vypravuje, že Alexandr Severus ve svém larariu postavil sochu Kristovu vedle sochy Apollonia z Tyany, Abrahama a Orfea. U zmíněné sošky Kristovy nelze však předpokládati pohan- ský vznik, a kalich antiochijský je nesporně původu církevního, pravděpodobně liturgického. Spíše dlužno vzhledem k těmto ojedinělým památkám připomenouti, že všeobecný alegoricko-symbolický ráz předkonstantinského umění křesťanského by neutrpěl újmy nějakou výjimkou, ale zdá se, že uvedené nálezy takovými výjimkami nejsou. Nelze jich ovšem studovati ojediněle, nýbrž v rámci vši předkonstantinské plastiky a proto budiž před- slána stručná orientace.

Bylo již řečeno, že se zachovalo málo plasti- ckých památek z této doby. Něco skýtá Řím a Gal- lie. Na východě nebylo z prvních tří století nale- zeno mnoho pozoruhodného; orientální přísluš- nost na západě nalezených a orientu připisova- ných památek je zpravidla sporná. Teprve od 4. století vykazuje orient hojně památek.

Nejstarší památky římské a galské z 2. a 3. století, téměř vesměs reliefy sarkofágové, neobsa-

huji ikonograficky důležitých změn oproti malbám katakombovým. Teprve vatikánský sarkofág *Junia Bassa* přináší několik novinek ikonografických: trůnící Kristus mezi apoštoly Petrem a Pavlem, Kristův vjezd do Jerusáléma, jeho zajetí a soud před Pilátem, tyto poslední tři scény zdánlivě historické, zajetí Petrovo a poprava Pavlova, tedy opět zdánlivě scény historické. Pochází-li sarkofág z druhé polovice 4. století, jak naznačuje úmrtní den Bassův, není po stránce ikonografické potíží, poněvadž v té době přibližně začínají se objevovati v křesťanském umění historické scény. Nesnáze vzniknou, zjistí-li se, že Bassův sarkofág je starší, než nasvědčuje jeho datování.

Nesprávně by bylo při určování stáří Bassova sarkofágu přidržovati se jen kritérií ikonografických. Mohl by tak povstati *circulus vitiosus*. Dále dlužno si uvědomiti, že z repertoiru katakombových maleb není možno *apodikticky* usuzovat na ráz sarkofágové plastiky, neboť repertoire maleb a skulptur často vykazuje dosti značné varianty. Nezbývá než z kritérií formálních a možno-li i historických určit stáří Bassova sarkofágu, který je klíčem starokřesťanské plastiky sarkofágové i její ikonografie.

2. *Bassův sarkofág*. - R. 1597 byl nedaleko hrobu sv. Petra ve Vatikáně při vykopávkách nalezen křesťanský sarkofág, jenž již tehdy krásou svoji zaujal. Na úzkém pruhu nad zdobným kládím těsně pod víkem je vytesán nápis, z něhož vysvítá, že v rakvi byl pohřben *Junius Bassus*, prefekt města Říma, jenž zastáváje tento úřad zemřel 25. srpna za konsulátu Eusebia a Hypatia, t. j. r. 359. Sarkofág Bassův stal se východiskem datování sarkofágů křesťanských; valná většina jich, určitě pozdější sarkofágu Bassova, kladena byla do konce čtvrtého a do pozdějších století a jen pramálo zbylo pro

dobu dřívější. O správnosti data nikdo nepochyboval. Také ikonograficky vše souhlasilo, neboť malby katakombové, které neobsahovaly svrchu uvedených scén, koncem 4. století invenčně upadaly a zdálo se, že tvůrčí primát v té době přešel na sarkofágovou plastiku. Po stránce formální nevěnoval nikdo Bassově sarkofágu pozornosti.

Teprve *Riegl*, ač jen zběžně mohl shlédnouti sarkofág, podle formálních známek rozpoznal, že dlužno mu přisouditi větší stáří a že pro Junia Bassa bylo sarkofágu podruhé použito; přesněji stáří neurčil.⁹⁵ *De Waal*, autor zvláštní monografie o sarkofágu, kladl by jej půl století před plastiku čtvrtého století, ale na konec přece se vrací k roku 359 a vykládá formu sarkofágu zvláštní zručností mistrovou.⁹⁶ *Weis-Liebersdorf* přisuzuje Bassův sarkofág době Antoninů (tedy aspoň druhé polovici 2. století) spíše než první polovici 3. století.⁹⁷ Konečně *Wilpert*, jenž chystá velikou soubornou publikaci římských sarkofágů, znovu zdůrazňuje platnost roku 359.⁹⁸

Přesné určení sarkofágu Bassova bude možno teprve až vyjde chystané dílo *Wilpertovo*, doložené hojným srovnávacím materiálem, avšak již nyní možno stanoviti tolik, že pojetí sarkofágu Bassova je na rozhraní mezi nazíráním optickým a plastickým. Isolace figur od pozadí postupuje, ve scéně Pilátově jeví se náběh k vytváření volného prostoru, třeba že se to děje velmi nedokonalé. Proporce nejsou více správné; těla a řasení rouch jsou však plně vymodelována. Základní pojetí je optické. Ve scénách vyššího pořadí je pozadí bezvýznamné a nesouvislé; v nižším pořadí mají scény prarodičů a Daniele symetrické založení téměř frontální, ač jinak je použito ještě dosti kontrapostů. Putti po stranách sarkofágu jeví příbuznost se sarkofágem Konstantinovým, jsou však mnohem přesvědčivěji a plastičtěji vyjádření.⁹⁹

Uvážíme-li, oč pokročilejší je optické chápání na oblouku Konstantinově nebo na řadě památek, vzniklých kolem r. 300, je patrné, že datovati Bassův sarkofág rokem 359 není možno, leč bychom jej přisoudili zvláštní tendenci renesanční. Upřílišněno by však bylo zacházeti až do doby Antoninů, neboť postranní výzdoba a základní optické pojetí přední strany přece jen nasvědčují době pozdější, zrovna tak jako psychický výraz Jobovy ženy. De Waal správně vytušil dobu vzniku, když jej chtěl datovati půl století před čtvrtým stoletím, až sveden nápisem se přece rozhodl pro rok 359. Druhá polovice třetího století, spíše léta po 250 než kolem 300, jsou dobou vzniku Bassova sarkofágu. K témuž výsledku došel Sybel studiem účesu a šatu vyobrazených postav.¹⁰⁰

Nápis sám je svědkem velmi podezřelým. Především je vytesán písmem tak neumělým, že tvoří naprostý kontrast s uměleckou hodnotou sarkofágu.¹⁰¹ Dále je nepochopitelné jeho umístění. Hodnotné sarkofágy nemávaly nápisy, neboť nápisy bývaly na stěnách hrobních komor. Byl-li přece na takovém sarkofágu nápis, bývala to deska na víku a teprve při dalším upotřebení sarkofágu bývalo jméno nově pochovaného vytesáno na některém volném místě. Na víku Bassova sarkofágu bylo opět použito. Konečně i zprávy o nálezu. Neobvyklé místo nápisu nasvědčuje, že sarkofágu bylo opět použito. Konečně i zprávy o nálezu chovají jakousi mezeru. První zpráva ze dne 8. října 1597 mluví o *jednoduchém* (semplice) nápisu: *Ossa Julii Bassi*. (Julius asi přepsáno místo Junius.) Druhý zápis z 11. října ví již, že šlo o sarkofág *prefekta* Julia Bassa, což je obsaženo i v zachovaném nápisu. Není vyloučeno, že první stručný nápis byl nápisem rozdílným od druhého a vztahoval se k některému Bassovu předkovi.¹⁰² Vše toto opět nasvědčuje, že sarkofágu Bassova

bylo roku 359 po druhé použito a nepřímou potvrzuje formální poznání, že sarkofág je starším roku 359.

Bassův sarkofág, jemuž je blízký zlomek v mu-
seu Campo Santo,¹⁰³ obohacuje v polovině třetího století ikonografický repertoár maleb pohřebištních novými scénami. Pro pochopení budiž nastíněno rozdělení scén na sarkofágu:

Obět Abrahamova	Zajetí Petrovo	Kristus dává zákon	Zajetí Kristovo	Kristus před Pilátem
Job	Adam a Eva	Vjezd do Jerusaléma	Daniel mezi lvy	Poprava Pavlova

Nezáleží tolik na tom, zda přibýly nové scény, nýbrž zda-li jsou dosud chápány alegoricko-symbolicky nebo již historicky. Středem kompozice jsou dvě triumfální scény: v dolní řadě vjezd Kristův do Jerusalema, pozemský to triumf Kristův, v horní řadě Kristus zákonodárce na trůně se svitkem zákona v levici a s pravicí mírně pozdviženou. Podnožem je mu Uranos klenoucí oblohu, antický to symbol nebe. Kristus tedy trůní na nebesích. Po pravici a po levici má apoštoly Petra a Pavla. Vztah k lokálním světcům je zřejmý i v jiných scénách sarkofágu, jichž hlavní osobou jsou sv. Petr nebo Pavel.

Ostatní scény tvoří zřejmý kontrast proti scénám triumfálním: Kristus jímán, Kristus souzen, Petr jímán, Pavel veden k popravě. Jaký je jejich smysl? Naznačují jej vedle zobrazené typy záchrany a spásy: jako byli Izák, Job a Daniel z krajního nebezpečí vysvobozeni a prarodičům se stal záchranou nový ráj (v pozadí naznačen snopem a ovci), tak z krajního nebezpečí byli

vysvobození Kristus, Petr a Pavel k blaženosti; v nebesích zasedá triumfující Kristus se zákonem v ruce, po jeho stranách stojí apoštolové. Je to tedy opět očividný smysl alegoricko-symbolický, antitesa krajního nebezpečí a záchrany z něho i spásy. Historicky není možno tyto scény vykládati, neboť nejsou to scény zvláště významné ze života zobrazených osob, nedávaly by souvislého obsahu a odporovaly by alegorickému smyslu ostatních vyobrazených scén. Základní charakter alegorický dává tušiti ještě hlubší smysl: jímáním a souzením Krista, jímáním Petra a vedením Pavla na popravu je symbolicky naznačen terminus akce, t. j. jejich smrt, kterou zobrazovali nedovoľovaly estetické a morální názory. Jeví se tu tedy antitesa smrti časné a života věčného, myšlenka záchrany ze smrti a vzkříšení. Uvádění myšlenkově příbuzných scén starozákonních ve spojitost se scénami evangelickými a scénami ze života apoštolů je ranním příkladem typů a antitypů, důležitých pro umění pozdější.

Skupina trůnícího Krista s dvěma apoštoly po boku, která se zde poprvé objevuje, stává se na 7. dále častějším zjevem v plastice sarkofágové. Na skupině Bassova sarkofágu trůní Kristus nad Uranem a má po stranách apoštoly Petra a Pavla, typově nerozeznatelné, ač v ostatních skupinách se jeví rozdíl. Apoštol po pravici (dle analogie pozdějších památek Pavel) drží v ruce svitek, Kristus sám má v levici rozbalený svitek, kdežto pozdvižená pravice naznačuje řeč nebo výklad.

Tutéž scénu reprodukuje lateránský sarkofág č. 174. Odloučenost plochých postav od pozadí a dosti pokročilá redukce šatového řasení do optických linií kladou vznik sarkofágu kolem r. 300. přes to, že na bočné straně je t. zv. Konstantinův monogram, neboť zkratky této se používalo už před Konstantinem. Kristus opět trůní nad Ura-

nem, v levici drží svitek, po pravici Pavel holohlavý beze svitku, po levici Petr vlasatý.

Oba sarkofágy znázorňují abstraktní, nehistorickou scénu nebeského Krista. Památky čtvrtého století rozvádějí nejasný smysl Krista trůnícího několika způsoby, avšak vesměs pomíjejí oné abstraktní personifikace nebe. *Kristus* trůní na zemi a je *bud' učitelem apoštolů* (víko stříbrné skřínky v San Nazaro v Miláně ze začátku 4. století, slonovinová pyxis v Berlíně z konce 4. století, nástropní freska v komoře 54 katakomby Petra a Marcellina v Římě; počet apoštolů nebývá úplný), *nebo odevzdává zákon* (t. zv. *traditio legis*, různé sarkofágy a skla). Scény Bassova sarkofágu a lateránského sarkofágu č. 174 jeví užší vztah ke Kristu-zákonodárci než ke Kristu-učiteli a dlužno je tedy chápati jako vyobrazení Krista-zákonodárce, přičemž — proti pozdějším památkám — *Kristus* trůní ještě symbolicky na nebi.

8. 3. *Soška Národního musea v Římě.* - Dále netřeba jíti, abychom konstatovali, čím asi je socha identifikovaná *Paribenim*. Mladík téměř dívčího vzezření sedí na difru s opěradlem. Bohaté vlasy splývají mu až na ramena. Pozvedá pravici, kdežto v levici drží svitek zákona, vsouvaje dovnitř prst, by označil, kde ve čtení stanul. Překvapující podobnost této sochy s reliefem Krista-soudce na sarkofágu Bassově a na lateránském sarkofágu č. 174 způsobila, že socha byla správně nazvána sochou Kristovou.

Co se stáří týče, nelze ji považovati za kopii staršího originálu, zhotovenou koncem druhého století. Stačí porovnat ji s Kristem zákonodárcem sarkofágu Bassova a lateránského sarkofágu č. 174, aby vysvitlo, že ani časově nelze ji daleko klásti od těchto typově příbuzných památek. Sploštěný šat na sošce Kristově je zřasen v ostrých liniích a usiluje o působivost optickou dokonce mnohem

více než plastičtější pojetí sarkofágu Bassova. Není tudíž možno klásti sochu do druhého století. Za to proporce postavy jsou přesnější, živost pohybu přesvědčivější, přilnavost šatu dokonalejší než na sarkofágu Bassově, což poukazuje přece jen na větší stáří. Správně je tudíž původní datování, kladoucí ji před polovici třetího století, takže by Bassův sarkofág následoval v druhé polovici téhož století a lateránský sarkofág kolem r. 300.

Pro určení charakteru sochy jsou závažny některé okolnosti: především ta, že socha je pracována pro pohled z předu, takže při pohledu postranním vzbuzuje nespokojené posudky,¹⁰⁴ za druhé různost upotřebeného materiálu a za třetí nepatrné její rozměry. Socha zhotovena je z lnského mramoru; difros a basis z mramoru parského. Obě části nejsou asi současného vzniku, sice by byly zhotoveny z jediného druhu mramoru. Styger¹⁰⁵ vykládá vznik poněkud složitě: původní socha bronzová byla odstraněna a na zbylý difros a basi byla zhotovena nová socha z lnského mramoru. Důležitější věcí než basis a difros je zajisté *socha* a je zbytečno zatahovati do otázky nějakou předpokládanou bronzovou sochu. Nejjednodušším a proto nejpravděpodobnějším vysvětlením je předpoklad, že k mramorové soše Kristově byly dodatečně z jiného materiálu zhotoveny difros a basis.

Zbývá otázka, jakého původu je ona socha. Nápadná podoba s Kristem-zákonodárcem sarkofágu Bassova a lateránského svádí k domněnce, že jde o podobnou sochu. Tomu nasvědčuje též okolnost, že je novým difros a basis, tedy ona část, kde byl zobrazován Uranos klenoucí oblohu. Obtíží nebude působiti eventuelní námitka, že sarkofágy obsahují reliefsy, kdežto zde jde o sochu. Odpoutání postav od pozadí vedlo k jejich izolaci před pozadím. Dokonalým toho příkladem je lateránský sarkofág

č. 55, kde postavy, opticky v jediné ploše scřazené, jsou vypracovány volně bez souvislosti s pozadím, takže tvoří vlastně sochy, určené ovšem jen pro pohled z předu. Takovou jen z předu pozorovatelnou sochou je též socha Paribenim rozpoznaná. Byla patrně součástí sousoší Krista-zákonodárce, trůnícího nad Uranem, s apoštoly Petrem a Pavlem po stranách. Nepatrná výška (70 cm) nasvědčuje, že nešlo o samostatnou sochu. Pochází asi z izolovaně-plastické výzdoby jednořadového sarkofágu, čemuž nasvědčuje právě její velikost, Lateránský sarkofág č. 55, který vykazuje izolovanou výzdobu plastickou, klade Riegl invenčně do polovice třetího století.¹⁰⁶ Srovnáme-li hořejší datování sošky Kristovy, jeví se i po této stránce úplná shoda.

Agnoskování Kristovy sošky nepůsobí tedy žádné změny názorů na předkonstantinskou ikonografii, neboť soška tato je ojedinělou, pravděpodobně byla součástí sarkofágové skupiny, mající abstraktní význam a konečně i kdyby tomu tak nebylo, lze kolem polovice třetího století předpokládati již ojedinělé ukázky onoho nazírání, které ve čtvrtém století přivedlo programový obrat starokřesťanského umění.

4. *Antiochijský kalich*. - Druhou záhadnou novinkou je t. zv. *antiochijský kalich*. R. 1910 našli prý „arabové“ v Antiochii v Syrii na místě, kde kdysi stával veliký kostel, při kopání studně místnosti, v nichž bylo dosti stříbrného náčiní bohoslužebného. Poškozené předměty, jichž byl prý plný pytel, roztavili, ostatek prodali do Paříže a sice malý křížek archeologu Froehnerovi, dva kalichy, 3 knižní vazby a liturgický kříž bratřím Kouchakji, kteří při vypuknutí války věci převezli do Nového Yorku, kde se dosud nalézají. Většina předmětů pochází dle Eisena z 5., možná však že ze 6. století; výjimkou je t. zv. velký (19 cm vysoký)

stříbrný kalich, na němž v révoví vedle menších zvířat vytepáno je ve dvou řadách 10 postav sdružených kol dvou hlavních postav, umístěných v ose poháru. Jedna z obou hlavních postav vyobrazuje bezvousou trůnící postavu s roztaženými rukama. Je to patrně Kristus, učící okolní apoštoly. Pod Kristem na naplněném koši orel. Po stranách Kristových apoštolové: Petr vlasatý, s krátkým vousem a nízkým čelem, Pavel s vysokou holou hlavou a delším vousem. Trůnícímu Kristu odpovídá na druhé straně trůnící chlapec, snad též Kristus, opět obklopený apoštoly.

Že kalich ten není falsifikátem, zdá se jisto. Svědčí o tom stupeň oxydace a křehkost. Pravost jeho potvrdili též znalci, jako *Froehner* a *Migeon* z Paříže a *Read* z Britského musea. Otázkou je však, pochází-li z prvního století, jako míní *Eisen*, po př. možno-li ikonografický obsah jeho zařaditi do prvního století.

Datování kalichu je věcí nesnadnou, poněvadž není dostatek místního soudobého srovnávacího materiálu; tepané předměty nesporně syrského původu jsou častější teprve v pátém a šestém století, tedy v době, kdy tam i architektura dochází většího rozkvětu. Za těchto okolností použil *Eisen* jako srovnávacího materiálu stříbrného pokladu z Boscoreale, v Louvru chovaného,¹⁰⁷ který má vztahy k helenistické toreutice alexandrijské a patří do prvního století po Kr. *Eisena* však nezajímaly tolik formální znaky tepané výzdoby, jako vejčitý tvar číše. Tento tvar sledoval i na památkách židovských, vzniklých před i po Kristu, na Titově oblouku, v Pompejích a jinde, a z toho usuzoval na stáří antiochijského kalicha. Pro datování však nemá tvar číše velkého významu, neboť varianty vejčité číše možno nalézt v mnoha epochách. Za to ornamentika předmětů boscoreálských je pozoruhodnou a svědčí rozhodně *proti* Eisenovu dato-

vání. Reliefy nádob boscureálských vyrůstají měkce z pozadí a jsou s ním v těsném spojení; aplikace kalichu antiochijského je od pozadí ostrou linií izolována. Reliefy boscureálské zdobí plochu, ale přetínají se, kupí se na sebe; reliefy antiochijského kalicha, ač plošné, zdánlivě nejsou na ploše. Přes ilusionistické pojmání zůstávají reliefy boscureálské haptickými, kubicky vymodelovanými; za toreutika kalichu antiochijského není vlastně více reliefem, nýbrž prolamovanou plochou, za níž plocha pozadí ilusionisticky naznačuje prázdný prostor; zdání to zvyšuje ještě hluboký stín aplikací vržený. Kalich antiochijský pochází tedy z doby, kdy optické nazírání, promítající vše do jediné zorné plochy, již zvítězilo, což v plastice nebylo před třetím stoletím. Totéž potvrzuje pozorování sedících apoštolů. Ač jsou profilově zobrazeni, stáčí se vrchním tělem do předu; nohy se jen zřídka přetínají a zadní jsou pravidelně posunuty výše a do předu, odstup je opticky promítnut do výše a do plochy. Šat je stlačen a prorýván rýhami. Vše to je také důkazem velmi pokročilého chápání optického.

Srovnáme-li ornamentální výzdobu antiochijského kalichu s monumentální plastikou z centrální Syrie, jak ji porůznu ve svém monumentálním díle publikoval *de Vogüé*¹⁰⁸ a která zdobí stavby většinou 5. a 6. století, shledáme nejednu stylistickou podobnost, zvláště v plochém pokládání révovým listem. Monumentální plastika je však mnohem stylisovanější a pravidelnější, kdežto ornament antiochijského kalicha, přes to že také stylisuje, je bližší chápání naturalistickému. Zdá se mi, že nezbývá, než klásti kalich antiochijský do 4—5. století, zvláště uvážíme-li pravidelné pokulhávání toreutiky za velkým uměním. *Stuhlfauth* klade jej dokonce do 5. nebo na začátek 6. století na základě různých úvah ikonografických

a srovnání s Maximianovou kathedrou v Raven-
ně.¹⁰⁹ Týž dostatečně dokázal, že nesprávně mluví
Eisen o „portrétech“ Kristových.

Zabývati se ostatními četnými důvody Eiseno-
vými je zbytečno, poněvadž neuspokojují ani me-
todicky, ani věcně. Stačí si přečísti několik řádků,
aby byla patrna fantastičnost jeho pozorování
i jeho vývodů.¹¹⁰

Antiochijský kalich, který z formálních známek
nemůže býti dřívějším čtvrtého století, nezvrací
nikterak názorů o ikonografickém vývoji staro-
křesťanského umění, nýbrž je potvrzuje. Tema-
tem jeho výzdoby je Kristus učící apoštoly, scéna
dostatečně známá z památek čtvrtého století,
svrchu uvedených. Tedy plastika prvních tří sto-
letí zachovává alegoricko-symbolický ráz ostatní-
ho umění a pouze v polovici třetího století je
smrt Kristova naznačena na Bassově sarkofágu
jeho jímáním, k čemuž hned vyrovnávající proti-
váhu tvoří Kristus na nebesích trůnící.

6.

PŘEDKONSTANTINSKÝ OBRAZ KRISTŮV.

Rozdíl ikonografického nazírání doby předkon-
stantinské a veškeré doby pokonstantinské, středo-
věké i novověké, vynikne ještě více, prozkoumá-
me-li nejčastější náměty Kristova obrazu v obou
dobách. Ve středověku a novověku je jím Ukři-
žovaný, v době předkonstantinské byl jím obraz
dobrého pastýře. Abstraktní umění předkonstan-
tinské neznalo Kristova portrétu a vyobrazovalo
Spasitele toliko alegorickým symbolem. Příkladem
budiž významná socha lateránského musea, v níž
soustředěny jsou všechny problémy předkonstan-
tinské ikonografie.¹¹¹

Mladík ideální krásy nese na ramenou ovci,
drže ji v každé ruce za dvě nohy. Oděv jeho je ^{11.}

přepásaná tunica exomis a přes rameno má na řemeně zavěšenou pastýřskou torbu. Nohy a spodní část chitonu jsou částečně doplněny, ale kontrapost nohou je původní částí dostatečně doložen. Krásná bezvousá tvář a kadeřavé vlasy až na ramena sahající tvoří tak zvaný helenistický typ Kristovy hlavy a pro výraznou modelaci možno tuto sochu bezpečně zařaditi do začátku 3. století.

Formální pojetí této nejkrásnější sochy, kterou starokřesťanské umění vytvořilo, je zcela *antické*. Antika zobrazovala bohy jako krásné lidi. Antropomorfism nebyl jí cizím jako židům. Prostoupena věrou křesťanskou nerozpakovala se zobrazovati Bohočlověka, ne však ve skutečné podobě, nýbrž v abstraktním typu, a v duchu klasické tradice vytvořila z něho mladistvého krasavce. Formální předlohou byly antické sochy křesťanské; není však potřebí označovati křesťanské postavy bohů za bezprostřední předlohy, neboť typ muže nesoucího ovci zdomácněl v bukolských scénách nástěnných maleb.¹¹²

Křesťanskou je za to alegorie. Není zde vyobrazen sám Kristus, nýbrž dobrý pastýř, s nímž se Kristus v evangeliu stotožňuje. Nejde však o historickou ilustraci evangelického textu. Ať uvážíme kterékoliv místo evangelií, podávající parabolou dobrého pastýře,¹¹³ vždy se vyskytne nějaký rozdíl proti uměleckému podání. Podkladem soch a obrazů dobrého pastýře není tudíž konkrétní a věcný obsah evangelického textu, nýbrž abstraktní a přenešený smysl symbolu, v evangeliích uvedeného a starokřesťanské době běžného, jímž vyjádřeno bylo to, co nejvíce od Krista zachraňujícího ovci očekávala, totiž záchranu a spasení. Kristus-Spasitel je tedy myšlenkou typu dobrého pastýře.

Alegorickým symbolem a abstrakcí je i postava sama. Není zde vyobrazen skutečný Kristův zjev.

Dle názoru většiny starokřesťanských spisovatelů byl Kristus v lidské své podobě nehezky. *Justin* vidí právě nedostatkem krásy v Kristu splněná proroctví.¹¹⁴ *Kliment Alexandrijský* praví, že Pán neměl lepého zjevu dle slov *Isaiášových*: *Neměl ni podoby, ni krásy*, ale že neukazoval zdánlivou krásu těla, nýbrž pravou krásu duše a těla, duše v dobročinnosti, těla v nesmrtelnosti.¹¹⁵ Důležitou pro další vývody je okolnost, že *Kliment Alexandrijský* vidí krásu těla Kristova teprve v nesmrtelnosti. Podobně shledává nehezským vzhled Kristův *Kelsos*,¹¹⁶ *Tertullián*,¹¹⁷ *Augustin*,¹¹⁸ ba *Cyrl Alexandrijský* praví, že Kristus se zjevil v nejnevzhlednější podobě, což motivuje rozdílem přirozenosti božské a lidské.¹¹⁹ Z toho všeho je patrné, že starokřesťanské umění nevyobrazovalo Krista tak, jak si tehdejší mínění jeho podobu představovalo, neboť Kristus na soše musea lateránského a na všech předkonstantinských památkách vyobrazen je jako mladík nebo jako chlapec s líbeznou tváří. Vzhled tento stal se pro předkonstantinskou dobu typickým a udržel se i později.¹²⁰

Problém, odkud pochází typ Krista jako krásného mladíka s bezvousou tváří, zaměstnával mysl mnohých. *Nicolaus Müller*¹²¹ a *Weis-Liebersdorf*¹²² poukázali, že v teofaniích gnostických spisů a apokryfů zjevuje se Kristus téměř důsledně jako krásný chlapec, kteréžto pojmání přešlo i do mučenických aktů *Cyprianových* a aktů *Perpetue* a *Felicity*.¹²³ Z toho usuzovali, že gnostickým vlivem vytvářel se typ Krista mladistvého krasavce. Možnost vlivů gnostických nelze zcela vylučovati, třebaže mínění není doloženo gnostickými památkami výtvarnými a že literární doklady gnostické i křesťanské jsou pozdější než křesťanské památky umělecké, avšak poukazem na možný původ není ještě rozřešen ikonografický problém.

Spíše je otázkou, proč Kristus v podobě mladistvého krasavce stává se typem, ať domněle v umění gnostickém nebo skutečně v umění křesťanském a proč právě tento typ, tak různý od rozšířeného mínění o nevzhledném zjevu Kristově, je všeobecně přijímán.

Důvodem je onen pojem, který tvořil nejčastější přívlastek jména Kristova již v nejstarší době: Syn Boží. Jakožto Syn byl Kristus vyobrazován *mladým*, jakožto *Bůh krásným*. Původem *krásného* Krista je nazírání antické, jak svrchu řečeno bylo, které bohy vyobrazovalo jako krásné lidi. Proto Kelsos namítal křesťanům, že Kristus musil být krásným, pak-li byl duch boží v jeho těle. Pokusy, jimiž dovozován byl obraz Kristův ze soch Apollonových, Dionysových a jiných, postrádají průkaznosti, poněvadž jde ve všech těchto případech o typovou příbuznost ideální tváře mladické a zvláště v obraze Kristově není žádné individualisace. Původem *mladistvého* Krista je nazírání starokřesťanské. Dovolávám se tu knihy, která se těšila neobyčejné vážnosti v křesťanském starověku, takže byla připočítávána k inspirovaným spisům. Je to kniha „*Pastýř*“, vzniklá kolem polovice druhého století v Římě. Autor její přikládá si jméno *Hermas*. V první části jsou čtyři vidění Církve. V prvním vidění zjevuje se Církev jako stará matrona, pro slabost sedící na křesle; je to obraz Církve žijící v hříchu. V druhém vidění stojí se svěží tváří, ale kůže a vlasy má stařecké. Je to Církev těch, kdož slitováním božím nabyli síly, odkládají hříšné slabosti a utvrzení jsou ve víře. V třetím vidění jeví se matrona mladou, krásnou a veselou, ale má ještě šedivý vlas. Je to Církev spravedlivých, kteří z celého srdce vykonali pokání a jsou zcela obnoveni. Ve čtvrtém vidění zjevuje se panna zdobená, jako vycházející ze svatební komnaty, v bílých šatech a stře-

vících, až k čelu zahalená a s bílými vlasy. Bílá barva naznačuje budoucí věk, nebeskou blaženost, v níž vyvolení Páně, neposkvrnění a čistí, ve věčné mladosti žítí budou.¹²⁴ Podobně také v utrpení svatých Perpetue a Felicity zjevuje se Kristus jako jinoch se sněhobílým vlasem.

Mladost je zde obrazem nebeské blaženosti; život blažených byl chápán jako život šťastných, omládlých a krásných. Proto je Kristus Bassova sarkofágu, trůnící na nebi, vyobrazen jako chlapec, kdežto po jeho stranách na zemi stojí vousaté postavy apoštolů. V předkonstantinském umění má mladistvé vzezření též význam, jako v pokonstantinském umění nimbus: naznačuje nevadnoucí život v nebeské blaženosti, u postavy Krista sedícího na nebi božství Synovo.¹²⁵

Umění starokřesťanské, důsledně abstraktní, nesnažilo se zachytiti realistickou podobu Kristovu. Kristus nejevil se jim v nevzhlednosti své lidské podoby, nýbrž abstraktně *v pravé kráse svého nesmrtelného těla* dle slov Klimenta Alexandrijského svrchu citovaných. Kristus předkonstantinského umění je Kristem nesmrtelným, věčně mladým, nebeským. Nemá ni poskvrny, ni vrásky. Je to Kristus, jehož apokalyptickou nevěstou bude Církev čtvrtého vidění, zjevující se v Pastýři Hermově omládlá jak panna a zbavená všech poskvrn, taková, jakou bude na konci věků.

Srovnáme-li nyní význam mladistvého typu s významem typu dobrého pastýře, shledáme, že společným jejich základem je ona myšlenka, v níž se krystalisovalo všechno předkonstantinské názírání na Krista, takže ji jako smysl vložilo do začátečních písmen nejběžnějšího Kristova symbolu, *ryby*: Kristus, Syn Boží, Spasitel. Záchraná spasitelská činnost Syna Božího je hlavním obsahem předkonstantinského umění a literatury. Tím je též vysvětleno, proč nebylo vyobrazováno

ukřižování Páně. Kristova smrt, jeho utrpení a ponížení bylo chápáno jako hrozná skutečnost, a nikoliv jako symbol spásy, třeba by příčinou spásy byla označována. V rámci programu předkonstantinského umění došly vyobrazení běžné allegorie a symboly spásy, nikoliv však historická událost.

II.

GNOSTICKÝ SYNKRETISM A ZOBRAZOVÁNÍ UKŘIŽOVANÉHO.

Irenej Lyonský, žijící ve druhém století, přináší zprávu, že soudobí přívrženci Karpokratovi, nazývající se gnostiky, mají namalované obrazy a jinak zhotovené sochy, vyznačující podobu Kristovu, pořízenou na rozkaz Pilátův za života Kristova. Dodává dále, že ověňují tyto obrazy a sochy a že je vystavují zároveň se sochami filosofů Pythagora, Platona, Aristotela a jiných a že je ctí podobně jako pohané.¹²⁶

Je patrné, že jednání Karpokratovců chápe Irenej jako něco zvláštního, v církvi neobvyklého. Potvrzuje tak, co svrchu bylo dovozeno, že v prvních stoletích v církvi nebylo reprezentativních obrazů Kristových. Za to gnostičtí Karpokratovci netoliko zobrazovali Krista, nýbrž se honosili tím, že mají skutečnou podobu Kristovu. Proti abstraktnímu umění starokřesťanskému jeví se tu snahy realistické. Úkaz tento je vysvětlitelný tím, že gnosticismus měl úzké vztahy k pohanské antice, jejíž názory směřoval s křesťanskými. Tak přejali Karpokratovci zbožnění filosofů a k nim připojili Krista. Byl to kult lidské osobnosti a proto se jevil u nich zájem o pravou lidskou podobu Kristovu, o skutečný portrét, zatím co křesťanské

umění bylo důslednou abstrakcí, která dospěla k typům osobností, ale portrétů neznala.

Gnosticism sám je však úkazem mnohem složitějším a má-li vliv jeho na zobrazování Ukřižovaného býti zjištěn, nutno aspoň trochu poznati jeho podstatu. Nebylo by správně chápati gnosticism jako pouhou heresi křesťanskou. Gnosticism je článkem onoho vývojového procesu náboženského, kterému dala podnět helenisace orientu za Alexandra Velikého a jeho nástupců a jehož příznaky jsou zmezinárodnění dříve lokálních kultů, vzájemná výměna náboženských myšlenek a kultových složek a prohloubení náboženských názorů filosofickou spekulací anebo mystickým vnímáním.¹²⁷ Vzájemné prostupování a směšování helenisticko-orientálních kultů je zváno *synkretismem*. Když se pak šířilo učení Kristovo, přijímány byly i ideje křesťanské v učení gnostická a naopak gnose chtěla opět prohloubiti víru křesťanskou rozumovým poznáním (γνῶσις). Vznikla tak největší herese, která kdy ohrožovala učení křesťanské, nebezpečnější tím, že v řadách gnostických byla intelligence a že zastánci gnosticismu byli filosoficky vyškolenější a literárně zdatnější nežli vyznavači víry křesťanské. Literatura gnostická byla tak ohromná, že křesťanské písemnictví se proti ní jevilo jen chudé a ubohé.¹²⁸ Hlavní snahou gnosticismu bylo *poznati* podstatu spásy a následkem toho byl horečně hledán původ zla, které spásu učinilo nutnou. Zacházelo se k samotným začátkům všehomíra. Vlivem parsismu ujal se dualismus dobrého a zlého principu a do nauky o vzniku světa byly přejaty prvky syrsko-fénické; babylonská astrologie, okultism a magie vnikaly hlavně do lidových sfér, zrovna tak jako zbytky egyptských náboženství, lidově deformovaných. Z helenistického prostředí přejaty byly různé kulty a mysteria, názory a metody filosofické. Samo-

zřejmě nebylo možno směstnati všechny tyto prvky v jediný systém. Vznikla řada sekt, z nichž jedna tvrdila, co druhá popírala. Největší antitese možno shledati jak ve věroučných, tak v mravoučných systémech gnostických; nejprísnější askese a nejpustší nevázanost vyrůstají tu vedle sebe. Jsou sekty, v nichž prvky křesťanské jsou pozdějším a vedlejším příměskem; jinde však jádrem je učení křesťanské, které je prostoupeno živly jinorodými.

Vedle vyšší vědecké gnose nutno rozeznávati lidovou vulgární gnosi, v níž bují nejpustší synkretism. Nejrozumnější představy náboženské byly fantasticky slučovány a život ovládán bezmeznou pověřčivostí, jak patrně z magických papyrů, abrasaxových gem a j.

Obraz gnosticismu lze vyvolati jen nedokonale. Z ohromné literatury gnostické zachovalo se pramálo, poněvadž církevní kruhy, které vlastně anticou kulturu zachovaly, neměly zájmu ani chuti přepisovati gnostické konstrukce a systémy. Pro lidovou, vulgární gnosi jsou hlavním, avšak nedostatečným pramenem papyry, shledávané v posledních desetiletích. Vlastní soustavné literatury pochopitelně neměla. Pro kusost pramenů je často nemožno argumentaci dokonale provést; indicie, jinde nepostačující, nabývají důležitosti a váhy zvláště tím, že není fantastické identifikace náboženských představ, která by, jak z paralel víme, nebyla možná v gnosticismu, zvláště pak ve vulgární gnosi.

Kristus byl gnosticky většinou chápán jako eon, jenž se s člověkem spojil, ale před smrtí jej opustil, nebo byl chápán jako eon se zdánlivým tělem. Tak si představovali Krista na př. Basilidovci. Smrt Kristova byla zdánlivá právě jako jeho tělo. Šimon Cyrenský přejal Kristovo tělo a byl místo něho ukřižován, zatím co Kristus pod podobou Šimona Cyrenského unikl. Ukřižovaný nebyl jim

bohem, nýbrž člověkem. Všechno utrpení Kristovo a zvláště jeho smrt, která byla tak těžkým problémem pro ty, kdož vstupovali do církve, byla gnostikům přijatelná a pochopitelná, neboť pozbyla reality a netýkala se Krista-eona. Byla fantastickou téměř událostí, jakých byly plny myty helenisticko-orientální, na př. kult Isidin, v němž bylo vzpomínáno Osiridovy smrti a vzkříšení. Proto stalo se vyobrazování Kristova ukřižování u gnostiků možným již tehdá, kdy křesťané, chápající smrt jeho reálně, neodvažovali se ještě ji zobrazovati.

Tak *pečetní válec berlínského musea*,¹²⁹ pocházející z 3.—4. století vyobrazuje nahého muže. 10. Nad tím sedm hvězd. Pod křížem nápis ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ.

Je to zřejmě památka synkretistsko-gnostická. Důkazem toho je vyobrazení sedmi hvězd, znamenajících sedm sfér, z nichž každá, ovládaná archontem, má znakem zvláštní souhlásku a tvoří součást harmonie světové. Ikonografickým obsahem je synkretistické ztotožnění Krista a Orfea. Pojetí synkretistické dlužno rozlišovati od nazírání starokřesťanského. Malby katakombové obsahují také vyobrazení Orfea, který je - jako sochy pastýře - symbolem Kristovým. Pohanský obraz ztratil svůj vlastní obsah a stal se alegorií. Jinak jeví se vyobrazení pečetního válce berlínského. Není zde vyobrazen Orfeus, nýbrž Ukřižovaný, a označen jménem Orfeovým. Není tu více alegorie, nýbrž synkretistické ztotožnění Krista a Orfea, nastalé patrně vlivem kultů orfických.

Jiným projevem gnostického synkretismu je t. zv. *palatinský krucifix*. Je to grafito, nalezené r. 1856 13. v komoře budovy zvané „Paedagogium” na jihozápadním svahu římského Palatinu. Budova, v níž bylo grafito nalezeno, byla dle obsahu grafit šatnou. Vedlejší místnosti sloužily za kárné cely (paedagogium ve špatném slova smyslu) mladistvých

provinilců, kteří, na zemi spoutáni, po stěnách psali a škrtili. Dříve dle slova „paedagogium“, obsaženého v několika variantech těchto přízemních grafit, bylo mylně usuzováno, že tam bylo vlastní pedagogium neb jeho odbočka.¹³⁰ Grafito samotné, do zdi vyryté, je dnes chováno v římském Museo Nazionale delle Terme. Stáří jeho nesnadno určit, poněvadž paleografie grafit je velmi nejista. Obecně kladou badatelé grafito do první polovice 3. století,¹³¹ než není vyloučeno, že je pozdější. Určitosti tu asi nemožno dosíci.

Zobrazen je muž zdánlivě s oslí nebo koňskou hlavou, na pravo obrácenou a v ostrém profilu zachycenou. Oděn je kolobiem, t. j. krátkou tunikou bez rukávů, a stojí na podnoži kříže v podobě T-ové, dotýká se zdánlivě rukama konců vodorovného břevna, na jehož pravé polovici je upevněn nějaký předmět, vykládaný jako hůl nesoucí nápis. V levo blíží se k ukřižovanému muž mající rovněž krátkou tuniku a na nohách ovinky (fasciae crurales). Vzhlíží k ukřižovanému a pozdvíženou rukou jej uctívá. Akce tato objasněna je nápisem:

ΑΛΕ
ΞΑΜΕΝΟΣ
ΣΕΒΕΤΕ
ΘΕΟΝ

t. j. Αλεξάμενος σέβετε (- σέβεται) θεόν = Alexamenos uctívá boha.

Nahoře napravo nad křížem vyryto je velké Y.

První výklad grafita vycházel z předpokladu, že místnost, v níž se nalézalo, byla pedagogiem císařských pážat. Alexamenos byl pojímán jako křesťan. Nějaký soudruh, který chtěl sesměšnit jeho křesťanské přesvědčení náboženské, vykreslil jej, jako by uctíval ukřižovaného osla.¹³² Mínění toto bylo dotvrzováno nápisem nalezeným r. 1870 v jedné ze sousedních komor:

Slovo FIDELIS bylo pokládáno za výlučné označení pravověrného křesťana.¹³³ Konstruována byla antitesa obou nápisů: v jednom byl sesměšňován Alexamenos a jeho náboženství, v druhém projevoval Alexamenos křesťanské vyznání.

Důvodem, proč shledáván byl potupný ráz v grafitu, byla onolatrie čili oslí kult, připisovaný křesťanům.¹³⁴ Tertullián vypravuje, že zřízenec kartaginského amfiteatru, původem žid, ale odpadlý od víry otců, „vyvěsil obraz boha křesťanů, vyobrazeného s oslíma ušima, kopytem na jedné noze, s knihou v ruce a oblečeného togou.“¹³⁵ Potupný nápis zněl: *Deus Christianorum ὄνονοότης*.¹³⁶ Vzniklo přesvědčení, že palatinský krucifix je podobnou potupou Kristovou. Další doklady onolatrických posměšných výtek poskytuje Minucius Felix,¹³⁷ jakož i grafito pompejské casa dei cristiani: „*mulus hic muscellas docuit*“.¹³⁸ Mínění toto, na první pohled přesvědčující, stalo se téměř všeobecným a přešlo do všech příruček.

R. 1868 vystoupil sice *Haupt* s myšlenkou, že jde o vyobrazení ne Krista, nýbrž Seta-Tyфона,¹³⁹ ale důvody jeho nebyly dosti přesvědčivé. *F. X. Kraus* je vyvrátil, m. j. též poukazem, že není dokladu o tyfonském kultu v Římě.¹⁴⁰ Doklady takové však shledal a uveřejnil *Wünsch*.¹⁴¹ Týž dovozoval, že jde o vyobrazení Seta-Tyфона, identifikovaného s Kristem. Přes četné trvale cenné vývody důkaz jeho však plně neuspokojil. Široce založený důkaz nábožensko-historický nedospěl než k pravděpodobnosti, že setskou gnosi *mohl* býti identifikován Kristus se Setem-Tyfonem. Tak se stalo, že výklad *Wünschův* se dnes jen rezervovaně uvádí anebo příkře odmítá.¹⁴² Chci se pokusiti o rehabilitaci *Wünschova* názoru a doplnění jeho vývodů. Dříve ještě chci ukázati některé slabiny panujícího mínění.

Základem obecného názoru, že palatinský krucifix je potupným obrazem Kristovým, je svrchu zmíněné vypravování Tertulliánovo, z něhož vznikla představa, jako by křesťanům byl všeobecně vyčítán oslí kult právě tak jako podle slov Tacitových byl přičítán židům.¹⁴³ Proti tomu dlužno zdůraznit, že mezi Tertulliánovým vypravováním a krucifixem palatinským není žádné analogie a že předpojatá myšlenka uvedla ve vztah věci zcela různé.

Tertullián mluví o překvapující novince (*nova editio, nova fama*), že totiž vyobrazen byl Bůh křesťanů s oslíma ušima, na jedné noze s kopytem, s knihou v ruce a oděn togou. Tento způsob karikování není neznám, neboť byli jím sesměšňováni filosofové a učitelé, jako *asinus togatus*.¹⁴⁴ Směšnost spočívala v tom, že osel byl oblečen do togy, onoho těžkopádného slavnostního oděvu vyšších tříd římských, a že mu byla do ruky dána kniha.

Krucifix palatinský zobrazuje však muže se zdánlivě oslí hlavou, oděného krátkou tunikou a ukřižovaného. Není zde zobrazen osel s kopytem, nýbrž muž se zdánlivě oslí hlavou, není oděn majestátní togou, nýbrž prostou tunikou, nemá knihy v ruce, nýbrž stojí na podnoži kříže. Nejde tu o sesměšnění učitele-filosofa, nýbrž o myšlenku naprosto rozdílnou a rozdíl tento nemožno překlenouti jediným společným článkem, t. j. zobrazením oslí hlavy. Nemají tudíž žádné váhy paralely, jimiž chtěl potupnou interpretaci doložit *Leclercq*,¹⁴⁵ poněvadž vesměs vyobrazují osla učícího nebo osla s knihou.

Zkoumejme dále. Předpokládejme, že bylo úmyslem kreslířovým potupiti Boha křesťanů. Ale pak stačilo zobraziti jen ukřižovaného muže. V tom byla podle nazírání pohanského směšnost, že křesťané uctívali ukřižovaného. Přidávati ještě oslí hlavu, bylo by zbytečným pleonasmem, jakého se nedopouští prostá karikatura, která zůstává soustředěna na jeden motiv směšnosti.

Než předpokládejme i to, že jde skutečně o potupu Kristovu. V tom případě by kreslíř ve starověku, zrovna tak jako dnes, nakreslil dlouhé uši, jak patrně právě z oněch paralel Leclercquových, kde viděti i převislé uši. Na grafitu palatinském pozorujeme pravý opak. Uši jsou velmi krátké, takže popisovatelé grafita jsou na váhách, mají-li označiti hlavu tu za hlavu koňskou neb oslí. *Důvodem, že v grafitu je spatřována oslí hlava, není sama kresba, nýbrž předpojatá myšlenka, že jde o onolatrickou potupu.* Při střízlivém pozorování nemožno viděti v hlavě palatinského krucifixu hlavu oslí.

Další slabinou dosavadního výkladu je hermeneutický rozpor mezi pojímáním grafita a Alexamenova nápisu. Grafito a jeho nápis jsou vykládány v potupném smyslu, kdežto nápis ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ FIDELIS je brán vážně a pozitivně. Důvod dvojího výkladu je opět předpojaté mínění, že krucifix je rázu posměšného. Je-li však Alexamenův nápis vážně míněn, proč má býti jinak vykládáno grafito? Bud' je obojí míněno vážně, nebo obojí je míněno potupně. Vždyť ten, jenž mohl do stěny rýti nápis obsahující vyznání své náboženské příslušnosti, mohl také potupné grafito zničiti, kdyby se byl cítil posměškem ukřižovaného osla dotčen. Jestliže vnitřní důvody na ruku kladou stejný výklad obou památek, lze k tomu připojiti i důvody vnější. Mezi tisíci grafit nelze snad stanoviti dvě grafita psaná jednou rukou. Wunsch odvažuje se tvrditi, že oba nápisy Alexamenovy psány jsou jedinou osobou; tolik jsou si písmena podobna až na malý rozdíl písmene Ε, který nepadá na váhu, uvážíme-li, že i v nápisu staršího grafita písmeno Ε je psáno dvěma způsoby.¹⁴⁶

Konečně dlužno uvážiti, že slovo „fidelis“ není rozhodujícím důkazem, že by nápis označoval kře-

střana. Třeba by technicky v křesťanských spisech znamenalo křesťany, nepozbylo tím běžného významu původního.

Bylo by zbytečno dále ještě usuzovati z obou nápisů, neboť nelze utajiti pochybností o tom, zda je pravým druhý nápis, po léta nezapozorovaný v komoře četně navštěvované kopisty a odborníky. Je-li ALEꝰAMENOC FIDELIS padělkem, vysvětlovala by se též ona podobnost písma obou nápisů.¹⁴⁷

Dosavadní úvahy ukazují, že tradiční výklad palatinského krucifixu není tak přesvědčivým, jak se na první pohled zdál. Zbývá prozkoumati důvody, které svědčí pro jiný výklad. Východiskem Wünschovým byl důkaz nábožensko-historický, který však pro nedostatek materiálu nemohl dospěti než k pravděpodobnému závěru. Východiskem této úvahy budiž zkoumání formální a jeho doplněním úplnější důkaz nábožensko-historický, než podal Wünsch.

Známo je, že vytvořený jednou typ nějaké postavy, symbolu ba i ornamentu bývá houževnatou vytrvalostí beze změn zachováván po staletí. Jediných typů je pramálo. Při objevení památky dlužno zjistiti vždy její vztah k ostatnímu známému materiálu. Předlohou palatinského krucifixu zdá se býti nějaký typ umění egyptského; nasvědčuje tomu tělo nakreslené *en face* v plné šíři prsou, zatím co hlava v ostrém profilu je obrácena na pravo. Tak byly po staletí a tisíciletí vyobrazovány postavy egyptské.

Analogie tato je příliš všeobecná, než aby mohla býti přesvědčivou. Dlužno tedy zkoumati, zda existuje v nějakém umění typ muže s podobnou oslí neb koňskou hlavou, event. i s rozpiatýma rukama, podobný palatinskému krucifixu.

Na otázku tuto lze přisvědčiti. Právě v egyptském umění a ve výtvorech egyptské vulgární gno-

se je tím způsobem vyobrazován egyptský bůh Set, ztotožňovaný s řeckým Tyfonem a později synkretisticky ztotožňovaný i s jinými bohy. Takové kresby obsahují magické papyry, na př. papyrus Mimaut v Louvru č. 2391,¹⁴⁸ nebo papyrus leyden-
ský,¹⁴⁹ zvláště pak abrasaxové gemmy, z nichž pří-
kladem uvádím gemmu Odgersovu.¹⁵⁰

Wünsch publikoval další materiál, řadu olově-
ných desek zaklínacích, jimiž řevniví cirkusoví
závodníci chtěli kouzlem boha Seta spoutati vý-
konnost svých protivníků. Desky tyto pocházejí
vesměs z Říma ze 4. a 5. století. Zaklínací desky
obsahují jen ojedinělá jména křesťanská; jinak
je jejich obsah směsicí fantastické vulgární gnose
s omezenou pověrou. Není tu oné filosofické gnose,
s níž bojovali církevní otcové.¹⁵¹ Často se opakuje
na deskách 7 samohlásek, jimiž gnostikové dle cír-
kevních otců označovali rytmus sedmi sfér všeho-
míra, nebo vzývána jsou egyptská božstva Osiris,
Apis a j., zvláště však bůh Set, od Řeků zvaný Ty-
fon, který je zhusta na deskách jako význačná po-
stava zobrazován.

Srovnáme-li vyobrazení Seta na deskách, papy-
rech a gemmě, shledáme jeden společný typ: zo-
brazován je muž se zdánlivě oslí hlavou, v ostrém
profilu na levo nebo na pravo obrácenou, se vztý-
čenýma *krátkýma* ušima a dlouhým kolmým kr-
kem. Oděn bývá šatem s trásněmi halícím spodní
tělo, nebo kolobiem, zrovna tak jako na krucifixu
palatinském, nebo opásanou tunikou.¹⁵² Ruce má
vodorovně rozpiaté, někdy od ramen, někdy od
loktů a tak jeví tutéž kompozici těla jako grafito
palatinské.

Hlava vlastně nemá podoby oslí, takže byly tyto
kresby pokládány za vyobrazení hlavy koňské, psí,
nebo šakalí.¹⁵³ Tento nesouhlas vykladačů je opět
velmi důležitým úkazem. Uvědomíme-li si totiž,
že ona hlava je vesměs stejně zobrazována, že však

pozorovatelé ji různě vykládali, následuje, že kresbou není zobrazována realisticky nějaká zvířecí hlava, v tomto případě oslí, nýbrž jakýsi *abstraktní typ zvířecí hlavy*, který byl ustálen a analogicky opakován kouzelníky, kteří ony desky a gemmy ryli, anebo zasvěcenci, kteří ony papyry psali. Skutečně byl Setovi původně přivlastňován okapi nebo více ještě mravenečník.¹⁵⁴ Tak vznikl typ zvířecí hlavy Setovy s krátkýma ušima. Později byl Setovi přivlastňován osel,¹⁵⁵ ale typ hlavy Setovy zachoval si závislost na původním symbolu tím, že se vyznačoval krátkýma ušima.

Z formálního srovnání palatinského krucifixu a vyobrazení Setových vyplývá, že všude je vyobrazena mužská postava s rozpiatýma rukama; typická hlava zvířecí s krátkýma ušima na kolmé šíji je v ostrém profilu na stranu obrácena. Dle formální analogie dlužno tedy palatinský krucifix uznati za vyobrazení Setovo. Rozdílné jsou toliko atributy: Set papyrů, desek a gem drží v ruce bič, kruhovou desku neb jiné různé předměty, takže o důsledném atributu nelze mluvit; Set palatinský je na kříži.

Že jde o vyobrazení Seta, potvrzuje dále písmeno Y, které je napravo nad krucifixem palatinským hluboko vyryto. Je to tak zvané pythagorejské písmo, symbol cest v podsvětí, které bylo přivlastkem boha Seta, pronásledujícího duše na cestě do onoho světa.¹⁵⁶ Proto je shledáváme, kroužky zdobené, též na zaklínacích deskách, tu ve spojení s jinými kouzelnými písmeny (X, Z, Λ) mezi nimiž však Y je tu opakováním zdůrazňováno, tu zase zcela samostatné.¹⁵⁷

Wünsch nevěnoval pozornosti této formální analogii Setova typu a hleděl palatinské grafito vysvětliti úvahou nábožensko-historickou. Přispěl tak nemálo k objasnění problému; neudržitelnou je však jeho snaha uvést ve vztah vulgární setskou

gnosí zaklínacích desek s onou vyšší gnosí, o níž mluví Epifanius anebo Filosofumena. Gnose tata vztahuje se k Setovi, synu Adamovu, jehož identifikuje s Kristem, vytvářejíc tak dva Sety, Seta-pratce a Seta-Krista. Vulgární gnose připíná se k Setu-Tyfonu bohu egyptskému. Tu poukázal *Wünsch* dle *E. Meyera* na to, že Set-Tyfon byl chápán jako mocný princip zlý; pronásledoval duše na cestě do onoho světa, jsa vykonavatelem Osiridových soudů. Bylo nutno nakloniti si Seta, aby se cesta do záhrobí zdařila. Ctěn byl zvláště v dolním Egyptě, kde zbytky kananejského obyvatelstva uctívaly Baala. Zde nastalo ztotožnění Baala se Setem a nové božstvo uctíváno bylo jménem Set. Když přišli do Egypta Hyksové, kteří uctívali Baala, poznali v Setovi svého boha a ctili jej. Po vyhnání Hyksů znamenal Set boha netoliko kananejských, nýbrž všeho cizozemí a byl uctíván, aby neškodil Egyptu. Toho nesplnil. Egypt podléhal útokům sousedních národů. Hněv poražených obrátil se proti Setovi; zmizel z řady bohů a strašil jako mocný démon. Helenismus ztotožnil Seta jako chtonického boha s Tyfonem a tím jménem je na dále často označován. Za těchto poměrů převzal dědictví egyptského náboženství gnosticism. Tyfon-Set stal se důležitým bohem škodlivé magie, ba dokonce jeví se v papyrech jako nejvyšší pán bohů, jako bůh všehomíra, před nímž se třese země, podsvětí, nebe, slunce, měsíc, hvězdy; vyslovené jméno jeho poutá bohy a demony.¹⁵⁸

Další postup učinil setský synkretism stykem se židy. Set, nejmocnější bůh, byl vulgární gnosí ztotožněn se židovským Jahve-Sabaotem. Již Leydenský papyrus V substituuje v biblickém vyprávění o zápase Jakuba s andělem nové osobnosti: za Jakuba Seta-Tyfona a za anděla samotného Jahve, čímž chce dokázati, že Set není slabší než Jahve. Dále zachází londýnský papyrus 121, kde

je Jahve-Sabaot-Adonai již ztotožněn se Setem-Tyfonem.¹⁵⁹

Z jiné literatury víme, že Jahve-Sabaot byl vyobrazován s oslí hlavou. Gnostická kniha Γέννα Μαρίας, kterou Epifanius s knihou εἰς ὄνομα τοῦ Σηθ připisuje vlastním gnostikům, vypravuje o Zachariášovi, že viděl v chrámě boha v lidské podobě s oslí hlavou.¹⁶⁰ Týž Epifanius praví, že Sabaot, jeden z archontů nebeských, má dle gnostiků oslí podobu.¹⁶¹ Tacitus, jak svrchu bylo zmíněno, vypravuje, že židům byl vyčítán kult oslí. Příčina všeho nyní je zjevna. Vulgární gnosí byl ztotožněn Jahve-Sabaot-Adonai se Setem-Tyfonem a vyobrazován oslí podobou. Toť hlavní obsah nábožensko-historických vývodů Wünschových, na přijatelné body restringovaný a poznámkami doplněný.

10. Gnosticism neomezil se na recepci prvků židovských, nýbrž přijímal, jak již svrchu řečeno bylo, hojně ideí křesťanských, které fantasticky přetvořoval. Zmocniv se postavy Kristovy, ztotožňoval je s jinými bohy. Svrchu bylo poukázáno na identifikaci Krista s Orfeem na pečetním válci berlínském. V helenisticko-synkretistických kruzích vznikla identifikace Krista s Eskulapem a Odyseem, v egyptsko-gnostickém prostředí spolu byl ctěn Kristus a Serapis¹⁶² a také Kristus a Anubis. Tak v magickém papyru Leydenském I 384 je Kristus vzýván jménem Jesus-Anubis.¹⁶³ Jiné obce uctívaly v druhém stol. Krista symbolem Phalla.¹⁶⁴

Téhož rázu je gemma Urlichsovy sbírky v museu university würzburské (H 1447 = Url. 42.) Na jedné straně vyobrazen je dobrý pastýř, kotva a ryby s nápisem IHCOYC; na druhé straně sedí Horos na lotosovém květu, s bičem v pravé ruce a levou ruku drže na ústech. Nápis XPICTOC nasvědčuje ztotožnění Krista s egyptským Horem.¹⁶⁵

K této řadě fantastických identifikací gnostických přistupuje palatinský krucifix jako identifikace

Krista a Seta. Genese jeho zdá se býti jasnou. Vulgární setská gnose nemohla přehlédnouti podstaty učení křesťanského, že Ježíš Kristus je synem Boha Otce, onoho Boha, kterého Židé nazývali Jahve-Sabaot. Avšak setskými gnostiky byl již ztožněn Jahve-Sabaot se Setem-Tyfonem, jak svrchu bylo poukázáno. Podobným postupem myšlenkovým byl dle gnostického pojetí nejmocnější bůh nového náboženství křesťanského přejat a identifikován s nejmocnějším bohem setské gnose Setem-Tyfonem. Doklad toho skýtá kouzelný papyrus leydenský V (I 384). Ve sloupci IV., řádce 32. začíná čaroděj zaklínati démona slovy:

.. ἐξορκίζω σε τὴν δύναμιν σου, τὸν
 μέγαν θ<εὸν> Σηιθ, τὴν ὥραν, ἐν ἣ ἐτέχθης
 μέγας θεός, τὸν Ⲭ, τὸν [θεὸ]ν θεῶν, τὰ τῆς ὀνόματι
 τοῦ μεγάλου θεοῦ...⁴⁶¹

...zaklínám tě skrze tvou velikou moc, skrze velikého boha Seta, skrze hodinu, ve které jsi se narodil, veliký bože, skrze Ⲭ, boha bohů, skrze 365 jmén velikého boha....

Otázkou jest, jak čísti zkratku Ⲭ. *Leemans* první četl χαρτόν, *Dieterich* přiklonil se ke čtení χριστόν, nevylučuje možnosti čísti i jinak, na příklad χρήσιμον, *Preisendanz* čte χρ(ηματίζοντ)α, *Eitrem* nejnověji ἀρχ(αντον), <τό>ν θεὸν θεῶν. Vzhledem k rozmanitosti názorů dlužno prozkoumati vnější podrobnosti a vnitřní souvislost, by mohlo býti dosaženo správného čtení a smyslu.

Vzhled zkratky Ⲭ je dosti jasný přes skvrnu, nalézající se právě na onom místě. Křížící se ramena písmena X prořata jsou kolmicí, na jejímž vrcholu se nalézá smyčka na levo zahnutá. Na jiných místech papyru je písmeno ρ psáno zcela podobně, avšak má smyčku v pravo. Úchylka zkratky Ⲭ nemusí překvapovat, poněvadž právě v nejstarších památkách křesťanských je smyčka písmena ρ ve zkratce Ⲭ často psáno v levo.

Nejasnost jakási vzniká tahy vedenými nad značkou 𐤆 . Zdá se tu býti nadepsáno α a odtud pocházejí některá odlišná čtení. Při bedlivějším zkoumání však vysvitne, že tu není písmene α . Právě nad značkou 𐤆 nalézá se písmeno ζ slova $\epsilon\chi\omicron\rho\iota\zeta\omega$, které, ač jinde v papyru je též psáno tvarem Z, na tomto místě má obvyklý tvar ζ . Dolní část písmeny ζ , mylně kombinovaná se smyčkou písmeny ρ , svedla patrně k mylnému předpokladu nadepsaného α . Vnější ohledání může určitě zjistiti znak 𐤆 složený pouze z písmen χ a ρ , a tak vyloučiti ona čtení, která těžila z domněle nadepsaného α .

Zkratka 𐤆 označovala již v předkonstantinské době jméno Kristovo,¹⁶⁷ ale mohla by míti v papyrech též jiný význam. Dlužno tedy z vnitřní souvislosti vypátrati, jak zde čísti zkratku 𐤆 .

Je příznačnou vlastností papyrů, že pojem a význam důležitých osobností a bohů určován je hromaděním názvů a titulů, jimiž je moc jejich zapřísahána. Takovým způsobem založeno je i přítomné zaklínání Seta. Nejprve dovolává se exorcismus moci „velikého boha“ Seta, při hodině, ve které se „veliký bůh“ narodil. Potom však nastává změna. Není více řeči o „velikém bohu“, nýbrž o „bohu bohů“, tedy o něčem pojmově vyšším, než je „veliký bůh“. Tímto „bohem bohů“ je 𐤆 . A exorcismus se po střední gradaci opět vrací k pojmu velikého boha Seta, zaklínaje ho jeho 365 jmény.

Ze souvislosti je patrné, že jde o zaklínání někoho, v němž jsou ztotožněny pojmy „veliký bůh“ a „bůh bohů“. Velikým bohem je Set, bohem bohů je 𐤆 . Značka tato je tedy zkratkou vlastního jména. Nezbytnost takového čtení vysvitne ještě více následující úvahou. Není možno, aby zkratka 𐤆 byla jen substantisovaným adjektivem, jak je většinou interpretována, neboť stačilo spo-

jiti adjektivum bezprostředně s následujícím substantivem a nebylo potřebí ono adjektivum substantisovati členem. Dále dlužno uvážiti, že substantisované adjektivum, zvláště rázu kvalitativního, nemělo by tolik váhy a síly, aby k sobě přitahovalo nejmohutnější přívlastek celého exorcismu, zvláštním členem oddělený, τὸν θεὸν θεῶν. Χαρτὸς nebo χρήσιμος nebo kterékoliv jiné adjektivum je příliš slabé, aby mohlo míti přívlastkem τὸν θεὸν θεῶν; slovo χρηματίζων je nad to příliš dlouhé, aby bylo zkracováno dvěma písmenami. Tekstová souvislost vyžaduje tu očiividně *vlastního jména*, tolik významného, aby se honositi mohlo přívlastkem „bůh bohů“. Jméno toto vyznačeno je zkratkou písmen χ a ρ, jimž odpovídati může jediné slovo χριστός, Kristus, synkretisticky označený jako θεός θεῶν a ztotožněný s velkým bohem setské gnose Setem.

Formální zkoumání zjistilo, že typ palatinského ukřižovaného je totožný s typem Setovým. Obsahové zkoumání dovodilo netoliko možnost identifikace Krista se Setem, nýbrž také textově ji doložilo. Zbývá ještě stanovit ikonografický smysl palatinského krucifixu, t. j. hlavní myšlenku, proč Kristus byl ztotožněn se Setem.

Třeba by vulgární gnose chápala Seta jako nejmocnějšího boha, zůstával mu stále vlastním chthonický jeho charakter, takže se jevil jako pán ohně, podsvětí a zvláště démonů. Řada papyrů mluví o moci, kterou působí jméno jeho na demony (βε-*xuδαίμονες*). Kristus však byl chápán též jako pán démonů a jako vítěz nad nimi. Nechci používatí dokladů starokřesťanských, z nichž jest snadno dovoditi moc Kristovu nad d'ábly a účinek pouhého znamení kříže; volím spíše gnostický tekst testamentu Šalomounova, vzniklý v okruhu helenisovaného židovstva s příměsky křesťanskými. Šalomounovi zjevuje se tu dvouhlavý ženský démon Enepsigos.

Šalomoun volá na něj mocnějšího anděla Ratha naela a znamením božím nutí jej prorokovati. Enepsigos zvěstuje zkázu chrámu a Jerusalema. Při tom budou nádoby, do nichž Šalomoun uza vřel démony, rukou lidskou rozbity. Démoni vy jdou s mocí velikou a rozptýlí se po celém světě a budou tu dlouhou dobu působiti, dokud nebude ukřižován syn boží, τοῦ θεοῦ ὁ υἱός. A dále vy kládá, že nebude krále, podobného jemu, jenž by všechny démony ovládal, jehož matka muže ne pozná; kdo by mohl míti takovou moc na duchy ne-li ten, jehož pokoušet se snažiti bude kníže d'áblů, ale bez úspěchu, ten, jehož jména počten je číslo 644, což jest Emanuel.¹⁶⁸

Kristus jeví se tu v gnostickém pojímání jako největší pán démonů; podobným pánem byl všal též Set. Na gnostických památkách mívá Set v ruce bič; na palatinském grafitu vyobrazen je na onom kříži, jehož znamení krotilo d'ábly a zváno bylo jejich postrachem, φόβος δαιμόνων. Po straně vyobrazeno je setské písmeno Y, symbol moci na cestách podsvětných. Vše se tedy soustřeďuje k onomu pojmu, jenž jest hlavní myšlenkou gnostické identifikace Krista se Setem: svrchovaná moc nad d'ábly. To je také hlavní myšlenkou palatinského krucifixu: *Alexamenos uctívá Krista Seta, pána démonů.*

III.

ZMĚNA NAZÍRÁNÍ V DOBĚ POKONSTANTINSKÉ.

Edikt milánský, kterým církev nabyla svobody a více ještě zjevná přízeň, kterou jí projevoval Konstantin, přivodily netoliko radikální převrat v poměru církve ke státu, nýbrž i velikou proměnu

ve vnitřním životě církevním, v její aktivitě a jejím nazírání. Stopy toho jsou patrné i v umění křesťanském. Církev, právně na roveň postavená pohanství, chtěla se i zevně jevití neméně významnou. Předkonstantinské stavby sakrální, v nichž se křesťané scházeli k bohoslužbám, odpovídaly jen těm nejnutnějším potřebám kultovým, vyžadujícím místnosti, v níž by se vyznavači shromažďovali k mysteriím víry, aniž by je rušila nevěřící veřejnost. Jakmile však církev se svobodou dosáhla možnosti volně stavěti své kultové budovy, tu nastalo zápolení o monumentální projev nového náboženství. Pohanské chrámy měly býti překonány a zastíněny leskem křesťanských basilik.

Ctižádostí římských císařů bylo zanechat po sobě památku velkého stavebníka; proto stavěli v různých krajích říše chrámy bohům i svému zbožnému jménu a prováděli ohromné stavby civilní, cirky, fora, termy. Konstantin chtěl rázem překonati dílo svých předchůdců. Jedinečným bystrozrakem a tvůrčí energií zbudoval a zalidnil nové residenční město a také v oboru náboženských staveb vykonal dílo ojedinělé. Na památných místech nového náboženství a v nejvýznamnějších městech své říše vystavěl řadu monumentálních křesťanských basilik kultových, vypravených vši nádherou tehdejšího umění. Biskupové nezůstávali za Konstantinem horlivostí, třebaže se mu nemohli rovnati rozsahem a monumentalitou činnosti stavební. Velkolepé stavby chrámové hlásaly triumf nového náboženství i nevěřícím.

Při výzdobě nových budov hlavní úkol připadl malířství, hlavně mosaikám. Bylo to v duchu vládnoucího nazírání malebného a tak se kostelní mosaiky staly významným projevem uměleckého vývoje dobového. Zároveň však zanikala volná plastika. Intenzivní chápání optické zredukovalo trojrozměrové zjevy v plošný projev a následkem

toho sochařská činnost se omezovala na reliéfy. Počet soch rapidně klesal, až jich konečně nebylo více, dokud zase středověk postavu ze hmoty ne uvolnil. Zbylo jen několik soch císařských, z nichž rozpětí do kolosálních rozměrů je příznakem úpadku vlastní a podstatné myšlenky sochařské. Samostatné sochy Kristovy z té doby nebyly vůbec.

Pohřbívání v katakombách ustávalo, až v prvních letech pátého století přestalo nadobro. Místo maleb pohřebištních zaujímala významné místo v křesťanském umění reliefová výzdoba nákladných sarkofágů, jichž většina pochází právě z doby konstantinské a pokonstantinské. Slonovinové řezby, knižní miniatury, zlatem podkládaná skleněná a vzácné výrobky kovotepecké a jiná díla uměleckého průmyslová, mající pečeť křesťanského původu nebo aspoň určení, doplňují materiál, v němž se stává dovozi dlužno umělecký projev doby pokonstantinské. Není to již skromné umění pohřebištní, nýbrž triumfální umění kostelní a přepychové umění soukromé.

Nový duch a nový program ztělesněn je v tomto umění. V dobách pronásledování, kdy existenci církve byla problematickou a život věřících nestálým a kdy starost o vyvážnutí z pokušení tohoto světa mocně doléhala na duše věřících, neslo všechno myšlení a toužení k záchraně, ke spásce a vzkříšení. Idealismus prvokřesťanský nebyl z tohoto světa. Jako bylo abstraktní jeho myšlení, tak abstraktní bylo jeho umění promítající všechny zjevy do mimosvětské bezprostorovosti, v níž nebylo vztahu k reálním poměrům a reálnímu životu. V klidu doby pokonstantinské nastal obrát. Myšlení křesťanské zaměstnáno bylo výstavbou církve na zemi. Místo abstraktních intuic nastaly *konkrétní úkoly*, organizace pozemské církve, její expanse, práva, bohatství, moc a síla. Příznačný

pro toto přeorientování a pozemštění jsou poměry stavu duchovního. Dříve počet duchovních, jimž stav jejich přinášel jen větší nebezpečí smrti, udržoval se v mezích potřeby, a myšlení jeho bylo prochnuto obětavým idealismem. V době konstantinské přinášel stav duchovní výhody časně a osvobození od tíživých povinností. Nastal takový nával bohatých do řad duchovenstva, že Konstantin již r. 320 musel zvláštním zákonem omezovati jejich nadšení pro duchovní povolání. Místo abstraktního idealismu rozhostilo se konkrétní praktické nazírání.

Analogicky vyvíjelo se v té době exegetické pojmání textu biblického. Svrchu bylo vyloženo, že příznakem předkonstantinské exegeze právě tak jako tehdejšího umění bylo chápání abstraktní, alegorické a symbolické, jež však v době poorigen-ské značně umírňovalo své výstřelky. Ve 4. stol. upadala již důležitost alexandrijské školy alegorické. Zároveň v exegetické literatuře vzrůstalo nové konkrétnější nazírání vlivem školy antiochijské, vzniklé kolem r. 300, jejíž význam v pátém stol. zastínil Alexandrii. Východiskem nové exegeze byl literární a historický smysl Písma. Doslovný a věcný obsah byl rozváděn chladnou logikou. Jestliže alexandrijské chápání z historických dějů tvořilo alegorie, zacházel výklad antiochijský do opačného extrému, vkládaje historický smysl i do parabol, metafor a alegorií biblických, jako do Písně písní a do Knihy moudrosti. Extrém tento je příznakem radikální změny všeho nazírání.

Alegorický smysl byl antiochijskou školou značně omezen, avšak nebyl nadobro vymýtn. Zvláštěností nové exegeze byl *mysl typický*, který se zakládal na mystickém a věcném vztahu mezi oběma zákony. Předobrazům čili typům starozákonním odpovídaly obrazy čili antitypy novozákonní.

V uměleckém snažení starokřesťanského umění

nalézáme v době pokonstantinské tytéž znaky jako v současné literatuře exegetické. Všude se projevuje jeden duch a jedno nazírání. Místo krajní abstrakce a přímo exotického alegorického symbolismu uplatňuje se *nazírání konkrétnější a věcnější*. Stačí uvědomiti si několik jeho projevů.

Nebe, žádoucí vlast křesťanů, nebyla v předkonstantinském umění vyobrazována leč alegorií, na př. obrazem nebeské hostiny blažených. Mělo-li býti vyznačeno, že Kristus trůní na nebesích, stala se jeho podnožem antická personifikace Urana. Pokonstantinské mosaiky vyobrazují však v apsidách basilik viděné nebe: Kristus, sedící na zeměkouli, provázený anděly. Není to samozřejmě realistický obraz, vždyť doba realistickou nebyla přes konkrétnější nazírání, ale přece jen je opuštěna bývalá krajní abstrakce a alegorický symbolism.

Podobně je tomu s typem Kristovy tváře. Předkonstantinská doba znala jen ideální typ Krista jakožto bezvousého mladíka nebo sličného chlapce s ušlechtilou tváří. Ve čtvrtém století se však zjevuje a trvale zakořeňuje nový typ Kristův, muž s orientální vousatou tváří a dlouhým vlasem, na temeni někdy rozčesaným. Je to představa historického Krista, vyšlého z národa židovského. Není to snad portrét, nýbrž toliko nový, konkrétnější a věcnější typ. Zvláštností je, že s počátku v delších cyklech se užívá vedle sebe obou typů tváře Kristovy. Bezvousý typ užíván je zvláště při scénách zázračných, jež byly malovány i v době předkonstantinské, kdežto vousatý typ zpravidla je užíván pro Krista povýšeného nebo odevzdávajícího zákon, ač na př. na dvéřích u sv. Sabiny naopak Kristus trpící je vousatý a Kristus povýšený bezvousý. Vousatá tvář byla v té době modou, jak patrně z obrazů císařských. Božská důstojnost Kristova místo mladistvou tváří byla nyní vyjadřována nimbem, který právě od doby konstantinské

se stal přívlastkem tváře Kristovy, zprvu ovšem ojediněle.

Dalším příkladem konkrétnějšího chápání je osamostatnění Krista v ojedinělou postavu čili vytvoření representativního obrazu. Předkonstantin-
ské umění nevyobrazovalo Krista osamoceného, leč alegorií dobrého pastýře; jinak byl Kristus vyobrazován jako divotvůrce spolu s uzdravovanými a v poslední době jako zákonodárce v kruhu apoštolů, k nimž byl poután dějem. Vztah tento se však znenáhla uvolňoval. Apoštolové tvořili Kristovi jen průvod a pozadí, takže obraz Kristův se stával representativním a konečně byl vyobrazován samotný Kristus.¹⁶⁹

Písemné památky potvrzují tuto programovou přeměnu ve starokřesťanském umění. Svrchu byl vyličen boj Eusebiův a Epifaniův proti representativním obrazům. Nyní se stane pochopitelnějším. Oba byli přívrženci alexandrijské alegorizující školy exegetické. Proto Eusebius neshledával nic závadného v alegorické skupině Krista uzdravujícího hemoroisu, ale representativních obrazů nedovoľoval, ani když si jich zaslaným dotazem nepřímou přála císařova sestra Konstancie. Epifanius pak celý život ještě rozhodněji si vedl. Vyhlazovací boj, který proti množícím se representativním obrazům oba biskupové snažili se rozdmýchat, je zjevným dokladem, že ve čtvrtém století i v širokých vrstvách se ujímalo konkrétnější umění, jehož nepřáteli ostatní otcové nebyli.¹⁷⁰ Co Eusebius a Epifanius zakazovali, jiní dovoľovali. Basilius († 379) vybízí malíře, aby malovali muč-
níka Barlaama a jeho smrt lépe, než on to dokázal slovy, a přeje si, aby na obraze přimalován byl rozhodčí Kristus.¹⁷¹ Řehoř Nyssenský († asi 394) popisuje s obdivem chrámové malby, zobrazující umučení sv. Theodora a připojeného Krista v lidské podobě.¹⁷² Nastala tu veliká proměna v uměle-

ckém nazírání proti době předkonstantinské. Reprezentativní obrazy Kristovy šířily se mezi lidem i ve svatyních křesťanských a postava Kristova byla připojována významně do historických scén biblických, aby konkrétně naznačena byla účast a přispění Bohočlověka v utrpení svých věrných.

Jinou stránkou konkrétnějšího chápání je *nazírání historické*. Umění předkonstantinské nedbalo textu evangelického; od čtvrtého století mají však obrazy a reliefs přesný vztah k textu, ba stávají se jeho ilustrací. Text svitků provázen byl souvislým a pokračujícím vyobrazováním líčených událostí, takže obrazy tvořily nepřetržité vypravování na způsob obrazového vypravování Trajánova sloupu (na př. svitek Josuův ve Vatikánské knihovně, mající předlohou originál 4.-5. století.) Když pak byly některé důležitější scény zdůrazňovány, byl přerušen nepřetržitý proud obrázkového vypravování a na jednotlivých stránkách knih malovány význačnější výjevy, někdy z několika scén složené. Tak ve vídeňské Genesi na jediném obraze Rebeka vychází z města, přichází k pramenu, u něhož odpočívá antická nymfa, a konečně dává píti Eliezerovi. Posléze byly obsahově důležité scény izolovány. Obsah jejich byl soustředěn zjednodušením vypravování. Realistické detaily byly potlačeny, aby vynikl obsah, který byl věrně podáván. Tak bylo původní souvislé vypravování vystřídáno řadou vypravujících, jednotných a ucelených komposic, jimiž zpodobňovány byly obsahově nejvýznamnější scény. Vznikaly tak historické cykly obrazů. Z dosavadních alegorických scén zázračných vznikl *cyklus zázraků*, které však nebyly více pojímány jako alegorické symboly, nýbrž jako historické vypravování činného života Ježíšova. K tomu přistoupily, nehledíme-li k novým cyklům starozákonním, další *cykly ze života Ježí-*

šova a sice cyklus scén z jeho mládí a cyklus scén z umučení Páně.

Exegetické stanovení typů a antitypů dalo vznik uměleckému paralelismu obou zákonů, který je zván *shodou Starého a Nového zákona* (Concordia Veteris et Novi Testamenti). Paralelismus jevil se zprvu všeobecně. Během doby vyhranily se však literárně i umělecky některé typy starozákonní, jimž odpovídaly vnitřním vztahem věcným určité typy novozákonní. Byl to vlastně nový druh symbolismu, v němž předobrazný ráz scén starozákonních byl věcně doložen jejich novozákonním splněním.

Bylo-li alegoricko-symbolické umění předkonstantinské povahou svou utěšující a povzbuzující, převládá v době pokonstantinské nad směrem parenetickým *účel didaktický*. Historické cykly se stávají biblí negramotných a typické cykly poučují o vzájemné shodě obou zákonů. Krása a užitek, jak praví Pavlín z Noly, je účelem kostelních maleb.¹⁷³

Přes to jsou nové cykly historické a typické více než realismem prochnuty triumfálním pojetím. Není tu strohého a důsledného historismu, jemuž by šlo o věcnou pravdu, nýbrž umění vítězí církve zvelebují vítězství svého zakladatele i v utrpení. Příznačno je, že cyklus vypravující o umučení Páně začíná triumfálním vjezdem Kristovým a končí triumfálním zmrtvýchvstáním. Zde se teprve konkrétně uplatňují vlivy antického nazírání, jemuž pojem božství byl neslučitelný s ponižujícím utrpením. Umění neusiluje o realistický výraz Kristova umučení, nýbrž o zdůraznění jeho božské povýšenosti nad ubohost lidské bolesti a lidského ponížení. Trpící Kristus je vítězem i v utrpení. Kříž, který nesl Kristus na popraviště, chápe papež Lev Veliký jako žezlo vyznačující moc a

jako trofej triumfu.¹⁷⁴ Nazírání takové vylučovalo z cyklu Kristova utrpení obraz jeho ukřižování a také v ostatních scénách nebyl Kristus vyobrazován jako trpící, nýbrž jako utrpením nedotčený. Doba, v níž triumfovalo nové náboženství nad pohanstvím, chápala Kristovo umučení jako triumf. Scéna ukřižování byla ještě nepřijatelnou a za to se soustřed'oval zájem ke Kristovu vítěznému vzkříšení.

12. Příkladem budiž lateránský sarkofág č. 171,¹⁷⁵ pocházející ze 4. stol., podle ověnceného již monogramu Kristova. Kristus, vyobrazený ještě helenistickým typem bezvousého jinocha, kučeravých, až na šíji splývajících vlasů, nesmí býti ani tolik ponížen, aby sám nesl kříž. Nese jej Šimon Cyrenský, pobízený vojínem. Místo korunování trním zdá se spíše zobrazena scéna korunování triumfujícího vítěze věncem slávy. V nadlidské velikosti stojí Kristus před Pilátem. V prostředním poli, kde bychom čekali vrchol utrpení, t. j. ukřižování, je zobrazen kříž, korunovaný Kristovým monogramem ve věnci. Na ramenech kříže sedí dva ptáci, u nohou kříže dva vojíni, z nichž jeden spí a druhý vzhlíží ke kříži.

Je otázkou, zda oním monogramem a křížem zobrazeno je symbolicky Kristovo ukřižování nebo zmrtvýchvstání. Rozhodujícím znakem je přítomnost dvou vojínů. Jde o obraz zmrtvýchvstání Páně,¹⁷⁶ při čemž nový význam je spojen se znakem kříže, korunovaného ověnceným monogramem Kristovým. Smysl reliefu je vítězství Spasitelovo. Kristus, který zemřel na kříži, přemohl toto ponížení svým zmrtvýchvstáním a k této myšlence upíral se především tehdejší zřetel.

Doložím věc jiným příkladem. V Museo Quiriano v Brescii jsou stěny ostatkové skříňky, ze slonoviny vyřezávané a nyní ve tvar kříže spojené.

18. Obecně se nazývají původním názvem *lipsano-*

téka a pocházejí z druhé polovice čtvrtého století.¹⁷⁷ Reliefy vyobrazují řadu scén z utrpení Páně: Kristus očekává biřice, Kristovo zajetí, zapření Petrovo, Kristus před veleknězi, Kristus před Pilátem. Další a nejvýznačnější scéna Kristova utrpení a života, jeho ukřižování, není však vyobrazena. Následuje Kristovo zjevení Magdaleně a scéna Krista mezi učeníky před nanebevstoupením. Typologické vztahy k vedlejším scénám starozákonním, zvláště k obrazu Jonášovu, zesilují triumfální myšlenku Kristova vzkříšení. Obrazu trpícího Krista se však umělec zúmyslně vyhnul.

Ponechávám stranou ostatní příklady a chci podotknouti ještě tolik, že ani v 6. století nebyla nadobro překonána ona zaujatost proti obrazu ukřižovaného Krista. V cyklu mosaik Kristova umučení v basilice S. Apollinare Nuovo v Ravenně jsou vynechány právě scény bičování, korunování trním a ukřižování. Překážkou nebylo více alegoricko-symbolické nazírání předkonstantinské ani soteriologický program umělecký, vždyť umění mělo již konkrétní program historický, nýbrž vnější příčina, kterou dosud byla vysvětlována pasivnost předkonstantinské doby vůči obrazu Kristova ukřižování. Zbytek antického nazírání, které boha si nedovedlo představit trpícího, zesílený triumfálním vědomím vítězího náboženství, neznal ještě obrazu Kristova ukřižování a trpícího Krista vyobrazoval jako vítězího reka.

Nejinak počíná si literatura. Panegyrická báseň na Krista *Laudes Domini*, která na začátku čtvrtého století v Gallii vznikla, líčí obšírně Kristovy zázraky a stručně a všeobecně přechází Kristovo utrpení, aby se uklidnila jeho nanebevstoupením.¹⁷⁸

Přes to nebylo možno na dlouho odsunovati scénu Kristova ukřižování, když již jednou vznikly

a rozšiřovaly se cykly Kristova umučení, jichž střed a vrchol tvoří. Dříve však musel z mysli zmizet antický názor o hanbě trestu kříže. Kříž a pán na něm Spasitel musel se stát *esteticky snesitelným*. Taková přeměna názorů udála se ve čtvrtém století a umožnila v pátém století vyobrazování Ukřižovaného.

Obyčejně se uvádí opět vnější příčina této přeměny a tvrdí se, že trest kříže ztratil potupný ráz tím, že Konstantin jej odstranil. Vskutku vypravuje řada historiografů,¹⁷⁹ že Konstantin zrušil trest smrti, avšak *Mommsen* dokázal, že se tak nemohl státi leč v posledních letech jeho panování.¹⁸⁰ Ostatně na východě byl asi déle užíván, neboť ještě r. 387 mluví rhetor *Libanius* o trestu kříže,¹⁸¹ a sv. *Augustin* (354—430) na západě praví, že j nikdo není křižován.¹⁸² Odstranění smrti na kříži během čtvrtého století je nesporno, ale je pochybné, zda tato vnější okolnost umožnila vyobrazování Ukřižovaného. Spíše dlužno přihlížeti k příčinám vnitřním, jichž výslednicí bylo jak odstranění trestu kříže, tak umožnění zobrazování Ukřižovaného.

Takovou příčinou je *křesťanské přehodnocení smrti na kříži*. Třeba by Ukřižování nebylo zprvu chápáno jako symbol spásy, bylo od začátku známo a vyznáváno jako její příčina. Přinášení toho doklady znamenalo by zacházeti až k spisům apoštolským, kde nejednou jsou uvedeny ve vztah smrti na kříži a oslavení Kristovo, anebo přinášení nečetné výroky otců vyznávajících, že Kristus byl ukřižován za spásu lidí. Právě pro spásný význam Kristovy smrti na kříži stal se znak kříže odznakem křesťanů i jejich ochranou proti zlým mocnostem.

Dalším vývojovým stupněm ve významu kříže je okolnost, že se stal *předmětem úcty*. V katakombách nenasvědčují ani jednou vnější okolnosti to

mu, že by v předkonstantinské době byl uctíván některý z málo znaků kříže tam se nacházejících. Jinak dlužno pohlížeti na kříž v době konstantinské, čehož příkladem je první monumentální kříž křesťanský v Jerusalemě. Konstantin dal tu na památných místech utrpení a pohřbení Kristova postavití veliký komplex chrámových staveb. Mohutné propyleje vedly do peristylového předdvoří, za nímž se rozkládala bohatě vyzdobená basilika s emporami, zvaná Martyrion. Za apsidou basiliky byl dvůr, obklopený sloupovým na třech stranách k basilice nepřiléhajících. Za tímto druhým atriem se vypínala nádherná rotunda Božího hrobu, zvaná Anastase, a obklopující právě nalezené posvátné místo Božího hrobu. Dvůr prostírající se mezi Martyriem a Anastasí zván byl stručně *Golgotha*.¹⁸³ Na skalnatém pahorku, který se na dvoře nalézal, uctíváno bylo místo ukřižování. Abatyše *Aetheria*, která v osmdesátých letech čtvrtého století z jižní Francie podnikla a popsala pout do Jerusalema,¹⁸⁴ vypravuje, že Konstantin postavil kříž na pahorku golgotském. *Theofanes* sděluje, že Theodosius II. (408-450) poslal arcibiskupu jerusalemskému zlatý, drahokamy zdobený kříž, aby jej postavil na posvátném místě utrpení Kristova.¹⁸⁵ Apsidální mosaika v římské basilice sv. Pudenciány, pocházející ze začátku 5. století, vyobrazuje kříž jerusalemský, pnící na pahorku golgotském. Zvláštností jeho vedle drahokamů, jimiž je posázen, jsou na koncích rozšířená ramena. Není snadno zjistiti, zda u sv. Pudenciány vvobrazen je kříž Theodosiův nebo starší Konstantinův, který viděla *Aetheria*. Sníse dlužno dáti přednost kříži Konstantinovu. Tolik aspoň je jisto, že na začátku 5. století existuje na Golgotě zvláštní drahokamy zdobený kříž s rozšířenými rameny (ovšem bez obrazu Ukřižovaného). Kříž tento nebyl již pouhým odznakem víry, nýbrž skutečně připomínal

ukřižování, které se na tomto místě událo. Znázorňoval je jako Kristovo vítězství. Zlatý, drahokamy zdobený kříž oslavuje tedy triumf Kristův na kříži, nikoliv však samotné jeho utrpení.

Triumfální kříž na Golgotě měl nemalý význam v obřadech jerusalémských. Aetheria vypravuje, že o všedních dnech večer biskup konal s věřícími pobožnost před křížem i za křížem, v neděli pak ráno.¹⁸⁶ Obraz jerusalémského kříže se šířil po celém světě. Je-li u sv. Pudenciány vyobrazen uprostřed apsidálního obrazu, svědčí to o nemalém významu, který již na začátku 5. století byl jemu přikládán. V témže století objevuje se v římském pohřebišti Ponciánově.¹⁸⁷ Triumfálnímu kříži jerusalémskému vzdávána byla úcta; obrazem toho je 19. sardonyxová gemma kabinetu mnichovského, na níž dvanáct apoštolů jej uctívá.¹⁸⁸ Poutnické památky jerusalémské zdobeny byly obrazy golgotského kříže.¹⁸⁹ Stroganovova paténa, nalezená v Sibíři, a četné jiné památky jej reprodukuji. Také v liturgii rostl a šířil se význam kříže. V Syrii v 5. století byl kříž nošen v průvodu¹⁹⁰ a v 6. stol. stavěn na oltář.¹⁹¹ Literatura konečně přináší nespočetné doklady, jak přehodnocen byl význam kříže. Stačí uvést Cyrila Jerusalémského († 386): „Kříž je věncem (slávy), nikoliv potupou,”¹⁹² anebo Jana Zlatoústého († 407): „Kříž značil dříve odsouzení, a potom popravu, nyní však je předmětem úctyhodným a žádoucím. Kříž dříve předpokládal potupu a trest, nyní je však příležitostí slávy a cti.”¹⁹³ Totéž se jeví v literatuře západní.

Větší ještě význam než triumfální kříž jerusalémský měl pro křesťany *kříž, na němž pněl Spasitel*. Za doby Cyrila Jerusalémského, tedy v polovici čtvrtého století, chováno bylo dřevo kříže v Jerusalémě a poutníci brali si z něho částky, takže ostatky kříže naplněn byl svět.¹⁹⁴ Nápis v Alžíru

nalezené, z nichž jeden je datován r. 359, zmiňují se o přineseném dřevu kříže.¹⁹⁵ Julián Apostata vyčítal křesťanům, že uctívají kříž¹⁹⁶ a sestra Řehoře Nyssenského nosila ostatek kříže.¹⁹⁷ Za doby Jana Zlatoústého bylo všeobecným zvykem mít u sebe ostatky kříže.¹⁹⁸ Jak usilovně se mysl křesťanů touto památkou obírala, svědčí legendy o nalezení kříže. Eusebius a Cyril Jerusálémský nevědí ještě nic o jeho nalezení; Aetheria připomíná toliko, že svátek nalezení kříže slaví se zároveň s výročním posvěcení Martyria a Anastase. Legendy koncem čtvrtého století spojují nalezení s palestinskou cestou císařovy matky Heleny; jiné vypravují, že Protonike jej objevila. Vypravování roste a je rozváděno v několik variant.¹⁹⁹ Vše to je dokladem mimořádného zájmu.

Nejzřejměji vysvětluje význam ostatků kříže z vypravování Aetheriina. Na velký pátek a v den posvěcení Martyria a Anastase, který byl i výročním nalezení ostatků kříže, přicházely zástupy poutníků z celého světa do Jerusáléma. Obšírně jsou vyličeny obřady velkopáteční. Noc ze zeleného čtvrtku vyplněna byla modlitbou na památných místech utrpení Páně. Časně z rána v zahradě getsemanské četlo se evangelium o jímání Páně. Při tom zvedl se nářek a pláč veškerého lidu, že jej snad až do města bylo slyšeti. Za úsvitu šel průvod za zpěvu hymnů s biskupem do města a městem „ke kříži“, t. j. na Golgotu, nádvoří mezi Martyriem a Anastasí. Před křížem čtena byla evangelia, události Kristova výslechu a soudu před Pilátem a biskup měl promluvu, načež lid odešel modlit se na Sion ke sloupu, u něhož byl bičován Spasitel. Po návratu šlo se opět ke druhé hodině denní na Golgotu. *Za křížem* postaven byl biskupovi trůn a před tím prostřený stůl. Přinesen byl kříž, na němž trpěl Spasitel, a titul kříže. Biskup vyňal kříž ze stříbrné, pozlacené schránky a věřící i katechumeni jeden po druhém

jej líbali, při čemž, jak podotýká Aetherie, diakoní byli na stráži, aby někdo, jak se již stalo, kousek kříže si neukousl. K šesté hodině denní šlo se *před kříž*, kamž i biskupovi byl trůn postaven. Až do deváté hodiny čteny byly žalmy, prorokující utrpení Páně, pašije z evangelií a z epištol místa, jednající taktéž o umučení Páně; mezi tím konaly se i modlitby. Opět za jednotlivých čtení a modliteb zvedalo se kvílení a pláč všeho lidu, prodchnutého soucitem s trpícím Kristem. Kolem deváté hodiny četlo se místo z evangelia sv. Jana, jak Kristus vypustil duši a lid odešel do Martyria.²⁰⁰

Bylo-li zprvu při založení Konstantinova chrámu nej památnějším místo Božího hrobu, připomínající vítězné vzkříšení, takže celá stavba zhusta označována byla jménem Anastase, soustředil se potom zájem více ještě k onomu pahorku vnitřního nádvoří, na němž kříž připomínal utrpení Páně a kde vroucím soucitem se lid Kristových muk účastnil.

Zastavme se u této události. V myšlení křesťanském uzrál dalekosáhlý obrat. V době předkonstantinské nebyl kříž, až na nepatrná a nečetná znamení, vyobrazován; nyní je vztýčen na Golgotě drahocenný monumentální kříž a skutečný kříž je vroucně uctíván. V době předkonstantinské je smrt Kristova událostí skutečnou sice, ale pro abstraktní nazírání neprocítěnou; v době pokonstantinské je smrt Kristova lidskému srdci blízkou, konkrétně chápanou i se všemi bolestmi a strastmi. Probudil se tu lidský soucit s utrpením Kristovým, jemuž rovna nenajdeš v abstraktní soudobé literatuře dogmatické, která proti ariánům především zdůrazňovala božství Kristovo a proto se nešířila o utrpení jeho těla. Soucit tento nezůstal, jak uvidíme, bez vlivu na vytvoření obrazu Kristova ukřižování.

Bez vlivu nezůstaly ani ohledy dogmatické. Lidská přirozenost Kristova byla již dříve popírána

dokéty a apolinaristy. V pátém století značně vzrušila otázka, jakým způsobem je spojena v Kristu přirozenost božská a přirozenost lidská. Mínění, která nedovedla spojití jednu osobu s dvojí přirozeností, vzrostla jednak v *nestorianism*, jemuž Ježíš byl člověkem, v němž pouze přebývalo Slovo, anebo v *monofysitism*, dle něhož vtělením z božské a lidské přirozenosti Kristovy stala se jediná božská přirozenost a Kristus nebyl více stejné podstaty s lidmi. V Kristově životě nebylo události, jíž by jeho lidská přirozenost více byla dokumentována, než jeho ukřižováním. Následkem toho obraz Ukřižovaného musel býti silným projevem víry v lidskou přirozenost Kristovu. Monofysitism ho nemohl vytvořit, poněvadž lidskou přirozenost Kristovu popíral. Proto nenalézáme v egyptském umění obrazů Ukřižovaného, nýbrž pouhé kříže a anchy bez těla Kristova. Téhož zvyku přidržovali se Habešané, na víru obrácení v 6. stol., a Ethiopové.²⁰¹ Výjimkou je několik koptských památek z vykopávek v Achmimu-Panopoli. Překvapením je, že obrazu Ukřižovaného nevytvořil nestorianism, jenž lidskou přirozenost Kristovu přes míru vyvýšil, a že tyto obrazy podnes odmítá.²⁰² Za těchto okolností mohl obraz Ukřižovaného vzniknouti jedině v církevním prostředí a uvidíme později, jak se v něm zrcadlily tyto přetřásané otázky, takže se stal i projevem víry v božskou i lidskou přirozenost Kristovu.

Scučasně se přibližovaly otázce vyobrazení Ukřižovaného směrnice uměleckého tvoření církevního. Svrchu bylo vylíčeno, jak abstraktní umění alegoricko-symbolické bylo vystřídáno konkrétnějším pojetím historickým a triumfálním. Tak se stával možným obraz Krista *triumfujícího* na kříži. Zároveň však bylo umění lidsky oduševněno. Abstraktní ideovost předkonstantinského umění vymizela a v obrazech a plastikách počalo se jevit konkrétní

a psychické procítění děje. V osobách a jejich gestech jevil se odraz procesů duševních a citových. Tak se stal možným obraz *trpícího* Syna člověka.

4. Vyložím věc dvěma příklady scény vzkříšení Lazara. Umělci předkonstantinskému šlo o pouhý náznak alegorického děje. Proto nevěnoval žádné pozornosti ani přirozené skutečnosti, ani historickému vypravování. Stačilo vyobrazit hrobku, Lazara širokým krokem z ní vycházejícího a Krista, energickým gestem křísícího Lazara. K zdůraznění zázračné moci vložil umělec Kristu do rukou kouzelnickou hůlku. Mezi oběma postavami je komunikace akční, nikoliv však duševní; vnitřní styk je toliko s divákem, na nějž Kristus i Lazar pohlíží.

- Zcela jinak si počíná umělec v pátém století. 6. Obraz vzkříšení Lazara nalézáme v kodexu Rosánském.²⁰³ Proti dřívější jednoduchosti překvapuje na první pohled složitá kompozice mnoha osob. Vysvětluje se to tím, že nejde více o náznak abstraktní myšlenky, nýbrž o vyobrazení konkrétního děje. Proto se podkladem obrazu stává historické líčení události v evangeliu a na scénu přicházejí všechny tam uvedené hlavní osoby, které obrazotvornost umělcova doplňuje vedlejšími staty. Základem obrazové kompozice zůstávají jako dva póly Kristus a Lazar, avšak mezi nimi nastává vzájemná komunikace: gesto Kristovo nese se k Lazarovi, jenž ke Kristu vzhlíží.

Tím není však vyčerpán obsah obrazu. Současně spatříme pohled i gesto Kristovo s dvěma ženami, před ním ležícími. Dva různodobé děje, prosba sester a vzkříšení Lazarovo, spojeny jsou v jeden obraz. Místo dřívější náznakové jednoduchosti nastává obdivuhodná složitost. Historismus je překonáván uměleckou myšlenkou dramatické antitese různodobých dějů. Kristus přichází s levé

strany, následován Petrem a Ondřejem. Za nimi a po straně stojí zástup lidu; ke hrobu natažené hlavy drasticky znázorňují zvědavost, jakou událost sleduje. Před Kristem, od hrobu odvráceny, na tváři leží Lazarovy sestry. Smuteční oděv je halí. Plny úzkosti úpěnlivě prosí, ba, řekli bychom, že přímo se svíjejí u nohou Kristových, neboť tak výrazně je duševní stav jejich znázorněn. Kristus v dobrotě sklání hlavu a vyhovuje prosbě sester. Gestem ruky probouzí Lazara. Jiný souhrn dějů se odehrává na pravé straně obrazu. Hrobař, jenž si rouchem zahalil tvář, aby snesl mrtvolný zápach, vyvádí z hrobky Lazara a chystá se rozvinouti plátna, halící mrtvolu. Dva druzí sluhové zděšení utíkají.

Co různých stavů došlo zde vyobrazení! Mrtvolná slabost Lazarova, animální odpor hrobníkův, děs omezených sluhů, zevlující zvědavost davu, hluboký zármutek a horoucí prosba sester, klidná důvěra apoštolů a laskavost tváře a síla gesta Kristova. Není to vlastně obraz historického děje, nýbrž vyličení jeho účinku a citového odrazu v jednotlivých účastnících. Komposice je nabitá dramatismem. Zhroucené postavy plazících se sester vystupňovaly duševní napětí tolik, že nezbývalo než vyrovnati je splněním jejich prosby. Netečnost zevlounů projevuje jejich duševní neúčast a pouhou zvědavost ulice, zatím co pohnuté posušky ostatních zjevují, co se v jejich nitru odehrává a jaký berou na ději podíl. Gesto účastníků stalo se mluvícím. Místo myšlenkové abstrakce předkonstantinského umění zaujalo živé znázornění duševních dějů, seskupených v dramatické kontrasty, zakládající se na psychologickém proniknutí jednotlivých osob. Vzpomeneme-li ještě drsného realismu, pochopíme, jak daleko se již umění vzdálilo klasické antiky a jejich chladných ideálů formální krásy, a jak hluboko sestoupilo do živého lidského nitra.

Obojí tato stránka, *realism a psychism*, umožnily obraz Ukřižovaného. Triumfální pojetí stačilo na nejvýše vyobrazit netrpícího Krista na kříži. Realism odvážil se vyobrazit jeho rány, probodený bok, prýstící krev a skloněnou hlavu. Psychism dovedl vyobraziti i duševní odraz děje, soucitem zarmoucenou Matku, svědectví vydávajícího Jana, kajícího a vzpurného lotra.

Spojení různodobých dějů v jeden obraz se i zde uplatnilo. Ukřižovaný klonil hlavu, ale otevřené oči svědčily, že nevypustil duše; rozmlouval s Matkou a přijímal hysop, ale zároveň vojín probodával bok mrtvého. Tak byl naplněn obraz silným *dramatismem* částečně na úkor historismu.

Vzpomínka zalétá k jiné době dějin umění, kdy se dál podobný proces. Byzantinisující tendencí vyprchal z italského malířství všecken život. Typicky stylisované postavy, abstrahující od skutečnosti, nebyly z tohoto světa a lahodily době, která smělou spekulací chtěla proniknout nejvyšší nadzemská tajemství. Výše nemohl let lidské myšlenky. Od krajní abstrakce a idealismu musel nastati zpětný pochod k naturalismu. Narodil se člověk, plný horoucí lásky k Bohu, ale zároveň vroucně milující člověka a něžnou přírodu. Z odříkající a ukázněné jeho duše vytryskl nadšený chvalozpěv bratra slunce. Větší ještě láskou objímal bratra člověka a s ním sdílel jeho strasti. Když člověk člověku se stává blízkým, rodí se soucit. Neděje se tak ve směrnici abstrahujícího idealismu, nýbrž v citovém zanícení ušlechtilého naturalismu. První směrnice dovede ze sebe na nejvýš vydati chladnou spekulaci, druhá rodí žhavý a životný mysticism. Soucitem se rozezvučelo tehdy srdce k písni: Stabat Mater dolorosa, kterou uchvácené nitro tisíců a tisíců opakovalo ..

Stejným krokem bralo se tehdy umění. Doba

Giottova znovu našla člověka i jeho nitro milující a trpící, radující se a truchlící. Lidské city došly strhujícího výrazu v obrazech, gesto osob stalo se mluvícím, epické vypravování bylo podkladem obrazů, jichž účin byl koncentrací děje stupňován k dramatismu a monumentálnosti. Lidské soucítění dalo dostatek síly k ohromujícímu výrazu Matky nad mrtvým Synem v padovské *Aréně*.

Paralela tato jasně osvětluje starokřesťanskou genesi Kristova ukřižování. Umění triumfální dospělo jen k vyobrazení žijícího Krista, stojícího na kříži. Znovu se probouzející naturalism, pronikající soucitně nitro lidské a vyjadřující duševní stavy, neváhal dáti výraz Kristovu bolu a po bok kříže postaviti bolestnou Matku. Ani se nehrozil vyobraziti vojína, probodávajícího bok, ba silným realismem odvážil se namalovati z ran prýstící krev. Vše to bylo možné proto, poněvadž bylo lidsky procítěno utrpení Kristovo.

Zbývá ještě poslední otázka, čím totiž došlo k onomu mystickému prožívání Kristova utrpení a jeho výrazu v umění. Pro středověk naznačil jsem jej zmínkou o vystoupení sv. Františka z Assisi. Napodobuje životem svým božského Mistra, přiblížil lidem tajemství Kristova utrpení a vznítit jeho kult. Mocný ohlas tohoto duchovního života jevil se v umění. Vznikaly nové a nové obrazy Ukřižovaného²⁰⁴ a vlivem františkánské působnosti utvořil se definitivní typ středověkého obrazu Kristova ukřižování. Tehdy teprve zmizelo z obrazu vše alegorisující a symbolisující a nahrazeno bylo skutečností i nehistorickou. Nalezen byl nový typ Ukřižovaného, *mrtvý* Kristus. Kolem kříže tísnil se na obrazech vedle historických osob i církevní svatí, v jichž tvářích a gestech odrážel se duchovní zájem na tragedii golgotské. Vroucí účast, kterou soudobé lidstvo bralo na této události, vy-

nutila si, že s historickými osobami a pozdějšími světci na obraze pod křížem lkali i význační současní jednotlivci.

Podobně má i ve starověku mnišství velikou účast na tom, že triumfální pojetí Kristova ukřižování nahrazeno bylo v šestém století pojetím realističtějším. Mnišství hledělo mysticky proniknouti a prožiti tajemství Kristova utrpení na rozdíl od soudobých bohoslovců, jimž ukřižování bylo suchým argumentem v dogmatických kontroverších. V Aetheriině líčení jerusalemských slavností čteme, jak vroucí účast na uctívání Kristova utrpení brali právě mniši a zasvěcené panny. Příznačno je, že procítěný a realistický obraz Kristova utrpení podle všech známek vznikl v Syrii, kam mnišství přes Palestinu záhy vniklo. Bylo to po době, kdy sv. Efrém utrpení Páně dojímavě opěval a kázal. Ve spisech jeho neozývá se již tolik sláva triumfálního kříže, jako sláva Ukřižovaného, trpícího a umírajícího. *δόξα σοι ὁ σταυρωθεὶς*.

Zde končí vývoj myšlenkového nazírání pokonstantinské doby, pokud mělo význam pro vytvoření obrazu Ukřižovaného. Vítězné vědomí zprvu umožnilo obraz triumfujícího na kříži Krista, potom však soucitně prožité umučení do obrazu vneslo náznaky Kristova utrpení a umírání, aniž se odvážilo vyobrazit mrtvého Krista.

IV.

ZÁPADNÍ TYP UKŘIŽOVANÉHO.

Změna nazírání, která se udála během čtvrtého století, umožnila vyobrazování Ukřižovaného triumfálně pojatého a v pátém století shledáme toho první památky. Zdá se, že vroucí úcta,

kteřá Ukřižovanému a jeho kříži byla prokazována v Jerusalemě, byla vhodnou půdou, aby tam právě mohl vniknouti obraz ukřižování Páně. Kříž neměl tu více potupné povahy a soucit přiblížil na tolik Kristovo utrpení věřícím, že se nemohli více pohoršovati nad obrazem jeho smrti na kříži. Proto bývá téměř souhlasně kladen vznik zobrazování Ukřižovaného do Jerusalema. Náзор tento nelze bez výhrad přijímati, neboť všechna úcta ke Kristu a vroucí prožívání jeho utrpení neospravedlňuje závěru, že tu skutečně bylo vyobrazováno Kristovo umučení. Zachované památky jerusalemského původu nelze bezpečně datovati než koncem šestého století, zatím co jiné, západořímské, památky pocházejí z první polovice století pátého. Tím ovšem není vyloučeno, že i v této ranní době v Jerusalemě existoval typ Ukřižovaného, jehož památka se nezachovala, ale pozitivně nelze toho doložit, třeba by typ jerusalemský, doložený v 6. století, byl velmi primitivní, neboť vývojová souvislost mezi východními typy a schematy a mezi západním typem není jasná. Proto upouštím od dosavadního postupu, který na základě památek z konce 6. století stanovil první východní typ jerusalemský a dále líčil jeho šíření na západ, kde je dokládal památkami z první polovice 5. století. Nemohu také tyto ranní západořímské památky pokládati za výtvor palestinský z důvodů, jež uvedu. Základem postupu nekladu hypotesu, nýbrž historicky doloženou skutečnost. Teprve soubor památek, chronologicky seřaděných, poskytne základny pro úvahu o vzniku, vývoji a šíření obrazu Ukřižovaného.

Otázka původové příslušnosti jednotlivých typů Ukřižovaného a různých schemat ukřižování je tedy úkolem těchto kapitol. Nežli k řešení přistoupím, chci poukázati na upřílišněné závěry, které se z jeho výsledků dovozují. Ikonografie je zajisté

důležitým oborem studia umělecko-historického, avšak význam její je druhotný, úloha pomocná, vedle vývoje slohově-formálního, jemuž sluší věnovati hlavní zřetel. Známo je, že v době pokonstantinské projevoval se vývoj v různých oblastech říše samostatněji než před tím. Rozlišuje se několik škol a směrů, avšak distinktivním kritériem nejsou tolik známky slohově-formální, jak by se mělo očekávati, jako spíše známky předmětné a obsahové, které sice mohou přispěti k vlastnímu rozlišení uměleckých směrů, ale tají v sobě nebezpečí, že z dějin umění se stanou dějiny kulturní. Obsahová inspirace je značkou určitého vlivu náboženského, bohosloveckého, liturgického, hagiologického a j. v., nikoliv však speciálně uměleckého. Používání kritérií předmětných a obsahových je nespolehlivé, není-li dříve stanoveno různé umělecké chtění formální. Proto je nesprávné, jestliže díla, věnovaná křesťanské archeologii a dějinám starokřesťanského umění, v projev jediného směru slučují díla obsahově příbuzná, formálně však nejrozličnější.

Jestliže tedy v kapitolách následujících budou stanoveny různé druhy ikonografického pojmání Kristova ukřižování, má to zajisté význam pro rozlišení lokálních škol, avšak toliko v souvislosti s rozlišením formálně-slohovým.

1.

RELIEF UKŘIŽOVÁNÍ NA DVEŘÍCH KOSTELA SV. SABINY V ŘÍMĚ.

22. Za nejstarší známý obraz Ukřižovaného je obecně považován relief na jedné z menších výplní dřevěných dveří kostela sv. Sabiny na Aventinu v Římě. Vyobrazení jsou tři ukřižovaní mužové v pozici orantů. Prostřední z nich, Kristus, je větší než

oba druzí. Tvář jeho halí hustý plnovous; bohatý vlas je na temeni rozčesan, jak lépe ještě patrně z reliefů ostatních výplní, a splývá po obou skráních až na ramena. Je to tedy t. zv. orientální typ hlavy Kristovy, který od 4. století na západě i na východě byl používán. Proti tomu oba lotři jsou bezvousí a vlasu kratčeji střiženého. Všechny osoby jsou téměř nahé a mají jen boky přepásané úzkou páskou, jejíž konec vpředu svisle splývá (*subligaculum*). Kříže nejsou vyobrazeny, nýbrž jen naznačeny. Pozadí je rozděleno na malé čtverce, což je asi vyobrazením kvádrového zdiva. Před tím je primitivně pilastry a třemi štíty znázorněna architektura, nemající souvislosti s řádkovým zdivem v pozadí. Kristus má levici přibitou na architráv na pilastrech ležící a pravici na kus břevna, který nemá spojení s ostatními náznaky kříže. Podobně mají i lotři ruce přibité na naznačené konce břevna a nad jejich hlavami vyčnívající vrcholy křížů (*crux immissa*). Zatím, co na rukou lze zřetelně pozorovati hřeby, není jich na nohou, které zdánlivě stojí na slabě naznačeném podnoží (*suppedaneum*).

Aby byl poznán ikonografický význam a obsah reliefu svatosabinského, nutno zkoumati souvislost, v níž došel vyobrazení. Souvislost tu lze dosti přesvědčivě stanovit přes to, že z původních 28 výplní zašlo 10. Dveře byly rozděleny tak, že ve čtyřech svislých řadách se střídaly 4 menší a 3 větší výplně. Ze 16 menších výplní zachovalo se jen 10, jichž obsahem je scéna klanění mudrců a 8 scén z umučení Páně na 7 výplních: zapírání Petrovo, Kristus před Kaifášem, Kristus před Pilátem a nesení kříže, *ukřižování*, anděl a ženy u hrobu, Kristus zjevuje se ženám, Kristus a učníci. Dvě výplně jsou obsahově sporné a dílem jiného mistra, totiž *traditio legis* (proměnění Páně?)

a Habakuk. Nepřihlížíme-li k těmto nejasným obrazům, je obsahem ostatních výplní souvislý historický cyklus z umučení Kristova a vedle něho byl na zašlých výplních snad vyobrazen cyklus z mládí Páně, čemuž nasvědčuje zachované Klanění mudrců. Cykly ty těšily se od 5. století zvláštní oblibě. Sarkofágy a slonovinové řezby dřívější doby obsahovaly též cyklus scén z umučení Kristova, avšak vypravování jejich ustalo, mělo-li býti vyobrazeno ukřižování. Na dveřích svatosabinských však se umělec více neostýchal vyobraziti scénu dosud nepřijatelnou. Historismus stal se důslednějším a jeví se i v komposici obrazů tím, že se umělec neomezuje na vyobrazení Krista, nýbrž dle evangelického vypravování s ním vyobrazuje spoluukřižované lotry. Alegorický symbolism nejstaršího umění křesťanského neměl více významu. Dříve byla dějem, jehož jednajícím činitelem byl Kristus, vyobrazována abstraktní myšlenka vztahující se k záchraně člověka. Nyní předmětem a cílem reliefů bylo vypravovati události, jichž trpnou hlavní osobou byl Kristus. Historismus reliefu nebyl však realistický. Svědčí o tom postoj orantů, odporující pojetí člověka visícího na kříži. Ruce nejsou nataženy, nohy nejsou přibity. Znamky zdánlivě naznačující podnož jsou příliš neurčité, než aby mohla býti nepochybně dovozována jeho existence. Týž nedostatek realismu jeví se v tom, že postava Kristova převyšuje spoluukřižované. Způsobem v pozdní antice obvyklým, jak patrně mimo jiné z reliefu Konstantinova oblouku, byla tu vyjádřena Kristova důstojnost. Ani primitivní architekturu v pozadí netřeba bráti za náznak města Jerusalema, jak se obyčejně děje. Řádkové zdívo jako pozadí nalézáme i na jiných výplních (na př. Kristus a učeníci) a podobně i architekturu (na př. anděl a ženy). Snad je architektura prostým členěním pozadí, obdobným arkádám sarko-

řágů a sloupů.²⁰⁵ Pozadí členěné řádkovým zdivem má též arkádový sarkofág v Arlesu, jehož střed tvoří Kristus, žehnající ryby a chleby.

Dále ještě nejsou znázorněny všechny podrobnosti golgotského dramatu. Není naznačena hora, kterou uvidíme na dalších památkách, ani Matka Páně, ani sv. Jan, ani vojíni. Nejsou vyobrazeny kříže, nýbrž jen naznačeny. Triumfální kříž jerusalemský byl na dveřích vyobrazen (reliefy nesení kříže a císařství), avšak nebylo ho použito k obrazu ukřižování. Realistické vyobrazení skutečného, k popravě sloužícího kříže nebylo dosud přijatelné. Byl tedy skutečný a historický kříž pouze naznačen konci ramen.

Základní myšlenkou historického cyklu a v něm obsažené scény ukřižování je triumfální pojetí Kristova utrpení. Není tu realisticky vyobrazován trpící a umírající Kristus, neboť otevřené jeho oči svědčí o životě a postoj nejeví stopy bolu nebo smrti. Jako byl na lateránském sarkofágu č. 171 Kristus trním korunovaný podoben vítězi korunovanému věncem slávy, tak na svatosabinském reliefu ukřižovaný Kristus, utrpením nedotčený a vítězí nad smrtí, zírá v dálku. Nevisí na kříži, nýbrž stojí postojem blažených orantů, zvítězivších nad světem, máje jen náznaky kříže pod rukama. Hřeby, jimiž jsou ruce přibity, jsou vedle nahoty ukřižovaných jediným realismem obrazu. Po alegoricko-symbolickém nazírání dob pronásledování a útisků, jehož vlivem se mysl odlučovala od tížícího břemene všeho vezdejšího utrpení a hmotného pokušení a vznešenou abstrakcí hledala útěchy v myšlence záchrany, tolika příklady dokumentované, přichází v době míru nové, triumfální umění křesťanské, které i v Kristově smrti shledává jeho život a v kříži vítězství.

Historický cyklus Kristova umučení, triumfálně pojatého a vrcholícího vyobrazením Kristova ukři-

žování, nalézá přesvědčivý doplněk svého triumfálního pojetí v reliefech větších výplní svatosabinských dveří. Z 12 větších výplní zašly čtyři, avšak z 8 zachovaných možno stanovit, že základní myšlenkou byla t. zv. shoda Starého a Nového zákona.

Na dveřích svatosabinských možno spojit ve shodné dvojice reliefs: zázraky Mojžíšovy - zázraky Kristovy, Eliášovu jízdu do nebes - Kristovo nanebevstoupení. K ostatním čtyřem výplním paralely buď nejsou dosti srozumitelné (korunovace a císařství), anebo zašly (povolání Mojžíšovo a přechod Rudým mořem). Povýšenost novozákonní skutečnosti nad předobraz starozákonní a zvláště triumf Kristova nanebevstoupení a nebeské oslavy na reliefu korunovace jsou zřejmým doplňkem triumfálního pojetí cyklu umučení.

Po ikonografickém hodnocení svatosabinského reliefu ukřižování samotného i v rámci obou cyklů na dveřích vyobrazených zbývá stanovit stáří a původ reliefu.

Určení doby vzniku nevyžaduje dnes obšírných úvah a důkazů, poněvadž souhlasně je udáváno 5. až 6. stoletím. Tak je původně kladl též *Mamachi*.²⁰⁶ *Séroux d'Agincourt* určoval vznik dveří začátkem 13. století.²⁰⁷ Mínění jeho, jinak věcně nedoložené, působilo po desetiletí zmatek a bylo opakováno i váženými archeology a historiky (na př. Nibby, Schnaase), až *Dobbert*²⁰⁸ a *Kondakov*²⁰⁹ dveře znovu přisoudili 5—6. stol., což bylo všeobecně přijato.²¹⁰ Mínění to je dnes precisováno pracemi *Grisarovými*,²¹¹ že dveře vznikly v době nedaleké výstavbě kostela. Dle mosaikového nápisu ve vnitřku kostela započal ji římský kněz Petr Illyrský za Celestina I. (422—432)²¹² a dokončil ji, jsa biskupem, za Sixta III. (432—440).²¹³

Grisar klade asi do r. 435 vznik dveří a vzhledem

k jejich dispozici míní, že hotoveny byly najednou. Lze mu v tom podstatně přisvědčiti. Dveře jsou zřejmě prací několika rukou a závislé na různých předlohách. Dosud nebyla provedena žádoucí formální analýsa, která by odborně a spolehlivě stanovila podíl jednotlivých výtvarníků a vyloučila menší příměsky pozdějších oprav, které přičinily jednotlivé údy a ornamentální součásti. Nemohu v přítomné práci zabíhati tak daleko, vytknu jen ony podrobnosti, z nichž vysvítá, že skutečně možno klásti vznik reliefové výzdoby dveří svatosabinských v *podstatě* k polovici 5. století, při čemž budu mít na zřeteli zvláště onoho mistra, jehož dílem je serie malých reliefů, vyobrazujících umučení Páně.

Postavy reliefů izolovány jsou v popředí scény v zorné ploše a nemají vztahu s pozadím. Hlavy, údy a postavy postrádají proporci. Frontální komposice nabývá převahy. Jeví se tudíž shoda s vývojem umění pozdně-antického, jak byl svrchu vyličen. Za to je vyspělejší mluva gest. Po způsobu soudobých miniatur přibývá tu skála, tu rostlina. Do století šestého nemožno však většinu reliefů klásti. Postojové kontraposty a řasení šatu svědčí o antických reminiscencích. Stačí porovnat na př. diptych Felixův (428), Boethiův (487) a Anastasiův (517), aby bylo poznáno, že mezi první dva dlužno zařaditi postavy svatosabinských dveří, zvláště mistra reliefů umučení Páně. Hloubková perspektiva větších výplní nahrazena je průmětem zorných pásem do výšky, při čemž se i zvrácená perspektiva uplatňuje (na př. na reliefu císařství). Zorná pole jsou buď vodorovně oddělena (na př. zázraky Kristovy) anebo spiata (na př. nanebevstoupení). Vše to je možno shledati na slonovinových řezbách 5. století a je nesprávně klásti proto některé větší výplně do doby pozdější.

Pro totéž století svědčí i podrobnosti ikonografické. Na dveřích svatosabinských je Kristus-divo-

tvůrce a Kristus - oslavený bezvousý, avšak Kristus trpící je vousatý. Střídání bezvousého i vousatého typu Kristovy tváře děje se sice i později (S. Apollinare Nuovo v Ravenně začátkem 6. století), avšak orientální typ je v 6. století důsledně nimbován. Na dveřích svatosabinských má vousatý Kristus, zjevující se (po vzkříšení) učenníkům, nimbus konstantinského monogramu a bezvousý Kristus na reliefu korunovace nimbus kruhový. Jinak je bez nimbu i vousatá tvář Kristova na reliefu nanebevstoupení. Ojedinelé užívání nimbu nutí vznik dveří datovati aspoň polovicí 5. století.

Důležitějším než stanovení doby vzniku, jež je konečně v podstatě obecně přijímána, je pro tuto studii *poznání místa původu nebo slohové příslušnosti*. Svého času otázka tato byla jednodušší, dokud bylo se rozhodnouti mezi příslušností římskou a starobyzanckou. Od té doby, co přesnějším poznáním pokonstantinského umění východního stanovení bylo na východě několik středisek uměleckých, lokalisovány jsou svatosabinské dveře původově do Malé Asie nebo do Syrie nebo do Palestiny nebo do Egypta.²¹⁴ Nesouhlas tento je zřejmým důkazem, jak nespolehlivé jsou používané metody a kriteria. V poslední době ujímá se nejvíce mínění, že dveře svatosabinské jsou původu syrsko-palestinského. Vzhledem k tomu, že u předmětu, jakým jsou chrámové dveře, lze jen těžko předpokládati cizí vznik a import, přiznává i *Wulff*,²¹⁵ že dveře byly zhotoveny v Římě, avšak syrskými řezbáři. Nebylo by to ničím zvláštním, neboť známe více případů, kdy cizí a východní řemeslníci byli používáni na západě. Přes to nemohu přisvědčiti vývodům, které kladou vznik anebo původovou příslušnost dveří svatosabinských jinam než do Říma. Vzhledem k dalšímu postupu třeba ukázati aspoň tolik, že na *dveřích svatosabinských je tolik prvků západořím-*

ských, že za západořímský dlužno považovati netoliko jejich původ, nýbrž i vyobrazený typ Ukřižovaného.

Z literárních zpráv víme, že basiliky starokřesťanské mívaly nádherné dveře, obkládané drahými kovy nebo vykládané slonovinou. Zachováno je málo. Nejtěsnější souvislost váže svatosabinské dveře ke dveřím u sv. Ambrože v Miláně, jichž vznik *Goldschmidt*²¹⁶ přesvědčivě klade kolem roku 386. Vzpomenouti dlužno, že Milán po Římu stal se residenčním městem západním a že vývojová linie umění, tehdy podstatně dvorního a residenčního, z Říma přes Milán vedla do Ravenny.²¹⁷ Z porovnání obou dveří jeví se jasným vzájemný vztah a západořímský vývoj. Dveře milánské zachovávají zřejměji myšlenku dveří. Rozdíl ráků a výplní je nápadný a vzájemná jejich proporce je dokonalejší nežli u dveří svatosabinských. Tektonické základní pojetí přibližuje je tak k antickému příkladu dveří v Pantheonu.²¹⁸ Důvody, kterými je popírán lokální původ milánských dveří a kladen také do oblasti syrsko-palestinské, nepřesvědčují. Předmětné vztahy ke galským a italským sarkofágům jsou tak všeobecné, že z nich nelze dovozovati právě syrsko-palestinský původ, nehledě k tomu, že na příslušnost zmíněných sarkofágů lze právem jinak nazírat. Vztah ke koptským freskám v Bavitu a k byzanckému kodexu č. 139 pařížské Národní knihovny spočívá také jen v povrchní obsahové shodě a nechápu, že by vyobrazení scén ze života Davidova v Egyptě a v byzanckém kodexu bylo dokladem syrsko-palestinského vzniku dveří milánských, zvláště vzpomeneme-li oblíby, jaké se toto téma těšilo v kázáních sv. Ambrože. Poukazuje-li se k tomu, že motiv andělů nesoucích monogram, vyobrazený na dveřích milánských, vyskytá se v Kodža Kalessi (tedy v Isaurii), dlužno podotknouti, že motiv ten je evidentně původu anti-

ckého a že se nalézají několikrát na západě, na př. v Ravenně u S. Vitale. Klade-li konečně *Wulff* dveře milánské i římské vedle ambonu soluňského jako příklady syrsko-palestinské plastiky, je přece jen ohromný rozdíl mezi malebným, na hojné světelné účiny vypočítaným pojetím soluňského ambonu a pojetím dveří svatoambrožských, kde přirozený postoj, antické kontraposty, kryté postavy, přetínající se posušky, prosté řasení rouch jsou pojítkem k předcházejícímu umění římskému. Není vážného důvodu, jenž by uváděl v pochybnost, že milánské dveře jsou dokladem západořímského umění, kvetoucího v Miláně.

Totéž západořímské umění vytvořilo dveře svatosabinské. Není v nich oné tektonické úměrnosti jako v Miláně. Rostlinný ornament je méně naturalistický a za to je hlouběji podřezán za účinem optickým. Postavy jsou komponovány frontálněji, řasení rouch je úhrnnější. Vše to je znakem pokročilejšího vývoje uměleckého. Nenesou pečeti jednotného vyspělého výtvoru po stránce slohové a technické, jako dveře svatoambrožské, ač obsahem jsou hlubší a bohatší. Dlužno uvážiti, že ztrátou dvora pozbyl Řím vůdčího významu uměleckého a že dveře byly hotoveny v době, kdy Alarich opustil Řím. Velké umění soudobé nevytvořilo dveří svatosabinských. Proto se jeví konglomerátem různých schopností a směrů, vesměs na západě umístitelných. Průmět zorných polí v nadřazených pásch je v římském umění a v katakombách tolik používán, že nemůže býti důkazem syrsko-palestinského původu, jak by chtěl *Wulff*.²¹⁹ Intermitující úponek je rozšířen na pozdně-antických památkách, takže nemůže sloužiti k diferenciálnímu určení původu. Ornamentální výplně na zadní straně dveří jsou zjevem zcela ojedinělým a nemají ve starověku paralel ani na syrských památkách, za to však pokračování v umění předkarolinském.

Východní původ nedokazuje též obraz triumfálního kříže palestinského, poněvadž byl tehdy již rozšířen po celém světě. Průčelí kostela s věžemi není důkazem maloasijského původu, jak *Strzygowski* míní.²²⁰ Není jasno, je-li na dotyčném reliefu vyobrazen chrám nebo palác a podobného rázu stavby jsou vyobrazeny na př. na mosaikách u Sta Maria Maggiore v Římě tolikrát, že nemohou více býti důkazem proti římskému původu dveří. Pomlčím o starší a dávno odbyté práci *Strzygowskiho*,²²¹ již dovozoval „starobyzancký“ původ svatosabinských dveří z drahně pozdějších památek.²²² Typ hlavy Kristovy není též žádným důkazem pro palestinský vznik. Nehledě k tomu, že je tento židovský typ i na západě používán a v Palestině vlastně pozitivně nedoložen, vyvrací jeho svědectví bezvousý typ tváře Kristovy, který je na těchže dveřích vyobrazován. Nejnověji poukazuje se na dveře kláštera sv. Kateřiny na Sinaji, které jsou z cypřišového dřeva právě tak jako výplně svatosabinských dveří.²²³ Než reliefsy jejich jsou tak poškozeny, že nelze jich většinou ani poznati a tím méně srovnati. Vedle toho jsou opatřeny nápisy zrovna tak jako dřevěný relief na trámův kostela al Mucallaka v Kahýře,²²⁴ kdežto římské dveře postrádají nápisy. Z toho všeho je patrné, že nelze uvéstí pádných důvodů pro východní původ dveří a to tím méně, poněvadž není dostatek spolehlivě lokalisovaného materiálu východního.

Typologický cyklus není také důkazem mimořimského vzniku, nýbrž naopak spíše římského. Třeba by církevní literatura východní i západní horlivě používala typů a antitypů, můžeme především o západě tvrditi, že zde v umění zakotvily cykly typologické. Na východě odpovídá na začátku 5. století sv. *Nilus* († kolem 430) eparchu Olympiodorovi na otázku, má-li dáti v chrámu mučenníků vymalovati obrazy jejich umučení, zvířat a rostlin, radou, aby

tam dal vymalovati obrazy z obou zákonů k poučení neznalých písma.²²⁵ Slova jsou tak všeobecná, že nelze z nich paralelismus dovozovati. Zrovna tak všeobecnou je zpráva mnicha *Epifania* o basilice sv. Ondřeje v Achaji, obsahující obrazy z obou zákonů.²²⁶ *Chorikios*, o němž bude níže zmínka, nezná paralelismu obouzákonního. Velkolepý justiniánský chrám Apoštolů v Cařihradě zdoben byl cyklem obrazů ze života Kristova bez typů starozákonních. V pozdějších ikonografických programech byzanckých jeví se táž snaha vyloučiti obrazy starozákonní. Dosud známé obrazové cykly, jimiž v 9.—11. století zdobeny byly maloasijské kostely, obsahují jediný zbytek starozákonních scén.²²⁷

Za to na západě zřejměji vystupuje shoda obou zákonů v umění. Náběhy prozrazoval již Bassův sarkofág. *De Rossi* ve velkém díle o mosaikách římských se značnou pravděpodobností předpokládal paralelismus v mosaikové výzdobě rotundy Sta Costanza v Římě. *Tituli Ambrosiani*, disticha, jimiž označeny byly mosaiky basiliky sv. Ambrože v Miláně, ač neúplně zachované, svědčí aspoň o částečné shodě.²²⁸ *Lipsanotéka v Brescii*, jejíž římský původ je velmi pravděpodobný, jeví koncem čtvrtého stol. řadu obouzákonních paralel, na př. scén Jonášových a zmrtvýchvstání Kristova. V prvních letech 5. století líčí španělský básník *Aurelius Prudentius Clemens* ve sbírce tetrastich, zvané *Dittochaeum*, 24 starozákonní, 24 novozákonní a 1 apokalyptický obraz, které zřejmě zdobily stěny a apsidu některého španělského kostela. Paralelismus nejeví se v jednotlivých dvojicích, nýbrž v úhrnném obsahu dějovém.²²⁹ V téže době a opět na západě umělecký program obouzákonní shody hlásá *Pavlin z Noly*. Dříve ještě, než se stal biskupem, obnovil a ozdobil malbami čtyři menší basiliky na svém statku u Noly, ke cti sv. Felixe postavil novou basiliku a v sousedním městě Fundi rozšířil novostavbou starší chrám.

Současně stavěl kostely přítel jeho *Sulpicius Severus* v Primuliacu v Akvitánii a požádal Pavlína o ostatky a nápisy k obrazům. Pavlín žádosti vyhověl a poslal svému příteli nápisy z basiliky sv. Felixe a z novostavby ve Fundi. *Tituli votivi* pro Primuliacum zdůrazňují paralelismus.²³⁰ Diakon *Rusticus Helpidius* († 533), lékař Theodorichův, udává tituly 24 obrazů, z nichž prvních 16 jsou dvojice obouzákonní a ostatních 8 scény novozákonní.²³¹ Nejdůležitějším svědectvím pro rozšíření shody Starého a Nového zákona v římských malbách jsou zprávy Bedovy²³² o cestách *Benedicta Biscopa*, opata kláštera sv. Petra ve Wearmouthu (Wiramutha) do Říma. Cesty ty spadají sice do druhé polovice 7. stol., ale poněvadž předpokládají v Římě běžný program chrámové výzdoby, doplňují předešlá svědectví, kterými byl dokládán na západě a zvláště v Římě v 5. a 6. století rozšířený paralelismus obou zákonů. Opat Benedikt přinesl z páté cesty římské obrazy, které byly předlohou pro výzdobu nově vystavěného klášterního chrámu P. Marie a kláštera a kostela sv. Pavla; programem těchto byla shoda Starého a Nového zákona, na př. Isák nesoucí dříví - Kristus nesoucí kříž, Mojžíšem povýšený had - Kristus povýšený na kříži.²³³

Z řady uvedených svědectví stává se zřejmo, jak oblíbeným byl v umění západním a zvláště v Římě obouzákonní paralelismus jakožto obsah chrámové výzdoby. Mají-li tudíž svatosabinské dveře programem větších výplní shodu Starého a Nového zákona, nelze vznik jejich nikam přesvědčivěji klásti, nežli tam, kam byly dělány a kde dosud existují, t. j. do Říma. Jako nebylo po stránce slohově-formální odůvodněno, že jsou prací syrskou, tak i programové pojetí svědčí zřejmě pro jejich římský původ.

Pro lokální římský původ svědčí i drobné známky věcné. Tak chybně psaný nápis IXΘΥΣ nasvěd-

čuje, že řezbář nebyl znalým jazyka nebo aspoň písma řeckého.

Nejdůležitější pro tuto studii důvody ikonografické vylučují rovněž východořímský původ. Vymykalo by se rámci této studie, kdyby to mělo býti dokázáno rozbořem jednotlivých scén. Volím toliko dvě scény, které jsou vzájemně blízké a mají vztah ke scéně ukřižování, *ženy u hrobu* a *nanebevstoupení Páně*. O reliefu žen u hrobu pojednám v souvislosti s jinými příbuznými zjevy níže při otázce původu slonovinových desek Britského musea. Nyní chci věnovati pozornost druhé scéně.

Způsob, jakým je vyobrazeno *nanebevstoupení Páně* na dveřích svatosabinských, nemá paralely na východě.

Památky východní provenience skýtají jednotný obraz Kristova nanebevstoupení. *Ampule v Monze*,²³⁴ vzniklé kolem r. 600 v Jerusalemě, vyobrazují Krista s knihou, sedícího na trůně v aureole, kterou nesou k nebi čtyři andělé. Pod tím stojí Matka Páně a apoštolové. Obraz tento byl na východě typem obrazu Kristova nanebevstoupení; tak na př. upotřeben byl v cařihradském Apostoleiu²³⁵ a později u sv. Marka v Benátkách. Na západě ve středověku byl použit pro obraz nanebevzetí P. Marie.

Syrský *kodeks Rabulův*,²³⁶ vzniklý v Mesopotamii, vyobrazuje Krista stojícího v aureole, kterou nesou dva andělé a k níž se blíží jiní dva andělé, přinášející koruny. Krista v aureole veze okřídlený vůz dle vidění Ezechielova se symboly evangelistů a s rukou. Pod tím na hoře stojí apoštolové a Matka Páně v postoji orantky, majíc po stranách anděly. Společnou je myšlenka Krista v aureole anděly neseného k nebi, která se opakuje na t. zv. *perm-ském talíři*.

Pojetí Krista v mandorle neseného anděly k nebi je příznačno pro umění východní až do doby pozd-

ně-byzancké. Scéna je vesměs rozdělena vodorovně ve dvě polovice, v oblast nebeskou s Kristem a v oblast pozemskou s P. Marií v postoji orantů, apoštoly a někdy i anděly.

Na dveřích svatosabinských je nanebevstoupení Páně pojato zcela různě. Pro pochopení budiž předeslána zmínka o jiném obraze nanebevstoupení Páně, s nímž podstatně souhlasí obraz na dveřích svatosabinských. Slonovinová deska, dříve v soukromém majetku v Bamberku a nyní v Národním museu v Mnichově,²³⁷ vyobrazuje nanebevstoupení Páně *vystupováním Krista na horu*. S nebes je mu podávána ruka, které se Kristus pravicí chápe, zatím co v levici drží zákon. Pod ním na stráni hory leží apoštol, zakrývající si tvář, a druhý apoštol s úžasem vzhlíží ke Kristu. Pojetí toto je tak různé, že je nemožno klásti je původově vedle svrchu zmíněného východního obrazu Krista v mandorle, nesené anděly. Galské sarkofágy opakují totéž pojetí. Podobně způsobem na východě neznámým vyobrazuje nanebevstoupení relief svatosabinských dveří. Je to rozvinutí komposice, upotřebené na mnichovské desce. Kristus, vousatého typu, vystoupil již vysoko na horu. Dva andělé s hůry vzta-hují k němu ruce, jichž se Kristus chápe; třetí anděl po straně Kristově chystá se jej podepřítí. Na stráni hory vzhlížejí ke Kristu s úžasem tři učeníci, zatím co čtvrtý zakrývá si tvář.

Je zřejmo, že obrazy mnichovské desky a svatosabinských dveří jsou dvěma variantami jednotného ikonografického typu Kristova nanebevstoupení, který na východě nemá paralel ani v této době ani později. Zvláště památky syrské a palestinské, jichž původ je bezpečně znám, vyznačují se tak různým pojetím, že v jejich okruh nemožno zařaditi dveře svatosabinské.

Za to sotva se mine pravdou dohad, že svatosabinský typ obrazu nanebevstoupení Páně je pů-

vodu západořímského. Nasvědčuje tomu jeho použití na dveřích v Římě a pro Řím hotovených uprostřed formálních prvků, na východě neumístitelných, ale za to vysvětlitelných nebo doložených v oblasti západořímské.

Jako je západořímského původu svatosabinské schema obrazu nanebevstoupení Páně, podobně je *západního původu svatosabinský typ neoděného Ukřižovaného*. Dosavadní vývody, které stanovily řadu západních prvků ve výzdobě svatosabinských dveří, činí nanejvýš pravděpodobným, že ani scéna Ukřižování nevybočuje z rámu ostatní výzdoby, která je západního původu. Zřejměji vysvitne věc ještě z následující úvahy o slonovinových deskách Britského musea a konečně z poznání, že teprve v 11. století lze na východě shledávat typ neoděného Krista, kdežto na západě již před tím je doložen souvislou řadou památek.

2.

RELIEF UKŘIŽOVÁNÍ NA SLONOVINOVÉ DESCE BRITSKÉHO MUSEA.

Britské museum chová ve sbírce slonovinových řezb čtyři desky, původně asi stěny skřínky, na nichž reliefem vyobrazeny jsou scény z umučení Páně.²³⁸ *Na první* v nepřerušené souvislosti následují za sebou Pilát myjící si ruce, Kristus nesoucí kříž a zapření Petrovo, *na druhé* jsou proti sobě postaveny smrt Jidášova a smrt Ježíšova, *na třetí* je vyobrazen hrob Páně, po jehož stranách sedí dva vojíní a dvě ženy, *na čtvrté* Kristus s apoštoly, pravděpodobně scéna nevěřícího Tomáše. Je to tedy historický cyklus umučení Páně, vyznačující se triumfálním pojetím, jak patrně z obsahu posledních desek. Deska vyobrazující Kristovo ukřižování, obsahuje dvě scény tvořící kontrast: smrt

23.

Jidášovu a smrt Kristovu. V levo visí Jidáš oběšen na ohnutém stromě, v jehož větvích pták klidně krmí mlád'ata. Realisticky je podán zlomený vaz, mrtvá tvář, bezvládně skleslé ruce. Pod nohama leží měšec, z něhož vypadávají peníze. V pravo je vyobrazeno ukřižování. Kristus nezaujímá posici oranta, jako na dveřích svatosabinských, nýbrž pní na skutečném kříži podoby T-ové (*crux commissa*), jehož konce jsou rozšířeny, patrně podle reminiscence triumfálního kříže jerusalemského, ačkoliv na předcházející desce nesl Kristus odlišný latinský kříž. Kristus je nahý a je přepásán pouhou páskou, jejíž konec v předu splývá týmž způsobem, jako na reliefu svatosabinském. Pojat je *en face*. Hlava je vzpřímena a nepatrně na pravo obrácena, oči otevřeny, tvář bezvousá; bohaté vlasy, na dvě strany rozčesané, nedosahují ramen. Nimbus je asi pozdějším přídavkem, neboť není na první desce vyobrazující nesení kříže. Za to není přídavkem titulus, pro nějž na rámci je šetřeno místo a jenž je utvořen latinskými slovy REX IUD(aeorum), král židovský. Ruce jsou vodorovně rozpiaty a na otevřených dlaních lze znamenati hřeby. Nohy nejsou přibity, nýbrž visí svisle dolů, aniž by skutečně spočívaly na podnoží, jaký zdánlivě předpokládají.

Typ Ukřižovaného shoduje se tedy s typem dveří svatosabinských. Na obou je vyobrazen Kristus pouhou páskou přepásaný, jen na rukou přibitý, ale přes to žijící, a nad smrtí vítězí. Rozdíly obou reliefů nejsou důležitý pro stanovení typu. Bezvousá nebo vousatá tvář byla na západě od 4. století zároveň v obyčeji, takže nemůže žádná býti důvodem východního původu. Rovněž bezvýznamnou pro stanovení typu Ukřižovaného je okolnost, zda kříž je vyobrazen nebo naznačen.

Zato kompoziční schema ukřižování jeví zásadní rozdíl. Na svatosabinských dveřích shledáno bylo symetrické schema Krista, majícího po stranách

spoluukřížované lotry. Z evangelického vyprávění bylo použito jen této okolnosti. Na londýnských deskách není spoluukřížovaných, ale zato zdá se býti předlohou evangelium sv. Jana. Po jedné straně kříže stojí muž a zahalená žena, patrně P. Maria a sv. Jan, po druhé straně vojín, jehož pravice nyní ulomeným kopím probodávala levý bok. Vzhledem k tomu, že synoptikové těchto scén neuvádějí, je patrné, že historisující pojetí začíná se přidržovati onoho evangelisty, jenž umučení viděl a svědectví vydal.

Zda mužem, stojícím vedle Matky Páně, je skutečně sv. Jan, není však tak jisto, jak by se na první pohled zdálo. Staré jeho vzezření odporuje mladistvému typu miláčka Páně, jaký se zvláště na východě ujal. Zdálo by se, že lokálním římským zájmem byl tu vyobrazen po straně kříže apoštol Petr, jak vysvítá srovnáním s první deskou, kde týž apoštol římského typu Petrova, t. j. vousaté tváře a vlasaté hlavy, mezi ženou a kohoutem vzhlíží ke Kristu. *Venturi*²³⁹ přinesl vysvětlení, že je tu vyobrazen apoštol Petr podle básně připisované Řehoři Nazianskému, avšak tekst tento je značně pozdější.²⁴⁰ Vzhledem k tomu, že předpoklad Petra stojícího vedle kříže je nezvyklý a pro tuto dobu nedoložený, zdá se pravděpodobnějším, že je tu podle evangelia sv. Jana vyobrazen jeho autor, avšak zvláštním, jinak neobvyklým typem.

Ideově souhlasí desky britského musea s reliefy svatosabinskými. Historisující pojetí triumfální vyobrazuje utrpení a ukřížování Kristovo, aniž by doznávalo jeho smrt, a zakončuje je jeho vzkříšením a oslavou mezi apoštoly. Realismus se opět uplatňuje a zachází ještě dále než na dveřích svatosabinských. Kristus je nahý, čímž je vyjádřena skutečnost, že odsouzenci před popravou byli svlékáni, kříž již není naznačen, nýbrž vy-

obrazem, ruce jsou přibity. Zarmoucená Matka a zdrcený apoštol dávají tušiti vnitřní bol a utrpení. Ani oběšence nerozpakoval se umělec realisticky vyobraziti. Zato umlká všecken realismus, má-li vyobraziti Krista trpícího. Kristus neumírá, nýbrž živ vítězí nad smrtí. To zdůrazňují ještě následující desky. Symbolů tu není více. Historické vypravování stupňováno je v dramatism kontrastem oběšeného, mrtvého Jidáše, a ukřižovaného, živého Krista, kontrastem smutných postav věřících a prudkého gesta vojevůdce. Nade vším se vznáší triumfující Ukřižovaný na triumfálním kříži.

Původová příslušnost slonovinových desek britského musea byla do poslední doby jednotně kladena do Itálie nebo do Říma,²⁴¹ až teprve v posledních letech je vznik londýnských desek kladen na východ, a sice do Palestiny.²⁴² Důvodem je opět upřílišněný závěr z okolnosti, že kříž a utrpení Páně došly vrucího kultu v Jerusalemě. Z toho nenásleduje ještě, že tam byly také vyobrazeny, ani z toho nenásleduje, že by jinde nemohly býti uctívány a po př. i vyobrazovány. Druhým důvodem je příbuznost s dveřmi svatosabinskými. Ta je v některém ohledu nepopíratelná. Tak na př. scéna Piláta a nesení kříže svědčí o jediném předloze a jednotný je také typ Ukřižovaného. Avšak ukázal jsem, jak doufám, dostatečně, že vznik a původ svatosabinských dveří není možno klásti do oblasti syrsko-palestinské. Následkem toho nelze také říci, že by londýnské desky byly původu syrsko-palestinského vzhledem k své spojitosti s dveřmi svatosabinskými. Náзор tento potvrdí i jiné důvody a srovnání s jinými památkami.

Syrská a palestinská vyobrazení Kristova ukřižování vyznačují se tím, že na jediném obraze ve spojitosti se scénou Kristova ukřižování je vyobrazována scéna anděla a žen u hrobu Kristova. Obě scény tvoří téměř celek. Důvodem této vzá-

jemné spojitosti jsou místní poměry jerusalemské. Kdyby typ Ukřižovaného na svatosabinských dveřích a londýnských deskách byl původu syrsko-palestinského, je více než pravděpodobno, že by byl převzat i tamní obraz žen a anděla u hrobu, aspoň některé jeho specifické znaky. Zatím však je na dveřích svatosabinských a deskách londýnských scéna žen u hrobu vyobrazena takovým způsobem, že ji nelze uvést ve vztah s obrazy východními, zato však s památkami západními.

- Památky, které jsou nesporně původu palestinského anebo syrského, vyznačují se tím, že ve scéně anděla a žen u hrobu vyobrazují Boží hrob tak, jak v té době byl v Jerusalemě upraven a vyzdoben. Je to pochopitelné. Nebylo pochybností o tom, že je to skutečný, historický hrob Páně. Proto byl uveden do scény žen u hrobu. Umělci tamní mohli a museli vzhled jeho znáti, poněvadž žili v sousedství posvátných míst. Tamním lidem by byla nepřijatelnou volná komposice Božího hrobu, poněvadž znali skutečný jerusalemský Boží hrob. Tak reprodukuje některé ampule v Monze jerusalemskou skálu Božího hrobu, uzavřenou mřížovými dveřmi a nahoře zakončenou křížem. Tuto též skálu vyobrazuje volněji amulet pařížské Národní knihovny. Nad skálou Božího hrobu vztýčeno bylo ciborium, stříška zakončená křížem a nesená sloupy. Toto ciborium se skálou vyobrazeno je přesně zase na jiných ampulích v Monze. Syrské památky, jako Rabulův kodex nebo permský talíř, vyobrazují jerusalemské ciborium volněji sice, ale stále zůstává zjevno, že předlohou je jerusalemský Boží hrob a jeho ciborium.
25.
27.
24, 26.
28.

Na západě je však jerusalemský Boží hrob zkre-slen až k nepoznání anebo zcela neznám. Příčinou toho není nedostatek smyslu pro objektivní obraz, vždyť mosaika u sv. Pudenciány reprodukuje dosti určitým způsobem stavby jerusalemské, nýbrž ne-

dostatek autopsie. V mosaikách chrámu S. Apollinare Nuovo v Ravenně stává se z Božího hrobu kruhový chrámek s korintskými sloupy a kupolí. Jiné památky z neznalosti jerusalemského hrobu volně komponují jeho vzhled. *Slonovinová deska* z bamberského soukromého majetku, nyní v Národním museu v Mnichově,²⁴³ o níž již dříve byla řeč, vyobrazuje v levo ženy u hrobu. Hrobkou je stavba čtvercového půdorysu, zakončená lucernou s arkádami na zdvojených sloupech, bohatě římsami, nýkami a medailony zdobená. Před zavřenými dveřmi hrobky sedí anděl, k němuž přistupují tři ženy. Vpravo vzadu je svrchu zmíněná scéna nanebevstoupení Páně. *Diptych ve sbírce Trivulzi v Miláně*²⁴⁴ vyobrazuje ve spodní polovici nimbovaného anděla s dvěma ženami před pootevřenými dveřmi hrobu. V horní polovici diptychu vyobrazen je hrob. Je to prostá komora, nad níž se vznášejí šestikřídlé symboly dvou evangelistů, kdežto na zemi po stranách úžasem padají dva vojíni, jichž ústroj překvapujícím způsobem připomíná vojíny na deskách londýnských. *Pětidílný diptych v pokladu milánské katedrály*, tvořící vazbu evangeliáře, vyobrazuje Kristův hrob způsobem, jakým v římských katakombách malován byl hrob Lazarův.

Podobná neznalost jerusalemské památky jeví se v obrazech svatosabinských dveří a londýnských desek. Řezbář aventinských dveří ani nekonstruuje hrobu, nýbrž do portálu, který podle zavěšených záclon je vchodem do chrámu a nikoliv vchodem do hrobu, staví anděla. Řezbář londýnských desek emancipuje se i od běžné komposice osob. Božím hrobem je prostá stavba půdorysu čtvercového s pilastry v rozích a kopulovitě zaklenutou lucernou. Dveře do prázdné hrobky jsou otevřeny. Z osob vynechán je anděl. Po stranách hrobu sedí dva vojíni a nad nimi dvě zahalené ženy.

Proti památkám syrsko-palestinským, kde je

důsledně vyobrazován jerusalemský Boží hrob a vedle něho anděl s dvěma ženami, vyznačují se právě uvedené památky zcela volným pojetím Božího hrobu a volnou komposicí osob u hrobu. Řezbáři jejich neznali jerusalemského hrobu, neboť jinak by byli určitě vyobrazili horoucně uctívané místo, buď samotnou skálu nebo ciborium. Místo toho vytvářejí Boží hrob jako nějakou neurčitou hrobku podle modelů běžných v říši římské. Ani přímých předloh palestinských nelze vzhledem k veliké rozlišnosti připustiti. Po stránce ikonografické nemůže býti pádnějšího důvodu proti syrsko-palestinskému původu těchto památek.

Otázkou je, kam tedy zařaditi londýnské desky, je-li vyloučen jejich syrsko-palestinský původ. Jako chybný řecký nápis na svatosabinských dveřích poukazoval na oblast západořímskou, tak na londýnských deskách tamtéž poukazuje latinský nápis, ač v této době romanisace východu je možný na př. i v Byzanci. Do Říma ukazuje dále typ Petrovy hlavy. Klásti vznik typu do Antiochie je nedoloženým tvrzením. Právě v Římě byly dány podmínky pro vznik Petrova typu tím, že bylo nutno lišiti jeho tvář od staršího již typu Pavlova. V Antiochii nebyla nutnou taková diferenciace. V Římě typus Petrovy hlavy, použitý na deskách londýnských, zdomácněl. Mimo Řím je těžko vysvětliti scénu zapření Petrova na druhé desce.

Do Říma nebo do západořímské oblasti vedou i formální slohové známky londýnských desek a příbuzných památek, které se s nimi věcně shodují ve volném vytváření Božího hrobu. Srovnání není však snadnou věcí, poněvadž řada památek, o jejichž západním vzniku dříve nikdo nepochyboval, byla s větší nebo menší pravděpodobností přiřknuta východu, takže není spolehlivé a dosti široké základny pro vzájemné srovnání. Vycházím z památky přesně datované, o jejímž západním

původu nemůže býti vážné pochybnosti. Je to *diptych římského konsula Anicia Proba* z roku 406 v pokladu katedrál v Aostě.²⁴⁵ Na obou deskách vyobrazen je císař Honorius ve starém vojenském úboru imperatorů s korunou na hlavě a nimbem, stojící před pilířovou arkádou. Na první desce drží v pravici labarum a v levici Victorii na kouli; na druhé desce drží hůl a štít. Relief, iímž jest diptych vytvářen, je značně plochý. Základní pojetí je optické. Výrazná obrysová linie vytváří postavu, odlučujíc ji hlubokým stínem od nozadí. V obrysu není však rytmu a přirozenosti. Znalost lidské postavy a smysl pro proporce jsou ztraceny. Přes zachovaný kontrast pozdvla postava kontaktu s půdou, ze širokých kloubů zmizela pružná spojitost, v otvlosti ztratil se výraz fysické osobitosti. Přes optické základní nazírání jeví se stopy reakce k pojmání taktickému. Stačí pozorovati členění arkády, výraznější rozvržení vlasu nebo některé podrobnosti oděvu. Taková je památka stojící na rozhraní čtvrtého a pátého věku, na západě vzniklá.

Starší, z druhé polovice čtvrtého století, je zmíněná *mnichovská deska*. Anděl sedící v naznačeném prostoru před hrobem, za nímž se zvedá hora, na níž vystupuje Kristus, a jiné ještě podrobnosti přesvědčují, že jde o náznak prohlubujícího se souvislého prostoru. Postavy stojí ještě pevně na půdě, v pohybech a údech je více přirozenosti. Vytvářeny jsou však touže obrysovou linií, jako diptych Probov. Strom za hrobem, v jehož koruně ptáci zobají ovoce, má větve podřezané, takže vrhají hluboké stíny.

Deska diptychu ve sbírce Trivulzi v Miláně, zachovávajíc plochý relief, ztrácí se v drobných detailech a přibližuje se tak po nejedné stránce k diptychu Probovu. K deskám londýnským pojí ji i věcné známky, na př. ústroj vojínů. *Pětidílný*

diptych pokladu milánského má po stránce styli-
sace a částečně i komposice nejeden vztah ke dve-
řím svatoambrožským, pokud ovšem odezíráme od
pozdějších jejich oprav. Nápadné je zhutnění re-
liefu a ztrácení se obrysových linií. Vývoj spěje
k reliefovému pojetí ravennskému ranní periody.
Postavy nejsou od základní roviny odloučeny stí-
novým obrysem, nýbrž promítány v prázdný pro-
stor.

V tomto vývojovém stadiu vytvořeny jsou *lon-
dýnské desky*. Na reliefu Ukřižování stojí isolo-
vané postavy před prázdným pozadím základní
plochy. I strom je od ní izolován mnohem více, než
strom na desce mnichovského musea. Na svatosa-
binských deskách je sice pozadí členěno, ale po-
stavy nemají k němu vztahu. Svatosabinské dveře
i londýnské desky zapadají tedy i po stránce for-
mální do uměleckého vývoje, jaký se dál v Itálii
v první polovici pátého století.

Nerozřešena je ještě otázka, zda dobová priorita
přísluší svatosabinské výplni či londýnské desce.
Po stránce formálně-slohové je tato otázka neroz-
řešitelná, poněvadž není tu stejných kvalit umě-
leckých. Řezbář umučení Páně na dveřích svato-
sabinských nedosahuje mistra desek londýnských.
Po stránce věcné prioritu si osobuje ukřižování
svatosabinské, na němž kříž je toliko naznačen a
komposiční schema primitivnější, ačkoliv naopak
zase první londýnská deska, vedle scén Pilátova
soudu a nesení kříže, komposičně příbuzných s vý-
plní svatosabinskou, vyobrazuje ještě Petrovo za-
pření, čímž se stává ještě lokálněji římskou, než
svatosabinské dveře. Dřívější vznik svatosabin-
ských dveří nelze zhola vyloučiti, ale také nelze ho
dokázati. Svatosabinské dveře i londýnské desky
jsou západořímskými památkami z konce první
polovice pátého století. V této době je tedy na
západě doložen zvláštní typ Ukřižovaného, neodě-

ného a pouhou páskou přepásaného a vyznačujícího se vzpřímenou hlavou s otevřenýma očima. Kompoziční schema není však jednotné, jak vysvítá z rozdílu obou památek.

3.

KRUCIFIX NARBONNSKÝ A JINÉ PAMÁTKY A LITERÁRNÍ DOKLADY ZÁPADNÍ.

Také z písemné zprávy lze doložit, že typ Ukřižovaného, pouhou rouškou přepásaného, je západní. Řehoř Tourský koncem 6. století vypravuje, že u Narbonnu v kostele sv. Genesia byl takový obraz. Jakýsi kněz, jménem Basileus, měl vidění. Vymalovaný v kostele Kristus zjevil se mu, žádaje, aby byl oděn. Když kněz nic neučinil ani po druhém vidění, zjevil se mu po třetí, tělesně jej potrestal a přikázal, aby rouškou přikryl obraz, nechce-li brzy zahynouti. Tu kněz vylíčil vše biskupovi, jenž poručil zahaliti obraz, který se nyní jen k prohlídce na krátko odhaluje.²⁴⁶

Vypravování, připomínající pro tu dobu typická vidění, spojená s tělesnými tresty, v jádru svém je důležitým svědectvím. Právě v šestém století byl veliký příliv syrských obchodníků do Gallie. S nimi přicházeli i duchovní, takže některá i významná místa církevní hierarchie v Gallii byla obsazena syrskými emigranty. Obyvatelstvo města Narbonnu se skládalo podle svědectví dvou kánonů provinciálního sněmu z r. 589 z pěti národů: Gotů, Římanů, Syrů, Řeků a Židů.²⁴⁷ Okolnost tato svedla *Bréhiera* k neoprávněnému úsudku, že zmíněný obraz nahého Ukřižovaného je orientálního původu. Nějaký syrský bohatý kupec dal podle jeho názoru vyobraziti „syrský“ typ neoděného Ukřižovaného. Pohoršení, které z toho v lidu vzniklo, je důkazem, že obraz je cizím importem.

Z vývodů Bréhierových čerpala zase nový důkaz hypotéza o syrsko-palestinském vzniku svatosabinských dveří a tamního typu Ukřižovaného.

Tekst Řehoře Tourského má však zcela jiný smysl, než do něho vkládali Bréhier a jeho přívrženci.²⁴⁸

Především nelze z vypravování Řehoře Tourského dovozovati, že by lid byl pohoršen pohledem na nezvyklý obraz. Historiograf starokřesťanské Gallie vypravuje prostě, že v kostele byl obraz Ukřižovaného, pouhou rouškou přepásaného, na který lid často hleděl (*assidue cerneretur a populis*). Neuvádí, že by se lid pohoršoval nebo jen pozastavoval nad takovým obrazem; spíše možno dovozovati, že právě lidu byl milý, když tolik naň „hleděl“. Za to nesnášel takového obrazu kněz Basileus. Jméno samo nasvědčuje, že to nebyl Got nebo Říman, nýbrž Řek, pocházející z Balkánu, Malé Asie nebo Syrie. Tam takové jméno bylo rozšířeno. Kdyby nový obraz Ukřižovaného pocházel z východu, nepohoršoval by se nad ním kněz „Basileus“, nýbrž lidé domácí. Spíše je tedy pravdou, že „Basileus“, vida obraz na východě neobvyklý a nahotou se přičící východnímu nazírání, počal vypravovat o zjevení Kristově, který si přál býti oděn. Biskup, chtěje vyhověti domácímu lidu i přistěhovalcům, nezničil obrazu, nýbrž dal jej jen zahaliti, ponechav lidu možnost dáti si jej odhalovati. Tomuto výkladu nasvědčuje též Řehořův způsob psaní. Řehoř Tourský, na západě vyrostlý a vychovaný, nevidí nic zvláštního v obraze narbonnském, nýbrž prostě píše, jakým způsobem byl Kristus vyobrazen a lidem bez pozastavení pozorován. Proč se nikdo nad nahým Kristem nepohoršoval do Basileova vystoupení, lze také dobře pochopiti, připustíme-li, že takový typ je západní. Domácí lid byl naň zvyklý a přistěhovalci se zprvu nemohli odvažovati vystoupiti proti domácím zvy-

kům, až konečně Basileus, vida dostatek lidí východního smýšlení, podnikl útok proti západnímu typu Ukřižovaného. Kdyby přistěhovalci přinesli s sebou na západě nezvyklý způsob obrazu neoděného Krista, tu by neprotestoval „Basileus“, nýbrž domorodý lid, domácí duchovenstvo, po př. i biskup, o čemž by jistě též zprávu přinesl Řehoř Tourský.

Z toho všeho vysvítá, že Řehořova zpráva nesvědčí, že by typ neoděného Ukřižovaného byl původu východního, nýbrž naopak potvrzuje jeho rozšíření na západě.

Tituly, t. j. veršované nápisy obrazů ve starokřesťanských chrámech, neskýtají dosti přesných údajů, aby z nich mohlo býti rozpoznáno, jakým způsobem byl vyobrazen Ukřižovaný. *Prudentius* v *Dittochaeu* prostě předpokládá schema Krista a spoluukřižovaných. Nemluví o typu Ukřižovaného, ale také neuvádí příznačných známek syrského schematu. Ani listy *Paulinovy* neposkytují přesnějších údajů. Pro *Primuliacum* asi nemá na mysli symetrické schema trojdílné. V apsidě basiliky v Nole byl symbolický obraz beránka a kříž ve středu apoštolů.²⁴⁹

Nejdůležitějším důkazem západního původu neoděného Ukřižovaného je okolnost, že *až do 11. století nelze na východě shledati takových obrazů, zatím co na západě jsou několikrát doloženy*. Prvními památkami z 5. století jsou tu Ukřižování na dveřích svatosabinských a na londýnské desce, jichž západní příslušnost jsem svrchu objasnil. Kdyby svatosabinský a londýnský typ Ukřižovaného byl východního původu, nezůstaly by tam ojedinělými, nýbrž našly by zajisté nějaké repliky v souvislosti dalšího uměleckého vývoje. Takového dokladu však není a sotva bude nalezen, neboť

vzhledem k značnému věcnému rozporu obou pojetí nelze se domnívati, že by jediná oblast vytvořila typ oděného a neoděného Ukřižovaného.

Zato na západě možno shledati další doklady typu, který nazýváme západním. V 6. století existuje krucifix narbonnský. Ze 7. století pochází obraz Ukřižovaného na titulním listě Isidorova kodexu klášterní knihovny svatohavelské;²⁵⁰ bezvousý Kristus je přepásán pouhou páskou.

V samotném Římě bylo za papeže Jana VII. (705—707) v kostele Santa Maria Antiqua zhotoveno fresko, vyobrazující uctívání Ukřižovaného anděly a věřícími.²⁵¹ Zachovaná část zjevně dokazuje, že vyobrazen byl Kristus neoděný, patrně bederní rouškou zahalený. *Vzpřímená* hlava s otevřenýma očima spojuje tento obraz s předcházejícími reliefy svatosabinských dveří a londýnských desek a nemá paralely na východě. Velmi důležitou je okolnost, že kompozice obrazu, ač je po straně kříže vyobrazen sv. Jan, je jinak nezávislou na t. zv. syrském schematu, které v té době ovládalo všechny východ a ujalo se i v Římě, jak svědčí současný obraz ve svatopetrské kapli P. Marie, zvané del Presepio. Dokazuje to znovu, že západ neměl ustáleného schematu, ale za to že houževnatě udržoval typ rouškou přepásaného Krista. Podobně vyobrazovala Ukřižovaného *umbella*, pořízená za téhož papeže pro zmíněnou kapli P. Marie, o níž bude ještě zmínka.

Dalším dokladem je slonovinová deska (*pax*) v kapitolním archivu v Cividale, vyobrazující Ukřižovaného pouhou rouškou přepásaného a pocházející z polovice 8. století. Týž typ vyobrazuje slonovinová deska Mayerova musea v Liverpoolu (původně Fejérváryova sbírka), která však tíhne již k době karolinské. Zde Kristus realisticky tíhou svého těla visí na kříži.

Nezacházím již za meze této úvahy do století

devátého, kdy na západě typ Ukřižovaného pouhou rouškou přepásaného je mnohokrát doložen v umění křesťanském, kdežto na východě je po celou dobu neznám. Řada těchto západních památek z 5.—8. století dokazuje dostatečně, že typ Ukřižovaného vznikl tam, kde se i ujal, v oblasti západořímské. Příznačným zjevem je paralela mezi *žaltářem Chludovovým a utrechtským*. Zatím co byzantský žaltář Chludovův, pocházející z první polovice devátého století, ve scéně ukřižování vyobrazuje Krista oděného tunikou, ilustruje příbuzný latinský žaltář utrechtský modlitbu Páně obrazem ukřižování, kde Kristus je pouhou rouškou přepásán. Vůbec je to teprve v 11. století, kdy se na východě šíří obraz Krista rouškou přepásaného.²⁵² Tím ztrácí také váhy hypotéza o orientálním vzniku svatosabinských dveří a londýnských desek. Mezera mezi 5. a 11. stoletím zůstala by na východě nepřeklenuta, kdežto na západě je vyplněna nepřetržitou souvislostí.

Zbývá stanovití myšlenkový obsah západního typu Ukřižovaného. Společnou známkou obrazů Ukřižovaného, předcházejících scén umučení Páně i následujících obrazů jeho oslavení je triumfální pojetí. Literatura skýtá souběžný projev, jenž nemálo odhaluje hlavní myšlenku umělecké ikonografie. Historický sled scén Kristova umučení je i tu pojímán triumfálně. Doba vítězství nového náboženství dala zráti tomuto pojetí na východě i na západě, ale současně utvrdily toto nazírání ještě nové složky a nové ohledy, jichž příčinou byl arianism. Ponechávaje stranou literaturu východní, chci západním památkám ze západní literatury přidružit výklad. Pozornost tu poutá především hluboký myslitel a ušlechtilý biskup *Hilarius z Poitiers*, jehož autorita podle svědectví sv. Jeronýma v latinském světě byla veliká. Ve vy-

hnanství v Asii napsal v letech 356—359 veliké dílo *De trinitate*, obsahující 12 knih, v němž proti ariánům dokazoval božství Ježíše Krista. Desátou knihu věnoval otázce, jak uvést v soulad Kristovy projevy bolesti a jeho božství, poněvadž právě utrpení mohlo se zdát úhonorou božství. Hilarius shledává, že Kristus podléhal sice utrpení, ale nepociťoval ho, neboť měl tělo, aby trpěl, ale nebyl schopen bolesti.²⁵³ Utrpení, které Kristovo tělo postihlo, bolestně naň nepůsobilo, poněvadž Kristovo tělo bylo sice pravým tělem, avšak nemělo v sobě porušené slabosti. Kristus měl pravé tělo, ale nikoliv slabost lidské přirozenosti.²⁵⁴ Kříž je Kristu trůnem²⁵⁵ a umučení triumfem.²⁵⁶ Obraz bez bolesti trpícího a triumfujícího Krista, jak jej kreslí Hilarius, skoro se blíží učení dokétů, podle nichž utrpení Kristovo bylo zdánlivé, ale případně vysvětluje západní typ žijícího Krista na kříži. Snahou Hilariovou bylo zdůrazniti Kristovo božství, jež se zdálo neslučitelné s tělesným utrpením. Podobně tedy je triumfální pojetí živého Krista na kříži silným výrazem víry v Syna božího.

Důležitější ještě je svědectví papeže *Lva Velikého* († 461), jehož kázání dobově nejsou vzdálena reliefů svatosabinských dveří. Počínaje promlouvati o ukřižování, popisuje trojdílné schema (jako na svatosabinských dveřích) bez vedlejších osob a uvažuje, co znamená věřící a rouhající se lotr.²⁵⁷ Bůh nevyhnul se utrpení těla, ani tělo nečinilo Boha schopným utrpení, poněvadž božství, které bylo v trpícím, netrpělo.²⁵⁸ Boží moc i lidská slabost jeví se v Ukřižovaném; první září zázraky, druhá podléhá křivdám.²⁵⁹ Vykoupeným tímto utrpením jest se radovati spíše než truchliti.²⁶⁰ Triumfální pojetí tu vesměs proniká.

Básnická literatura západní, významem převyšující tvorbu východní, chová nejeden ohlas triumfálního pojetí žijícího Krista na kříži. Poměrně

nejméně se jeví u *Pavlína z Noly*, který živě chápe utrpení lidské přirozenosti Kristovy, ale naopak *Prudentius* (343— po 405) zdůrazňuje, že Kristus umírá a při tom smrt přemáhá²⁶¹ a *Sedulius* (1. pol. 5. stol.) praví, že Kristus zemřel beze smrti.²⁶² Africký básník *Dracontius* (koncem 5. stol.) vidí na kříži trpěti Věčného, jemuž zákonem bylo od začátku světa, že narozením nezačne a smrtí nezanikne.²⁶³

Přecházím básníky menšího významu, abych ještě z hymnů *Venantia Fortunata* dotvrdil, že všeobecné bylo zdůrazňování triumfu Ukřižovaného, přemáhajícího na kříži smrt. Stačí vzpomenouti začátku známého hymnu o sv. kříži:

*Pange lingua gloriosi praelium certaminis
Et super crucis tropaeo die triumphum nobilem,
Qualiter Redemptor orbis immolatus vicerit,*²⁶⁴

nebo konce jiného hymnu:

*Salve ara, salve victima
De passionis gloria,
Qua vita mortem pertulit
Et morte vitam reddidit.*²⁶⁵

Obraz živého Ukřižovaného se vzpřímenou hlavou odpovídá zcela této rozšířené představě, že Kristus umíraje nad smrtí zvítězil a tak triumfoval.

V.

SYMBOLICKÝ OBRAZ KRISTOVA UKŘIŽOVÁNÍ.

Pětídílné diptychy v pokladu katedrály milánské, o nichž svrchu byla řeč, doplňují v 5. stol. zvláštním způsobem řadu oněch památek, jež v historickém sledu scén Kristova umučení vynechávaly

ukřižování. V kompendiosním výběru scén z Kristova mládí, činného života a umučení je sice vynecháno ukřižování, avšak v markantních středních polích obou desek vynikají nad vedlejší reliefy svými rozměry dva symboly, jež očividně sobě odpovídají a sebe navzájem doplňují. Je to smaltovaný *beránek* s nimbem v medailonovém věnci na první desce a na druhé desce drahokamový *kříž golgotský*, stojící na pahorku, z něhož vyvírají čtyři rajske řeky. Mysl, které byl ještě nepřijatelným obraz Kristovy smrti na kříži, vytvořila zde jakési hendiadis, naznačujíc beránkem a křížem smrt Kristovu, oboje však pojímajíc triumfálně, jak svědčí beránkův nimbus a drahokamový kříž.

Další a významnější krok kupředu znamená vyobrazení téže myšlenky na ciboriových sloupech u sv. Marka v Benátkách.²⁶⁶ Symbol beránka a jerusalemský kříž jsou tu již spojeny v jeden celek. Beránek v kruhovém medailonu, postrádající nimbu, visí ve středu kříže. Ukřižování dochází zde přesného výrazu, třebaže symbolického, tím, že obětní beránek připevněn je na kříž.

Otázkou je, kdy a kde vznikl tento způsob symbolického obrazu Kristova ukřižování. Odpověď vyžaduje přesnějšího zkoumání benátských sloupů.

Baldachýn nad hlavním oltářem u sv. Marka v Benátkách nesou čtyři alabastrové sloupy, rozdělené v 9 vodorovných pásů, v nichž souvislým vypravováním vyobrazeno je před arkádovým pozadím mládí P. Marie, mládí Kristovo, zázraky Kristovy a na posledním utrpení a oslavení Kristovo, počínající vjezdem do Jerusalema a končící nanebevstoupením. Historické vypravování je poměrně velmi úplné a neschází ani scéna ukřižování, vyplňující tři arkády vodorovného pásu. V krajních arkádách vyobrazení jsou dva ukřižovaní lotři, bezvousí a opásaní krátkou rouškou ke kolenům

sahající, pnící na křížích s rozšířenými konci ramen. Ve střední arkádě je zmíněný již kříž s beránkem, nad křížem personifikace slunce a měsíce, pod křížem dva muži k sobě obrácení. Pozdvižené ruce s nataženými prsty svědčí, že je tu vyobrazena hra, t. zv. mora, při níž účastníci k vyvolávaným číslicím vztahovali příslušný počet prstů (*digitis micare*). Předmětem hry je roucho Kristovo; levý drží *pallium*, pravý tuniku.²⁶⁷ Oproti dosavadním obrazům je trojdílné schema rozšířeno o vojíny hrající moru a o antické personifikace slunce a měsíce.

Vzájemné srovnání čtyř sloupů dokazuje, že přední dva sloupy, obsahující mládí Kristovo a umučení Kristovo, vznikem patří k sobě a jsou starší zadních. Poněvadž jen přední sloupy mají význam pro tuto studii, pomímám otázku stáří zadních sloupů. Vznik předních sloupů byl různě datován. Jako u dveří svatosabinských získal si i zde *Dobbert* zásluhu, že proti dřívějšímu mínění o středověkém vzniku sloupů přiřkl je století šestému.²⁶⁸ Náзор tento se ujal všeobecně a s malými rozdíly jsou sloupy připisovány pátému nebo šestému století.²⁶⁹ Co se místního vzniku týče, neshledává dnes již nikdo v nich původu byzanckého. *Venturi* se vši rozhodností hájí původ západní,²⁷⁰ kdežto naproti tomu *Gabelentz* dokazuje původ syrsko-palestinský²⁷¹ a názor jeho je dnes téměř všeobecně přijímán. Přes tento souhlas nezdá se mi otázka dosud rozřešenou.

Po stránce ikonografické inspirace shledal správně *Venturi*, že vedle evangelií vykonávala veliký vliv na výzdobu předních sloupů ciboriových Akta Pilátova (evangelium Nikodemovo). Tak na př. dle nich cursor Pilátův rozprostírá šat před Kristem, před nímž se kloní i signa, nebo žena Pilátova vysílá posla k svému muži. Poněvadž se toto evangelium šířilo v pátém století, je tím poskytnuta po

můcka k datování předních sloupů. Zato méně přesvědčuje dovolávání se díla Pseudodionysiova o nebeských hierarchiích, které se rozšířilo začátkem šestého století, neboť vzájemné vztahy nejsou tolik zřetelné. Pseudodionysius přijímá mnoho běžných názorů a buduje z nich velkolepý hierarchický systém nebeských andělů. Přisuzuje-li andělům, křídly pokrytým, též na nohou kola, není to konečně jeho smyšlenka, nýbrž použití vidění Ezechiellova. Není proto nutno shledávat ve sloupech benátských, které podobným způsobem vyobrazují anděly, závislost na Pseudodionysiovi, zvláště když jiných styčných bodů shledati nelze. Inspirace ikonografická evangeliem Nikodemovým přivádí dobově k pátému století, ale neurčuje místního vzniku.

Gabelentz lokalisoval vznik benátských sloupů v oblast syrsko-palestinskou. Vskutku je možno shledati několik příbuzných rysů, avšak převládá opak. Tak na př. stojící P. Maria ve scéně zvěstování připomíná sice podobný obraz v kodexu Rabulově nebo na ampuli v Monze, avšak právě stojící a gestikulující P. Maria ve scéně zvěstování je koncepcí byzanckou proti sedící a předoucí P. Marii podle legendy palestinské. Vyskytá-li se na památkách syrsko-palestinských, je to recepcí cizího obrazu.²⁷² Navštívení P. Marie je na ciboriových sloupech vyznačeno podáním rukou jako na sarkofágu ravennském,²⁷³ zatím co palestinská ampule v Monze vyobrazuje objímání.²⁷⁴ Klanění se mudrců liší se též ode všech syrských pojetí.²⁷⁵ Ve scénách z umučení Páně nemůže *Gabelentz* shledati přesvědčivých shod, i kodex rossánský vykazuje tu některé rozdíly. Scéna žen u hrobu, tolik příznačná pro památky syrsko-palestinské, je na ciboriových sloupech odlišně pojata. Hrobu Kristova tu vůbec není! Již tato okolnost vylučuje možnost syrsko-palestinského vzniku, kde hrob

Boží byl místním paládiem. Nanebevstoupení Páně přibližuje se sice obrazu ampulí a Rabulova kodexu, ale pojetí Krista trůnícího v mandorle, anděly k nebi nešené, stalo se všeobecným pojetím východním. O vztahu symbolického obrazu Kristova ukřižování k syrsko-palestinským schematům promluvíme zvláště. Z toho je patrné, že nelze vznik ciboriových sloupů klásti do oblasti syrsko-palestinské.

Do krajů západních nelze rovněž obsahově zařaditi výzdobu benátských sloupů, neboť není tu dostatek styčných bodů ikonografických. Zato jeví se překvapujícím způsobem všeobecná souvislost předních ciboriových sloupů s pozdější byzanc-kou ikonografií. Svrchu bylo již poukázáno, že stojící P. Maria ve scéně zvěstování je koncepcí byzanckou. Ve scéně zvěstování pastýřům je na ciboriových sloupech vyobrazen pastýř opírající se o hůl, příznačný pro pozdější obrazy byzancké. Ve scéně klanějících se mudrců opírá sv. Josef pravou tvář o ruku jako na byzanckých miniaturách. Obraz Krista a Samaritánky souhlasí s pozdějšími obrazy byzanckými. Uzdravení slepého, spojené s umýváním v rybníku Siloa, je příbuzno s miniaturou kodexu rossánského a přechází do pozdějšího umění východního. Ve scéně vzkříšení Lazarova schází hrob, zato je vyobrazeno pro byzancké umění příznačné rozvinování šatu. Scéna uzdravení dnavého jeví vztahy k byzanckým obrazům způsobem, jak se nemocný obrací ke Kristu a jak nese lože. Rovněž byzancký jest způsob, jakým Kristus, vjížděje do Jerusalema, sedí na oslu. Ostatní scény z umučení Páně jsou samostatnější, než na obraze nanebevstoupení. Kristus sedící v mandorle nesené anděly je v byzanckém umění běžný, zrovna tak jako tetramorfy.²⁷⁶

Vzhledem k neudržitelnosti názoru o syrsko-palestinském vzniku benátských sloupů a vzhledem

k přechetným jejich vztahům k pozdějšímu umění byzantskému nezbývá než vzdáti se myšlenky na přesnější lokalisování ciboriových sloupů benátských na základě jejich obsahu a shledávati v nich toliko *starobyzantský obsah ikonografický*. Byzantská ikonografie jeví se tu v prvotní a primitivní koncepci.

Poněkud dále dobově i místně přivádějí známky slohově-formální a známky věcné. Souvislost s pozdní antikou je nepopíratelná. Řada postojů zjevuje reminiscence antické a projevuje několik paralel k sarkofágům ravennským, na nichž je též značně vyvinuta symbolika beránka. Četná, živě artikulovaná gesta osob před arkádovým pozadím mají svého předchůdce ve starším lateránském sarkofágu č. 174, kde architektura je sice architrávová, ale akce apoštolů derou se výrazně v popředí sloupů, odlučující se tak od pozadí. Podobně téměř úplně z arkád vybočuje činnost osob na ciboriových sloupech benátských. Podrobnosti arkád a sloupů připomínají architektury a sarkofágy ravennské.²⁷⁷ Není tu lomených architrávů nebo štítů. Příznačné je vroubení archivolt, které pokračuje vodorovně nad hlavicemi sloupů právě tak jako u S. Vitale v Ravenně nebo u sv. Sofie v Cařihradě. Mušlovitého vyvrcholení arkád užívají velmi často ravennské sarkofágy. Také některé věcné známky jsou společné, jako šatem zahalené ruce osob blížících se Kristu. Plastická plnost postav stupňována je jejich odloučením od pozadí, avšak postavy nepohybují se do hloubky prostoru, nýbrž v zorné ploše. Po stránce plnosti postav nemají ciboriové sloupy příbuzného zjevu na východě. Soluňský ambon z 5. století v museu cařihradském je plošně založen a postavy i jejich akce uzavřeny jsou v arkádách. Optické pojetí usiluje tu o bohaté a drobné účiny světelné. Malosijské sarkofágy typu sidamarského nelze z téhož důvodu bráti v úvahu,

nehledě k jiným odlišným známkám na př. architektonickým. Z jiného světa jsou na př. palmyrské plastiky. Jediným bodem, kam je možno ciboriové sloupy benátské vývojově připnouti, jsou sarkofágové skulptury ravennské, jak již připomenul *Venturi*. Kodex rossánský, s nímž pojí benátské sloupy některé analogie věcné, liší se od nich v mnoha jiných. Tak na př. Kristus rossánského kodexu je vousatý a nimbovaný, kdežto na benátských sloupech je bez vousu a bez nimbu (vyjímaje scénu trůnícího na nebi). Tím se liší benátské sloupy od pozdějšího umění byzanckého, jehož znakem je vyvinutý typ stařecký. Nedostatek nimbu nedovoluje klásti vznik do doby pozdější pátého století.

Celkové pojetí zachází dále než ravennské sarkofágy k historickému realismu a naturalismu. Úkony a duševní děje docházejí přesvědčivého výrazu i ve tvářích: Petr pláče, Samaritánka žasne, hrůzný je pohled Satanův. Mnohem drastičtější jsou gesta, na př. Petra stínajícího ucho. Naturalismus se probouzí. Odpozorováno je gesto slepce holí tápajícího. K jakým krajnostem umělec zachází, patrně ze scény vzkříšení Lazarova, kde si diváci přidržují nosy, což se zdá naznačeno i v kodexu rossánském.

Z těchto stručných údajů je patrné, jak neznámé místo ve starokřesťanské plastice zaujímají přední sloupy ciboriové u sv. Marka. *Venturi* hledá jejich vznik v Pulji, kde lokální škola začátkem 6. století mohla zachovati některé známky, překonané již v Římě a v Ravenně, a odkud z basiliky S. Maria Formosa, vystavěné biskupem Maximiánem z Ravenny, r. 1243 skutečně nějaké sloupy do Benátek byly přivezeny.²⁷⁸ Než nezdá se mi, že by v Pulji byl možný tak vynikající výtvar. Všechny svrchu uvedené známky vedou k nějakému místu, kde obsahově a částečně i komposičně působila mocná

inspirace východní a zároveň trvaly a vyvíjely se ony umělecké směrnice, jichž příbuzným stadiem je ravennská plastika sarkofágová. Dokonalost provedení poukazuje na uměleckou vyspělost a vytríbenost, jaká je vysvětlitelná jen v residenčním městě. Dvě místa přicházejí tu v úvahu. Především Ravenna, s jejímž uměním mají sloupy benátské nemálo vztahů formálních a kde se v té době ujímala i obsahová inspirace východní, jak patrně z programu historických cyklů mosaikových v S. Apollinare Nuovo. Západní umění starokřesťanské vyvinulo se z původního alegorického symbolismu k pojetí historickému a vytvořilo již řadu cyklů figurálních, když vlivem východního umění znovu do Ravenny vnikl zaostalý abstraktní symbolism. Vedle figurální plastické tvorby domácí, jež je pokračováním sarkofágové plastiky římské, a výtvorů, jež formální i obsahové známky uvádějí ve vztah se soudobým uměním egyptským, vznikla tu řada sarkofágů, vyznačujících se přísným symbolismem zvířecím a rostlinným a abstraktní stylisací rostlinných motivů. V těchto památkách značné oblibě se těšil právě symbolism beránka. Spíše než na Ravennu, kde je zachováno několik kamenných křížů s beránkem a žehnající rukou na reversu, možno pomýšleti na Cařihrad. Sem se utíkalo umění z residencí italských a zde východní inspirace působila mnohem intenzivněji než v Ravenně. Zde, v novém středisku světovém, jsou v 5. století vysvětlitelné ony nejrůznější složky, které shledáváme v reliefech ciboriových sloupů benátských. Zde se jistě také znovu uplatňoval onen na západě již překonaný symbolism a současně ještě se udržovalo na značnějším stupni dokonalosti sošnictví. Bylo již toho vzpomenu, jak často reliefs benátské projevují založením svým těsnou souvislost s miniaturami kodexu rossánského. Vznik tohoto rukopisu se však klade do

Cařihradu vzhledem k výjimečné pozornosti, jakou věnuje tamnímu místnímu patronu sv. Ondřeji.²⁷⁹

Indicie, ukazující k Cařihradu, se však ještě zhušťují. Byzancký císař Justin II. (565—578) s manželkou Žofií darovali Římu ostatkový kříž, který z nejstaršího svého pokladu zachránila basilika svatopetrská.²⁸⁰ Ve velkém středním medailonu reversu vytepán je nimbovaný beránek nesoucí kříž. Komposice je totožna s křížem na ciboriových sloupech benátských. Nimbovaný beránek nesoucí kříž je však složitějším zjevem ikonografickým než benátský beránek bez nimbu a bez kříže. Vatikánský kříž je tudíž vyspělejším projevem téže ikonografické myšlenky, jaká je podkladem reliefu na ciboriových sloupech benátských. Provenienci kříže dlužno s velkou pravděpodobností klásti tam, odkud byl poslán, t. j. do Cařihradu. Ornamentální jeho výzdoba, stírající své ráz rostlinných prvků, nalézá pokračování v Book of Kells a s ním znovu inspiračně poukazuje na východ Středozevního moře.²⁸¹

Symbolický obraz Ukřižovaného, vyjádřený obrazem beránka v medailonu uprostřed kříže, přejat byl především iluminovanými rukopisy franckými, pocházejícími ze severovýchodu říše. *Sacramentarium Gelasianum*, rukopis vatikánské knihovny, vzniklý v polovici 8. století,²⁸² jej reprodukuje třikrát²⁸³ zdánlivě bez nimbu a jinou variantu nimbovaného beránka na kříži se symboly evangelistů v rozích kříže přináší blízký rukopis *dějin Pavla Orosia* v Laonu, pocházející z druhé polovice 8. století.²⁸⁴ O něco pozdější rukopis Národní knihovny pařížské č. 12.168 nahraňuje medailon s beránkem ornamentem.²⁸⁵

Z literatury lze uvést málo vhodných svědectví. Znázorňování Krista symbolem beránka rozšířeno bylo na západě i na východě. Často se mluví o beránku a kříži, méně však o obraze beránka na kříži.

Tak *Venantius Fortunatus* mluví jasně o vyvýšení beránka na kříž.²⁸⁶ Trullánský koncil, který r. 692 kánonem 82. přikázal, aby místo bývalým symbolem beránka Kristus byl vyobrazován lidskou podobou, nemluví také zvláště o symbolickém obraze Ukřižovaného, nýbrž chce zatlačiti panující dosud symbolické vyobrazování Krista obrazem skutečným.

Uvážíme-li všechny známky formálně-slohové, věcné a ikonografické, zdá se vznik benátských ciboriových sloupů v Cařihradě v 5. století zcela dobře možným, avšak schema ukřižování není asi výtvozem samostatným, nýbrž recepcí komposičního schematu palestinského, o němž bude níže pojednáno.

Ikonografický smysl je průzračným. Kříž a beránek naznačují především *obět* Kristovu na kříži, což potvrzuje m. j. Pavlín z Noly a Řehoř z Nazianzu.²⁸⁷

VI.

SCHEMA A TYPY JERUSALEMSKÉ.

Vroucí kult, který podle svědectví Aetheriina již ve čtvrtém století v Jerusalemě byl vzdáván památkám a místům umučení Páně, připravil jistě vhodné prostředí, v němž vzniknouti nebo ujmouti se mohl obraz Kristova ukřižování. Z toho však ještě nenásleduje, že tu také skutečně vznikl první obraz Kristovy smrti na kříži, jak často bývá tvrzeno. Nejstarší památky vyobrazující Ukřižovaného jsou západního původu, jak bylo svrchu vyloženo. Z Jerusalema však pochází řada drobných památek poutnických, vzniklých kolem r. 600, na nichž je vyobrazeno ukřižování. Poněvadž památky takové zpravidla reprodukuji existující a uctívané obrazy,

bývá usuzováno, že již dříve tu byl originál nějaký, dnes ztracený a neznámý. Poodkládaje prozatím pojednání o existenci a stáří tohoto originálu, chci pozornost věnovati oněm poutnickým památkám, z nichž lze dovoditi *schema* ukřižování a *typus* Ukřižovaného, jak se ustálily v Jerusalemě. Památky ty jsou především *poutnické ampule*.

V době konstantinské stalo se zvykem putovati k posvátným místům palestinským a ke hrobům mučedníků v katakombách římských. Na památku brávali si poutníci do malých lahviček čili ampulí trochu oleje z lamp, které na poutních místech hořely. Tak poslala královna langobardská Theodolinda kolem r. 600 do Říma kněze Jana, který jí ve skleněných ampulích přinesl olej z hrobů mučedníků. Větší ještě vážnosti se těšil olej ze svatých míst jerusalemských. Cestopis, pocházející z druhé polovice 6. století a (neprávem) připisovaný Antonínu z Piacenzy, vypravuje, že u jerusalemského hrobu Páně ve dne v noci hořela lampa, která kdysi stála u hlavy mrtvého Spasitele. Z lampy nabírali poutníci do lahviček oleje, zvaného požehnání (*benedictio*).²⁸⁸ Když byly ostatky kříže z komory (*de cubiculo*) u vchodu basiliky Konstantinovy přeneseny do atria k adoraci, přinášeny byly ampule, zpola olejem naplněné. Jakmile se dřevo kříže dotklo okraje střední ampule, počal olej vrítí a všechn vytekl, neuzavřela-li se zavčas nádoba.²⁸⁹ Oleji, dotekem kříže posvěcenému, přičítána byla zvláštní moc, jak možno si domysleti z vypravování poutníkov.

Není divu, že se průmysl ujal výroby olejových ampulí, aby poutníkům dodal hledané a vhodné nádobky k přenesení vzácných olejů do dálných končin. V pokladu katedrály v Monze je zachováno 16 ampulí původu, jak bude ukázáno, palestinského.²⁹⁰ Jest velmi pravděpodobno, že je opatřila, právě tak jako římské oleje, královna

Theodolinda, žijící kolem r. 600. Hotoveny jsou jako ploché lahvičky s úzkým hrdlem, na němž je relief jerusalemského kříže pod arkádou. Kruhové stěny ampule zdobené jsou reliefovým vyobrazením Kristova ukřižování a Božího hrobu; výjimečně je vyobrazeno i narození nebo zvěstování. Ukřižování Páně nevyplňuje nikde celé plochy, nýbrž toliko horní polovinu kruhové stěny, kdežto v dolní polovině vyobrazeny jsou anděl a ženy u hrobu Kristova. Zato hrob Boží vyplňuje někdy celou plochu. Je tu patrné, že mysl věřících se ještě vzpírala vyobraziti samotné Kristovo ukřižování a když se konečně k jakémusi obrazu odhodlala, hned vyobrazila slavné vzkříšení Páně, jímž by vyvážila případný skličující dojem. Tutéž snahu bylo pozorovati v ikonografii Bassova sarkofágu.

Spojení scén Kristova ukřižování a vzkříšení nenechává nás v pochybnosti, kde ampule vznikly. Bylo to tam, kde tyto dvě události byly společně uctívány, v Jerusalemě. Památná Golgota a slavná Anastase, místo ukřižování a místo Božího hrobu, ležely jen několik kroků od sebe a byly nejpamätnějšími místy jerusalemskými současně vyhledávanými. Obraz událostí označoval, odkud olej pocházel. Zrovna tak ampule s vyobrazením narození Páně obsahovala asi olej z Betléma, ampule s obrazem zvěstování olej z Nazaretu. Jerusalemský původ prvních ampulí ie nad to dotvrzen nápisem: ΕΛΑΙΟΝ ΕΥΛΟΓΗΤΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΥΤΟΙΩΝ, olej dřeva života ze svatých míst Kristových. Byl to olej na Golgotě svěcený dotekem kříže Kristova podle vypravování cestopisu Antonína z Piacenzy.

- 24, 25. Srovnáme-li vyobrazení Kristova ukřižování na ampulích v Monze, jeví se jedno společné schema a — až na jednu výjimku — také jednotný typ vyobrazování ukřižovaného Krista. Mezi ukřižovaný-

mi lotry vyobrazen je na skále stojící jerusalemský kříž a nad ním v medailonu poprsí Krista, oděného tunikou a palliem. Hlava Kristova je obklopena křížovým nebo šestidílným nimbem; je typu orientálního, vousatá, s vlasy na temeni rozčesanými a až na ramena splývajícími. U nohou kříže klečí po každé straně mužská postava, zvedající ruku s nataženými prsty. Jsou to vojáci hrající moru o roucho Kristovo a natahující prsty vedle vykřiknutého čísla.²⁹¹ Lotři jsou opásáni krátkou rouškou; nohy jejich jsou přivázány ke dřevu kříže, ruce od loktů vodorovně nataženy jako by byly přibity. Kdežto Kristova hlava hledí vpřed, hledí oba lotři v ostrém profilu jednosměrně v levo, takže lotr po pravici se obrací ke Kristu, kdežto lotr po levici se od něho odvrací. Jde tu zřejmě o primitivně naznačený výraz duševního děje obou spoluukřižovaných, který v originále byl přesvědčivěji vyjádřen.²⁹² Nad hlavami lotrů je opět viděti dřevo kříže.

Jerusalemské schema ukřižování je pojato zcela symetricky. Uprostřed kříž korunovaný medailonem Krista oděného tunikou a palliem, u nohou kříže dva vojáci, hrající moru, po stranách ukřižování lotři. Pravidelným doplněním schematu jsou obrazy slunce a měsíce, které jsou vyobrazeny buď symbolickou personifikací nebo hvězdou (zářícím sluncem) a půlměsícem. Na dvou ampulích je schema obohaceno postavami P. Marie a sv. Jana,²⁹³ které však nepatří k původní předloze jerusalemské, nýbrž jsou přidány vlivem syrského schematu ukřižování, které obsahovalo tyto dvě postavy. Základní a vlastní schema jerusalemské, jak také z ostatních ampulí patrné, těchto postav neznalo.

Je vyloučeno, že by jerusalemské schema ukřižování a typ Ukřižovaného byl výtvozem hotovitelů poutnických ampulí. Řemeslní výrobci drobných památek nevynikají zpravidla invencí, nýbrž

reprodukuje známé a ctěné originály. Malé rozdíly, které se při vyobrazení jednotného schematu jeví, nasvědčují, že jde o různé reprodukce jediné předlohy. Předlohou byl asi nějaký obraz ve svatyních jerusalemských, který byl všeobecně znám a proto i na poutnických památkách reprodukován. Tíže je však stanovit, který obraz to byl. Aetheria vypravuje, že Konstantin vyzdobil mosaikami Martyrion, Anastasi, místo „u kříže“ a ostatní posvátná místa v Jerusalemě.²⁹⁴ Nelze předpokládati, že tu bylo vyobrazeno také ukřižování. Vylučují to svrchu uvedené názory Eusebiovy a Epifaniovy.

Eusebius by jistě nebyl protivníkem obrazů Kristových, kdyby jimi byly zdobeny stavby Konstantinovy, naopak by je servilně vychvaloval. Epifanius, který roku 394 do Jerusalema přišel, nebyl by zatajil své rozhořčení nad obrazem Kristovým, zrovna jako nemlčel v Anablatě. zvláště když se mu naskytla příležitost, při níž takový obraz by mu byl vhodným argumentem. Epifanius nežil totiž v přátelství s jerusalemským biskupem Janem, přívržencem Origenovým. Jednoho rána kázal Epifanius v Anastasi proti Origenovi; téhož dne odpoledne vzal si biskup Jan na mušku Epifania a horlil v kázání proti antropomorfismu, míně tím Epifania. Epifanius ihned antropomorfismus odsoudil.²⁹⁵ Vzpomeneme-li prudké povahy Epifaniovy je nemyslitelno, že by protivníku svému nevrátil předhůzku antropomorfismu poukazem na obraz Kristův ve svatyni, v níž kázal. Nezdá se mi proto možným, že již ve čtvrtém století v Jerusalemě bylo vyobrazeno ukřižování.

Literární prameny dosvědčující obraz ukřižování jsou pozdního data. Anonym, kterého uvádí Leo Allatius a který přináleží nejraněji do 9. století, vypravuje, že v kupoli, přepínající *ὁμφαλὸς τῆς γῆς*, t. j. golgotskou skálu, zobrazen je mosaikou Kristus ukřižovaný a připsáno: *Μεθ' ἡμῶν ὁ θεός*,

γνώτε ἔθνη, καὶ ἡττάσθε.²⁹⁶ *Reil* upozornil, že tento nápis zkrácený nachází se na ampulích z Monzy: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ω ΘΕΟΣ. Z toho dovozoval, že právě tak jako nápis je na ampulích reprodukována ona mosaika, která se nacházela na klenbě nad golgotskou skálou. Tím by byla existence nástrovní mosaiky vindikována pro 6. stol. Než důkaz tento není přesvědčující, neboť slova μεθ' ἡμῶν ὁ θεός, Bůh s námi, jsou zhusta užívána a zvláště odůvodněna na ampuli, která je ochranným enkolpiem. Ostatní Reilem uvedená svědectví, jako Sofronios a středověký ruský poutník Daniel, mají ještě menší význam, neboť popisy výzdoby chrámu Božího hrobu, které jsou pozdější rozsáhlých Modestových oprav a novostaveb (616—626), nejsou očividně spolehlivým pramenem pro poznání stavu před zpusťšením perským (614).

Na jiném místě²⁹⁷ vykládá *Reil* vznik jerusalemského typu Ukřižovaného tím, že byl k jerusalemskému kříži připojen medailonový obraz Kristův, který se nalézal na stěně za křížem. *Heisenberg*,²⁹⁸ který odmítl výklad Reilův, poukazuje na zprávu ruského poutníka Daniela, podle níž kupole ciboria nad omfalem chovala mosaikový obraz Kristův. Předpokládá, že tato ve středověku pozorovaná výzdoba byla nad golgotskou skálou již ve starověku a vykládá jerusalemský typ Ukřižovaného spojením golgotského triumfálního kříže se zmíněným obrazem.

Ani těmto výkladům nelze přisvědčiti, neboť není dobře myslitelno, že by dvě různé věci, které pozorovateli podle místa, kde stál, se jevily v různém vztahu, najednou byly spojeny v jeden obraz a při tom obraz Kristův promítnut právě na temeno kříže. Dále není na ampulích vždycky vyobrazován jerusalemský kříž, nýbrž jakási jeho obměna s vy-
růstajícími ratolestmi, symbolický strom života. 25.

Existence oněch obrazů pro dobu předmodestovskou není doložena. Konečně by byl na téže ampuli dvakrát různě vyobrazen golgotský kříž. Nepostačitelnost uvedených výkladů vysvětluje hlavně z toho, že hledí vyložiti vznik jerusalemského typu Ukřižovaného (kříže s medailonem) a nevysvětlují nikterak vznik složité komposice, jakou je jerusalemské *schema* ukřižování.

Pro stanovení doby vzniku jerusalemského schematu jsou jediným a nuzným pramenem památky, které nasvědčují, že v 6. století bylo jerusalemské schema již rozšířeno. Za vlády Justiniánovy (527 až 565) vystavěl biskup Markian v Gaze chrám sv. Sergia. Při svěcení lektor Chorikios v kázání popisoval výzdobu a obrazy. Zmiňuje se při tom, že Krista vydali nejpotupnější smrti *mezi dvěma lotry*.²⁰⁰ Ze souvislosti je patrné, že jde o popis obrazu. Okolnost, že Chorikios neuvádí P. Marie ani sv. Jana, nasvědčuje tomu, že v Gaze bylo reprodukováno jerusalemské schema ukřižování, vyobrazující Krista mezi dvěma lotry. Jakým způsobem byl Kristus znázorněn, zda křížem s medailonem či jinak, nevysvětluje z popisu. Tolik je však jisto ze zprávy Chorikiovy, že na začátku 6. století existovalo schema palestinské, třebaže neskýtá jistoty o existenci palestinského typu Krista oděného palliem v medailonu nad křížem.

5. Srovnáme-li schema palestinské s obrazem ukřižování na ciboriových sloupech u sv. Marka v Benátkách, jeví se komposiční totožnost obou schemat s rozdílem typu Ukřižovaného. Trojdílné schema vyobrazuje v obou případech ukřižované lotry rouškou přepásané po stranách Kristova kříže a dva vojáky hrající moru u nohou kříže, nad křížem pak umisťuje symboly slunce a měsíce. Menší rozdíly jeví se v postoji vojínů a ve stočení obličejů spoluukřižovaných. Hlavní rozdíl pozůstává v pojetí Krista. Otázkou je, kterému typu přísluší prio-

rita, zda symbolickému obrazu sloupů benátských, či jerusalemskému typu, vyobrazujícímu kříž a nad ním v medailonu poprsí vousatého Krista, oděného tunikou a palliem.

Symbolism není tu rozhodujícím důvodem pro prioritu. Myšlenkově přísluší priorita typu jerusalemského, který vyobrazují ampule v Monze. Na nich je symbolem Ukřižovaného jedině triumfální kříž golgotský anebo kříž s vyhánějícími ratolestmi, znázorňující strom života. To je původní jerusalemský symbol Ukřižovaného. Jako něco vnějšího, téměř nesouvislého s křížem, jeví se nad ním obraz Kristův v medailonu. Kristus oslavený a nimbem ozářený vznáší se *nad* křížem. Zato na ciborio-vém sloupu benátském visí symbol obětovavšího se Krista *uprostřed* kříže a *na* kříži. Myšlenkou jerusalemských ampulí je vítězství Ukřižovaného nad smrtí. Znázorňuje to triumfální kříž nebo křížový strom života a nimbovaná vousatá tvář Kristova, které bylo zvláště užíváno k obrazu oslaveného Krista. Myšlenkou benátského obrazu je obětní smrt Kristova na kříži. Kříž pozbyl tu už svého původního symbolismu jerusalemského, ač tvarem svým se podobá golgotskému kříži. Je to patrně též z toho, že je použit pro obraz spoluukřižovaných lotrů. Na benátském sloupu stává se kříž symbolem Kristovým teprv připojeným obrazem beránka, visícího na kříži a znázorňuje jinou základní myšlenku, myšlenku Kristovy oběti. 24, 25.

Myšlenková priorita typu ampulového vysvitne ještě jasněji, uvážíme-li vývojové možnosti typu na reliefu benátském. Ze symbolického beránka, visícího na kříži, možno dospěti pouze ke skutečnému obrazu Krista, visícího na kříži, avšak nikoliv k medailonu Kristovu, vznášejícímu se nad křížem, neboť vzájemný vztah kříže a symbolu se stal tak těsným a pravdivým, že ho nelze více rozlučovati.

Bylo by příliš odvážno všeobecně dovozovati z myšlenkové priority také prioritu časovou, neboť nevíme, zda-li různé památky pocházejí z téže oblasti a neprokročil-li jinde vývoj již dále. Avšak obraz dvou vojínů hrajících moru a personifikace slunce a měsíce ukazuje na vzájemnou komposiční příbuznost obou schemat, takže jde o konstatování priority v rámci téhož schematu. Jerusalemský obraz, třeba by byl zachován teprve na památkách z konce šestého století, jeví se tak dřívějším obrazů na sloupech benátských, pocházejících z pátého, nejpozději ze začátku šestého století. Myšlenka, že vroucí úcta ke Kristovu umučení v pátém století v Jerusalemě vytvořila obraz jeho ukřižování, reprodukováný na ampulích, jeví se tak dosti pravděpodobnou. Benátský obraz je pozměněnou recepcí základního palestinského schematu. Kříž Kristův je doplněn beránkem, jerusalemský kříž z neporozumění podložen i lotrům, vojíni hrající moru stojí.

Stává-li se takto dosti pravděpodobnou existence původního obrazu jerusalemského v pátém století, nenásleduje z toho ještě prioritita jeho před západním typem Ukřižovaného. Východní umění zůstává symbolickým déle než umění západní, které odvážněji prolamovalo tradiční pouta ikonografická. Na západě shledáváme již v první polovici pátého stol. na svatosabinských dveřích a na londýnských deskách skutečný obraz Krista pícího na kříži, třebaže triumfálně pojatého. Jerusalemské ampule v 6. století vyobrazují toliko symbolický kříž a východně inspirované sloupy benátské znázorňují symbolicky smrt Kristovu na kříži. Jestliže na základě vzájemné příbuznosti připustíme, že obraz jerusalemský existoval již v pátém století, tu i při tomto nejpríznivějším datování jeví se, oč dále dospělo svobodnější pojetí západní, které se nehrozilo vyobrazit nahého, pouhou páskou přepásaného Krista, přibitého na kříž.

Jerusalemský typ Ukřižovaného nezůstal omezen na své rodiště, nýbrž vytržen ze schematu rozšířil se i za hranicemi palestinskými. Papež *Theodor* (642—649), pocházející z Jerusaléma,³⁰⁰ dal v římském kostele S. Stefano Rotondo zhotoviti mosaiku vyobrazující Krista vousatého, tunikou a palliem oděného, v medailonu nad drahokamovým křížem. Polovice sedmého století dostatečně vysvětluje, jak libovolně si počínal se základním schematem jerusalemským; po stranách kříže jsou totiž obrazy sv. Prima a Feliciana.³⁰¹ Jinou volnou replikou jerusalemského typu medailonového chová Britské museum;³⁰² v křesťanském museu vatikánském je medaile, na níž Kristus, vznášející se podle typu jerusalemského nad křížem, korunuje dva mučedníky.

Variantu jerusalemského schematu a typu přináší jedna z ampulí v Monze, která mezi ukřižovanými lotry místo kříže s medailonem vyobrazuje stojící postavu Kristovu.³⁰³ Hlava jeho je opět orientálního typu s nimbem. Kristus je jako v medailonu oděn tunikou a palliem a ruce má od loktů vodorovně roztaženy, takže celá postava zdá se býti na kříži, avšak kříže není viděti. Další variantou je obraz spoluukřižovaných, jichž ruce jsou za tělem na kůl přivázány. Také krajina je naznačena dvěma stromy. Zdá se, že relief tento je reprodukcí jiného obrazu jerusalemského, který původní schema rozvedl a uprostřed vyobrazil Krista, opět tunikou a palliem oděného, avšak pnícího na kříži. Že Krista dlužno chápati jako pnícího na kříži, vysvítá ze srovnání s jiným analogickým obrazem. *Amulet v Cabinet des Médailles* pařížské Národní knihovny, který *Schlumberger* pokládal za egyptský,³⁰⁴ avšak *Ainalov* právem označil za palestinský, je úplnou paralelou jerusalemské ampule, o níž pojednávám. Kristus je téhož typu, stejně oděn, u jeho nohou hrají vojáci moru, po stra-

26.

27.

nách visí na křížích lotři, také stejně odění; malým rozdílem je, že mají ruce od loktů vodorovně rozpiaté jako na první variantě. Při této zásadní shodě obou obrazů shledáváme, že amulet vyobrazuje kříž vyčnívající pod nohama Kristovýmá. Srovnáme-li ampuli a amulet, je zjevno, jak snadno mohl kopi- sta na ampuli tuto podrobnost vynechat a vyčnívající kříž skryt dlouhou tunikou. Druhá varianta jerusalemská vyobrazuje tedy Krista již pnícího na kříži, avšak zůstává i při tom daleka historického realismu, nevyobrazujíc jej potupně svlečeného, nýbrž, abych tak řekl, společensky oděného tunikou a palliem.

Pojetí Krista v obou variantách jerusalemského obrazu ukřižování je triumfální. V obou případech je Kristus oděn tunikou a palliem, t. j. úplně a reprezentativně, a vousatou tvář, které na př. benátské sloupy užívají jen při obrazu Krista trůnícího v nebesích, vroubí nimbus. Utrpení není vyjádřeno. Triumfální pojetí umělecké má nejeden souběžný projev v soudobé literatuře, jak patrně z uvedených již citátů.

VII.

SYRSKÝ OBRAZ KRISTOVA UKŘIŽOVÁNÍ A JEHO USTÁLENÍ V UMĚNÍ BYZANCKÉM.

Orientální odpor proti obrazu svlečeného Krista na kříži projevil se zřetelně v novém typu a novém schematu Kristova ukřižování, jež podle nejstarších památek vznikalo v Syrii. Homilie církevních otců a kazatelů, zabývající se utrpením Kristovým, pozastavovaly se u význačnějších osob, které s golgotskou událostí byly spjaté. Zamilovaným tematem mravních aplikací byli spoluukřižovaní lotři. Při

výkladu evangelia sv. Jana nemohl homilet přejíti postavy P. Marie a sv. Jana. Poslední rána, kterou otevřeno bylo tělo již mrtvého Krista, dávala podnět k mystickým výkladům. Historická událost Kristova ukřižování vybavovala se tak v ucelený obraz, v němž zastoupeny byly vyjmenované osoby, přičemž muž, podávající houbu s octem, tvořil vítaný komposiční protějšek vojínovi, probodávajícímu bok Kristův. Vlivy apokryfů na uspořádání syrského obrazu Kristova ukřižování byly nepatrné vzhledem k velkému inspiračnímu vlivu evangelia sv. Jana.

Dějinná pravda žádala však ještě, aby byl podle zprávy evangelií na kříži vyobrazen Kristus svlečený. V Jerusalemě nerozpakovali se vyobrazit nahé a pouhou rouškou přepásané lotry, avšak Kristus zůstával v obou variantách úplně ustrojen spodním a svrchním šatem. Ani realističtější chápání syrské nedovedlo Krista svléci, neboť by to odporovalo božské jeho důstojnosti. Zbavuje tedy Ukřižovaného jen svrchního šatu. Člověk oděný toliko spodním šatem zván byl již v klasické době nahým. Kristus pnící na kříži a oděný pouhou tunikou nebo kolobiem naznačuje patrně, že Kristus na kříži visel svlečen.

Jasně se tu projevuje rozdíl dvojího nazírání. Západní umění v důsledku antických tradic neváhalo na začátku pátého století vyobraziti neoděného Krista na kříži, kdežto na východě nebyl takový obraz ani v šestém století přijatelným. Umění tíhnoucí k realismu octlo se tu v rozporu se zásadním svým programem nevyobrazujíc po této stránce skutečnosti a naznačujíc spodním šatem potupnou nahotu Ukřižovaného.

Prvním a vývojově nejstarším příkladem syrského typu a schematu je *relief* Kristova ukřižování, tepaný *na stříbrném talíři*, nalezeném r. 1898 v gubernii permské a později chovaném v *Eremitáži* 28.

v Petrohradě.³⁰⁵ Ve třech medailonech vyobrazuje ukřižování, ženy u hrobu a nanebevstoupení, poslední dvě scény podle známého již kompozičního schematu syrsko-palestinského. Mezi medailony vyobrazen je Daniel mezi lvy, zapření Petrovo a vojín u hrobu. Výběr scén vzat je očividně z obrazového cyklu Kristova umučení. Syrskou provenienci dokládá syrský nápis. Nápadny jsou neklamné známky umění sasanovského a *Stasov* dokonce jej pokládal za centrálně-asijskou, tureckou práci 13. až 14. století.³⁰⁶ Kompoziční schemata, typy obrazů a tvar písma³⁰⁷ poukazují však aspoň k šestému století, takže by talíř mohl být nanejvýše pozdějším napodobením staré předlohy.

Na první pohled je patrné, že kompoziční schema scény ukřižování je pokračováním schematu jerusalemského, avšak typ Ukřižovaného je nový. Kristus, oděný tunikou, visí na kříži. Důstojnost a významnost Kristova vyznačena je zdvojeným podnožem a zvětšenou postavou. Po stranách kříže hledí oba lotři vlevo, čímž je doložena souvislost s jerusalemským schematem. Zvláštností na památce vysloveně orientální je bezvousá tvář nimbovaného Krista. Dále jsou Kristus i lotři oděni dlouhými tunikami s rukávy,³⁰⁸ kdežto na obraze palestinském byl Kristus oděn tunikou a palliem a lotři byli přepásáni pouhou rouškou. Hřeby nejsou vyznačeny, ale zato jsou všichni přivázáni ke kříži provazy přes prsa skříženými. Způsob tento byl užíván na východě a přešel do tamních obrazů. Konečně zbývají z jerusalemského obrazu dva vojín, hrající moru u paty kříže, na pahorku stojícího.

Novinkou je muž po pravé straně Kristově, oděný rukávovou tunikou a pozdvihující na tyči houbu k ústům Kristovým. Po levé straně kříže drží jiný muž stejně oděný kopí. Dvě nové osoby obohacující na staletí obraz Ukřižování. Činnost jejich je toliko

naznačena. Houba dosahuje výše prsou Kristových, kopí zůstává na zemi. Přesněji určí tyto postavy památky následující, na nichž je také umístění obou vzájemně proměněno.

Projevem pokročilejšího vývoje ikonografického je *miniatura Kristova ukřižování v syrském evangeliáři florencké knihovny Laurenziany*.³⁰⁹ Kodex 29. iluminoval kaligraf Rabula v klášteře sv. Jana v Zagbě v Mesopotamii a práci podle zápisu dokončil r. 897 seleukovské éry, což jest r. 586—7 po Kr. Vedle okrajových miniatur vloženy jsou do kodexu čtyři celostránkové obrazy, jichž předmětem jsou ukřižování, nanebevstoupení, seslání Duha sv. a shromáždění apoštolů. Je patrné, že úkolem bylo ilustrovat historický text evangeliáře. U nejzazších mezí, kam dospěla kultura helenisticko-římská, nalézáme tu koncem 6. stol. opožděný projev pozdně-antického ilusionismu, vyznačující se neobyčejnou silou výrazovou a jistotou. Několika silnými liniemi obrysovými vystiženy jsou osoby a zachycen jejich pohyb. Modelace děje se nasazenými světly. Vršky hor se ztrácejí světelnou perspektivou v dáli, slunce i měsíc rozlévají odlišné a charakterisované světlo. Při konstrukci obrazu je významná snaha o hloubkovou perspektivu. Tím je zásadně popírán princip různých pozorovacích bodů a optického vrstvení výškového, jaký ve vlastním umění orientálním ode dávna vládl a který přešel i do křesťanských památek, na př. do Ashburnhamova Pentateuchu. Formálně neopouští Rabulův kodex, ač v Mesopotamii vzniklý, okruhu ilusionistického umění římského a je jen jeho opožděným vývojem a ohlasem za vídeňskou Genesí. Jestliže předkonstantinské umění ilusionismem tíhlo k abstrakci, jeví se tu opačný postup. Ilusionismus Rabulova kodexu je naturalisující. Zato v předmětném pojetí jsou patrné zásady pro-

tivné nazírání helenisticko-římskému. Jonáš, který po všechna staletí vyobrazován byl nahý, je z ostychu před nahým tělem najednou ustrojen. Naturalistický impresionismus, který jsme jinak po stránce slohově-formální shledali, je v úzké souvislosti se základní směrnicí ikonografickou. Rabula je v obrazu Kristově větším realistou, než kdokoliv z jeho předchůdců.

Ukřižování zaujímá dvě třetiny listu. Ve spodní třetině je analogicky k ampulím jerusalemským přidáno zmrtvýchvstání. Kompoziční schema je zásadně trojdílné a je zasazeno do krajinného rámu tím, že v pozadí symetricky za kříži lotrů se zvedají dvě hory, legendárně zvané Gareb a Agra. Původně to asi byla skála, rozštěpená při smrti Kristově. Z jerusalemského schematu převzaty jsou slunce a měsíc. Počet osob značně vzrostl proti reliefu permskému. Vlevo po straně dobrého lotra lkajíc pod pláštěm pozvedá ruce nimbovaná Matka Páně, již po boku stojí sv. Jan. Vpravo za křížem druhého lotra lkají tři ženy. Uprostřed vzrostl na tři počet vojínů, hrajících u paty kříže moru o roucho Kristovo, které drží před sebou.

Kristus je oděn dlouhou bezrukávovou tunikou (kolobiem) nachové barvy se dvěma svislými zlatými pruhy (clavi). Netoliko ruce, nýbrž i nohy jsou (vedle sebe) přibity na kříži t. zv. latinského tvaru (*crux immissa*). Kříž nestojí však na skále golgotské. Vousatá a nimbovaná hlava s dlouhým vlasem je bezmocně na pravo skloněna, oči zůstávají dosud otevřeny.

Oba lotři, stejně přibití na podobných křížích, jsou pouhou rouškou přepásáni (jako na ampulích jerusalemských), provazy přes prsa skříženými ještě přivázáni ke kříži (jako na reliefu permského talíře), ač jsou již 4 hřeby přibiti. V jejich obličejích, ke Kristu obrácených, lze pozorovati výraz odlišného duševního děje, v levém lítost, v pravém

vzdor. Jména Dismas (Limas) a Gestas, uvedená již v Aktech Pilátových, vyskytují se teprve na středověkých obrazech.

Vyhraněnými již typy jsou muž probodávající pod ramenem otvorem kolobia pravý bok Kristův a muž podávající houbu. První je vojínem a zaujímá trvale místo po pravé straně Kristově. Oděvem jeho je přepásaný kabátec, přes rameno zavěšený meč, nohavice, holeně. Typickým pro budoucnost se stává charakteristické rozkročení nohou. Z rány, kterou kopím v boku Kristově otvírá, tryská krev. Nad vojínem je (asi později) připsáno řecky ΛΟΓΙΝΟΣ, jméno legendárně odvozené ze slova λόγχη, kopí (λονχηνός zaměněno za λογγίνας = chiliarch již v Aktech Pilátových). Nápis na vrchu kříže je však syrský (dosud bez tabulky).

Druhý, t. j. muž podávající houbu, podle nezdobené tuniky s rukávy a charakteristiky obličeje je prostým židem, proti Aktům Pilátovým, které v něm shledávají vojína. Nádobu, kterou zde drží v levé ruce, stává se v budoucnosti jeho přívlastkem právě tak jako hůl s houbou. Jména Stefaton (jinak Steaton nebo Calpurnius) nabylo teprve v 10. století na západě; na východě v Kapadokii zván byl Esophysop. Původní symbolika obou tkví asi v tom, že první je představitelem pohanství, druhý židovství. Později však mizí odlišná charakterisace.

Rabula se nespokojuje s tím, že živě vyjádřil akce osob svého obrazu a charakterisoval jejich psychický stav. Nevídanou dosud silou zachází k realismu, jakého nesnášel antický krasocit. Nestačí mu skloniti hlavu umírajícího Krista, nýbrž na ranách všech ukřižovaných hrubě naznačuje řinoucí se krev. Klíč k porozumění tak drsného extrému skýtá literatura syrá, syřsky a řecky psaná.

Zastánci dvojí přirozenosti Kristovy nerozpakovali se nikdy proti monofysitismu dokazovati lid-

skou přirozenost Kristovu tím, že trpěl a umřel, ale nedospívali k procítění jeho lidských bolestí. Stačilo jim dogmaticky konstatovati, že Kristus trpěl, ale neuvažovali mysticky o tom, jak trpěl. Pokrokem v tomto směru byl asketism mnišský a putování po svatých místech. Nejdále v této ranní době dospěl silný realism syrský, který chtěl vniknouti v samotné Kristovo utrpení a uvědomiti si jeho lidskou bolest. Kristova smrt na kříži, více než důkazem jeho lidství, stala se předmětem rozjímání o hrůzách jeho utrpení a budila mocný ohlas v soucitných srdcích. Zatím co dříve Kristus na kříži byl chápán jako vítěz a triumfátor, byl nyní pojímán jako trpitel. „Bojím se mluvit a ostýchám se ústně započítí strašlivé vypravování o Spasiteli, neboť je opravdu velmi hrozné přednášet něco o jeho utrpení.“ Tak započíná největší syrský básník a spisovatel sv. Efrém řeč o umučení Páně.³¹⁰ Úžasným citovým rozechvěním sleduje dále a prožívá všechna muka. „Ejhle, znovu srdce mé plní se bolestí a slzami, uvažuj-li v duchu, jak a jakou mírností snášel Pán pohany, potupy, rány, plvání a políčky od sluhů.“ Dřívější nazírání mlčelo o ponižujících podrobnostech Kristova umučení, sv. Efrém však je specifikuje.

Ostatní spisovatelé syrští právě tak milují úvahy o Kristových bolestech.

Jakub ze Sarugu († 521) praví: „Pohlédni na (Kristovu) korunu a počítej její hluboká bodnutí! Poslyš soud nad ním a počítej jeho utrpení, můžeš-li! Nejsi schopen poznati počet trnů a tak nemůžeš podniknouti výpočet jeho utrpení.“³¹¹ A dále pokračuje v úvaze o velikosti Kristových muk. Místo indiferentního dogmatického hodnocení Kristova umučení a místo antikou ovlivněného triumfálního pojetí jeví se tu všude vroucí lidské a mystické pronikání samotného umučení. Tím stává se pochopitelným realismus syrského obrazu.

Než literatura tamní skýtá i úplný téměř výklad scény. *Izák z Antiochie* († kolem 460) káže o kříži jakožto útočisti: „Bolesti zachvátily jej na kříži když nás k pravdě zrodil. Křivil se, skláněje při skonávání hlavu, a zrodil nás na kmenu cypřišovém, aby bazilišek nás nezahubil.”³¹² Moment Kristovy skloněné hlavy, připomenutý evangeliem Janovým, dochází ještě hlubšího výkladu *Janem Zlatoústým*: „Vidíš, jak beze zmatku a mocně vše koná. To i potom ukázal. Když vše dokonáno bylo, sklonil hlavu, (která přibita nebyla), a odevzdal duši, to jest vydechl (umřel). Než neumírá se, když hlava se sklonila, nýbrž hlava se skloní, když člověk umřel. Zde se dalo naopak, když naklonil hlavu, tehdy vydechl (duši). Tím ovšem evangelista ukázal, že (Kristus) byl všeho Pánem.”³¹³

Krev, řinoucí se z probodnutého boku má též svůj symbolický význam. „Vyšla krev a voda. Ne náhodou a prostě vytryskly tyto prameny, nýbrž poněvadž z obou založena byla církev. Znají to zasvěcení, neboť vodou byli znovuzrozeni, krví a tělém živeni.”³¹⁴ Proto na pozdějším obraze (*Santa Maria Antiqua*) uvidíme proud krve a vody.

Nápadné je dále, že v Rabulově kodexu Kristus na kříži je oděn pruhovou tunikou nachové barvy, kdežto ženám se zjevuje v bílé spodní tunice a vrchním bílém palliu. Rozdílem tím je potvrzeno jednak, že skutečně tunika má naznačovati svlečeného Krista, ale i barevný rozdíl šatu má základ v běžném symbolismu.

Řehoř z Nazianzu († 389—90) praví: „Řeknou-li proč červený je šat toho, jenž nemá ani krve ani těla? Přines proti tomu krásu šatu těla, jež trpělo, jež utrpením zkrášleno je a božstvím, nad niž nic milejšího ani krásnějšího nezazářilo.”³¹⁵ Kontrast obojího šatu dochází tu případného výkladu; názor, že utrpením vzrostla krása Kristova těla, nalézá se i u sv. Efréma, jenž jako paralelu uvádí perlu,

která propíchnutím se stává krásnou náušnicí.³¹⁶

Ukřižovaný je odíván bezrukávovým kolobiem (až na malé výjimky, na př. permský talíř a jedno enkolpion v Monze, kde má tuniku s rukávy). Je to ῥάσων κόκκινον Aktů Pilátových.³¹⁷ Kazatelé se o tomto oděvu nezmiňují, takže i tím se zdá potvrzeno, že mělo vzbuzovati představu svlečeného Krista. Malováno bylo se svislými pruhy (*tunica clavata*) jakožto honosnější spodní šat. *Liber Pontificalis* zaznamenává, že papež Eutychian (275 až 283) nařídil pochovávat mučedníky v nachovém kolobiu,³¹⁸ tedy v témže šatu, jakým je Ukřižovaný odíván. Kolobium stalo se znakem utrpení a pohřbu, jak později dokládá *Nikolaos Mesarites*.³¹⁹

Po pravici Kristově svítí slabě, pokud není zatemněno, slunce, po levici jeví se tvář měsíce v úplňku; jindy bývá vyobrazována první nebo poslední čtvrt. Měsíc je vlastně výrazem zatmění, poněvadž by jinak vedle slunce nebyl patrným. Zatmění těšilo se zvláštní pozornosti homiletů³²⁰ a sv. Efrém je zvláště odůvodňuje: „Tak slunce jasné z vysoké osy nebeské, vidouc potupu Pána visícího na kříži, změnilo tvář svou a stáhlo jasné paprsky; nemohouc pohlížeti na křivdu páchanou Pánu, odělo se smutkem a tmou.”³²¹ Než i hlubší význam mělo toto seskupení slunce a měsíce. *Izák z Antiochie* († kolem 460) je vykládá: „Po levici byla noc a hříšný lotr, den však po pravici a věřící lotr. Lotr po levici mluvil jako ve tmě, lotr po pravici velebil Ježíše jako syn jitra... Ten po pravici byl v údivu nad božstvím, v které rozhodně věřil; ten po levici jako pošetilý hleděl jen na jeho vnějšek... ráj byl po pravici a lotr tu pěl chvalozpěvy; tma po levici a tu řval satan.”³²² Tím je nejen vyložena symbolika dne a noci, slunce a měsíce, nýbrž znovu doloženo, jak dvojí přirozenost Kristova zaměstnávala dobu a výrazu docházela v obrazech. Proto Kristus umíraje skláněl hlavu,

ale moment, že duši vypustil, nebyl vyobrazován. Kristus se skloněnou hlavou není ještě mrtvým, ač již vojín probodává jeho bok. Život a smrt, božství a lidství se musily současně jeviti v Kristově obraze, právě tak jako za sebou byly zdůrazňovány v homiliích. Tak praví, abych uvedl jeden příklad z mnohých, *Jan Zlatoústý*: „Ukřižován jsi a hřeby na kříž přibit a slibuješ ráj? Jak můžeš takové dary rozdíleti? Vždyť Pavel praví: Ukřižován byl ze slabosti. Než poslyš, co následuje: Ale žije z moci boží.”³²³ Dochází-li v syrském umění realističtějšího výrazu lidské utrpení Kristovo, není tím zastřen výraz Kristovy božské přirozenosti. „Lidská přirozenost je zbraní, kterou Kristus smrt poráží, tím, že se za ní skrývá božství.”³²⁴ Tak vystihuje nejjemnější ikonografický problém syrského obrazu Kristova ukřižování sv. Efrém.

Připojení P. Marie k obrazu Kristova ukřižování nalézá vedle evangelického textu zvláštního ještě zdůvodnění tím, že je matkou Spasitelovou, jenž z ní přijal trpící tělo. Řecký básník ji apostrofuje:

Σὲ τὴν μεσιτεύσασαν, τὴν σωτηρίαν τοῦ γένους ἡμῶν
 ἀνυμνοῦμεν, θεοτόκε παρθένε
 ἐν τῇ σαρκὶ γὰρ τῇ ἐκ σοῦ προσληφθείσῃ
 ὁ υἱός σου καὶ θεὸς ἡμῶν
 τὸ διὰ σταυροῦ καταδεξάμενος πάθος
 ἐλυτρώσατο ἡμᾶς ἐκ φθορᾶς ὡς φιλόανθρωπος.³²⁵

Sv. Jan na miniatuře Rabulova kodexu stojí po straně P. Marie. V pozdějších obrazech zaujímá místo po levici kříže. Kristus sklání hlavu na pravo k P. Marii; sv. Jan neúčastní se rozmluvy, nýbrž obrací se k divákovi, drže v ruce knihu a vydává svědectví o tom, co viděl. Myšlenkově je tedy pozdější komposice soustředěna na Ukřižovaného a P. Marii a sv. Jan zůstává pojítkem vůči pozorovateli. Od 9. století účastní se i sv. Jan scény a zděšeně přikládá ruku k tváři.

Vojíni, hrající moru, jsou symbolem proroctví naplněného rozdělením roucha.

Syrský typ Ukřižovaného oděného kolobiem, na byl záhy velikého *rozšíření v oblastech východních*, při čemž kompoziční schema doznávalo redukci nebo menších změn. V druhé polovici 6. století byla mosaikami vyzdobena Justiniánova novostavba chrámu sv. Apoštolů v Cařihradě.³²⁶ Program maleb byl ještě historický bez vztahu k svátkům církevního roku. Podle *Konstantina Rhodia* byl tu vymalován Ukřižovaný mezi oběma lotry, vojín s kopím a muž s houbou, P. Maria a sv. Jan, v pozadí slunce, měsíc a krajina. Je to úplné kompoziční schema syrské. Podle *Konstantina Rhodia* byl Kristus nahý, γυμνός. Zdá se, že je to volný výraz básnický, kterým Konstantin mluví o Ukřižovaném, aniž by přesně popisoval obraz. Podle zprávy *Nikolaa Mesarita* byl Kristus na tomto obraze oděn tmavým šatem, t. j. kolobiem.³²⁷ Mesarites dále dosvědčuje, že Ukřižovaný na mosaice Apostoleia pojat byl jako umírající, zkrvavený a ke kříži přivázaný.³²⁸ *Heisenberg* snaží se dokázat, že byla vyobrazena i skupina žen, velekněží, vojíni a židé.³²⁹ Obraz Apostoleia stal se směrodatným pro umění byzancké po mnohá století a byl m. j. předlohou miniatury žaltáře Chludovova a mosaiky u sv. Marka v Benátkách. Památky tyto však přísluší již k ikonografii středověké.

Vzájemný poměr cařihradské mosaiky a Rabulovy miniatury nelze bezpečně určit. Popisy *Konstantina Rhodia* a *Nikolaa Mesarita* jsou totiž značně pozdější (z 10. a 12. století), takže původní vzhled mosaik zcela bezpečně neznáme. Proto by byla zbytečnou otázka, zda syrské umění převzalo obraz byzancký či naopak. Vycházeje z nejstarších zachovaných památek nazývám kompoziční schema, o němž pojednávám, syrským, čímž se při-

držují i panujícího názvu. Syrskému prostředí odpovídá vznik realistického obrazu lépe, než dvorskému umění byzantskému.

Velikého rozšíření nabylo syrské schema a syrský typ *na předmětech uměleckého průmyslu*. Pořád se scéna ukřižování tu byla vyobrazována na malé ploše a nad to zhusta ve sledu historických scén z Kristova života, bylo kompoziční schema podle potřeby redukováno a některé osoby vynechávány. Při tom zmizely i některé podrobnosti, na př. ukřižování nejsou více ke kříži přivázáni. Příklady poskytují kaditelnice východního původu, chované v různých sbírkách evropských a pocházející ze 6.-7. století.³³⁰ V řadě historických scén je vyobrazován Ukřižovaný, oděný pruhovým kolobíem, po stranách kříže stojí P. Maria a sv. Jan, nad rameny kříže jsou profilové hlavy slunce a měsíce. Spoluukřižovaní jsou někdy opomíjeni, vojíní hrající moru a Longinus a Stefaton zpravidla. Na jiných památkách téže doby, jako na př. na zlatém prstenu v Palermu, jsou vyobrazeny jen tři kříže,³³¹ kdežto *enkolpion v Monze* vyobrazuje úplné schema Krista na kříži přibitého (v tunice s rukávy), P. Marie a sv. Jana, Longina a Stefatona a vojínů hrajících moru. Na kříži je destička s nápisem.³³²

Jinou redukcí byla scéna Ukřižovaného s P. Marií a sv. Janem. *Druhé enkolpion v Monze*,³³³ pocházející pravděpodobně z doby Řehoře Velikého, vyobrazuje přibitého Ukřižovaného s malým podnožem a s titulem, sluncem a měsícem a zmíněnými již osobami. *Staurotéka v Monze*,³³⁴ niellovaný kříž, vyobrazující zdrobnělé postavy P. Marie a sv. Jana vedle ramen kříže, je však pozdější. Kristus tu stojí již na velikém podnoží.

Konečně došlo na drobných předmětech k redukcí schematu na pouhého Ukřižovaného. Příkladem budiž bronzový kříž ze Sieny, pocházející

asi z 8. století.³³⁵ Kristus pní na kříži v pruhovém kolobiu, s mírně nakloněnou hlavou a vodorovně rozpiatýma rukama. Nimbus je křížový, nápisem na desce je písmeno X, nehledě k řeckému textu ICXC NHKA pod rameny kříže. Podnož je již značně vyvinut. Podobné památky jsou na př. v kodaňském museu³³⁶ a v Leuze.³³⁷

Syrský typ, rozšířený po celém východě, přejat byl i *uměním koptským*. Kruhová zlatá deska, nalezená v Achmimu-Panopolidě, vyobrazuje ukřižovaného Krista, oděného pruhovou tunikou, na velikém podnoži. Hlava je vzpřímena. Pod rameny kříže jsou zdobné postavy spoluukřižovaných, vedle nápisu slunce a měsíc.³³⁸ Na koptské výšivce téhož původu jsou pod křížem P. Maria a sv. Jan, na jiné výšivce jsou však základní schema i typ opuštěny. Po stranách kříže jsou dvě rostliny. Kristus, stojící na širokém podnoži, má svrchní šat. Na další výšivce je ještě zřetelnější odklon. Slunce a měsíc nejsou více znázorněny, nýbrž jen naznačeno nebe a za Ukřižovaným je beránek.³³⁹ Zato útržek papyru v berlínském museu vyobrazuje zajímavým způsobem nimbovaného Krista s nakloněnou hlavou v *rukávové* tunice a neoděného lotra. V pozadí je viděti slunce. Bylo tu tedy reprodukováno syrské schema a poněkud změněn běžný typ.³⁴⁰

Dohad Strzygowskiho že na papyru VIIIB sbírky Goleniščevovy vyobrazeno bylo ukřižování, není dle paralely Scaligerova Barbara nemožným, avšak zachované zlomky jsou příliš nepatrné, než aby mohly poskytnouti bezpečné náznaky původního obrazu.³⁴¹

I do Říma sahala expanse syrského typu a schematu, kanonisovaných uměním byzanckým. Za papeže *Theodora* (642—649) byla vymalována krypta sv. Valentina v katakombách téhož světce. Z obrazu Kristova ukřižování zbylo jen málo, ale zachovala

se kopie, kterou dal koncem 16. století pořídit *Ciacconio* a přesný popis *Bosiův* s méně spolehlivými kopiemi ze začátku 17. století. Z těchto tří pramenů dá se původní ikonografie bezpečně rekonstruovati. Kristus, oděný pruhovým kolobíem, pněl se skloněnou hlavou, křížovým nimbem obklopenou, na kříži, upevněném kolíky na pahorku. Nad rameny kříže, po stranách titulu, byly slunce a měsíc. Pod rameny kříže stála v levo (po pravici Kristově) P. Maria, pozvedajíc ruce *pod* pláštěm ke kříži, v pravo sv. Jan, držící v levici knihu evangelií a pravicí vydávající svědectví. Všechny osoby byly nimbovány. Pozadí podle kopie Bosiovy vyobrazovalo městskou zeď jerusalemskou.³⁴² Třebaže není možno zjistiti ostatní podrobnosti, postačí uvedené známky za důkaz, že v polovici 7. století ujalo se syrské schema a syrský typ v Římě a záhy shledáme tu další jeho památky.

Papež *Jan VII.* (705—707) zřídil v basilice svato-petrské kapli P. Marie (*Praesepe S. Mariae*) a vyzdobil ji mosaikami. Při novostavbě basiliky byla kaple zbořena, avšak zachovaly se kopie obrazů.³⁴³ V historickém cyklu nescházel obraz ukřižování, jímž bylo reprodukováno pětidílné syrské schema. Kristus byl přibit na kříži, kolíky v zemi upevněném. Typ Ukřižovaného byl syrský, jak svědčí otevřené oči, skloněná hlava a temné kolobium pruhové. U kříže stáli Longinus a Stefaton, vyobrazení známým způsobem. Po levé straně obrazu byla P. Maria, pod rouškou zvedajíc ruce, a vpravo sv. Jan s knihou, vydávající svědectví, oba nimbovaní. Titul obsahoval podle shody všech kopií písmena INRI, což před tím jinde doloženo není.³⁴⁴

Zachovaným dokladem ustáleného již typu je obraz ukřižování v kapli sv. Quirika a Julitty při basilice Sta. Maria Antiqua u římského fora.³⁴⁵ Dlužno vzpomenouti, že Lev Isaurský započal roku

30.

726 na východě boj proti obrazům. Důsledkem toho byl příliv malířů na západ a zvýšená umělecká činnost v Římě. Od smrti Jana VII. byla přerušena výzdoba basiliky Sta. Maria Antiqua. V polovici osmého století pokračoval představený kostela, Theodotus, v díle zesnulého papeže a tak vznikl druhý obraz ukřižování ve zmíněné basilice.

Věcná souvislost s předcházející tvorbou a se základním schematem kodexu Rabulova je zjevna. Děj se odehrává v krajině, jejíž pozadí tvoří hory Gareb a Agra; Kristův kříž v popředí je kolíky zaražen do skály golgotské. Slunce, zobrazené pouhou lidskou tváří (bez poprsí), zbarvuje světlem svým horu do červena, měsíc na své straně barví horu do žlutava a zelena. Spoluukřižovaní jsou vynecháni. Počet osob redukován je na pět. Kristus, mající křížový nimbus, je oděn typickým kolobiem modravé barvy se svislými zlatožlutými pruhy. Ruce i nohy přibity jsou na kříž a třeba by mu, podle evangelické zprávy mrtvému, vojín již probodával bok, svědčí otevřené oči lehce nakloněné hlavy o životě. Ikonografický význam těchto podrobností znám jest z výkladu Rabulovy miniatury.

P. Maria zaujímá místo po pravici Kristově, jsouc stejné velikosti se sv. Janem a o něco menší než Kristus. Vzhlíží ustrašeně ke kříži a psychický stav její vyznačují ruce, úzkostlivě pozdvižené pod temně modrým pláštěm. Po levé straně kříže sv. Jan v levici drží evangelium a pravicí vydává svědectví o tom, co viděl. Je tu nimbován jako Panna Maria, kdežto na Rabulově miniatuře neměl dosud nimbu. Z obrazu je zřejmo, že námětem bylo vyobraziti Krista rozmlouvajícího s Matkou; sv. Jan se neúčastnil hovoru, nýbrž dosvědčoval divákovi pravdu výjevu, jenž podle jeho evangelia byl vymalován.

Mezi křížem a P. Marií rozkročen stojí Longinus,

připsaným jménem tak označený. Je menší než osoby předcházející a stejný se svým protějškem Stefatonem, takže význam osob na obrazu zdůrazněn je trojí velikostí. Typ jeho je hotov. Vojenský kabátec, nohavice a meč charakterisují jej vojínem. Oběma rukama pozvedá kopí k postrannímu otvoru kolobia a z probodeného pravého boku Kristova tryská obloukem krev a voda. Hlava Longinova je nazpět zvrácena, takže proud krve ji musí zasáhnouti. Nelze však předpokládati, že by na kompozici obrazu měly již vliv legendy o uzdravení slepého Longina krví z boku Kristova, neboť Longin není malován slepým a také by v tomto případě proud dosahoval jeho očí.³⁴⁶

Muž pozvedající houbu, je rezavých vlasů a nevzhledného vzezření. Oděvem jeho stává se tu přepásaný kabátec, avšak nemá zbraně. Houbu pozvedá oběma rukama k výši prsou Kristových. Nádobu s octem má u nohou. Kříž opatřen je již deskou s řeckým nápisem.

Nezacházím dále, abych podrobněji probíral jiné pozdější památky, které s menšími variantami totéž reprodukují. Zmínky zasluhuje obraz ukřižování na skřínce ze Sancta Sanctorum,³⁴⁷ kde obraz ze Sta. Maria Antiqua je znovu obohacen oběma spoluukřižovanými. Podobný obraz reprodukuje řecký rukopis č. 510 pařížské Národní knihovny. Památky tyto patří však již do 9. století.

Obrazem ukřižování v kapli sv. Quirika a Julitty při basilice Sta. Maria Antiqua v Římě budiž ukončen vývoj syrského typu a schematu v křesťanském starověku. Zmíněný typ a příslušné schema rozšířily se, kam dostoupilo byzancké umění. Byzanťtí umělci, zvláště když je ikonoklasm z vlasti vypudil, přenesli je i do Říma a jejich tvorba vrcholí tu zmíněným obrazem, vynikajícím nad předchozí tvorbu byzanckou plošnou a koloristickou. Monumentální rozvržení celku, obdivuhodné podřízení

jednotlivých osob, bohaté účiny světelné a barevné překonány jsou překvapující skutečností, že postavy jsou opětne ilusionisticky promodelovány. Pozdně-antické umění znovu se hlásilo ke slovu a za nedlouho nastala renesance karolinská.

VIII.

PŘEVZETÍ SYRSKO-BYZANCKÉHO OBRAZU UMĚNÍM INSULÁRNÍM.

Z mladých národů, kteří se probouzeli ke kulturnímu životu na rozvalinách antického světa, věnovali keltští Irové nejdříve a největší zájem obrazu ukřižovaného Krista. Illuminované rukopisy předkarolinské doby, pocházející z Itálie, neskýtají obrazu Ukřižovaného. Rukopisy merovejské se omezují na symbolický obraz, založený podle ciboriových sloupů benátských, jak bylo svrchu ukázáno.³⁴⁸ Teprve na „ostrově světců“ se ujal obraz Kristova ukřižování, ač bychom jej čekali i u jiných národů, kteří nemajíce antických předsudků snadno mohli přijmouti obraz Syna božího, trpícího na kříži.

V Irsku přičinilo se o šíření obrazu Ukřižování mnišství, které již během 6. století tu dosáhlo značného vývoje. V lůně klášterů vzkvétalo svérázné umění irské, uplatňujíc se hlavně miniaturovou výzdobou přepisovaných evangelií. Přes usilovné vědecké a umělecké zaměstnání uvnitř zdí klášterních nelze o irských mniších říci, že se v nich uzavřeli. Naopak podle výroku Walafrida Strabona měli cestování v krvi. Vydávali se na misionářské cesty do okolních zemí, cestovali Evropou a zvláště Svatá Země byla cílem jejich putování. Již ze 7. století zachován je irský cestopis mnišský do Palestiny. Naopak zase putovali vý-

chodní a egyptští mniši do Irska. Vzájemným stykem ujaly se v Irsku liturgické i umělecké prvky východní. Tak se stalo, že také syrsko-byzantský obraz Kristova ukřižování přešel do umění irského a odvislého anglosaského a zde se ujal. Nebyla to však pouhá kopie, nýbrž přetvoření jeho uměním insulárním. Bez významu pro insulární umění nezůstal však ani západní typ. Doklady toho poskytnou některé památky, než i literárně je dosvědčen umělecký styk s uměním římským vzpomenutými již šesti cestami opata Benedikta Biscopa, zakladatele významných klášterů ve Wearmouthu a Jarrowě, jenž z Říma přinášel rukopisy a obrazové předlohy.

Všechn vývoj pozdně-antického umění tíhnul od naturalismu k abstrakci. V rámci tohoto vývoje obsahová abstrakce dospěla tak daleko, že obraz myšlenkově znamenal něco jiného a hlubšího nežli na první pohled představoval. Byl to alegorický symbolismus umění předkonstantinského. Vývoj pozdně-antického umění nedospěl však nikdy k takové abstrakci formální, aby zjevy živé přírody, zvířata a lidé, pozbyly všech vztahů ke skutečnosti a jejich údy své spojitosti, aby zvíře přestalo býti zvířetem a rozkouskované jeho údy staly se ornamentálním prvkem dekorativním. Národové, jichž krasocit neprošel klasickou školou, nezastavili se ani před tímto krajním důsledkem formální abstrakce. Umění irské povahou svojí bylo lineární a koloristické. Neznajíc tektoniky 'obrazů a těl, překládalo předlohy pozdně-antického umění do své vlastní mluvy dekorativní a plošné. Přirozená skutečnost byla pro ně bez významu. Těla lidská i zvířata se stala hříčkou obrazotvornosti, která je drobila a kouskovala a stylisujíc je přetvořovala v ornamentální složky. Účin obrazu spočíval ve vedení a složení linií a poměru barevných ploch.

Novým tímto uměním byl také vyjádřen syrsko-^{31.}

byzancký obraz Ukřižovaného. Nejkrainější abstrakci rázu schematického umění předhistorického je relief Ukřižovaného z Killoranu.³⁴⁹ Zlomky 31. evangelií v Cathedral Library v Durhamu, vzniklé kolem r. 725,³⁵⁰ přinášejí nejstarší známý insulární obraz Ukřižovaného. Pochází z Northumbrie, kam misionářská činnost irských mnichů nejprve zasáhla zakládajíc kláštery, jichž rukopisné výtvoxy jsou nejen dokladem ranního umění irského, nýbrž zároveň východiskem iluminačního umění anglosaského. K tak zvané skupině lindisfarnenské přičítán je svrchu uvedený rukopis. Kristus je oděn spodní rukávovou tunikou a vrchním šatem a je čtyřmi hřeby přibit na kříž, jehož konce jsou rozšířeny. Vousatá hlava je nimbována, vlasy těsně přičesány, nad hlavou visí nápis a po stranách písma A a Q. Nad rameny kříže jsou postavy okřídlených andělů, pod nimi po pravém boku Kristově Longinus, po levém Stefaton, vyzdvihující houbu až k ústům Kristovým. Působení palestinské předlohy vysvítá podle šatu Kristova a paží od loktů vodorovně zalomených. Ze syrského schematu převzaty jsou postavy Longina a Stefatona a východního původu jsou také okřídlené postavy andělů nad rameny kříže. Vznikly asi následkem neporozumění personifikace slunce a měsíce, jichž postavy obdobně nalézáme na př. na ramenech kříže ciboriových sloupů benátských. Plošně založené umění irské rozdělilo křížem obdélníkovou plochu a rohové plochy vyplnilo markantně pouze čtyřmi postavami.

Ikograficky mladší je obraz Ukřižovaného 32. v evangeliáři svatohavelském, pocházejícím z let 750—60.³⁵¹ Rukopis je blízký slavnému Book of Kells. Kristus bezvousý a nimbovaný visí s pažerha vodorovně rozepiatýma přibit na kříži; nohy přibity jsou se strany. Bezrukávové kolobium shrnuto je obdivuhodnou silou stylisační ve spleť pruhů,

z níž bez souvislosti vyčnívají přibité končetiny. *Longinus* a *Stefaton*, oba odění též vrchním šatem, jsou přemístěni, což se na dále stává znakem insulárních obrazů. *Stefaton*, nyní po pravici *Kristově*, je knírem přivlastněn okolí, v němž obraz vznikl. Proud krve z levého boku *Kristova* dosahuje tu po prvé oka *Longinova*. Vrchní rohy nad rameny kříže vyplněny jsou obrazy andělů. Obraz tento je bližší syrskému typu, než předešlý.

Některé drobné reliefy vyobrazují irské schema *Kristova* ukřižování bez záměny *Longina* a *Stefatona*;³⁵² na bronzovém reliefu irské akademie v *Dublině*, vyobrazujícím bezvousého *Krista* v pruhovém kolobiu, nelze rozeznati jejich umístění, poněvadž schází vrchol tyče a kopí,³⁵³ ale zato relief břidlicové desky z ostrova *Calf of Man*³⁵⁴ znovu potvrzuje, že se v insulárním umění ujalo jejich přemístění a tím i přeložení *Kristovy rány do levého boku*, k srdci.

Schema insulární udržuje se i v době pokarolinské, jak dosvědčuje na př. obraz ukřižování v žaltáři koleje sv. Jana (*St. Johns College*) v *Cambridge*, pocházejícím z *Irska* z druhé polovice 10. století.³⁵⁵ Právě tak je výzdobou kamenných křížů, příznačných pro umění *Keltů* a *Anglosasů*, z nichž však jen málo památek možno bezpečně klásti před rok 800.

Poněkud odlišnou redukci syrského schematu obsahuje rukopis epištol sv. Pavla universitní knihovny ve *Würzburgu*, slohově přináležející ke skupině irské a vzniklý kol r. 800.³⁵⁶ Subjektivní libovůle zasáhla i do komposičního schematu. Základem obrazu bylo pětidílné schema s oběma lotry a s *Longinem* a *Stefatonem*. Poslední dvě osoby zmizely, avšak vrchní části jejich nástrojů jsou znatelný na těle *Kristově*. Kříž *Páně* nestojí na půdě, kříže lotrů visí na ramenech kříže *Kristova*. K dobrému lotru vlevo blíží se dva červenokřídli 33.

andělé v podobě ptáků, k zlému podobní dva černo-křídli d'áblové. Z orientálního umění podle stylisace pocházejí dva ptáci, sedící na ramenech kříže. Kristus stojí rovně již na podnoží s rukama vodorovně rozpiatýma. Rukávová tunika shrnuta je do pruhů, údy nemají ani proporcí ani vztahů, typ hlavy je též proměněn. Pod křížem je scéna zázračného rybolovu. Podprůměrná práce dohasínajícího irského rázu, asi na pevnině vzniklá, zůstává bez významu pro další vývoj insulárního obrazu Ukřižovaného.

Předkonstantinskému umění mladých národů dlužno přičísti reliefy *skřínky ve Werdenu*,³⁵⁷ na nichž lze konstatovati obraz Ukřižovaného zpřímá stojícího s rozpiatýma rukama a křížovým nimbem. Typ vousaté hlavy podoben je miniatuře würzburgské. Pruhové a lemované kolobium sahá jen ke kolenům. Longinus v údivu zvedá ruce (vliv legendy), Stefaton není zachován.

Insulární umění převzalo tedy hlavně syrsko-byzancké kompoziční schema a typ Ukřižovaného, stylisovalo je svým způsobem a v podstatě je redukovalo na Krista vzpřímeného s vodorovně rozpiatýma rukama, nimbem a kolobiem. Bezvousá tvář a vzpřímená hlava svědčí o vlivu typu západního. Přemístilo Longina a Stefatona a nad ramena kříže umístilo dva anděly nebo dva ptáky. Význačno je, že jsou vynecháni P. Maria a sv. Jan. Syrskému umění blíží se také insulární síla výrazu. Dekoratívním založením insulárního obrazu proniká pochopení Kristova umučení a drastické znázornění probodeného Kristova boku. Kristus zůstává žijícím, jen na bronzové desce dublinského musea, kterou dlužno dosti časně datovati, znázorňují zavřené oči mrtvého, avšak nikterak shrouceného. Poněvadž jinak nelze v této době shledati obraz mrtvého Krista, jde asi pouze o nejasný výraz otevřených očí.

Síla výrazu je obdobnou ranní poesii anglosaské. Caedmon ve vidění kříže líčí hrozné rány nebeského krále³⁵⁸ a převládající myšlenkou jeho básně je představa umírajícího hrdiny. Kynevulfův Kristus je vítězným králem. Podobně i insulární umění chápe dobře utrpení Kristovo, ale slučuje je s pojmem umírajícího hrdiny nebo vítězného krále. Je to myšlenka mladým oněm národům blízká. Příznačno v tom ohledu je, že ani jednou v insulárním umění umírající Kristus nemá skloněné hlavy, ač je jinak tolik vztahů se schematem a typem syrsko-byzanckým.

Nemohu beze zmínky přejíti památku pozdější sice, ale v Čechách chovanou, jež přináší insulární obraz Ukřižovaného (nikoliv ukřižování). Je to přílbice sv. Václava v pokladu svatovítském.³⁵⁹ Na nánosku vyryta je postava Krista visícího na kříži s hlavou vzpřímenou a vodorovně rozpiatýma rukama. Bezrukávová tunika je insulárním způsobem stylisována a přepásána.

IX.

GEMMY, VYOBRAZUJÍCÍ KRISTOVO UKŘIŽOVÁNÍ.

Nesnadnou věcí je určití stáří gem, zvláště jde-li o výrobky podprůměrné dokonalosti. Tím se stalo, že době předkonstantinské bylo přiřknuto několik gem vyobrazujících Kristovo ukřižování a toto nesprávné určení zevšeobecnělo tolik v literatuře, že jen málo pochybností bylo dosud projevono. Dokonce byl dovozován úsudek, že předkonstantinští křesťané, nemohouce své pobožnosti vykonati před obrazy a reliefy, opatřovali si ryté obrazy Kristova ukřižování na gemmách, aby je mohli míti u sebe a zadostučiniti své zbožnosti.³⁶⁰

Pomíjeje otázku již svrchu dostatečně vyloženou jak a pokud takové mínění odporuje křesťanskému názoru na umění, chci nyní ukázat, že do doby předkonstantinské nelze bezpečně zařaditi ani jediné gemmy, vyobrazující Kristovo ukřižování.

20. Mnoho pozornosti kdysi vzbudil jaspis oboustranně rytý, pocházející z Gazy v Syrii.³⁶¹ Kolem r. 1867 patřil sbírce Chesterově ve Wakefieldu; existuje-li dnes a kde, není mi známo. Vyobrazen na něm je Kristus s nimbem křížovým a po stranách dvě osoby, v nichž kreslíř rozpoznal klečícího muže a stojící ženu. Na zadní straně se nalézá nápis provedený zvláštním písmem, které se stalo příčinou, že kámen byl pokládán za gnostický abrasax a obraz ukřižování za dílo gnostické sekty basilidovské.

Než písmena a jejich obsah nebyla dosud rozřešena a dlužno tedy míti v pochybnosti gnostický původ gemmy. Co se obrazu týče, je očividně dílem velmi pozdním. Kristus má křížový nimbus, který se objevuje jinak na mosaikách od polovice 5. stol. a v obraze ukřižování na ampulích z Monzy. Dále visí Kristus prohnut váhou těla, což jinak na křesťanských památkách lze doložiti teprve v 9. stol. Ohledně ostatních dvou osob nelze usuzovati na základě kresby, jejíž spolehlivost nelze kontrolovati. Nezbyvá, než vyřaditi tuto památku, již byl dokonce přikládán titul nejstaršího obrazu Kristova ukřižování. Přesnější určení bez shlednutí originálu není možné.

21. Druhou neprávem uváděnou památkou je karneol Britského musea, pocházející z Kystendže.³⁶² Podle udání nalezen byl s jinými gemmami 1.—3. století a tak je přisuzován dokonce druhému století.³⁶³ Na půdě, vodorovnou přímkou naznačené, vyobrazen je stojící muž s hlavou na levo obrácenou. Nad rukama v loktech poněkud zalomenýma naznačeno je vodorovné břevno a nad tím nápis IXΘΥΣ. Po obou stranách přichází k ukřižovanému

šest menších mužů (vpravo tři patrně poškození), oděných pouhým vrchním šatem, jímž je pallium nebo hymation.

Neumělé provedení ztěžuje sice přesné určení, než přísně symetrická komposice naznačuje dobu pokonstantinskou a uvážíme-li podprůměrnou jakost umělecko-průmyslového předmětu, dlužno zajíti do doby dosti pozdější. Dále je vyobrazena reprezentativní nehistorická scéna, tedy námět, jenž pozdě v době pokonstantinské vystřídává malířství historisující. Stačí porovnat tuto gemmu s gemmou mnichovskou, která obsahově nemůže býti starší čtvrtého století, aby bylo jasno, jak neprávem je kladena gemma Britského musea do doby předkonstantinské. Mnichovská gemma vyobrazuje uctívání kříže, kdežto zde je vyobrazeno již uctívání Ukřižovaného. Obraz kříže uctívaného apoštoly byl rozšířen v pátém století, jak patrně z listu Pavlína z Noly³⁶⁴ a mosaiky v Albenze. Nápis XΘΥΣ je pleonasmem; jasně znázorněná osoba označována je symbolickým jménem, kdežto v předkonstantinské době ani alegorický symbol neměl jména a slovního určení. Oděv apoštolů vzbuzuje dokonce domněnku padělku. Filosofové, ojedinele v malbách vystupující, nosili sice pouhé pallium a v katakombách je tím způsobem jednou vyobrazen i Kristus a jednou prorok Isaiáš,³⁶⁵ avšak je neuvěřitelné, že by byl bez spodního šatu v před- nebo pokonstantinské době vyobrazen zástup dvanácti apoštolů. Ještě nepochopitelnější je obraz, je-li oděvem hymation.

Třetím podobným předmětem je karneolová gemma, která náležela sbírce Nottově v Římě,³⁶⁷ a o jejíž dnešní existenci se neví. Kristus asi nahý, stojí s vodorovně rozpřaženýma rukama zpřímá na podnoži kříže. Kolem hlavy má kruhový nimbus. Po rovině přímkou naznačené blíží se ke kříži šest a šest mužů. Pod tím vyobrazen je beránek. Nápisem je: ΕΗΣΟΧΡΕΣΤΟΣ

Komposice této gemmy je podobna předcházející. Pro symetrické seskupení a nealegorické a nehistorické pojetí representativní nemohu ji klásti dříve než do 5.—6. století, s výhradou omylu zavineného kresličem, jemuž na vrub přičítám zdánlivou a v originálu nevysvětlitelnou nahotu všech osob.

Čtvrtou památkou je gemma ze zeleného jaspisu v Corpus Christi College (v Cambridge).³⁶⁸ Vyobrazen je Kristus s křížovým nimbem na rovině vodorovnou přímkou naznačené. Stojí zpřima s rukama vodorovně rozpřaženýma. Oděn je rukávovou tunikou, zdánlivě přepásanou. Nad rukama patrně nepodařené náznaky slunce a měsíce, pod nimi Longinus a Stefaton.

Je to evidentně redukce syrského schematu. Křížový nimbus a vzpřímená hlava stlačují vznik gemmy až do 7.—8. století.

Po stránce ikonografické nelze z těchto obrazů mnoho vytěžiti. První gemma není přesně reprodukována. Druhá a třetí jsou, připustíme-li jejich pravost, výrazem nějakého holdu Ukřižovanému, myšlenky tedy dosti pozdní a jinak v obrazech neznámé. Čtvrtá je dosti pozdní replikou známého a rozšířeného schematu.

X.

SPLYNUTÍ ZÁPADNÍHO TYPU S VÝCHODNÍM SCHEMATEM.

Problém začínajícího vyobrazování Kristovy smrti na kříži je těsně spjat s vývojem starokřesťanské ikonografie. Zprvu alegoricko-symbolický ráz její a abstraktní myšlenka záchrany a spásy zavádějí umění figurální daleko od námětu Kristova ukřižování. V době pokonstantinské přibližuje se

figurální umění k zmíněnému námětu. Konkrétnější nazírání vyvolává řadu historických cyklů, v jichž sledu bychom očekávali obraz Ukřižovaného. Není ho tu, neboť vlivem antického nazírání neodvažoval se ještě nikdo vyobrazovati Krista podléhajícího nejpotupnější smrti. Ani v ostatních scénách umučení Kristus netrpí. Když úctou k nalezenému kříži znak kříže pozbyl potupné povahy, zmocňuje se konečně triumfální pojetí námětu Ukřižovaného. Ukřižovaný netrpí na kříži, nýbrž vítězí nad smrtí. Takovým se jeví obraz Ukřižovaného v první polovici pátého století na západě, kde neváhali realisticky vyobrazit nahého, páskem přepásaného Krista. Vytvořili typ Ukřižovaného, ale nevytvořili kompozičního schematu Kristova ukřižování. 22, 23.

Jinak se děje na východě. Realistický obraz svlčeného Ukřižovaného byl tu vlivem orientálním nepřijatelný. V Jerusalemě, kde na Golgotě byl soustředěn kult Ukřižovaného, vznikl asi v druhé polovici pátého, nejpozději v šestém století obraz Ukřižování. Středem komposice byl golgotský kříž, který sám o sobě již byl symbolem ukřižování, poněvadž stál na posvátném místě Kristovy smrti. Pravděpodobně bylo nad křížem v medailonu vyobrazeno poprsí Krista vousaté tváře a oděného tunikou a palliem. Po stranách kříže vyobrazení byli oba ukřižovaní lotři, rouškami přepásaní, z nichž jeden se obracel ke Kristu a druhý od něho odvracel. U paty kříže hráli dva vojáci moru o šat Kristův. Dále bylo viděti slunce a měsíc. Schema jerusalemské bylo spojeno s jerusalemským typem Krista, tunikou a palliem oděného. 24, 25.

Základní trojdílné schema jerusalemské se skládalo podstatně z kříže Kristova a dvou ukřižovaných lotrů. Medailon Kristův byl vlastně vnějším přídatkem. Zatím se rozšířil obraz beránka, symbol to obětujícího se Krista, a byl též vyobrazován

5. pod křížem. Koncem pátého, nejpozději v šestém století byl symbol beránka těsněji spjat s křížem tím, že jeho obraz v medailonu umístěn byl ve středu kříže. Památky vedou do Cařihradu. Tak bylo symbolicky vyznačeno, že Kristus visel na kříži. Ciboriové sloupy benátské zachovávají ze schematu jerusalemského také dva vojíny hrající moru a obrazy slunce a měsíce. Schema je tedy totožné, různý je však typ Ukřižovaného.
- 26, 27. Tím nebyl ještě ukončen vývoj jerusalemského trojdílného schematu. Místo středního kříže a medailonu zaujala postava Kristova s rukama od loktů rozpiatýma, stojící patrně před křížem. Šatem Kristovým zůstala tunika a pallium.
- 28-30. Poslední významný krok učinil obraz Ukřižovaného v šestém století v Syrii. Přijato bylo schema jerusalemské a rozhojněno, typ pak Ukřižovaného nahrazen novým. Realistické umění svléklo Krista tolik, kolik mohla snést východní úcta k jeho důstojnosti, t. j. do spodního šatu, do bezrukávového kolobia. Kristus zůstal živým jakožto Bůh vítězí nad smrtí, ale jakožto člověk trpící skláněl hlavu směrem k Matce. Ke kříži připojováni byli Longin a Stefaton, zástupci pohanství a židovství, na krajích komposice stáli P. Maria a sv. Jan. Tak vzniklo schema sedmidílné. Spoluukřižovaní však byli zpravidla vynecháváni a tak se ujalo více schema pětidílné. Vynecháním Longina a Stefatona bylo schema redukováno na nejdůležitější tři osoby. Druhé trojdílné schema nezná spoluukřižovaných.
- 31, 32. Umění insulární naopak vynechalo z pětidílného schematu syrského postavy P. Marie a sv. Jana. Ustálilo se nové trojdílné schema Krista. Longina a Stefatona u nohou kříže a dvou andělů nad rameny kříže, které se uplatňovalo ještě v karolinském umění. Rána Kristova předpokládána byla v levém boku, Longin a Stefaton byli přemístěni.

Pětídílné schema syrské rozšířilo se po všem starokřesťanském světě. Záhy dospělo do Říma, ale zde neodolalo vlivu na západě vytvořeného typu Ukřižovaného. V pětídílném a trojdílném schematu syrském byl místo syrského typu Ukřižovaného (Kristus v kolobiu) vyobrazován západní typ (Kristus přepásaný rouškou).

Sloučení západního typu s východním schematem lze na západě dobře pozorovati. Svrchu byla již řeč o tom, že za papeže Jana VII. (705—707) bylo ve svatopetrské kapli P. Marie, zvané del Presepio, mosaikou provedeno úplné schema syrské se syrským typem Ukřižovaného, kdežto současně v basilice Sta Maria Antiqua bylo freskem vyobrazeno uctívání Ukřižovaného, jež schematicky bylo nezávislé na předloze syrské a po stránce typové vyobrazovalo neoděného Krista se vzpřímenou hlavou. Třetí obraz Kristova ukřižování, připisovaný době tohoto uměnímilovného papeže, slučuje již typ západní se schematem východním. Je to *umbella* (baldachýn), určená opět pro svatopetrskou kapli P. Marie. Památka se nezachovala, avšak na začátku 17. století ještě existovala a *Grimaldi* ji jako vzácnost popsal a k popisu přiložil nákres.³⁶⁹ V cyklu obrazů, který byl v *umbelle* vetkán nebo vyší, nalézáme též výběr scén, jaký je vyobrazen na mosaikách provedených za papeže Jana VII. v kapli P. Marie, tedy i ukřižování. Kristus, pnící na kříži mezi P. Marií a sv. Janem (v syrském schematu) je však dle západního typu přepásán rouškou. Kopie *Grimaldi*ova nezdá se býti v některých podrobnostech dosti přesnou, tak na př. vyobrazuje již truchlícího sv. Jana. Význam této okolnosti netřeba zveličovati, uvážíme-li, že kresba byla hotovena podle vetché již a nejasné předlohy. Je však téměř vyloučeno, že by kreslíř nebyl rozeznal, zda Kristus byl oděn či nic. Jiné kresby *Grimaldiov*y shodují se úplně s mosaikami Jana VII., na př. obraz narození Páně.

Není tudíž vyloučeno, že umbella skutečně z doby Jana VII. pocházela. Jedině obraz mrtvého Krista ležícího v hrobu s kopím a houbu nesoucí holí nehodí se do počínajícího 8. století. Než právě tento obraz liší se od ostatních velikostí, což nasvědčuje, že není stejného vzniku s nimi.

34. Grimaldiův popis a kresba nejsou té jakosti, aby zaplašovaly všechny pochybnosti o vzniku umbelly na začátku osmého století. Zato je zachována přesně datovaná a v Itálii lokalisovaná památka z polovice osmého století, kde je právě tak sloučen západní typ se syrským schematem. Je to zmíněná již slonovinová deska (*pax*) v kapitolním archivu v *Civildale*.³⁷⁰ Podle latinského nápisu ji dal zhotoviti vévoda Ursus. Vznikla tedy na západě kol r. 752. Kompozičně je obraz pětidielným syrským schematem s personifikacemi slunce a měsíce nad rameny kříže. Kristus, stojící na podnoži s rukama vodorovně rozpiatýma a křížovým nimbem, obrací neskloněnou hlavu k Matce. Není více oděn kolobiem, nýbrž přepásán rouškou. Titulus obsahuje nápis IHS NAZA REX IUDE. Syrské schema splynulo v osmém století s typem západním a utvořen byl základ středověkého obrazu ukřižování Kristova na východě a na západě.

35. V devátém století šíří se již na mnoha místech tento obraz. Fresko v kostele sv. Klimenta v Římě, pocházející z doby papeže Lva IV. (847—855) jej reprodukuje.³⁷¹ Kristus je přepásán rouškou a sklání hlavu k Matce. V postavách P. Marie a sv. Jana jeví se již více života. P. Maria pozvedá ruce zpod pláště až do výše hlavy, sv. Jan nesvědčí, nýbrž ukazuje ke kříži, kdežto v současných byzantských obrazech úzkostlivě přikládá ruku k tváři. Je to již středověký obraz Kristova ukřižování. O něco později nalézáme též obraz na jižní stěně střední lodi basiliky svatopetrské.³⁷² Karolinské řezby slonovinové dokládají, že ještě v 9. století ujal se na severu

Alp obraz, slučující západní typ Ukřižovaného s východním schematem ukřižování. V umění byzanc-kém ujímá se také uprostřed syrského schematu typ neoděného, pouhou rouškou přepásaného Kri-sta, a největšího rozšíření dospívá v 11. století, jak svědčí četné mosaiky, na př. v Dafni, anebo fresky v Kapadokii.

Tak se ujal jednotný obraz Kristova ukřižování. *Řím uhájil svůj původní typ proti invasi typu jeru-salemského a syrského, ale převzal syrské sche-ma právě tak jako umění byzancké. Byzanc zase v podstatě zachovala syrské sche-ma, ale přijala římský typ. Za-čáteční vývoj je ukončen a začíná středověký vývoj obrazu Ukřižované-ho a obrazu ukři-žování.*

¹ *Grimoüard de Saint-Laurent*, Iconographie de la croix et du crucifix. Annales archéologiques 1869, str. 142 n. *J. Stockbauer*, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870.

² *E. Dobbert*, Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes. Jahrbuch für preuss. Kunstsammlungen I., 1880, str. 41 n.

³ *R. Forrer* und *A. Müller*, Kreuz und Kreuzigung Christi. Strassburg 1894.

⁴ *M. Engels*, Die Kreuzigung Christi in der bildenden Kunst. Luxemburg 1899.

⁵ *F. Christol*, Per la Croce. Studio archeologico. Firenze 1900.

⁶ *L. Bréhier*, Les origines du crucifix dans l'art religieux. Paris 1904. Citováno 4. vydání 1908.

⁷ *J. Reil*, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.

⁸ *G. Schönermark*, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Strassburg 1908.

⁹ *B. Lázár*, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Strassburg 1912.

¹⁰ *G. de Jerphanion*, La représentation de la croix et du crucifix aux origines de l'art chrétien. Études t. 174, Paris, 1923, str. 26 n.

¹¹ *F. X. Kraus*, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, 2 sv. Freiburg i. B. 1882—1886. II, str. 238.

¹² *F. X. Cabrol et H. Leclercq*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. III., Paris 1914, sl. 3045 n.

¹³ I. Korint. I, 23.

¹⁴ II. Mojž. 20, 4. V. Mojž. 4, 16, 23, 25; 5, 8; 27, 15.

¹⁵ *Josephus Flavius*, De bello iud. II, 169 n.; ed. Naber (Teubner) V, 169.

¹⁶ *Srovnej Kraus*, Kunstgeschichte, I, 59.

¹⁷ *E. Renan*, Marc Aurèle et la fin du monde antique. Paris 1883, str. 540.

¹⁸ *R. Pagenstecher*, Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien. Leipzig, 1919, str. 197 a 198.

¹⁹ Viz základní dílo *F. Wickhoffa* (a *W. Hartla*): Die Wiener Genesis. Wien 1895.

²⁰ *A. Harnack*, Lehrbuch der Dogmengeschichte, 4. Aufl. Tübingen 1909 n. III. 40, pozn. 1.

²¹ Otázka tato byla předmětem kontroverze. *Raoul-Rochette* (Discours sur l'origine des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834.) první hlásal mínění o naprosté odvislosti křesťanských typů od antických.

De Rossi však dokázal, že nejedno pojetí křesťanské nemá paralely v antice, takže *Raoul-Rochette* změnil své mínění. Naopak se ujal zase extrémní názor o naprosté původnosti křesťanských typů. *Wilpert* na př. připouští antický vliv toliko na scény Jonáše, Lazara a Noe a bez jakéhokoliv studia otázky uvádí několik absurdních případů, kde souvislost je vyloučena, aby tím doložil poznámku: „Die von dem Dilettantismus gemachten Versuche, einige Darstellungen auf klassische Vorbilder zurückzuführen, kann man nur mit Bedauern lesen; eine ernste Beachtung verdienen sie nicht (*Wilpert*, Katakomben I, 56, pozn. 4). Za to *Leclercq* seznal správně, že zasluhují vážné pozornosti a věnoval jim nediletantské studium, jehož výsledkem je naprostá evidence typové formální závislosti starokřesťanského malířství na antice (*Leclercq*, Manuel, I, str. 139 a n.). Před evidencí tou zavírá dnes oči pouze ten, kdo zaujatě hájí výlučně orientální původ starokřesťanského umění a jehož tési je dokázaný vliv antiky velmi nepohodlným (viz na př. *Kaufmann*, Archaeologie, str. 368) anebo ten, jenž nechápe vůbec, co to je typ a komposice. Jen tak jsou možná slova, která napsal *P. Syxtus* (*Notiones Archaeologiae Christianae, Romae*, b. I., II, str. 97) o typové souvislosti vůbec a zvláště o typu pastýře: „Si egregius *Leclercq* semel tantum per Romanum agrum transiisset, nostris etiam temporibus plura pastoris quiescentis viva exempla et ubique conspexisset eodemque fere habitu atque in... Christianis picturis apparet.“ Poznámek netřeba!

²² „Quale cor habetis, qui deum colitis crucifixum?“ (*S. Augustini sermo VIII.*) Tento a jiné přílehlavé citáty uvádí *J. Stockbauer*, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, Schaffhausen 1870, str. 150 násl.

²³ Et atque sacramentum passionis ipsius figurari in praedicationibus oportuerat; quantoque incredibile, tanto magis scandalum futurum, si nude praedicaretur; quantoque magnificentum, tanto magis obumbrandum, ut difficultas intellectus gratiam Dei quaereret. — *Tertullian*, *Contra Iudaeos* c. 10. P. L. 2, 626.

²⁴ crudelissimum, deterrimum supplicium (*Cicero*, *In Verrem* 64), servitutis summum extremumque supplicium (*tamtěž* 66), servile supplicium (*Cicero*, *Pro Cluentio* 66, *Philipp*, 2).

²⁵ Na př. *Max Klinger* (*P. Kühn*, *Max Klinger*, Leipzig 1916, str. 316, obr. 65 a 69), u nás *Amort*.

²⁶ „Einen wahrhaften kunstgeschichtlichen Wert können ikonographische Feststellungen erst dann gewinnen, wenn man zeigt, dass in ihnen das gleiche Wollen zum Ausdrucke gelangt ist, das die eigentlich bildkünstlerische Seite des Kunstwerkes — die materielle Erscheinung — so und nicht

anders gestaltet hat." (Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901, str. 120). — Názory Dvořákovy, tvořící základ pojednání o formálních problémech starokřesťanského umění, rozvinuty jsou velkolepě v právě vyšlém díle: *M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München 1924, str. 3 n.*

²⁷ *L. Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgange der Antone. Leipzig⁸ 1910, IV, 361 a násl.*

²⁸ *C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs. Berlin III₁, 1897, str. 115.*

²⁹ Viz *Friedlaender, Sittengeschichte, IV, 376 a násl. C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs. Berlin II, 1890; III₁, 1897. III₂ 1904; III₃, 1909.*

³⁰ *Kraus, Kunstgeschichte I, 91; J. Martha, L'art etrusque, Paris 1889, str. 363, 412.*

³¹ Srovnej *J. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, Leipzig 1880, str. 190.*

³² Přidržuji se tu datování Wilpertova (*Wilpert, Katakomben*), ač je nepovažuji za naprosto spolehlivé, jen proto, poněvadž není dosud lepšího.

³³ I. Mak. 2, 59 a 60. III. Mak. 6, 4—9; IV. Mak. 16, 21, 22; 18, 11—13.

³⁴ Jan 4, 421. II. Tim. 1, 10; Tit. 1, 4; 2, 13; 3, 5. II. Petr 1, 11; 3, 18. I. Jan 4, 14. Místa z církevních otců uvádí *F. J. Dölger, IXΘYC, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit I, Rom 1910, str. 408 a 422.*

³⁵ *Tertulián, De oratione 17 a 29: Jonáš, 3 mládenci, Daniel. P. L. 1, 1175 a 1195; Origenes, De oratione 14: Mojžíš, Mardochej, Daniel, Tobiáš, 3 mládenci, Anna, Jonáš. P. G. 11, 461; Irenej, Adv. haer. V, 5: Eliáš, Jonáš, David, 3 mládenci. P. G. 7, 1135.*

³⁶ Modlitby takové, třebaš by byly označovány jménem nějakého autora, nejsou jim složeny, nýbrž vznikají znenáhla dlouhou praxí. Vedle latinského textu exisoval, ale nezachoval se text řecký, který byl asi původním a starším verse latinské; arabská a etiopská verse, které jsou vlastně variantami, potvrzují též povlovný vývoj těchto modliteb, takže dlužno jim přiznati větší stáří, než nasvědčuje latinský text. Jméno Cypriánovo neváže je ani s Cypriánem africkým, jemuž byly původně připisovány, ani s Cypriánem galským, jemuž je přivlastňoval Harnack, nýbrž s Cypriánem Antiochijským, jenž dle tradice sahající nejméně do 4. století byl kouzelníkem na víru obráceným. *St. Michel, Gebet und Bild. Leipzig 1902, str. 7 násl. a str. 12. A. Harnack, Drei wenig beachtete cyprianische Stücke und die Acta Pauli. Texte und Untersuchungen, N. F. Bd. 4, 1894.*

³⁷ ...contra diaboli minas et carnales inlecebras muni-

tum pectus concedas, ne violenti et cruenti hostis letalibus laqueis implicemur, *ut signum salutis aeternae* incolume perferamus. arce a nobis omnem saeculi inluviam omnemque diaboli persuasionem. laqueetur, concidat et separetur et amoveatur, sicut a Sarra famula tua Asmodaeus daemon nequissimus extinctus est per angelum sanctum tuum Raphael. et sicut *Tobiae* adfuisti, ita mihi adesse digneris. et ut *tribus pueris* in camino et *Danielo* misericordiam praestitisti, sic circa nos tuos famulos facere digneris. qui *mortuos suscitasti, caecos inluminasti, surdis auditum, mutis eloquium, claudis gressum, leprosis sanitatem* dedisti: ita da famulis tuis, qui in te tota virtute mentis credimus natum passum *venturum indicare vivos et mortuos*. CSEL Cyprian, ed. Hartel III, 3, str. 145.

³⁸ Tu omnium Deus dominator, *libera me de hoc saeculo mortali*, exaudi me orantem, sicut exaudisti filios Israel de terra Aegypti... exaudi me orantem, sicut exaudisti *Jonam* de ventre ceti, sic et me exaudias et eicias me de morte ad vitam. sicut Ninivitae induerunt se cinerem et cilicium et paenitentiam egerunt, ... misere mei. sed et David dicit: Domine propter nomen tuum dele peccatum meum. et ego deprecor maiestatem tuam ut deleas universa peccata mea, exaudi me orantem, sicut audisti *tres pueros* de camino ignis ardentis *Ananiam Azariam et Misael*: ... exaudi me orantem, sicut exaudisti *Danielum* de lacu leonum... exaudi me orantem, sicut exaudisti *Tobi et Sarram*... exaudi me orantem, sicut exaudisti *Susannam*... exaudi me orantem, sicut exaudisti *Ezechiam*... sic et me liberes de medio saeculi huius, sicut liberasti Teclam de medio amphitheatro, liberes me ab omni infirmitate carnis meae.

Te deprecor filium Dei vivi, qui fecisti tam magnalia: in Cana Galilaeae de aqua vinum fecisti, propter filios Israel qui caecis oculos aperuisti, qui surdos audire fecisti, qui paralyticos ad sua membra revocasti, qui solvisti linguas blaesorum, a daemonio vexatos sanasti, clodos currere fecisti velut cervos, mulierem a profluvio sanguinis liberasti, mortuos suscitasti, super aquas pedibus ambulasti, (qui Petro labenti manum tradidisti) qui mare fundasti.... digneris respicere super preces meas, sicut respecxisti super numerum Abel. *digneris me liberare ab igne et poena perenni* et ab omni tormento, quod parasti iniquis, per bonum et benedictum Jesum Christum salvatorem nostrum.... CSEL Cyprian, ed. Hartel III, 3, str. 146—151.

³⁹ De resurr. fragm. n. 4 (Ed. Otto, str. 221).

⁴⁰ Viz *V. Schultze*, Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880, str. 16 n. a *téhož autora*: Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895, str. 181 n.

⁴¹ Z dosavadní úvahy je patrné, že Wilpertem nalezené a pojmenované fresko „*fractio panis*” (lámání chleba), které vykládá jako vyobrazení skutečné eucharistické oběti (J. Wilpert, *Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Capella greca”*. Freiburg i. B. 1895), nemůže jím býti, poněvadž by se nesrovnávalo s alegoricko-symbolickým charakterem malby sepulkrální, který v 2. století všeobecně panuje a teprve později, zvláště ve 4. století doznává úchylek. Také zkoumání fresky přivádí k témuž úsudku, neboť společnost hodujících je zabrána zábravou tolik, že nevěnuje nejmenší pozornosti t. zv. biskupovi, který má vykonávati vrcholný okamžik liturgie lámání chleba. „*Fractio panis*” je alegorickou hostinou nebeskou s vyobrazenými symboly resp. způsoby eucharistickými.

⁴² Garrucci, *Storia*, 310, 1; 313, 4; 365, 1; 381, 5, 6; 396, 3, 4.

⁴³ *Constitutiones apostolorum* V, 7, 12. (F. X. Funk, *Didascalia et constitutiones apostolorum*, Paderbornae 1906, vol. I, pag. 255); tamtéž V, 7, 27.

^{43a} Výklad obsahu maleb katakombových prodělal v posledních desíletích zajímavý vývoj, aniž dosud dospěl k všeobecně uznávanému řešení. První našel cestu k správnému pojetí E. Le Blant (*Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris 1879; str. 223 n. a 576 n.), který konstatoval kompoziční neodvislost maleb katakombových od evangelií a naopak poukázal na nápadnou shodu výběru scén s modlitbami za umírající (*commendatio animae*), jichž nejstarší tekst však skýtá teprve Prudentius z Troyes v IX. století. V. Schultze první poukázal na svrchu citovaný tekst Apoštolských konstitucí a zdůraznil sepulkrální charakter katakombových maleb, myšlenku vzkříšení, věčného života a ráje (*Archäologische Studien*, Wien 1880.) L. v. Sybel proti tomu vykládal všechno starokřesťanské umění na základě myšlenky o dosažení již blaženosti zesnulých v ráji (*Christliche Antike*, Marburg 1906). J. Liell (*Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau*. Freiburg 1887) pokračoval v myšlence Le Blantově a zjistil, že věčně lze typy záchrany konstatovati již v 5. století (*Sacramentarium Gelasianum*) a 4. století (Apošt. konstituce); na základě toho vročil *commendatio animae* do IV. století. D. Kaufmann upozornil na starožidovské modlitby liturgické (*Monatsschrift für die Wissenschaft des Judentums*. 1896, str. 382), C. Brockhaus a Ficker poukázali na význam starokřesťanských básní. (C. Brockhaus, *Aur. Prud. Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit*. Leipzig 1872. J. Ficker, *Die Bedeutung der altchristlich. Dichtungen*. Festgabe für A. Springer 1885.) B. E. Steinmann dovolával se kázání (*Tituli und kirchliche*

Wandmalerei. Leipzig 1892, str. 72), *A. de Waal žalmů* (Röm. Quartalschrift 1896, str. 339). Proti tomu F. X. Kraus nevylučoval možnost opaku, že totiž typový repertoire maleb působil na skladbu modliteb (Kunstgeschichte I, str. 71). K. Michel vzal na sebe úkol probádati vztah starokřesťanských modliteb a maleb (Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902) a zabýval se zvláště různými variantami pseudocypriánských modliteb, jichž exorcistický význam a tím i takový smysl katakombových maleb upřílišňoval; jinak však platně přispěl k ujasnění názorů. K. Holl konečně dokazoval odvislost maleb katakombových z lekcí vigilie velikonoční (Berl. Ak. Sitz. 1916, 862, 3). Z toho všeho je patrné, že je nesprávné shledávat vznik repertoiru katakombových scén v jediné modlitbě; kánon typů záchrany byl v prvních dobách křesťanských zcela běžným a našel upotřebení *jak* v různých modlitbách, *tak* v umění sepulkrálním a jiném. Zbytečno je téměř zmiňovati se o A. Hasencleverovi, který malbám katakombovým přikládal pouze dekorativní význam (Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886).

⁴⁴ *Wilpert*, Malereien, I, 140.

⁴⁵ *tamtéž*, str. 186.

⁴⁶ *Wilpert* vykládá jednu scénu v pohřebišti Praetextatově jako tupení Krista (Malereien, II, tab. 18), avšak *de Waal* a *Baumstark* správněji v ní shledávají věnčení spravedlivého dle Pastýře Hermova (Röm. Quartalschrift 1911, str. 3 n. a 112 n.)

⁴⁷ Dle *Wilperta* (Malereien der Katakomben I, 151) mají na př. malby v t. zv. Capella greca u sv. Priscilly dle určitého programu vyjadřovat *víru v křest* (Mojžíš vyvolávající vodu, uzdravení chromého a zbytek obrazu křtu), *víru ve vtělení Kristovo* (3 mudrci), *víru v eucharistii jakožto oběť a pokrm* (Daniel mezi lvy, oběť Abrahamova a t. zv. fractio panis), *víru ve zmrtvýchvstání* (Lazar a roční počasí), *víru v pomoc boží a naději v odměnu* (Noe a Susanna), *víru ve společenství svatých* (oranti). Komplikovanost výkladu dokazuje jeho nemožnost.

⁴⁸ Hájili je Bosio, de Rossi, Martigny, Garrucci, *Wilpert*, Kraus, Bilczewski a j.; protivné mínění zastávali Le Blant, Marignan, Raoul-Rochette, Leclercq a archeologové protestantští.

⁴⁹ Srovnej *Leclercq*, Manuel, I, 182 n.

⁵⁰ *Tertullián*, De corona militis c. 34.: ad omnem progressum atque promotum, ad omnem aditum et exitum, ad vestitum, ad calciatum, ad lavacra, ad mensas, ad lumina, ad cubilia, ad sedilia, quaecumque nos conversatio exercet, frontem signaculo terimus. P. L. 2, 79.

⁵¹ P. G. 36, 816; 33. 775.

^{51a} Octavius, c. 29, 6.

⁵² Eusebius, Hist. eccl. X, 4.

⁵³ G. Wilpert, La croce sui monumenti delle catacombe. Nuovo Bulletino 1902, str. 9.

⁵⁴ K Žid. 6, 18, 19.

⁵⁵ Wilpert, La croce etc. str. 12.

⁵⁶ species crucis, Adv. Marc. 3, 22. Klemens Alex. (Strom. 6, II. P. G. 9, 305), Epistola Barnabae (9, 8; 12, 2, 5).

⁵⁷ Wilpert, Malereien, II, tab. 25.

⁵⁸ G. B. De Rossi, La Roma Sotteranea cristiana, Roma 1864, I, tab. 18.

⁵⁹ Wilpert, La croce etc., str. 5 n.

⁶⁰ Tak na př. německá literatura v 19. století původně líčila první křesťany jako nepřátele umění. F. X. Kraus (Die Kunst bei den alten Christen. Frankfurt a. M. 1868, nebo Kunstgeschichte I, 58) dokazoval však pravý opak a tak zase vládlo mínění, které shledávalo první křesťany přáteli umění a obrazů. Literární svědectví byla aplanována. Mínění protivné však neutuchlo. F. X. Funk (Tübinger Quartal-Schrift 1883, str. 271 n. Kirchengesch. Abhandl. u. Untersuchungen I, 1897, str. 346 n.) shledával první křesťany nepřáteli umění, proti němu opak dokazoval A. Knöpfler (Der angebliche Kunsthaß der ersten Christen, Festschrift Georg von Hertling, Kempten und München 1913, str. 41 n.). Posléze H. Koch (Die altchristliche Bilderfrage, Göttingen 1917) na základě literárních pramenů dokazoval starokřesťanské nepřátelství vůči obrazům.

⁶¹ Koch, Bilderfrage, str. 88.

⁶² Koch, Bilderfrage, str. 90.

⁶³ Učinili tak zvláště J. Chr. W. Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik, I. Bd., Leipzig 1841, str. 103—146. II. Bd., Leipzig 1846, str. 81—183. F. X. Kraus, Die Kunst bei den alten Christen. Frankfurt a. M. 1868, Cl. Lüdtké, Die Bilderverehrung und die bildlichen Darstellungen in den ersten christlichen Jahrhunderten. Freiburg i. B. 1874 a nejnověji Koch, Bilderfrage.

⁶⁴ Kraus, Kunstgeschichte I, 61.

⁶⁵ Dokladem toho je 3. kapitola knihy „De idololatria”. Kraus (Kunstgeschichte I, 61) upřílišňuje, praví-li, že Tertulliánovi je každý tvar modlou podle téže kapitoly: *omnis forma vel formula idolum se dici exposcit*. Smysl věty je zcela jiný. Tertullián zde jen konstatuje *etymologii slov* a praví, že latinskému *forma* nebo *formula* odpovídá slovo *idolum*. Neprávem z téže kapitoly dovozuje Augusti (Beiträge I, 110), že podle Tertulliána je *všechno* umění modloslužbou. Tertullián nepraví jen: *exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis* (z těchto slov by to ovšem následovalo!), nýbrž bezprostředně dodává: *quae* (totiž *ars*) *ido-*

lum quoquomodo edit. Zavrhuje tedy pouze umění vytvářející modly. CSEL 20, 32.

⁶⁶ De idololatria, c. 8; CSEL 20, 37.

⁶⁷ Zvláštních kalichů liturgických tehdy asi ještě nebylo.

⁶⁸ De pudicitia c. 7. CSEL 20, 230.

⁶⁹ Sr. *Guignebert*, Tertullien. Paris 1901, str. 456.

⁷⁰ Ani ze spisu proti Hermogenovi nelze ničeho dovoditi. Slova „pingit illicite” (c. 1. CSEL 47, 126) nemusí znamenati, že jako křesťan maluje nedovoleně, nýbrž spíše že maluje nedovoleně proto, že maluje nedovolené věci. Ostatně jsou slova ta, ač recensí Fulvia Ursina, přece jen recensí oproti dobrým tekstům rukopisným.

⁷¹ Protreptic. c. 4. GChS I, 45.

⁷² Paedagog. II, 12. GChS I, 269 a III, 11. GChS I, 226, 270.

⁷³ Protrept. c. 4, GChS I, 45.

⁷⁴ Strom. V, 4; GChS 2, 388; VII, 3; GChS 3, 12.

⁷⁵ Contra Celsum VIII, 17; GChS 2, 234.

⁷⁶ Octavius 10, 4; CSEL II, 14.

⁷⁷ Adversus nationes c. 9; CSEL IV, 214.

⁷⁸ Div. instit. II, 2. CSEL 19, 99 n.

⁷⁹ Contra Celsum VII, 64; GChS II, 214.

⁸⁰ *F. Wieland*, Mensa und Confessio.. München 1906.

⁸¹ delubra et aras non habemus. Octavius 32.

⁸² Cur nullas aras habent, templa nulla, nulla *nota* simulacra. Octavius 10, 2; CSEL 2, 14.

⁸³ Picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.

⁸⁴ Hist. eccl. VII, 18. P. G. 20, 680.

⁸⁵ Eusebiovu zprávu potvrzuje Makarius z Magnesie kolem 360—370 a jiní pozdější, jak uvádí *Leclercq*, Manuel, II, 248. Zbytečným je mínění A. *Hauckovo*, že by nešlo o sochu Kristovu (Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst, Heidelberg 1880, str. 8 n.), nebo *Harnackovo*, že by to byla socha Asklepiova (A. v. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten³, Leipzig 1915, I, 131), nebo mínění jiných, shledávajících tu sochu Vespasiánovu nebo Hadriánovu (viz *Leclercq*, Manuel, II, 249). Stačí nám, že jako socha Kristova pojmána byla, ať již původ její byl jakýkoliv. Ostatně tolik dlužno předpokládati, že by Eusebius sochu Kristovu od sochy Asklepiovy neb sochy císařské rozeznati dovedl.

⁸⁶ P. G. 20, 1549.

⁸⁷ CSEL 54, 411.

⁸⁸ *Koch*, Bilderfrage, str. 69.

⁸⁹ *Koch*, Bilderfrage str. 62. Karl *Holl*. Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung. Sitz. Ber. der preuss. Akad. der Wiss. Phil.-hist. Kl. 1916; 25, 828.

⁸⁰ Na paralelu mezi alegorií uměleckou a alegorií exegetickou poukázal již *Kraus*, *Kunstgeschichte* I, 77, avšak cíl jeho byl jiný. Z toho, že alegorická exegese kvetla hlavně v Alexandrii, dovozoval, že římská malba katakombová je původu alexandrijského. Důkaz tento nepřesvědčuje, neboť abstraktní nazírání alegorické bylo v prvních stoletích všeobecné (viz *Klement Římský* kolem r. 100) a právě v Římě vznikla v první polovici 2. stol. nejalegoričtější kniha literatury starokřesťanské, *Hermův Pastýř*.

⁹¹ *Bullettino d'Arte* 1914, str. 381 n.; *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana* 1915, str. 108 n.; *Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte* 1915, str. 26 n.

⁹² *Kaufmann*, *Archäologie*, 504.

⁹³ *G. A. Eisen*, The date of the great chalice of Antioch. *American Journal of archaeology* 1917, str. 169 n.

⁹⁴ *G. A. Eisen*, Preliminary report on the great chalice of Antioch containing the earliest portraits of Christ and the apostles. *American Journal of archaeology* 1916, str. 426 n.

⁹⁵ *A. Riegl*, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901, I, 93.

⁹⁶ *A. de Waal*, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Rom 1900, str. 19 n.

⁹⁷ *J. E. Weis-Liebersdorf*, Christus- und Apostelbilder. Freiburg i. B. 1902, str. 88.

⁹⁸ Chronologie der altchristlichen Sarkophage, *Römische Quartalschrift* 1922, str. 29 n.

⁹⁹ Srovnej *A. Riegl*, Die spätrömische Kunstindustrie atd., I, 94.

¹⁰⁰ *L. v. Sybel*, Christliche Antike, Marburg 1909, II, str. 179.

¹⁰¹ *De Waal*, míní, že je kopii nápisu na desce, pořízenou koncem 16. století. (*Römische Quartalschrift*, 1903, str. 77 n.).

¹⁰² Srovnej *J. Wittig*, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom. Rom 1906, str. 12.

¹⁰³ *tamtéž*, str. 96, č. 52.

¹⁰⁴ „Der linke Fuß ist mäßig vorgesetzt, der linke zieht die Gewandfalten so stark nach innen, daß im Knie ein unschöner schiefer Winkel entsteht, der besonders in der Seitenansicht stört.“ *P. Styger*, Die Christusstatue im römischen Thermenmuseum. *Römische Quartalschrift* 1915, str. 26. Autor přehlíží, že socha je pracována pro pohled z předu.

¹⁰⁵ *tamtéž*, str. 27.

¹⁰⁶ *Spätrömische Kunstindustrie*, I, str. 96.

¹⁰⁷ *A. Héron de Villefosse*, Le trésor de Boscoreale. Monuments Piot V, Paris 1899—1902.

¹⁰⁸ M. de Vogüé, *La Syrie centrale*, Paris 1865.

¹⁰⁹ G. Stuhlfauth, *Die „ältesten Porträts“ Christi und der Apostel*. Berlin 1918, str. 24.

¹¹⁰ Viz zvláště popis: *American Journal of archaeology* XX, 1916, str. 432.

¹¹¹ Ficker, č. 103.

¹¹² Obšírnější pojednání přináší *Leclercq*, Manuel, I, str. 155 n.

¹¹³ Luk. 15, 4—7; Jan 10, 12—15; I. Petr 2, 25. Srovnej též K. Michel, *Gebet und Bild*, Leipzig 1902, str. 70.

¹¹⁴ Justin, *Dial. cum Tryph.* 14.

¹¹⁵ Paedag. 3, 1. Migne P. G. 8, 557. Podobně *Stromata* III, 17; VI. 17.

¹¹⁶ Origenes, *Contra Celsum*, ed. Koetschau, II. Leipzig 1899, str. 144.

¹¹⁷ „nec humanae honestatis corpus fuit.” De carne Christi, c. 9, ed. Oehler II, 444. „ne aspectu quidem honestus” Adv. Judaeos c. 14, ed. Oehler II, 739. „Quodcumque illud corpusculum sit, quoniam habitum et quoniam conspectum fuit; si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus; talis enim habitu et aspectu annuntiabatur.” Adv. Marcionem, 3, 17 ed. Oehler II, 144.

¹¹⁸ „persequentibus foedus apparuit.” Enarr. in ps. 7, 8. P. L. 37, 1681.

¹¹⁹ Glaphyr. in Exod. 1, 4. P. G. 69, 369.

¹²⁰ Nepřihlížím při tom k variantám účesu na různých obrazech Kristových, poněvadž pro ikonografické studium nemají významu.

¹²¹ REPT, 4, 64 čl. Christusbilder.

¹²² J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus und Apostelbilder. Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen*. Freiburg i. B. 1902, str. 30 n.

¹²³ *Actus Petri cum Simone*, c. 5, 21. (*Acta apostol. apocr.* ed. Lipsius et Bonnet I, 50, 68.) *Acta Andreae et Mathiae* c. 6, 9, 17 (tamtéž II, 1, 72, 86). *Acta Petri et Andreae* c. 2, 16, 73 (tamtéž II, 1, 72, 86). *Acta Matthaei*, c. 1, 13 (tamtéž II, 1, 217, 232). *Passio Felicitatis et Perpetuae* c. 12, vidimus... sedentem quasi hominem canum, niveos habentem capillos et vultu iuvenili. *Passio S. Caecilii Cypriani per Pontium*, c. 12: iuvenis ultra modum enormis.

¹²⁴ *Hermae Pastor*, Visiones III, c. 10—13; IV. 2. F. X. Funk, *Opera patrum apostolicorum*, Tubingae 1887, I, 373 n.

¹²⁵ Naopak zase v pokonstantinském umění, kdy se šířil nový, vousatý typ Kristův, bylo tohoto používáno k vyobrazení Krista nebeského, patrně pro vážnost zjevu. Garrucci, 330, 5; 334, 1, 2; 335, 3, 4; 315, 5; 333, 1. *Le Blant*, Gaule, pl. 56. *Le Blant*, Arles pl. 9. V té době byl však již připojo-

ván i nimbus (viz Ravennu, S. Apollinare).

¹²⁶ Adv. haereses I, 25, 6, P. G. 7, 685.

¹²⁷ Sr. *R. Wendland*, Die hellenistisch-römische Kultur in ihren Beziehungen zum Judentum und Christentum. Tübingen³ 1912, str. 165.

¹²⁸ *O. Bardenhewer*, Geschichte der altkirchlichen Litteratur. I., Freiburg i. B. 1902, str. 482.

¹²⁹ Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. I. *O. Wulff*, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Berlin 1909,² str. 234, č. 1146. Zvětšené vyobrazení přináší *F. J. Dölger*, Der heilige Fisch, Münster i. W., 1922, III. tab. 36, č. 2 a 2a.

¹³⁰ *Chr. Huelsen*, Das sogenannte Paedagogium auf dem Palatin. Mélanges-Boissier, Paris 1903, str. 303 n.

¹³¹ *Garrucci* zač. 3. století (Deux monuments des premiers siècles de l'Église expliqués, Rome 1862, str. 13), *Kraus* do doby Gordianů (238—244), *Becker* (Das Spott-Crucifix, Breslau 1866) již do doby Antoninů, což je však upřílišněno a nedoznalo souhlasu.

¹³² *C. L. Visconti*, Di un nuovo graffito palatino relativo al cristiano Alessameno. Giornale arcadico 1870, sv. 62, str. 139.

¹³³ *R. Garrucci*, Il crocifisso graffito nel palazzo dei Cesari. Civiltà Cattolica 1856, sv. 4, str. 527.

¹³⁴ *Tertullian*, Apologeticus, c. 16: somniastis caput asinum esse deum nostrum. P. L. 1, 364.

¹³⁵ *Tamtěž*: is erat auribus asininis, altero pede unguatus, librum gestans et togatus. P. L. 1, 373. Adv. nationes I, 14: is erat auribus canteriorum et in toga, cum libro, altero pede unguatus. P. L. 1, 651.

¹³⁶ t. j. pocházející z lože oslího.

¹³⁷ *Octavius*, c. 9, 3, CSEL 2, 13; c. 28, 7; CSEL 2, 41.

¹³⁸ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, tom. IV, č. 2016, tab. 16, č. 12.

¹³⁹ *J. Haupt*, Das Spott-Crucifix im kais. Palaste zu Rom. Mitteilungen der k. k. Central-Commission, Wien 1868, str. 150 n.

¹⁴⁰ Das Spotterucifix vom Palatin und ein neuentdecktes Graffito. Freiburg i. B. 1872, str. 7.

¹⁴¹ *R. Wunsch*, Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom. Leipzig 1898.

¹⁴² na př. *Leclercq*: quant à ceux qui se contentent des textes et qui s'interdisent d'y suppléer par l'imagination, l'explication proposée est du nombre de celles qui ne comptent pas. DAC, čl. *Croix et Crucifix*, III, 2, sl. 3055.

¹⁴³ Histor. V, 3.

¹⁴⁴ Sr. C. M. Kaufmann, Handbuch der Epigraphik, Freiburg i. B. 1917, str. 301.

¹⁴⁵ DAC I, 2, sl. 2045 násl.

¹⁴⁶ *Wünsch, Verfluchungstafeln*, str. 112.

¹⁴⁷ *Huelsen* (Mélanges Boissier, Paris 1903, str. 306) po Garruccim zdůraznil tyto pochybnosti také poukazem na podezřelé písmo, dnes ovšem jen z kopií známé.

¹⁴⁸ C. Wessely, Griechische Zauberpapyrus von Paris und von London. Denkschriften der k. k. Akademie der Wiss. Wien, philos.-histor. Kl., 1888, 36, str. 142.

¹⁴⁹ *Wünsch, Verfluchungstafeln*, str. 88.

¹⁵⁰ R. Wünsch, Deisidaimoniaka. Archiv für Religionswissenschaft, 1909; 9, str. 21.

¹⁵¹ *Epiphanius*, Adv. Haereses I, tom. 3, haer. 39. P. G. 41, 665. — *Philosophumena*, V, 19—20.

¹⁵² *Wünsch, Verfluchungstafeln*, str. 16, 40, 88.

¹⁵³ tak *Matter a King*; *tamtéž* str. 87.

¹⁵⁴ Th. Hopfner, Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Leipzig 1921, § 454, str. 108.

¹⁵⁵ *Plutarch*, De Iside et Osiride, c. 30. Vůbec je tato kapitola pro stanovení nazírání na Tyfona důležitou. Podobně *Aelian*, De natura animalium X, 28, zmíniv se o mínění Pythagorovců, že ze zvířat pouze osel nevyhovuje harmonii, dodává, že osel je zvířetem Tyfonovým.

¹⁵⁶ A. Dieterich, Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neu-entdeckten Petrusapokalypse. Leipzig 1913, str. 192.

¹⁵⁷ *Wünsch, Verfluchungstafeln*, str. 29, 32 a j. Průkaznost písmena Y je zlehčována. *Huelsen* (Das sogenannte Paedagogium auf dem Palatin, Mélanges Boissier, Paris 1903, str. 306) prohlašuje, že je velmi pochybné, zda přináleží ke grafitu. Bezděčným důvodem proti pochybnosti *Huelsenově* je však ta okolnost, že žádný z dosavadních kopistů onoho písmene nevynechal, ač jeho významu neznal.

¹⁵⁸ Pap. Paris, I. 229; *Wünsch, Verfluchungstafeln*, str. 90 násl.

¹⁵⁹ Pap. Leiden. V. col. XV. Pap. Londin. 121, lin. 712 n.

¹⁶⁰ Adv. Haereses I, 2; haer. 26. P. G. 41, 349.

¹⁶¹ Adv. Haereses I, 2; haer. 26. P. G. 41, 345.

¹⁶² ...qui Serapem colunt, Christiani sunt, et devoti sunt Serapi, qui se Christi episcopos dicunt. *Vita Saturnini* c. 8. Th. Mommsen, Römische Geschichte, Berlin 1904, V, str. 585, pozn. 2.

¹⁶³ VI, 17: A. Dieterich, Papyrus magica str. 805.

¹⁶⁴ Minuc. Felix Oct. 9, 4. R. Reitzenstein, Poimandres, Leipzig 1904, str. 33.

¹⁶⁵ J. Dölger, Der heilige Fisch, Münster 1922, II, 256; III, tab. 36, 6, 6a.

¹⁶⁶ Dieterich, Papyrus magica etc, str. 803.

¹⁶⁷ Viz C. M. Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg i. B. 1917, str. 40.

¹⁶⁸ Ch. Ch. Mc. Cown, The Testament of Solomon, Leipzig 1922, str. 47*. Sr. P. G. 122, 1337.

¹⁶⁹ Prvním datovaným příkladem všech těchto nových směrů je fayenceová miska Britského musea, na níž vyobrazen je vousatý Kristus s nimbem, sedící sám na trůnu jako Pantokrator; obíhající latinský nápis naznačuje, že miska vznikla před rokem 329. Pochybnosti o pravosti této misky jsou však dosti odůvodněny. O. M. Darton, Catalogue č. 916. J. Wilpert, Il frammento di Cristo e la coppa di Costantino a Londra. L' Arte, Roma 1920, 1—3.

¹⁷⁰ Liber Pontificalis (ed. Duchesne I, 172) vypravuje, že Konstantin daroval lateránskému baptisteriu stříbrnou sochu trůnícího Krista se sochami apoštolů. Je nesprávně úryvkovitě citovati tuto zprávu, jako by šlo toliko o reprezentivní sochu Kristovu. Byla to skupina Krista a apoštolů, patrně traditio legis. Ostatně není vyloučeno, že Liber Pontificalis původ soch v době sepsání existujících promítá zpět do doby konstantinské. Eusebius by nesmlčel takovou zásluhu svého pána.

¹⁷¹ hom. 17, 3. P. G. 31, 489. Viz též hom. 19 na 40 mučovníků P. G. 31, 508.

¹⁷² P. G. 46, 737.

¹⁷³ Quod nova in antiquis tectis antiqua novis lex
Pingitur est enim pariter *decus utile nobis*
In veteri novitas, atque in novitate vetustas

Paulinus Nolanus, De s. Felice Nat. carm. X. 170; P. L. 61, 666.

¹⁷⁴ Cum ergo Dominus lignum portaret crucis, quod in sceptrum sibi converteret potestatis, erat quidem hoc apud impiorum oculos grande ludibrium, sed manifestabatur fidelibus grande mysterium: quia gloriosissimus diaboli victor et inimicarum virtutum potentissimus debellator, pulchra specie triumphi sui portabat trophaeum. S. Leonis M. sermo 60, c. 4, P. L. 54, 339.

¹⁷⁵ dle Ficker, Bildwerke, str. 113. O. Marucchi, I monumenti del museo cristiano Lateranense. Roma 1911, tab. XXV, 1; XXVIII, 6.

¹⁷⁶ E. Becker, Auferstehung Christi oder Kreuzigung auf altchristlichen Sarkophagen? Byzant. neugr. Jahrbuch 1920, str. 151.

¹⁷⁷ Garrucci 441—445.

¹⁷⁸ At postquam legem sectator idoneus hausit,
Ut se mortali coelestis spiritus aula
Exueret, legi intentum, quo cuncta doceres

Pro summo toleranda Deo, recteque perennem
Contemptu mortis sibi quemque assumere vitam:
Sic completa ferens Genitoris iussa redisti
Ad summi secreta poli . . . P. L. 19, 384.

¹⁷⁹ *Aurelius Victor*, *Caes.*, 41, 4; *Sozomenus*, *Hist. eccl.* I, 8. P. G. 67, 876. *Nicephorus*, *Hist. eccl.* VII, 66. *Cassiodorus*, *Historia tripartita* I, 9.

¹⁸⁰ Mommsen ukázal, že *Mathesis Firmica Materna*, vzniklá mezi 334—357, předpokládá užívání trestu ukřižování. (*Hermes* 29 (1894), 468.

¹⁸¹ *Oratio* 19, 37; *Opera* ed. Förster 2, 402.

¹⁸² *Enarr.* in ps. 36, sermo 2, 4. P. L. 36, 366.

¹⁸³ Viz *Eusebius*, *Vita Constantini*, III, 33—39, str. 133, *Geyer*, *Itinera Hierosolymitana*, Leipzig 1898, str. 153 (*Breviarius de Hierosolyma*); dále monumentální zpracování veškeré látky: *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*. Par les P. P. Hugues Vincent et F.-M. Abel des Frères Prêcheurs. T. II, fasc. I et II: *Aelia Capitolina, le Saint Sépulcre et le Mont des Oliviers*. Paris 1914, str. 154 n. a 180 n. Konečně *A. Baumstark*: *Die Modestianischen und Konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem*. Paderborn 1915, str. 45 n. (proti Heisenbergovi).

¹⁸⁴ *S. Silviae, quae fertur, peregrinatio ad loca sancta*. Vydal *Geyer*, *Itinera*, str. 35 násl. *Praví-li Aetheria jinde o kříži: „quae stat nunc”* (*Geyer*, *Itinera*, str. 88), není tím míněno, že by onen kříž byl nově postaven, nýbrž že je to *nynější* kříž oproti bývalému kříži, na němž Kristus tamže pněl a jehož ostatky byly uctívány.

¹⁸⁵ ed. de Boor, I, 86, 26.

¹⁸⁶ *Geyer*, *Itinera*, str.

¹⁸⁷ *Wilpert*, *Katakomben*, II, 255.

¹⁸⁸ *A. Furtwängler*, *Die antiken Gemmen*, Leipzig 1900, I, tab. LXVII, č. 6; II. str. 307. Nelze však souhlasiti s *Furtwänglerem*, že by nejasná scéna nad ramenem kříže zobrazovala zvěstování, při čemž anděl by byl dle staršího typu bez křídel. Výklad tento je proto stěží přijatelným, poněvadž vedle andělů s křídly by byl zobrazen anděl bezkřídlý. Spíše jest tuto scénu muže stojícího před sedící osobou vykládati jako Krista před Pilátem, což na sarkofázích bývá zobrazeno v sousedství kříže (*Laterán* č. 164 a 171).

¹⁸⁹ *Garrucci*, 434, 8a a 4b a na krku ostatních ampulí v Monze.

¹⁹⁰ *G. Hoffmann*, *Auszüge aus syrischen Akten persischer Märtyrer*. Leipzig, 1880, str. 52.

¹⁹¹ *A. Baumstark*, *Altarkreuze in nestorianischen Klöstern des 6. Jahrhunderts*. *Röm. Quartalschrift*, 1900, str. 70.

¹⁹² Catech. 13, c. 22. P. G. 33, 800.

¹⁹³ De cruce et latrone hom. II, 1. P. G. 49, 407. Srovnej též hom. I, 1, P. G. 49, 399.

¹⁹⁴ Catech. 4, 10; 10, 19; 13, 4. P. G. 33, 469, 688, 776.

¹⁹⁵ DAC, III, 2, 3135.

¹⁹⁶ *Cyrill Alex.* Contra Julianum, P. G. 76, 796.

¹⁹⁷ De vita S. Macrinae, P. G. 46, 989.

¹⁹⁸ Contra Judaeos, c. 9, P. G. 48, 826.

¹⁹⁹ Srovnej J. *Straubinger*, Die Kreuzauffindungslegende. Paderborn 1913.

²⁰⁰ Ad singulas autem lectiones et orationes tantus affectus et gemitus totius populi est, ut mirum sit; nam nullus est neque maior neque minor, qui non illa die illis tribus horis tantum ploret, quantum nec aestimari potest, Dominum pro nobis ea passum fuisse. *Geyer*, Itinera, str. 89.

²⁰¹ L. *Bréhier*, Les origines du Crucifix dans l'art religieux. Paris 1908, str. 45 n.

²⁰² *Reil*, Kreuzigung, str. 37, kde i příslušná literatura udána.

²⁰³ A. *Haseloff*, Codex purpureus Rossanensis. Berlin-Leipzig 1898, tab. I.

²⁰⁴ A. *Thode*, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1904, str. 480 n.

²⁰⁵ Spíše než na obraz města Jerusalema bylo by mysliti na jakési primitivní vyobrazení golgotského peristylového nádvoří. Tomu by nasvědčoval i relief žen u hrobu, které před podobnou architekturou přicházejí k oblouku na sloupech, kde mezi záclonami zjevuje se anděl. Záclony naznačují, že je to schematický náznak budovy, zřejmě rotundy (Anastase?).

²⁰⁶ Annales Ordinis Praedicatorum Roma 1756, I, 569-572.

²⁰⁷ Histoire de l'art, Paris 1823 n. II, 182.

²⁰⁸ E. *Dobbert*, Ueber den Styl Niccolo Pisanos und dessen Ursprung 1873, str. 87. Týž, Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Berlin I, 1880, str. 41.

²⁰⁹ N. *Kondakoff*, Sculptures de la porte de Sainte Sabine à Rome. Revue archéologique, nouv. série, vol. 33, Paris 1877, str. 361.

²¹⁰ Obšírněji literaturu uvádí J. *Wiegand*, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Trier 1900, str. 110.

²¹¹ H. *Grisar*, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom. Römische Quartalschrift sv. 8, r. 1894, str. 1. Týž, La più antica immagine della crocifissione scolpita sulla porta di S. Sabina in Roma. Analecta Romana,

Roma 1899, str. 426. Týž, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter, I, Freiburg 1898—1900, str. 257.

²¹² culmen Apostolicum cum Coelestinus haberet.

²¹³ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne I, 235; (Xystus III.): Huius temporibus fecit Petrus episcopus basilicam in urbe Roma sanctae Savinae.

²¹⁴ Srovnej stručný a neúplný přehled různých názorů, jež uvádí Reil, Bildcyklen 70.

²¹⁵ Wulff, I, 137 n.

²¹⁶ A. Goldschmidt, Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Strassburg 1902, str. 28.

²¹⁷ Jako římská myšlenka architektonická v Ravenně dospěla nejdokonalejší realizace (viz V. Birnbaum, Ravennská architektura I, 1, Praha 1916; I, 2, Praha 1921), podobně je i reliefní plastika ravennská ukončením vývoje, vycházejícího z Říma a přechodně zakotveného v Miláně (viz G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. 1896).

²¹⁸ Annali dell inst. 1859, 31. Tab. E. F.; A. Michaelis. Der Parthenon, Leipzig 1871, str. 317.

²¹⁹ Wulff, str. 139.

²²⁰ J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903, str. 214.

²²¹ J. Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, sv. 14, r. 1893, str. 75 n.

²²² Srovnej G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg i. B. 1896, str. 206. J. Wieland, Das altchristliche Hauptportal atd., str. 104. H. Grisar, Kreuzszenen, Röm. Quartalschrift 8, 1894, str. 40, pozn. 1.

²²³ Johann Georg Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai, Leipzig 1912, tab. V. a VI.

²²⁴ Wulff, tab. X, 2.

²²⁵ P. G. 79, 577.

²²⁶ Zprávu uvádí Garrucci I, str. 443.

²²⁷ H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Darstellender Teil. Leipzig 1908, str. 275.

²²⁸ S. Merkle, Die ambrosianischen Tituli. Rom 1890. Pravost jejich byla po stránce archeologické brána v pochybnost, poněvadž při líčení obrazu poslední večere praví, že Jan spočívá na prsou Kristových (aspice Johannem recubantem in pectore Christi), což bylo dříve doloženo teprve 8. stoletím. (Ferentillo; Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV, 1891, str. 192; XV, 1892, str. 381.) Od té doby, co

učenník vedle Krista v miniatuře kodexu rossanského je poznán jako Jan, odpadá uvedená pochybnost.

²²⁹ S. Merkle, Prudentius Dittochäum. Festschrift Campo Santo, Freiburg 1897, 32. Kraus, Kunstgeschichte I, 388. Zbytečně předpokládá Baumstark (Byz. Zeitschrift XX, 1911, 179 n.) palestinské předlohy, poněvadž prý je zmínka o mnoha palestinských místech. Až na přenepatrné výjimky (na př. Sta. Pudenziana) jsou starokřesťanské obrazy Jerusalemu a Betlehemu na západě vesměs jen schematické ideální náznaky.

²³⁰ Paulini Nolani ep. 32, CSEL 29, 280.

²³¹ P. L. 72, 543.

²³² P. L. 94, 717 násl.

²³³ tamtéž, str. 720.

²³⁴ Garrucci, 433, 8, 10; 434, 2; 435, 1.

²³⁵ A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908, II, 200.

²³⁶ Garrucci 139, 2. H. Graf, Romanische Altertümer des Bayerischen Nationalmuseums, München 1890, č. 162, tab. VI.

²³⁷ Garrucci 459, 4.

²³⁸ Dalton, Catalogue, str. 49, č. 291, tab. VI.

²³⁹ A. Venturi, Storia dell' arte italiana, I, Milano 1901, str. 479.

²⁴⁰ Venturi dovolává se tragedie *Christus patiens* mezi spisy Řehoře z Nazianzu. (P. G. 38, 133—338), kde Petr a Maria stojí pod křížem (str. 202). Této okolnosti použil i k datování, posunuje desky londýnské právě na základě věcné shody s dramatem k době Řehoře Nazianzského (str. 479). Proti tomu dlužno uvést, že drama *Christus patiens* povstalo snad až v 11.—12. století (srovnej K. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Literatur, München 1897, str. 717).

²⁴¹ Pouze E. Molinier (Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle I. Ivoires. Paris 1896, str. 64), kladl ji do Byzance, což vzhledem k rannímu vzniku desky nelze slohově dokázat.

²⁴² Wulff, I, 187; Kaufmann, str. 538.

²⁴³ Garrucci, 459, 4.

²⁴⁴ Garrucci, 449, 2.

²⁴⁵ Garrucci 449, 3. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, I, Wien 1901, str. 113.

²⁴⁶ Greg. Turon. Miraculorum lib. I. De gloria martyrum, c. 23. De crucifixo apud Narbonam: Est et apud Narbonensem urbem in ecclesia seniore, quae beati Genesii martyris reliquiis plaudit, pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum. Quae pictura dum assidue cerneretur a populis, apparuit cuidam Basileo pres-

bytero per visum persona terribilis, dicens: Omnes vos obtecti estis variis indumentis, et me iugiter nudum aspici-
 citis. Vade quantocius, cooperi me vestimento. Et presbyter,
 non intelligens visionem, data die nequaquam ex ea re
 memoratus est. Rursusque apparuit ei; sed et illud
 parvipendit. Post tertium autem diem secundae visionis,
 gravibus excruciato eo verberibus, ait: Nonne dixeram tibi
 ut operires me vestimento, ne cernerer nudus; et nihil ex
 hoc a te actum est? Vade, inquit, et tege linteo picturam
 illam, in qua crucifixus appareo, ne tibi velox superveniat
 interitus. At ille commotus, et valde metuens, narravit ea
 episcopo, qui protinus iussit desuper velum expandi, et sic
 oblecta nunc pictura suspicitur. Nam et si parumper dete-
 gatur ad contemplandum, mox demisso velo contegitur, ne
 detecta cernatur. P. L. 71, 724.

²⁴⁷ *Mansi*, Concilia IX, str. 1015 a 1017; kánony 4. a 14.
L. Bréhier, Les origines du crucifix dans l'art religieux,
 Paris 1908, str. 41. *J. v. Schlosser*, Beiträge zur Kunstge-
 schichte des Mittelalters. Wien 1891. (Sitz. Ber. der k. k.
 Ak. der Wissensch.)

²⁴⁸ DAC III, 2, 3079. *B. Lázár* (Die beiden Wurzeln der
 Kruzifixdarstellung, Strassburg 1912, str. 41) následkem toho
 nesprávně dovozuje orientální původ londýnských desek.

²⁴⁹ *Dittochaeon* XLII, P. L. 60, 108. *S. Paulini* Ep. ep. 32;
 P. L. 61, 334, 336.

²⁵⁰ MS č. 237; *K. Miller*, Mappae mundi, die ältesten
 Weltkarten, VI, Stuttgart 1898, str. 58. *Reil*, Kreuzigung,
 str. 112; tab. IV.

²⁵¹ *Wilpert*, Mosaiken und Malereien, IV, 155.

²⁵² *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile.
 Paris 1916, str. 399.

²⁵³ Passus quidem est Dominus Jesus Christus, dum cae-
 datur, dum suspenditur, dum crucifigitur, dum moritur: sed
 in corpus Domini irruens passio, nec non fuit passio, nec
 tamen naturam passionis exseruit: dum et poenali ministerio
 desaeviit, et virtus corporis *sine sensu poenae* vim poenae
 in se desaevientis excepit. De trinitate 10, 23, P. L. 10, 362.

²⁵⁴ non ambiguum est, passionem illam, licet illata cor-
 pori sit, non tamen naturam dolendi corpori intulisse, habens
 quidem in se sui corporis veritatem, sed non habens na-
 turae infirmitatem. De trinitate 10, 35. P. L. 10, 371. Vzhle-
 dem k nejasným místům viz *A. Beck*, Die Lehre des hl.
 Hilarius von Poitiers über die Leidensfähigkeit des Leibes
 Christi. Kirchliche Studien und Quellen. Arnberg 1903, str.
 82. Týž, Zeitschrift f. kath. Theologie 30, 1906, str. 108.
G. Rauschen, Theologische Quartalschrift 87. 1905, str. 424;
 týž Zeitschrift für kath. Theologie 30, 1906, str. 295.

²⁵⁵ consessus ad Deum. P. L. 10, 370.

²⁵⁶ Triumphus plane est, quaeri ad crucem, et offerentem se non sustineri; secundum hominem pro nobis infirma omnia pati, sed secundum Deum in his omnibus triumphare. De trinitate 10, 48 P. L. 10, 382.

²⁵⁷ S. Leonis Magni sermo 55, c. 1. P. L. 54, 323.

²⁵⁸ Manente enim in sua proprietate utraque substantia, nec Deus dereliquit sui corporis passionem, nec Deum fecit caro passibilem, quia Divinitas, quae erat in dolente, non erat in dolore. Sermo 68, c. 1, P. L. 54, 373.

²⁵⁹ Sermo 54, P. L. 54, 319.

²⁶⁰ Sermo 60, P. L. 54, 343.

²⁶¹ Aurelii Prudentii Peristephanon X, 644: moritur et mortem domat. P. L. 60, 495.

²⁶² Coelii Sedulii Carmen paschale, V, 281: Cui licuit sine morte mori. P. L. 19, 735.

²⁶³ Dracontii Carmen de Deo, II, 512:

...insontem turba reorum

Supplicio, quo digna fuit, cruce, verberare, ferro

Affligit, lethique vias et limina mortise

Ingerit aeterno, cui lex ab origine mundi

Nec fuit initium nasci, nec finis obisse... P. L. 60, 811.

²⁶⁴ P. L. 88, 88.

²⁶⁵ P. L. 88, 96.

²⁶⁶ Garrucci 496—498. *La Basilica di S. Marco*, ed. Ongania, Venezia 1888-92, str. 281 (Zorzi, Colonne storiate che sostengono il ciborio dell' altar maggiore), V, 7. Sculture. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, I. Milano 1901, obr. 219—272.

²⁶⁷ Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV. 878.

²⁶⁸ Dobbert, *Über den Stil Niccolo Pisanos*, München 1873, str. 88, pozn. 100.

²⁶⁹ Wulff klade je před polovici pátého století, Zimmermann přisuzuje je pátému století, Zorzi pátému nebo šestému, Haseloff a Venturi první polovici šestého století, De Waal šestému století.

²⁷⁰ A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, I, Milano 1901, str. 454.

²⁷¹ H. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig 1903, str. 1—61.

²⁷² G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*. Paris 1916, str. 68.

²⁷³ Garrucci, 344, 2.

²⁷⁴ Garrucci 433, 8.

²⁷⁵ Gabelentz, str. 33 a 41.

²⁷⁶ Podrobnější analysu skýtá Gabelentz, str. 30—39 a 44 až 55, již bylo částečně použito.

²⁷⁷ Doznává to sám *Gabelentz*, uváděje ke srovnání sarkofágy *Garrucci* 349, 1—3; 345; 346, 2—4.

²⁷⁸ *Venturi*, *Storia* I, 454.

²⁷⁹ *Srovnej Wulff*, I, 300.

²⁸⁰ *Kaufmann*, *Archäologie*, str. 540

²⁸¹ *Zimmermann*, *Tekst* str. 29.

²⁸² *Reg. lat.* 316, *Zimmermann*, *Tekst* str. 79 n. a 217.

²⁸³ fol. 3b, fol. 172b 132a, *Zimmermann* II, tab. 135, 136, 137.

²⁸⁴ *Bibliothèque Municipale* Ms. 137, fol. 1b. *Zimmermann*, *Text* str. 222; II, tab. 144.

²⁸⁵ *Zimmermann*, *Tekst* str. 224, tab. II, 148.

²⁸⁶ *Agnus in crucis levatur immolandus stipite*. P. L. 88, 88.

²⁸⁷ P. L. 61, 336 a P. G. 37, 136.

²⁸⁸ *lucerna... ex qua benedictionem tulimus*. *Geyer*, *Itinera* str. 171.

²⁸⁹ *tamtéž*. str. 172 a 173. *Reil* a jiní tu nesprávně chápou slovo „offertur“, které má též smysl jako „affertur“ některých rukopisů.

²⁹⁰ *Garrucci*, tab. 433—435. Podobný obraz přinášejí ampule 10, 10B a 12 v *Bobbiu* (*La Civiltà Cattolica*, 1923, str. 130 n.).

²⁹¹ Nesprávný je názor *Reilův* (*Kreuzigungsbilder* str. 51 a častěji), který v obou postavách vidí poutníky uctívající kříž anebo dokonce pozvedající ampule, aby je olej dřeva kříže naplnil (*tamtéž* str. 51, pozn. 2). Nehledě k tomu, že olej nabírán byl z hořících lamp, nelze na výklad *Reilův* pomyslet již proto, poněvadž pohyb prstův a vzájemný vztah obličejů vyjádřen je na památkách v Monze velmi jasně. Ostatně další vývoj dokáže, že postavy u nohou kříže dlužno pojímati jako vojáky hrající moru. *Garrucci* (VI, str. 49) je vykládal dokonce jako Adama a Evu.

²⁹² Správnost tohoto výkladu potvrzuje syrský nápis na reliefu ukřižování peršského talíře, jenž je komposičně závislý na jerusalemském schématu. Náписы v překladu znějí: Ukřižování Kristovo. Lotr, jemuž hříchy odpustil. Lotr po jeho levici. Viz *Reil*, *Kreuzigung*, str. 65, pozn. 3.

²⁹³ *Garrucci* č. 434, 2 a 6. Ampule 11 v *Bobbiu* (*La Civiltà Cattolica* 1923, str. 134) vyobrazuje v jerusalemském schématu ještě postavy Longina a Stefatona, patrně vlivem syrského schématu.

²⁹⁴ *Geyer*, *Itinera*, str. 76.

²⁹⁵ *O. Bardenhewer*, *Geschichte der altkirchlichen Literatur* III., Freiburg i. B. 1912, str. 294.

²⁹⁶ *Leonis Allatii Symmicta*, edente Bartoldo Nihusio, *Colo. Agripp.* 1653, str. 83.

²⁹⁷ *Kreuzigungsbilder*, str. 57, pozn. 1.

- ²⁹⁸ *A. Heisenberg* Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig 1908, str. 188.
- ²⁹⁹ *J. F. Boissonade*, Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta. Paris 1846, str. 98.
- ³⁰⁰ *Liber Pontificalis*, col. Duchesne, I, 331 a 333.
- ³⁰¹ *G. Schönermark*, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Strassburg 1908, obr. 40. *Garrucci*, 274, 2.
- ³⁰² *Dalton*, Catalogue č. 120.
- ³⁰³ *Garrucci*, 434, 4.
- ³⁰⁴ *Byzantinische Zeitschrift* II, 1893, str. 188.
- ³⁰⁵ Zpravu podal *Smirnov* v nepřístupných mi *Matériaux* pour servir à l'archéologie de la Russie, Livr. 22ème, Petersbourg 1899.
- ³⁰⁶ Viz *Byzantinische Zeitschrift*, XVI, 1907, str. 392.
- ³⁰⁷ Dle posudku *Eutingova* 5—6. století; viz *Reil*, Kreuzigung, str. 65.
- ³⁰⁸ tunica talaris et manicata.
- ³⁰⁹ Monumentální vydání chystá *A. Muñoz*.
- ³¹⁰ *S. Ephraem Syri Opera omnia* t. III. graece et latine, Romae 1746, str. 244.
- ³¹¹ *C. P. Zingerle*, Über und aus Reden von zwei syrischen Kirchenvätern über das Leiden Jesu. *Theologische Quartalschrift* 53, 1871, str. 421.
- ³¹² *Zingerle*, tamtéž 52, 1870, str. 108.
- ³¹³ Homilia 83. in Joannem P. G. 59, 462.
- ³¹⁴ tamtéž.
- ³¹⁵ *S. Gregorii Theologi oratio* 45 in Pascha, č. 25, P. G. 36, 657.
- ³¹⁶ *Reil*, Kreuzigung, str. 22.
- ³¹⁷ *Evangelia apocrypha*, ed. *C. Tischendorf* Lipsiae 1853, str. 283.
- ³¹⁸ ed. *Duchesne*, I, 159, n. 3.
- ³¹⁹ *A. Heisenberg*, Grabeskirche und Apostelkirche II, Leipzig 1908, str. 38.
- ³²⁰ Srovnej na př. *S. Joannis Chrysostomi* in Matth. hom. 88 (89), P. G. 58, 775.
- ³²¹ *S. Ephraemi Syri Opera omnia*, III, 246.
- ³²² *Zingerle*, tamtéž 52, 1870, str. 101, 102.
- ³²³ *S. Joannis Chrysostomi* de cruce et latrone homilia, II, 2; P. G. 49, 409.
- ³²⁴ *J. Lamý*, *S. Ephraemi Syri hymni et sermones*, I, Mechliniae 1882, str. 154.
- ³²⁵ *W. Christ* et *M. Paranikas*, *Anthologia graeca carminum christianorum*. Lipsiae 1871, str. 87, 7.
- ³²⁶ *A. Heisenberg*, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig 1908, str. 166 násl.
- ³²⁷ tamtéž, str. 38 a 191.

- ³²⁸ *tamtéž*, str. 192.
- ³²⁹ *tamtéž*, str. 193.
- ³³⁰ na př. pět v *Berlíně* (O. Wulff, *Altchristliche Bildwerke*, Berlin 1909, č. 967—971), dvě v *Oděse* (*Rohault de Fleury*, *La Messe*, Paris 1883 násl., V, tab. 416), jiná v *Cařihradě a ve Florenci* (*Revue de l'art chrétien*, 193, str. 313).
- ³³¹ *Reil*, *Kreuzigung*, str. 95.
- ³³² *Garrucci*, 433, 5.
- ³³³ *Garrucci*, 433, 4.
- ³³⁴ *Garrucci*, 433, 2. Sr. *Reil*, *Kreuzigung*, str. 101.
- ³³⁵ *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana* 1900, str. 257, tab. X, 2, 3.
- ³³⁶ *Kraus*, *Realenzyklopädie* II, 242, 9. Viz *Reil*, *Kreuzigung* 104.
- ³³⁷ *Revue de l'art chrétien*, 1907, 201.
- ³³⁸ *Kraus*, *Kunstgeschichte*, I, str. 176.
- ³³⁹ *R. Forrer*, *Die frühchristlichen Altertümer auf dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strassburg 1893, str. 27; tab. 18, 3; tab. 16, 8; tab. 18, 8.
- ³⁴⁰ *O. Wulff*, *Altchristliche Bildwerke*, č. 1616.
- ³⁴¹ *A. Bauer* und *J. Strzygowski*, *Eine alexandrinische Weltchronik*. Denkschriften der k. k. Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse 51, Wien 1906.
- ³⁴² *O. Marucchi*, *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*, Roma 1890, str. 48, tab. 3. *J. Wilpert*, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*. Freiburg i. B. 1891, str. 39, tab. 18. *A. Bosio*, *Roma sotteranea* 1632, 1. III, str. 581. *Názor Wilpertův* (*Katakombengemälde*, str. 40), že P. Maria stála en face vůči pozorovateli a rukama ukazovala ke kříži, je nesprávný, neboť detail rukou pod pláštěm zvednutých, jak jej zachytili starožitností neznalí kopisté, odpovídá zcela podobným obrazům na př. *Rabulova kodexu* a fresku u Sta. Maria Antiqua (v kapli sv. Quirika a Julitty).
- ³⁴³ *Wilpert*, *Malereien und Mosaiken*, I, 390.
- ³⁴⁴ *tamtéž*, str. 398.
- ³⁴⁵ *tamtéž*, IV, 180.
- ³⁴⁶ *Legenda* tato literárně se projevuje teprve ve spisech středověkých, patrně vlivem *Petra Comestora* (†1179), který na základě jiných zpráv (ut tradunt quidam) vypravuje, že voják, dotknuv se krví Kristovou očí, nabyl zraku. Neuvádí však, že by krev Kristova prýstící z boku zasáhla oko vojínovo, jak je vyobrazováno. *Historia scholastica*, c. 179. P. L. 198, 1633.
- ³⁴⁷ *Ph. Lauer*, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, Paris 1906, str. 98; tab. XIV. *H. Grisar*, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. B. 1908, str. 115.
- ³⁴⁸ *Reil* (*Kreuzigung*, str. 113) uvádí jako příklad mero-

vejského zájmu relief ukřižování na relikviáři v Conques. Než předmět tento byl v době románské s použitím merovejských součástí přepracován a právě ukřižování, při němž Kristus visí vahou svého těla, dlužno klásti do doby románské.

³⁴⁹ Kraus, Geschichte I, 618.

³⁵⁰ A II, 17; fol. 38, 3b, *Zimmermann*. Text str. 117 a 259. III, tab. 222.

³⁵¹ č. 51, pag. 266. *Zimmermann*. Text 99; III, tab. 188.

³⁵² J. O. Westwood, Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts, London 1868, tab. 51, obr. 7 a 8.

³⁵³ Westwood, str. 150. Kraus, Kunstgeschichte, I, str. 618.

³⁵⁴ Reil, Kreuzigung, str. 116.

³⁵⁵ Zimmermann, Text 108; III, tab. 213.

³⁵⁶ Mp. theol. fol. 69. Zimmermann, Text 109 a 257; 7, III, tab. 220.

³⁵⁷ Reil, Kreuzigung, str. 119.

³⁵⁸ F. Hammerich, Aelteste Epik der Angelsachsen, Deutschen und Nordländer. Gütersloh 1874, str. 27.

³⁵⁹ E. Šittler a A. Podlaha, Poklad svatovítský. (Soupis památek historických a uměleckých.) Praha 1903, str. 10, č. 5. A. Matějček, Zbroj sv. Václava a meč svatoštěpánský. Věstník Č. Akademie, roč. 25., 1916, str. 246.

³⁶⁰ DAC III, 2, 3066.

³⁶¹ A. de Longperier, Pierre basilidienne offrant la plus ancienne représentation de la crucifixion. Bulletin de la Société impériale des Antiquaires de France, 1867, str. 111, tab. 30. Tamtéž, 1883, str. 313.

³⁶² Cecil Smith, The crucifixion on a greek gem. The Annual of the British school at Athens, III, 1896—7, str. 201. Dalton, č. 43.

³⁶³ Leclercq, Manuel II, 368.

³⁶⁴ Epist. 32, P. L. 61, 336.

³⁶⁵ Wilpert, Katakomben I, 74.

³⁶⁶ Garrucci, 479, 15 (v textu 16).

³⁶⁷ J. H. Middleton, The Lewis collection of gems and rings in the possession of Corpus Christi College, Cambridge. London 1892, str. 84.

³⁶⁸ E. Müntz, Une broderie inédite, exécutée pour le pape Jean VII. 705—708. Revue de l'art chrétien, 1900, str. 18.

³⁶⁹ Garrucci 459, 2. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I, Berlin 1914, č. 166 datuje s pochybností desku cividalskou „kolem 900 (?)“. Důvodem je mu příbuznost se svatohavelskou t. zv. Tutilovou deskou (tamtéž, č. 164) a jinou prací svatohavelskou, nyní v Budapešti (tamtéž č. 165), jichž vznik

se obecně klade kol. 900. Nelze upřít, že panuje jakási podobnost v drobném a hustém řasení šatu, než v pojetí postav, postoji, vztahu k půdě a j. je dosti rozdílů. Provedení desky cividské je také mnohem hrubší. Pozdní datování cividské desky není dostatečně prokázáno. Než i kdyby tomu tak bylo, šlo by o kopii původní desky, jejíž vznik dlužno klásti do polovice 8. století, poněvadž jiný Ursus není znám, než jmenovaný Pavlem Diakonem. (*Historia Langobardorum* VI, 24.)

³⁷⁰ *Wilpert*, *Mosaiken und Malerien* II, 528; IV, 209.

³⁷¹ *Wilpert*, *Mosaiken und Malerien* I, 381; obr. 122.

SEZNAM ZKRATEK.

- CSEL = *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, ed. cons. *Academiae Vindobonensis*. Vindobonae 1866 násl.
- DAC = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, publié par F. Cabrol et H. Leclercq. Paris 1907 násl.
- Dalton*, *Catalogue*. = O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the department of british and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum*. London 1901.
- Dieterich*, *Papyrus magica*. = A. Dieterich, *Papyrus magica musei Lugdunensis Batavi*. *Jahrbücher für classische Philologie*, 16. Suppl. B., Leipzig 1888, str. 801.
- Ficker*. = J. F. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im altchristlichen Museum des Laterans*. Leipzig 1890.
- Garrucci*. = R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Prato 1873—80.
- GChS = *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, herausgegeben von der Akademie zu Berlin. Leipzig 1897 násl.
- Geyer*, *Itinera*. = P. Geyer, *Itinera hierosolymitana saeculi IV—VIII*. CSEL vol. 39.
- Kauffmann*, *Archäologie*. = C. M. Kauffmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*. 3. Aufl. Paderborn 1922.
- Koch*, *Bilderfrage*. = H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage*. Göttingen 1917.
- Kraus*, *Kunstgeschichte*. = F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*. I, Freiburg i. B. 1896.
- Leclercq* *Manuel*. = H. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*. Paris 1907.
- P. G. = J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. Parisiis 1857—1886.
- P. L. = J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Parisiis 1844—64.

- Reil*, Kreuzigung. = *J. Reil*, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.
- REPT = *J. J. Herzog* und *A. Hauck*. Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. 3. Aufl. Leipzig 1896—1913.
- Wilpert*, Katakomben. = *J. Wilpert*, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. B. 1903.
- Wilpert*, Mosaiken und Malereien. = *J. Wilpert*, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert. Freiburg i. B. 1917.
- Wulff*. = *O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst. (F. Burger, A. E. Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg.)
- Wünsch*, Verfluchungstafeln. = *R. Wünsch*, Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom. Leipzig 1898.
- Zimmermann*. = *E. H. Zimmermann*, Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916.

REJSTŘÍK.

Obyčejné písmo udává čísla stran, *kursiva* čísla poznámek;
číslice s hvězdičkou značí čísla obrazů:

- | | |
|---|---|
| Abrahamova oběť 24, 27,
29, 56, 117. | Augustin 65, 94. |
| Adam a Eva 24, 30, 56. | Baal 79. |
| Aetheria 95 n., 144, 148. | Bardenhewer O. 128, 295. |
| Achmim-Panopolis 99, 166. | Barnabášův list 50, 56. |
| Akta Cypriánova 65; Felicity a Perpetue 65, 67; | Basileus 129 n. |
| Pilátova (evang. Nikodémovo) 137 n., 157, 162. | Basilidovci 70. |
| Alexamenos 72 n., 84. | Basilius 89. |
| Amor a Psyche 9, 23. | Baumstark A. 46, 183, 191, 229. |
| Antiochijský kalich, viz Nový York. | Bavit 113. |
| Antonín z Piacenzy 145, 146. | Becker E. 176. |
| Anubis 80. | Benátky, S. Marco, mozaiky 118, 164; ciboriové sloupy 136 n., 150 n., 5*. |
| Aosta, diptych Anicia Proba 127. | Benedikt Biscop 117, 171. |
| apologeté 42 n. | beránek 136 n., 142 n., 151, 166, 177. |
| Apoštolské konstituce 28, 30, 31. | Berlín, K. F. Museum, papyrus 144; pečetní válec 71, 80, 10*; pyxis 58. |
| Arnobius 43, 44. | Birnbaum V. 217. |
| asinus togatus 74. | Bobbio, ampule 290, 293. |

Bosio A. 167.
 Bréhier L. 129 n., 201, 247.
 Brescia, Museo Quiriniano,
 lipsanotéka 92 n., 116,
 17*, 18*.
 Brockhaus C. 43 a.
 Burckhardt J. 31.
 Caedmon 175.
 Calpurnius 159.
 Cambridge, Corpus Christi
 College, gemma 178; St.
 Johns College, žaltář
 173.
 Cařihrad 142 n.; chrám
 Apoštolů 116, 118, 164;
 sv. Sofie 140; museum,
 ambon ze Soluně 114,
 140.
 Ciacconio 167.
 Cividale, pax 132, 182, 34*.
 commendatio animae 28.
 crux commissa 121; im-
 missa 107, 158.
 Cyril Alexandrijský 65.
 Cyril Jerusalemský 34, 96,
 97.
 Daniel 24, 26, 27, 29, 31,
 56, 156.
 Daniel poutník 149.
 David 24.
 Dieterich A. 81, 156.
 Dobbert E. 110, 137.
 dobrý pastýř, viz Kristus-
 pastýř.
 Dölger F. J. 34, 129, 165.
 Dracontius 135.
 Durham, Cathedral Library,
 zlomky evangelií 72, 31*.
 Dvořák M. 12, 26.
 Efrém 104, 160, 161.
 Eisen G. A. 52, 60, 61, 63.
 Eliáš 27.
 Eliseus 27, 110.
 Elvira, sněm 45, 46.
 Epifanius 46, 48, 79, 80, 89,
 148.
 Epifanius mnich 116.
 Eskulap 80.

eucharistie 30, 41.
 Eusebius Caesarejský 46 n.,
 89, 97, 148.
 exegeze alegorická 49 n.,
 87 n.; historická 87 n.
 Ezechiáš 27.
 Ezechiel 27, 118, 138.
 Ficker J. 43 a.
 Florenc, Laurenziana, Ra-
 bulův kodex 118, 124,
 138 n., 141, 156 n.; 29*.
 František z Assisi 102, 103.
 Funk F. X. 60.
 Furtwängler A. 188.
 Gabelentz, H. v. d., 137,
 138, 277.
 Gareb a Agra 158, 168.
 Garrucci R. 131, 133, 291.
 gnosticism 9, 68 n.
 Goldschmidt A. 113, 369.
 grafito palatinské 71 n., 13*.
 Grimaldi 181.
 Esop 159.
 Grisar H. 110, 111.
 Habakuk 108.
 Harnack A. 20, 36, 85.
 Hauck A. 85.
 Haupt J. 73.
 Heisenberg A. 149, 164.
 Helena 97.
 Henoch 27.
 Hermas 24, 50, 65, 67.
 Hilarius z Poitiers 133 n.
 hody nebeské 30.
 Holl K. 43 a, 89.
 Hopfner Th. 154.
 hostina sedmi 24, 30.
 Huelsen Chr. 130, 147, 157.
 Chludovův žaltář 133, 164.
 Chorikios 116, 150.
 Irenej 27, 28, 50, 68.
 Isaiášovo proroctví 24, 33.
 Israel, vyvedení z Egypta
 27.
 Izák, viz Abrahamova oběť.
 Izák z Antiochie 161, 162.
 Jahve-Sabaot 79 n.
 Jakub ze Sarugu 160.

Jan Evangelista u kříže
 109, 122, 147, 158, 163,
 164, 165 n., 167, 168, 182.
 Jan Jerusalemský 48, 148.
 Jan Zlatoústý 96, 97, 161,
 163.
 Jerusalem Anastasis 95, 97,
 146, 148,
 Martyrion 95, 97, 98,
 148.
 Golgota 95, 97, 98, 146,
 148.
 golgotský kříž 95 n.,
 136, 148, 149.
 svatý kříž 96 n., 105.
 Boží hrob 123 n., 149.
 obraz ukřižování 105,
 144 n.
 ampule, viz Bobbio,
 Monza.
 Jidáš 120, 121, 123.
 Job 24, 30, 56.
 Jonáš 24, 27, 29, 31, 93, 158.
 Junius Bassus 53 n.
 Justin II. 143.
 Justin Mučedník 28, 50, 65.
 kaditelnice 165.
 Kahýra, kostel al Muc-
 allaha, dveře 115.
 Karpokratovci 68.
 Kaufmann C. M. 21, 92,
 144, 167.
 Kaufmann D. 43 a.
 Kelsos 65, 66.
 Killoran 172.
 klanění mudrců, viz Kri-
 stus.
 Kliment Alexandrijský 39,
 41, 42, 46, 65, 67, 56.
 Kliment Římský 27.
 Knöpfler A. 60.
 Kodaň, krucifix 166.
 Kodža Kalessi, relief 113.
 Koch H. 60—63, 88, 89.
 Kondakov N. P. 110.
 Konstancie 47, 89.
 Konstantin 84, 85, 87, 95.
 Konstantin Rhodios 164.

krev a voda 161; krev
 tryskající do oka 173,
 346.
 Kraus F. X. 73, 16, 43 a,
 60, 63—65, 90, 229.
 krioforeské sochy 9.
 Kristus (*Ukřižovaný*)
 krásný mladík 65 n.
 nevzhledný 65.
 stařecký 141.
 bezvousý 112, 115, 121,
 132, 156, 174.
 vousatý 88, 107, 112, 115,
 121, 141, 147, 153, 154,
 158, 164 n., 168, 172.
 žijící (na kříži) 109, 121,
 123, 134 n., 163, 172 n.
 trpící 100.
 mrtvý 103.
 hlava vzpřímená 107,
 121, 129, 132, 147,
 174 n., 178.
 hlava skloněná 158, 161,
 163 n., 166 n.
 nimbus 112, 121, 141,
 147, 153, 154, 156,
 165 n., 172, 176 n., 182.
 titulus 121, 165 n., 172.
 podnož 72, 74, 107, 108,
 121, 156, 165 n., 174,
 182.
 neoděný (přepásaný) 107,
 121 n., 129 n., 132, 133,
 135, 164, 181, 182.
 oděný tunikou a palliem
 147, 153, 154, 172.
 oděný (pruhovou) tuni-
 kou (bezrukávovou)
 155, 158, 161 n., 164 n.
 oděný tunikou rukávo-
 vou 156, 165, 166.
 barva tuniky 161.
 přivázán 156.
 přibit 107, 121, 158, 172.
 probodnutý levý bok 122,
 156, 173.
 probodnutý pravý bok
 158 n., 168, 172.

pastýř 9, 24, 29, 63 n.
 spasitel 26 n.
 zákonodárce 56, 58, 59,
 60, 107.
 učitel 58, 61.
 s apoštoly 24, 30, 38, 58,
 93, 107.
 klanění mudrců 24, 33,
 38, 108, 138, 139.
 křest 24, 30.
 svatba v Káni 24, 27, 31.
 rozmnožení chlebů 24,
 29, 31.
 Samaritánka 24, 30, 139,
 141.
 uzdravení dcery Jairovy
 30, 31.
 uzdravení churavých 24,
 28, 30, 31, 139.
 uzdravení hemoroisy 24,
 28, 30, 47.
 uzdravení hluchých 27,
 28.
 uzdravení chromých 27,
 28.
 uzdravení malomocných
 24, 27, 30.
 uzdravení němých 27, 28.
 uzdravení slepých 24, 27,
 28, 29, 31, 139.
 vzkříšení Lazara 9, 15,
 17, 24, 29, 31, 100, 101,
 139, 141, 4*, 6*.
 chůze po moři 28.
 vjezd do Jerusalema 56,
 136, 139.
 jímání 56, 93.
 před veleknězi 93, 107.
 před Pilátem 56, 93, 107,
 188.
 korunování trním 92.
 nesení kříže 92, 117, 120.
 ukřižování 4, 10, 20, 31 n.
 a j.
 vzkříšení (ženy u hrobu)
 11, 92, 107, 118, 120,

123 n., 138, 146, 156,
 158.
 nanebevstoupení 110, 118,
 119, 136, 139, 157;
 viz též Maria, Jan Ev.,
 lotři, Longinus, Ste-
 faton, mora.
 krucifix palatinský, viz
 grafito.
 kříž 34, 35; triumfální 109;
 nalezení kříže 97; viz
 Jerusalema.
 kultové sochy a obrazy 37,
 38, 44 n.
 Kynevulf 175.
 Lactantius 42 n.
 Laon, rukopis Pavla Orosia
 143.
 Laudes Domini 93.
 Lázár B. 248.
 Le Blant E. 43 a, 125.
 Leclercq H. 74, 75, 21, 49,
 85, 112.
 Leo Allatius 148.
 Leuze, krucifix 166.
 Lev Veliký 91, 134.
 Leyden, papyrus V (I. 384)
 79 n.
 Libanius 94.
 Liber pontificalis 162, 170.
 Liell J. 43 a.
 Liverpool, Mayerova sbírka,
 slonovinová deska 132.
 Londýn, British Museum,
 gemma z Kystendže 176,
 21*; papyrus 121—179;
 slonovinové desky 120 n.,
 131 n., 23*.
 Longinus 122, 156, 159,
 164 n., 168, 169, 172 n.,
 178.
 Lot 27.
 lotři (spoluukřižování) 107,
 108, 136, 147 n., 153 n.,
 162, 164.
 Magdalena 93.
 Mamachi T. M. 110.

Maria P. u kříže 109, 122,
 147, 158, 163 n., 167, 168,
 182.
 zvěstování 138 n.; navští-
 vení 138; nanebevzetí
 118.
 Martha J. 22.
 Matějček A. 359.
 Michel K. 36, 43 a, 113.
 Milán, sv. Ambrož, dveře
 113 n.; poklad katedrály,
 diptych 125, 127, 135 n.;
 S. Nazaro, stříbrná skřín-
 ka 58; sbírka Trivulzi,
 diptych 125, 127.
 Milani L. A. 22.
 Miller K. 250.
 Millet G. 252, 272.
 Minucius Felix 35, 42, 44 n.
 Mnichov, Nationalmuseum,
 slonovinová deska 119,
 125, 127; kabinet medajlí,
 gemma 96, 177, 19*.
 Mojžiš 8, 24, 29, 110, 117.
 Molinier E. 241.
 Mommsen Th. 94.
 monofysitism 99.
 Monza, ampule 118, 124,
 138, 145 n., 153; 24*—
 26*; enkolpia 165; stau-
 rotéka 165.
 mora 137, 147 n., 153, 156,
 158, 164.
 Müller N. 65.
 Narbonne, kostel sv. Gene-
 sia, obraz Ukřižovaného
 129 n.
 nestorianism 99.
 Nikolaos Mesarites 162,
 164.
 Nilus 115.
 nimbus 9, 88; viz Kristus.
 Noe 9, 24, 27, 29.
 Nový York, antiochijský
 kalich 52, 60 n., 9*.
 Odgersova gemma 77.
 Odysseus 80.

onolatrie, viz oslí kult.
 oranti 9, 24, 29, 106, 108,
 109.
 Orfeus 9, 23, 29, 52, 71, 80.
 Origenes 27, 42 n., 50 n.,
 148.
 Osiris 25, 71, 77.
 oslí kult 72 n.
 Padova, Arena, fresko 103.
 Pagenstecher R. 18.
 Paneas 47.
 Paribeni R. 51, 58, 60.
 Paříž, Bibliothèque Natio-
 nale, rukopis č. 139—113;
 č. 510—169; č. 12168—
 143; amulet 124, 153;
 27*; Louvre, papyrus Mi-
 maut 77; poklad z Bos-
 coreale 61 n.
 pastýř, viz Kristus, Hermas.
 Pavel 56, 57 n., 126.
 Pavlín z Noly 116, 131, 135,
 144, 177.
 Permský talíř, viz Petro-
 hrad.
 Petr 29, 31, 58, 60, 61, 93,
 122, 126, 128, 141, 156;
 zajetí 56, 57; zapření 93,
 107, 120.
 Petrohrad, Eremitáž, perm-
 ský talíř 118, 124, 155,
 156, 28*.
 Petrus Comestor 346.
 Pilát 6, 120, 123, 137, 188.
 Praha, poklad svatovítský,
 přilbice sv. Václava 175.
 Protonike 97.
 Prudentius 116, 131, 135.
 Pseudodionysios 138.
 Psyche 9; viz Amor a
 Psyche.
 Pulje 141.
 Rabula, viz Florenc.
 Rahab 27.
 Ravenna 3, 113; sarkofágy
 140 n.; Maximiánova ka-
 tedra 63; S. Apollinare

Nuovo 93, 124, 142; S. Vitale 114, 140.
 Reil J. 149, 202, 214, 291, 348.
 Renan E. 6.
 Riegl A. 12, 13, 54, 60, 95, 99.
 Robert C. 28.
 roční počasí 9, 23.
 Rochette-Raoul 12, 21.
 Rossano, kapit. knihovna, kodex 100, 138 n., 141 n.
 Rossi, G. B. de, 116, 21, 58.
 Rott H. 227.
 Rusticus Helpidius 117.
 rybář 8.
 Řehoř Nazianský 122, 144, 161.
 Řehoř Nyssenský 89, 97.
 Řehoř Tourský 129 n.
 Řím 3, 5, 120, 126 a j. Casa Celimontana 14; Lateránské museum sarkofág č. 55—60; č. 171—92, 12*; č. 174—57, 58, 140; socha Pastýře 63, 11*; Museo Nazionale soška Kristova 51, 58 n., 8*; palatinské grafito 71 n., 13*; Palatin, paedagogium 71 n.; pohřebiště Domitillino 36, Lucinino 35, 36, Petra a Marcellina 58, 2*; Ponciánovo 96; sbírka Nottova 177; Sta Constanza 14, 116; S. Clemente, freska 182, 35*; Sta Maria Antiqua, uctívání Ukřižovaného 132; Ukřižovaný v kapli sv. Quirika a Julity 167 n.; 30*; Sta Maria Maggiore, mosaiky 115; Sta Maria del Presepio: obraz ukřižování 132, 167, 181, umbella 132, 181; Sta Pudenziana, mosaika 95 n., 124; Sta

Sabina, dveře 88, 106 n., 118 n., 124 n., 131, 22*, Sta Sanctorum, skřínka 169; Sto Stefano Rondo 153; Vatikán: sarkofág Junia Bassa 53 n., 67, 116, 7*; kříž Justinův 142; knihovna, svitek Josuův 90, Sacramentarium Gelasianum 28, 143.
 Sedulius 135.
 Serapis 80.
 Séroux d'Agincourt 110.
 Set, syn Adamův 79.
 Set-Tyfon 73, 77, 78 n., 13*—16*.
 shoda obouzákonní 91, 110, 115 n.
 Schultze V. 40, 43a.
 Sinaj, klášter sv. Kateřiny, dveře 115.
 slunce a měsíc 137, 147, 158, 162, 164 n., 168.
 Soluňský ambon, viz Cařihrad.
 Sofronios 149.
 soud 9, 30.
 spása a její typy 24 n.
 Stasov 156.
 stavba věže 24.
 Stefaton 156, 159, 164 n., 169, 172 n., 178.
 Steinmann B. E. 43a.
 Stroganovova paténa 96.
 Strzygowski J. 115, 220, 221.
 Stuhlfauth G. 62, 109, 222.
 Styger P. 59, 104.
 subligaculum 107, 121.
 Sulpitius Severus 117.
 Sv. Havel, klášterní knihovna, kodex Isidorův 132; irský evangeliář 172 n., 32*.
 Sybel, L. v., 55, 43a, 100.
 synkretism 68 n.

Syxtus P. (Scaglia) 21.
 Šalomoun 83 n.
 Tacitus 74, 80.
 Tertullián 10, 27, 28, 35,
 39, 40 n., 46, 65, 73, 74,
 50.
 tetramorfy 139.
 Theodolinda 145 n.
 Theodor papež 153.
 Theodosius I. 48; II. 95.
 Theofanes 95.
 Thode H. 204.
 tituli Ambrosiani 116; vo-
 tivi 117, 131.
 Tobiáš 24, 27.
 tři mládenci v peci ohni-
 vé 24, 26, 27, 30, 31.
 tunica clavata 162; viz Kri-
 stus.
 typy a antitypy 87.
 Tyrus, basilika 35.
 Uranos 57, 59, 88.
 Utrecht, univ. knihovna,
 žaltář 133.
 Venantius Fortunatus 135,
 144.
 Venturi A. 122, 137, 141,
 240.

Vídeň, Genesis 90.
 Visconti C. L. 132.
 Vogüé, M. de, 62.
 Waal, A. de, 54, 55, 43a,
 46, 101.
 Wakefield, sbírka Cheste-
 rova, gemma 176, 20*.
 Weis-Liebersdorf J. E. 54,
 65, 122.
 Wendland R. 127.
 Werden, skříňka 174.
 Wickhoff F. 12, 19.
 Wiegand J. 210, 222.
 Wieland F. 80.
 Wilpert J. 32 n., 54, 21,
 32, 41, 46, 47, 169, 342.
 Wittig J. 102, 103.
 Wulff O. 112, 114.
 Wünsch R. 73, 75 n.
 Würzburg, univ. knihovna,
 epištoly sv. Pavla 173;
 33*; gemma Urlichsovy
 sbírky 80.
 zaklínací desky 77 n., 14*.
 Zimmermann E. H. 281 n.
 Zuzana 24, 26, 27, 30.
 ženy u hrobu, viz Kristus
 — vzkříšení.

SEZNAM VYOBRAZENÍ.

1. *Nástěnná malba villy v Boscoreale. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. München 1923, III., č. 707.*
2. *Malby v hrobní komoře katakomb sv. Petra a Marcellina v Římě. Wilpert, Katakomben, II., tab. 60.*
3. *Telefos. Nástěnná malba z Herkulana. E. Pfuhl, l. c. III., č. 659.*
4. *Vzkříšení Lazarovo. Nástěnná malba v pohřebišti Kallistově v Římě. Wilpert, Katakomben II., tab. 46.*
5. *Relief ukřižování na ciboriovém sloupu u sv. Marka v Benátkách. Wilpert, Mosaiken und Malereien, II., 878, obr. 414.*
6. *Vzkříšení Lazarovo. Miniatura kodexu Rossánského. A.*

- Haseloff*, Codex purpureus Rossanensis. Berlin—Leipzig 1898, tab. I.
7. *Kristus zákonodárce*. Relief Bassova sarkofágu v Římě. *A. de Waal*, Der Sarkophag des Junius Bassus. Rom 1900, tab. V.
 8. *Soška Kristova* v Museo Nazionale Romano. Römische Quartalschrift 29, 1915, tab. I.
 9. *Antiochijský kalich*. American Journal of archeology, II. Ser., vol. 20 (1916), tab. 19.
 10. *Synkretistický obraz Ukřižovaného* na pečetním válci v Berlíně. (K. F. Museum.) *F. J. Dölger*, Der heilige Fisch, Münster i. W., 1922, III., tab. XXXVI., 2a.
 11. *Socha dobrého pastýře*. Laterán, Křesťanské museum. Dle fotografie.
 12. *Sarkofág č. 171*. Laterán, Křesťanské museum. Dle fotografie.
 13. *Grafito palatinské*. Museo Nazionale Romano. Dle fotografie (Alinari č. 28.359).
 14. *Obraz Setův* na zaklínací desce z Říma. *Wünsch*, Verfluchungstafeln, str. 40.
 15. *Odgersova gemma*. *Th. Hopfner*, Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Leipzig 1921, I., 108, obr. 1.
 16. *Obraz Setův* v papyru leydenském. *Wünsch*, Verfluchungstafeln, str. 88.
 - 17.—18. *Lipsanotéka v Brescii*. *Graeven*, Elfenbeinwerke, Italien, č. 14 n.
 19. *Gemma uctívání kříže* v Mnichově.. *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen, Leipzig 1900, I., tab. LXVII., č. 6.
 21. *Chesterova gemma*. DAC III. 2, 3049, obr. 3356.
 21. *Gemma z Kystendže* v Britském museu. DAC III. 2, 3050, obr. 3357.
 22. *Relief ukřižování* na dveřích svatosabinských. *J. Wiegand*, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina. Trier, 1900, tab. IV.
 23. *Ukřižování na desce Britského musea*. *G. Schönermark*, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst, Straßburg 1908, obr. 36.
 - 24.—26. *Ampule z Monzy*. *A. Heisenberg*, Grabeskirche und Apostelkirche. Leipzig 1908, I., tab. VIII.
 27. *Amulet Národní knihovny v Paříži*. Byzantinische Zeitschrift, II., 1893, str. 188.
 28. *Permský talíř*. *Reil*, Kreuzigung, tab. II.

29. *Miniatura ukřižování v kodexu Rabulově. Dle fotografie.*
30. *Ukřižování v basilice Sta Maria Antiqua (kaple sv. Quirika a Julitty) v Římě. Wilpert, Mosaiken und Male-
reien, IV., 180.*
31. *Evangeliař durhamský. Zimmermann, III., tab. 222.*
32. *Evangeliař svatohavelský. Zimmermann, III., tab. 188.*
33. *Epištolář würzburgský. Zimmermann, III., 220.*
34. *Pax v Cividale. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen
aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser.
I., Berlin 1914, č. 166.*
35. *Ukřižování v basilice San Clemente v Římě. Wilpert,
Mosaiken und Malereien, IV., 209.*

OBSAH.

Předmluva.

I. Křesťanské umění v době předkonstantinské a zobrazování Ukřižovaného	3
1. Antické vlivy	5
2. Formální problémy starokřesťanského umění	12
3. Myšlenkový obsah pohřebištních maleb	20
4. Starokřesťanské nazírání na umění	36
5. Ikonografický význam plastiky	51
6. Předkonstantinský obraz Kristův	63
II. Gnostický synkretism a zobrazování Ukřižovaného	68
III. Změna nazírání v době pokonstantinské	84
IV. Západní typ Ukřižovaného	104
1. Relief ukřižování na dveřích kostela sv. Sabiny v Římě	106
2. Relief ukřižování na slonovinové desce Britského musea	120
3. Krucifix narbonský a jiné památky a literární doklady západní	129
V. Symbolický obraz Kristova ukřižování	135
VI. Schema a typy jerusalemské	144
VII. Syrský obraz Kristova ukřižování a jeho ustálení v umění byzanckém	154
VIII. Převzetí syrsko-byzanckého obrazu uměním insulárním	170
IX. Gemmy, vyobrazující Kristovo ukřižování	175
X. Splynutí západního typu s východním schematem	178
Poznámky	184
Seznam zkratek	207
Rejstřík	208
Seznam vyobrazení	214
Obsah	217

JOSEF CIBULKA

STAROKŘESŤANSKÁ IKONOGRAFIE

A ZOBRAZOVÁNÍ UKŘIŽOVANÉHO

Upravil V. H. Brunner

Vytiskla Průmyslová tiskárna

v Praze VII

Vydalo jako 46. knihu

DRUŽSTVO PŘÁTEL STUDIA

spol. s r. o. v Praze

léta Páně 1924



7



8



9



10

7. Kristus zákonodáree. Relief Bassova sarkofágu v Římě. - 8. Soška Kristova v Museo Nazionale Romano. - 9. Antiochijský kalich. - 10. Synkretistický obraz Ukřižovaného na pečtním váleci v Berlíně.

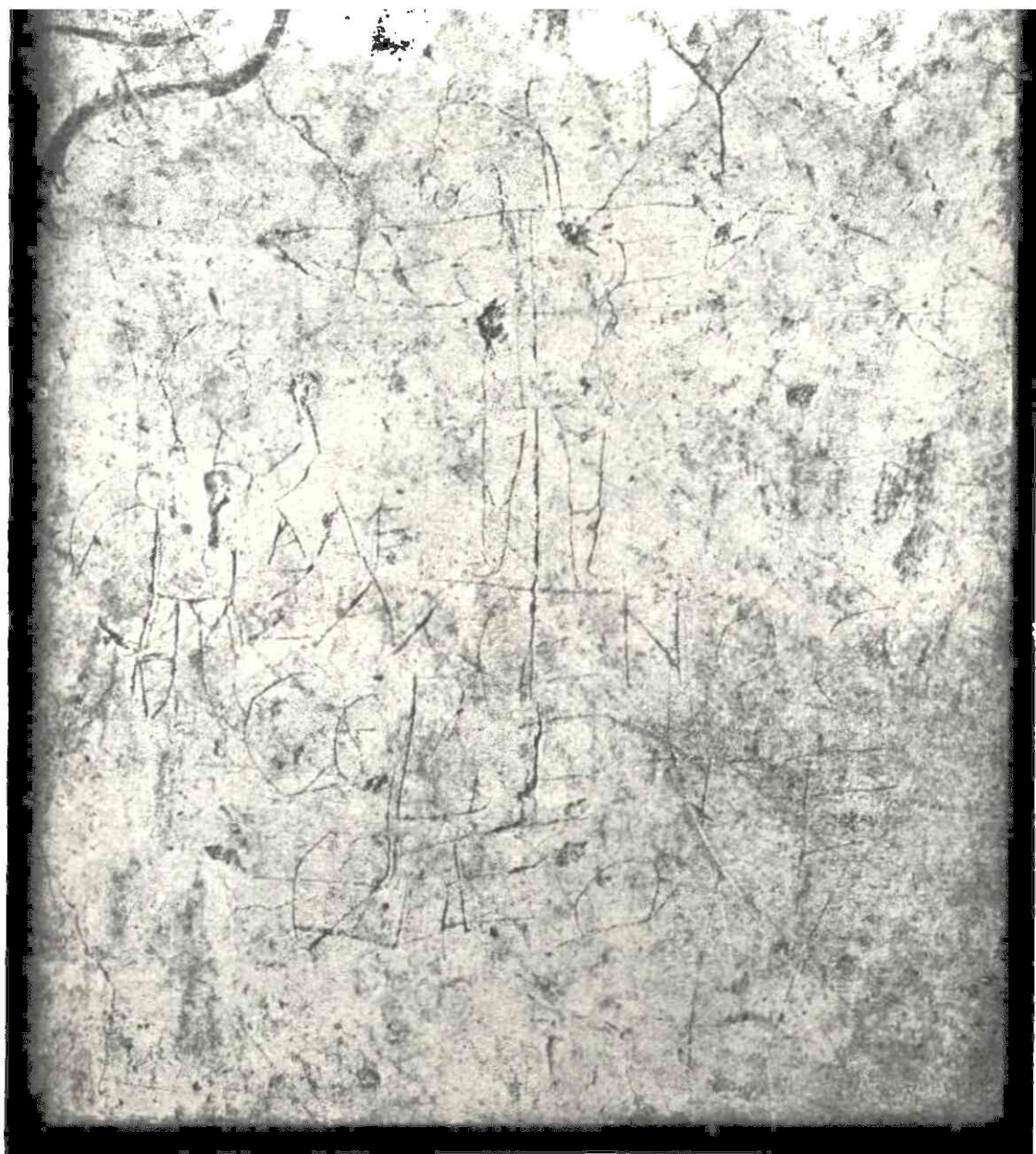


11



12

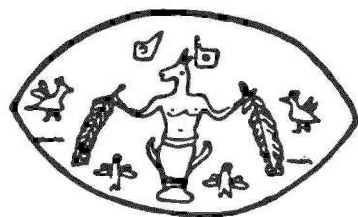
11. Socha dobrého pastýře. - 12. Sarkofág č. 171 (Fieker).
Obojí v Lateránském museu v Římě.



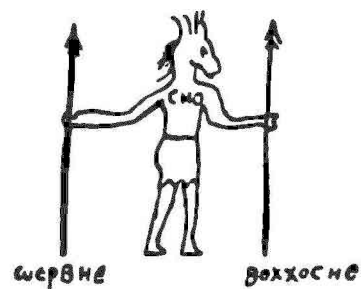
13



14

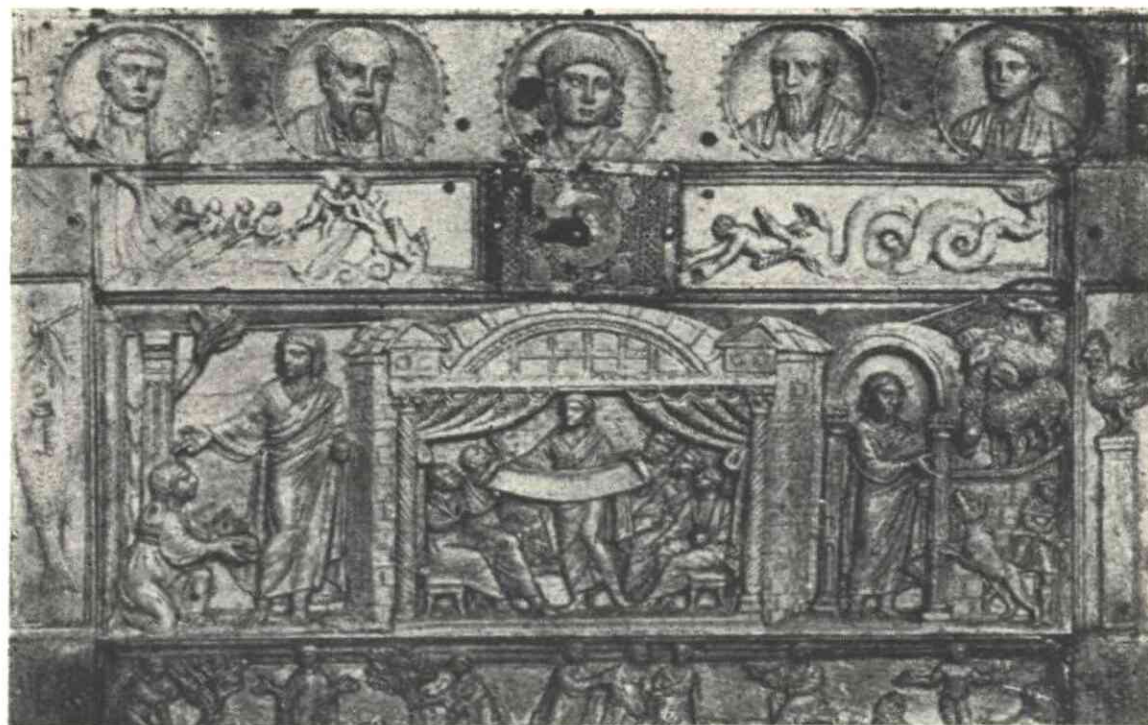


15

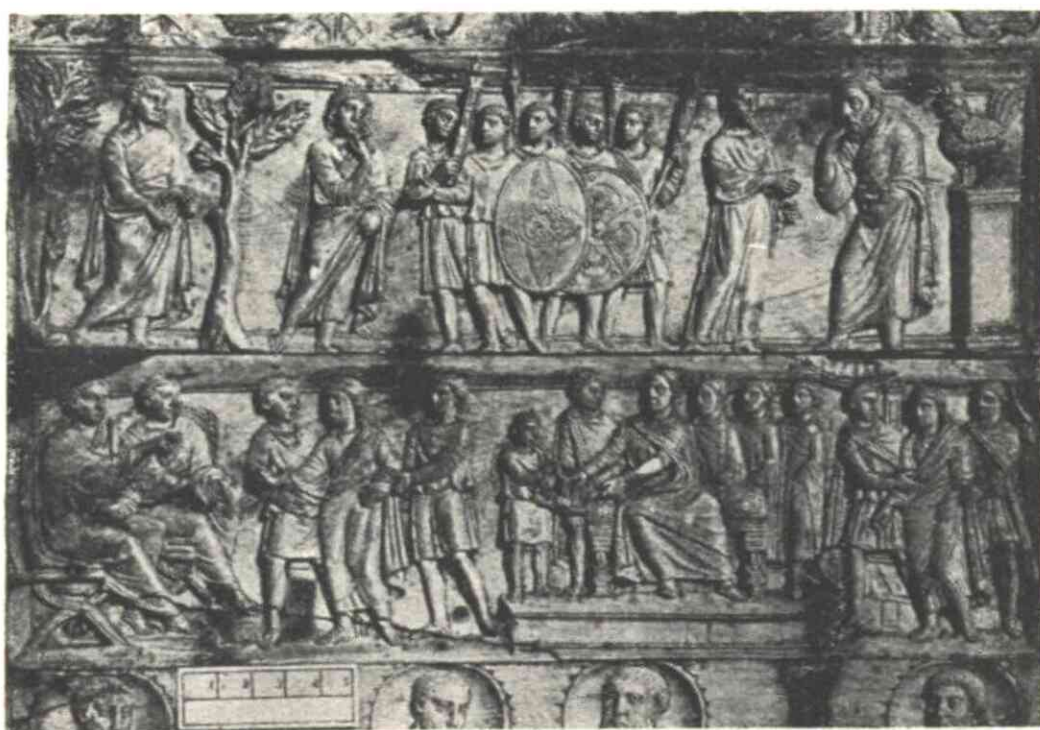


16

13. Grafito palatinské. - 14. Obraz Setův na zaklínací desce z Říma.
15. Odgersova gemma. - 16. Obraz Setův v papýru leydenském.



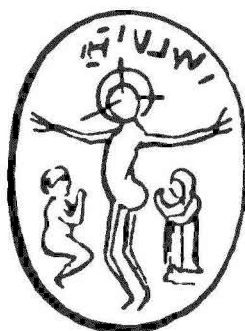
17



18



19

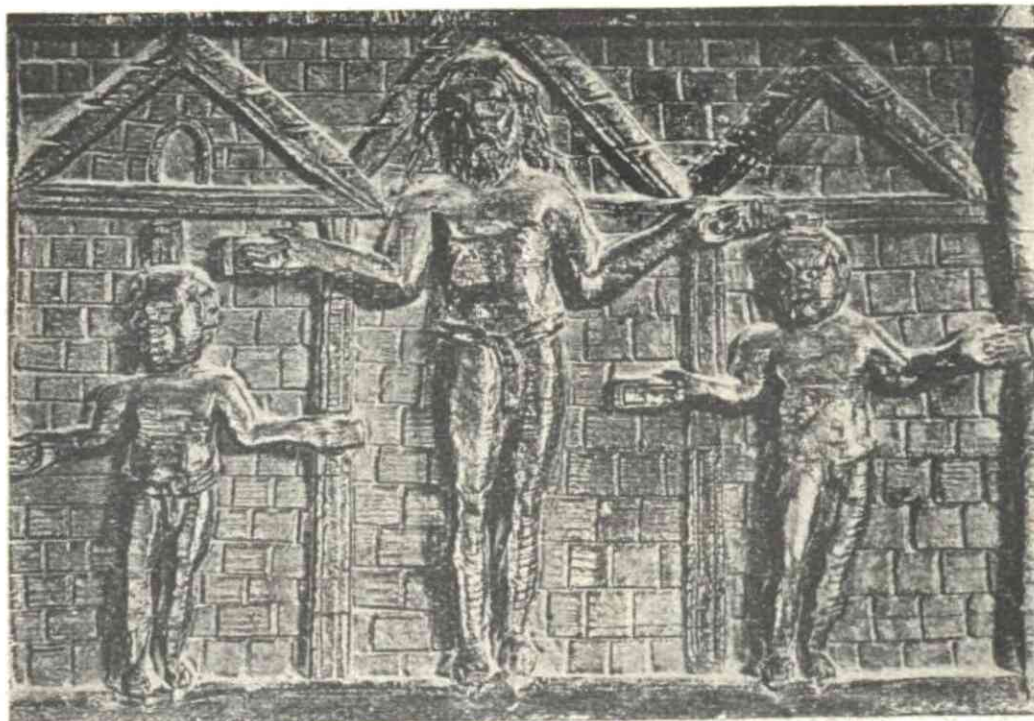


20

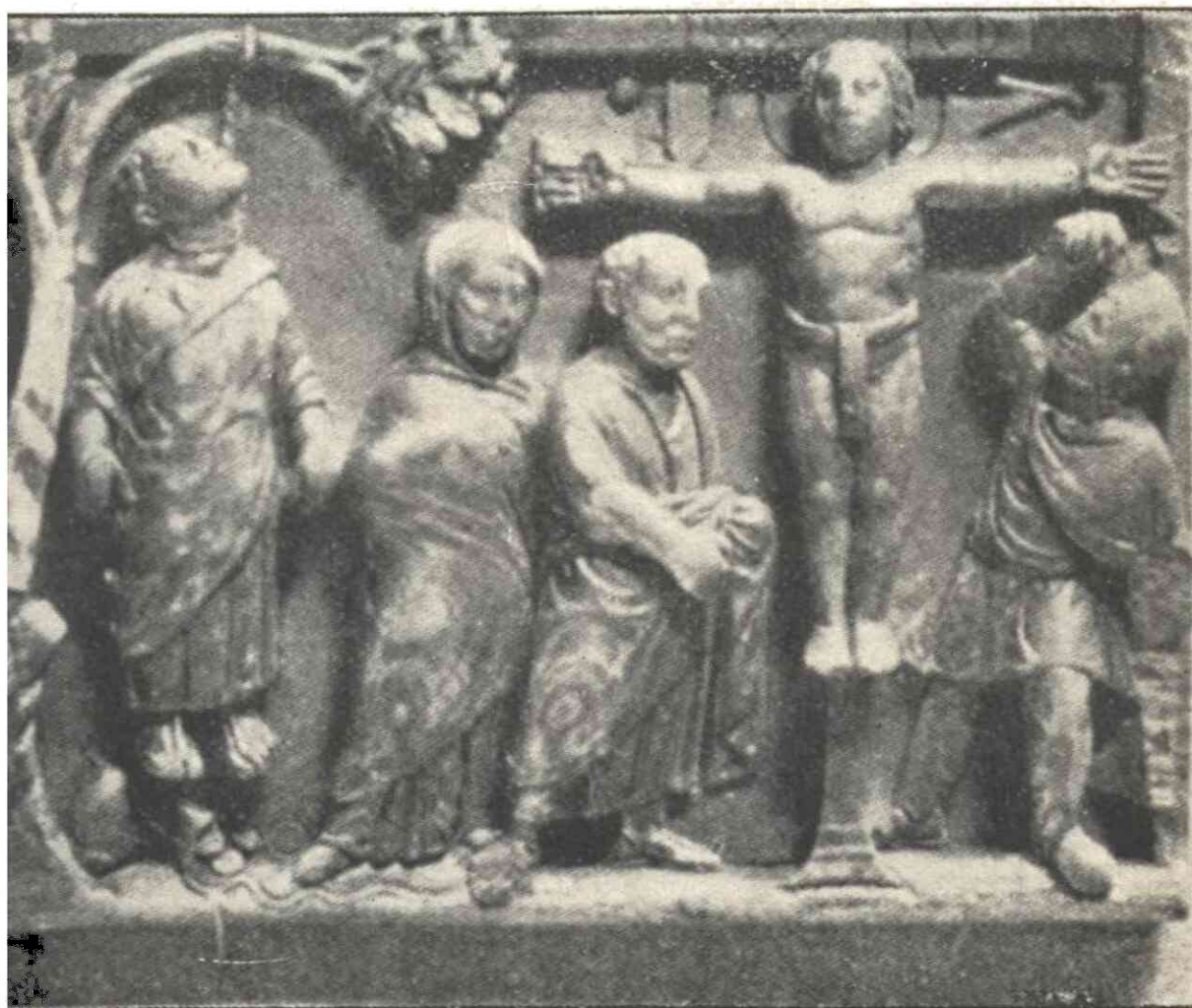


21

17-18. Lippitum v Brescii. - 19. Gemma (uctívání kříže).
20. Chesterova gemma. - 21. Gemma z Kystendže.



22



23

22. Relief ukřižování na dveřích svatosabínských.
23. Ukřižování na desce Britského musea.



21



25



26



27

24-26. Ampule z Monzy. - 27. Amulet Národní knihovny v Paříži.

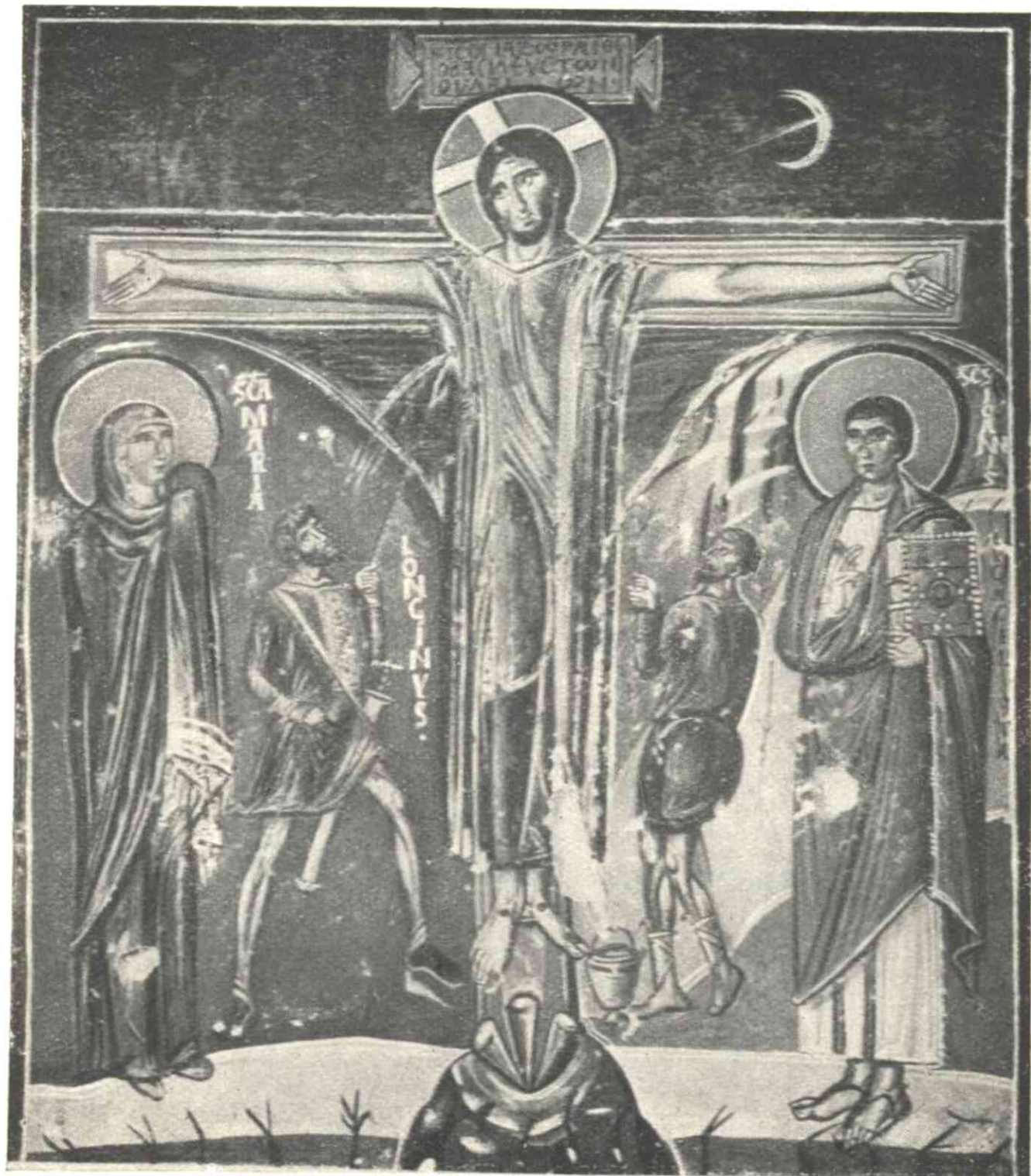


28



29

28. Permský talít. - 29. Miniatura ukřižování v kodexu Rabulově.



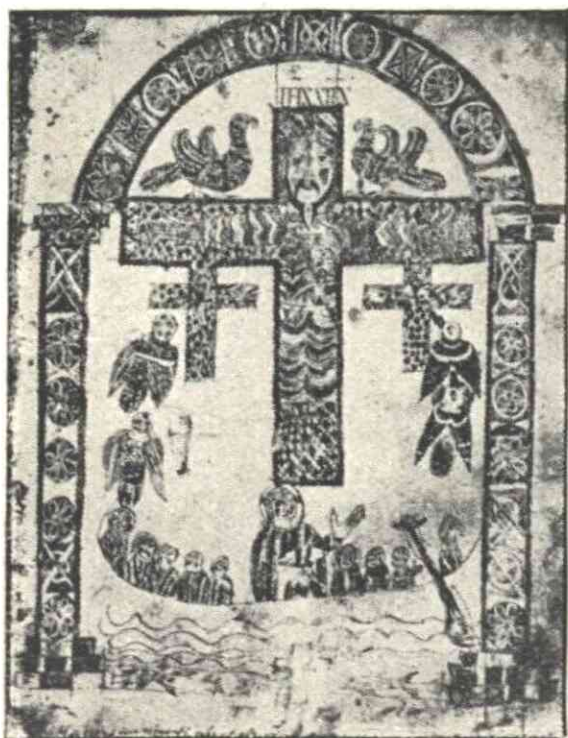
30. Ukřižování v basilice Sta. Maria Antiqua v Římě.
(Kaple sv. Quirika a Julitty.)



31



32



33



34

31. Evangeliář durhamský. - 32. Evangeliář svatohavelský.
33. Epištolář würzburgský. - 34. Pax v Cividale.

