

OBSAH

Úvod	5
1. INTERPRETAČNÍ RÁMEC	8
1.1 NÁBOŽENSKÉ POMĚRY V ŘÍMĚ	11
1.1.1 Římské náboženské poměry v počátcích principátu	11
1.1.2 Augustovy změny a hlavní náboženské tendence v době císařství.....	12
1.1.3 Křesťané v Římě	16
1.1.4 Židovské obce v diaspoře	17
1.2 UMĚNÍ.....	18
1.2.1 Umělecké prostředí vzniku raně křesťanského umění.....	18
1.2.2 Vývoj formy a obsahu.....	20
1.2.3 Umění předkonstantinovské	22
1.2.3.1 Křesťanské pohřby v katakombách a jejich výzdoba	23
1.2.3.2 Náměty.....	23
1.2.3.3 Forma a její změna v době předkonstantinovské	24
1.2.3.4 Křesťanské náhrobní nápisy v katakombách.....	26
1.2.4 Doba konstantinovská.....	28
1.2.5 Křesťanské triumfální umění.....	29
2. RECEPCE A REINTERPRETACE.....	30
2.1 Dobrý pastýř	30
2.1.1 Forma	30
2.1.2 Antický kontext.....	31
2.1.3 Biblická a raně křesťanská interpretace	34
2.2 Kristus - Orfeus	37
2.3 Fénix a páv.....	43
2.4 Jonáš pod pergolou - Endymión.....	45
2.5 Kristus - Hélios - Sol invictus	47
2.6 Kristus triumfující - císařský kult	54
2.6.1 Císařský kult	54
2.6.2 Trůnící Kristus - Pantokrator.....	56
2.6.3 Kristus ve slávě	56
2.6.4 Kristus mezi dvořany	59
2.7 Orant.....	62
2.8 Kristus - Victor - Vítězství křesťanství.....	64
2.9 Symboly	66
2.9.1 Víno -vinná réva.....	66
2.9.2 Orel.....	68
2.9.3 Věnc	70
Závěr	71
Seznam použité literatury	74
Seznam obrázků a fotografií	76
Abstrakt	77
Abstract	78

Úvod

Prvotním stimulem pro tuto práci se staly přednášky prof. Royta z listopadu 2006 o raně křesťanské symbolice a odkazy při přednáškách prof. Bouzka na recepci antických motivů raným křesťanstvím. V obou případech se jednalo jen o stručné zmínky o existenci jednotlivých antických typů, které lze nalézt v raně křesťanském umění. Pokusila jsem se tedy některé z nich popsat z hlediska formálního a obsahového. Tato práce je kompilací známých poznatků a pokusem o kritický pohled na některé interpretace, zvláště ty, které nejsou jednoznačné.

K pochopení procesu recepce a jejího výsledku bylo třeba naznačit náboženský vývoj v císařském Římě a zároveň vývoj raně křesťanského umění, které tuto recepci implikuje. Ve sledování daných motivů jsem se omezila na dobu pozdní antiky, tedy od roku přibližně 200, kdy starokřesťanské umění vzniká, do druhé poloviny pátého století, které již začíná být ve výtvarném umění spíše dědictvím antiky a nástupem Byzance, než antikou samotnou. Lokálně jsem se omezila na Řím, stranou jsem nechala jistě krásné mozaiky ravenenské, které inklinují k umění byzantskému a jsou ve většině případů pozdější. Ve známých křesťanských interpretacích jsem se pokusila nalézt náboženskou paralelu mezi původním obsahem „pohanského“ symbolu a jeho křesťanskou interpretací.

Postupovala jsem tedy tak, že jsem na základě formální shody hledala důvod, proč byl daný motiv převzat, jaké místo měl zaplnit. Hledala jsem tedy obsahovou paralelu v antickém a křesťanském kontextu konkrétního námětu. Na základě tohoto, srovnání jsem zjistila, zda byla přejata jen forma, ať už kompoziční nebo typologická, nebo i obsah. Respektive, zda existuje obsahová paralela. Na jejím základě jsem se pokusila o biblickou interpretaci motivu, nebo spíše reinterpetaci antického ve světle křesťanské zvěsti.

Práce má dvě hlavní části. První je věnována vytvoření interpretačního prostoru, druhá konkrétním recipovaným tématům. Metodiku lze tedy stručně shrnout do několika bodů:

- 1.) Hledání formální recepcce – zjištění shody mezi antickým a křesťanským tématem
- 2.) Hledání její obsahové paralely - analýza mytologématu jeho abstrakce z římské alegorie či tématu, srovnání s křesťanským kontextem
- 3.) Možná biblická interpretace – pokud byla nalezena obsahová paralela

Pokusila jsem se zjistit, proč bylo antické téma přejato a dále zobrazováno, jaká byla jeho interpretace. Tedy, jaký byl důvod převzetí, do jakého nového kontextu byl daný motiv zasazen. Protože v souvislosti s židovskou tabuizací figurativního zobrazování muselo nezbytně dojít ke zdůvodnění této změny, k její legalizaci křesťanstvím, k rozřešení tohoto základního dilematu. Helénistická tradice zobrazovat vše a především božstva, zde stojí proti židovskému zákazu modloslužby ve formě obrazů. Sřetla se zde dvě naprosto odlišná chápání kultu. Uprostřed, v jejich neuralgickém bodě se ocitla prvotní církev. Je přirozené, že nejdříve byly symboly převzaty a pak vznikal kontext, tedy i interpretace. Kontext je rigidnější a ve změnách pomalejší. Umění je citlivější, reaguje rychleji než pojmy, v nichž žijeme. Dříve jako dnes. Umělec tak dříve než teolog spatřil v Orfeovi Krista, v pastýři Dobrého pastýře a podobně.

Je třeba ještě podotknout, že interpretace uměleckého díla je volnější než interpretace jiné. V umění nemusí být a ani nemůže být vyjádřeno vše. Nejde o přenesení myšlenky v její plnosti, spíše o symbolické vyjádření. Záleží jak na subjektivním přístupu umělce, tak i diváka, potažmo interpretujícího. Samo umění je ve sféře náboženské vyjádřením něčeho těžce zachytitelného, nepopsatelného, nepostižitelného, je pokusem o zachycení transcendentna nebo vztahu k němu.

K interpretaci jednotlivých námětů jsem použila klasickou ikonografickou metodu Panofského, která sestává z:

- 1) analýzy – prostor, linie, historických forem, vztahů...
- 2) ikonografie – vývoj výtvarných námětů
- 3) ikonologie – interpretace na základě souvislostí

Základní literaturou z níž jsem vycházela byla v oblasti katakombového umění společná práce Fiocchiho, Biscontiho a Mazzoleniho: *The christian catacombs of Rome*, pro triumfální symboliku práce Elsnerova: *Imperial Rome and Christian triumph*. Pro mytologická témata je stěžejní práce Kerényiho: *Mytologie Řeků I, II*. Biblické interpretace byly zkonstruovány na základě: *Biblického slovníku Adolfa Novotného* a *Slovníku biblické teologie*, autorského kolektivu pod vedením Xaviéra Léona- Dufoura.

Abych předešla nedorozuměním, je třeba v úvodu vyjasnit několik základních termínů. Tak pro římské, respektive helénsko-římské prostředí a náboženství užívám pojmů antický, pohanský, římský, helénistický, jak je běžné v pracích zabývajících se tímto tématem. Pro určení křesťanských prvků používám adjektiv křesťanský, starokřesťanský, raně křesťanský. Vždy mám na mysli výše vymezenou dobu, tedy pozdní antiku a pokud není uvedeno jinak, hranice města Říma.

1. INTERPRETAČNÍ RÁMEC

Recepce je průvodním jevem nástupu nových epoch či jevů. Je na jedné straně odmítáním starého, na druhé však přejímáním jeho dílčích skutečností a navazováním na ně. Ti, kdo jsou bezprostředními účastníky takového přerodu si neuvědomují, ani nemohou uvědomovat dějinný zlom, nástup „nových časů“. Skutečnost přejímání „starých“ vzorů je pro ně přirozenou a nenásilnou formou přizpůsobení se novým podmínkám. Právě tato kontinuita bývá projevem vyrovnávání se se střety dvou světů, z nichž jeden jako rodící se z původního prostředí na počátku nemá snahu vystupovat proti tomuto mateřskému nijak tvrdě. Postupnou etabací a individuací nových skutečností teprve dochází k odmítání původního. Pak teprve se staré kontinuum stává dočasným a zbytkovým, až mu pomalu přestává být rozuměno. Tento jev vyrůstání odlišného z původního nás pak při hledání kořenů nutí vhlédnout do pramatérie a objevovat nepředpokládané skutečnosti. Jen málokdo by mohl očekávat okamžitou reflexi výrazových prostředků i způsobu myšlení po nástupu nových idejí. Novými původními způsoby, bez použití prostředků původních lze novou skutečnost těžko postihnout. Předpokládá to naprosté a uvědomělé zřeknutí se původního – starého, kontinuity. Nevím, zda je vůbec možné okamžité zavržení minulosti, vazeb a vztahů k ní. Myslím tím bezprostředně.

Recepce antických symbolů je spjata s dobou raného a vrcholného římského císařství. Je naprosto nemyslitelná bez zřetele k náboženským poměrům, které v té době v Římě existovaly. Zrovna tak není možné odmyslet si souvislosti Říma a římské říše, protože de facto neexistovalo „neřímské“ prostředí v němž by vznikaly a etablovaly se první křesťanské obce. A to v širších souvislostech ani v Jeruzalémě. Řím byl fenoménem všeobjímajícím, nic se nemohlo uskutečnit bez této imanentní skutečnosti.

Inspirace římským byla logickou daností také ve světle skutečnosti, že „pokřtění Římané“ brzy početně převýšili původní „zakladatele“ prvotní křesťanské obce, a symboly a převzatá schémata neviděli jako prvek cizí. Křtem jim nepřestali rozumět. „Pro předkonstantinovskou dobu platí převážně

to, co Tertullian formuloval slovy: „Patříme k vám – křesťanem se člověk stává, nerodí se jím.“¹ Další podstatnou daností je doba vzniku raně křesťanského umění. To díky své provázanosti se židovským náboženstvím vzniká až na počátku 3. století. Do té doby je zřejmě důsledně dodržováno ono Mojžíšem zprostředkované přikázání: „Neučiníš sobě obrazu“. Teprve uvolnění původních vazeb na Jeruzalémskou obec a postupná „helenizace křesťanství“ daly možnost vzniknout tomuto výrazovému prostředku. Nelze předpokládat, že by římská křesťanská obec, která tehdy sestávala v drtivé většině z Římanů, vnímala umění jako něco nepatřičného. Pro fakt tohoto pozdního vzniku svědčí i literární zprávy. Do roku 200 nemají Církevní otcové ani apologeté žádnou potřebu vyjadřovat se k existenci křesťanského umění. Po té, co jsou křesťané nařčeni z bezbožnosti, jelikož nemají chrámy, sochy ani oltáře, obhajují tento fakt, ale neuvádějí příklady křesťanského umění. Poukazují na Boha, který je přítomen všude a na člověka, jako Boží obraz.² S kritikou obrazů ve svatyních a nebezpečím kultovních obrazů pak přicházejí apologeté zejména ve 4. století, kdy jsou stavěny křesťanské svatyně a také zdobeny. Tato skutečnost je předzvěstí obrazoboreckého sporu, který rozděloval na dlouhou dobu společnost zejména na východě.

Raně křesťanské umění vzniklo a v první etapě svého umění se rozvíjelo jako umění sepulkrální. V Římě převzalo alegoricko-symbolické pojetí funerálního umění. Základním pojetím se tak stala obsahová abstrakce. Díky této abstrakci bylo možné přiřadit pod původní formu nový obsah. Převzetí formy, která zobrazovala abstraktní obsah, zdálo se být pro Římana nového, tedy křesťana, legitimní. Umění antického člověka obklopovalo, bylo s ním bytostně spjaté.

Navazuje tedy na římskou tradici, která se od řecké výrazně odchýlila. V římském sepulkrálním umění pozbývá mytologická scéna konkrétního významu a nabývá smyslu abstraktního. Smyslu jako ideového náznaku posmrtného života. Skutečný obsah byl nahlížen jiným významem. Mytická událost se stala alegorií

¹ TERTULIÁN. *Apologeticum* 18,4; MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 63.

² Zejména Klement Alexandrijský a Tertullian, podobně Origenés

a symbolem. Cílem umělce nebylo zobrazit scénu jako mytický děj, ale jako alegorii a symbol nesmrtelnosti.

Pohanské symboly blaženého posmrtného života byly používány také v katakombách, např. Amor a Psýché. Římské funerální umění mělo několik opakujících se motivů, z nichž čerpalo i rané křesťanství. Jako umění vyrůstající ze stávajícího, organicky přejímalo typy a kompozice. Na pohanském základě se tak v této době začíná rodit křesťanský ikonografický systém, který čerpá z mytologemat, od nichž se bude postupem času stále více odpoutávat, až bude zapomenuto původních významů. S postupujícím vývojem křesťanského umění a učení, bude postupně zapomenuto i většiny recipovaných forem.

Významná je tedy determinace římského prostředí a náboženských a posmrtných představ a zvyklostí; ve funerálním umění pak římských sepulkrálních námětů, typů a kompozic, souvisejících s řecko-římskou mytologií a v neposlední řadě starozákonní zákaz zobrazovat a židovský původ křesťanství.

1.1. NÁBOŽENSKÉ POMĚRY V ŘÍMĚ

Křesťanské umění vzniká nejdříve na konci 2. století. Důvodů tohoto pozdního vzniku je několik. Nejvýznamnějším je úzké sepětí s židovskou tradicí, zejména v prvních 150 letech.

Místem vzniku a primární působnosti raně křesťanského umění je říše římská, rozhodující vliv pak má bezesporu Řím samotný, z nějž také pochází drtivá část raně křesťanských památek, které známe. Motivy, které byly přebírány, patří v počátcích do umění římského sepulkrálního. Pozdější recepce čerpají z císařského kultu a triumfální symboliky. Lze tedy říct, že recipované náměty patřily do oblasti sakrálního římského umění, byly spojené s mýtem nebo kultem.

Jedním z výchozích bodů této práce musí tedy nutně být otázka helénsko-římských náboženských představ, která je nezbytná pro interpretační kontext, respektive identifikaci možných obsahových paralel.

1.1.1 Římské náboženské poměry v počátcích principátu

Římské náboženství nebylo náboženstvím zjeveným, ale postaveným na víře předků a jejich zvycích. Vztahy lidí a bohů byly upravovány zvyklostmi a pravidly, jejichž smyslem bylo zachovat *pax deorum*.³

Od 1. století procházelo římské náboženství velkými proměnami, které souvisely jednak s novou historickou skutečností, totiž rozšiřováním impéria o nová území se svébytnými kultury; dále také se složitým vývojem samotného římského náboženství, jež zahrnovalo mnoho prvků. Od archaické víry v numina, přes Lary, až po víru v cizí bohy, postupně přibývajících do římského panteonu během republiky. Dědictvím helénismu pak byly henoteistické tendence, které „ve jménech různých božstev, tedy pod různými jmény spatřovaly jediného svět řídícího boha, který vystupoval jako Pantheos.“⁴ Na počátku principátu pak byla situace natolik komplikovaná a nepřehledná, že Octavianus považoval za nezbytné náboženskou otázku řešit. Jeho motivace však měla nesporně hlavně

³ Více, SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 53.

⁴ HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 58.

politický podtext. Snažil se takto sjednotit nesourodé impérium a postavit se demoralizaci a úpadku náboženství, které panovaly především v samotném Římě. O tehdejší náboženské situaci a pronikání nových kultů, ale i úpadku úcty k bohům a celkové náboženské skepsi nás informuje Livius.⁵ Jako zdroj úpadku víry v římská božstva vidí právě nové kulty, jež byly označovány jako pověry.

1.1.2 Augustovy změny a hlavní náboženské tendence v době císařství

Na počátku Octaviánových změn byla velká nejistota a to především sociální a náboženská. „Tehdy byla obnovena stará kolegia, znovu byly sepsány staré modlitby, upraven rítus a roku 25 př. n. l. byl postaven chrám všech bohů Pantheon.“⁶

Numina byla časem nahrazena personifikacemi vlastností a idejí. (Pax, Concordia...) Ovšem personifikovaná abstrakta byla známa již v době archaické. V době císařské však navíc přistupují ještě vlastnosti a „božstva okamžiku“ (Ops, Victoria, Virtus). Další tendencí, kterou můžeme sledovat u abstrakt, je jejich spojování s císařovým přídomkem. Vzniká tak Pax Augusta, Victoria Augustorum, které vyjadřují nový stav věcí.⁷

Začalo docházet také ke spojování Larů a Genia, které se překrývaly v ochranné funkci. Od dob Augusta, kdy můžeme sledovat cílené počátky císařského kultu, se začal mezi Lary uctívat Augustův genius právě jako výraz počínajícího nového druhu kultu. Uctívání samotných Larů pokračuje až do konce 5. století.⁸

V počátcích císařského kultu je tedy uctíván Genius Augusti, k dalšímu posilování jeho kultu přispívalo již zmíněné spojování abstrakt s císařovým přídomkem a podobně oslava císařových vlastností (Virtus Augusti). V Augustově době se dostala už i samotná osoba císaře do sakrální sféry. První takovou snahou je samotný Octaviánův přídomek „Augustus“, který se pak natolik ztotožnil s jeho postavou, že byl užíván jako jediné označení tohoto

⁵ LIVIUS, 25,1

⁶ SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 53.

⁷ Podobně, HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 60n.

⁸ Více, HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 60.

panovníka. Déle je to část jeho titulatury „*Divi filius*“. Nejprve ve východních provinciích, následně i jinde, je Augustus jakoby začleněn, nebo spíše spojen s kultem bohyně Romy a spolu s ní uctíván.

Kult Romy souvisel s kultem helénistických vládců, k její počtě byly stavěny chrámy, oltáře a sochy, byly ustavené hry – *Romaia* a k jejímu uctívání byly ustaveny i kněžské sbory. S kultem Romy byli spojováni nejdříve správci římských provincií v místech dřívějších helénistických států. Co se týká Augusta, ten božské pocty v zásadě odmítal.

„Chápání vladaře jako boha se na západě nejdříve objevilo v kultu *Mercurius Augustus*, také *Neptunus Augustus*, v němž se Augustova socha objevuje s Mercuriovými atributy.“⁹ Jakýmsi prototypem posmrtného zbožštění císaře, se stalo zbožštění *Caesara*.

Situace v provinciích byla odlišná. Velmi specifická byla v těch, kde zanechala stopu helenizace. Ta s sebou nesla jiný druh panovnického kultu, totiž s orientálními rysy. Panovník byl v tomto kultu ctěn již za svého života, byl považován za vtělené božstvo.

Augustovým rádcem a vykonavatelem při budování impéria i při vytváření nové státní ideologie, byl jeho zeť *Marcus Vipsanius Agrippa*. Byl to právě on, kdo přišel se sjednocením kultické rozdrobenosti a s myšlenkou budovy Panteonu. Tento chrám nechal Augustus zasvětit všem bohům. Původní Vipsaniovou myšlenkou však bylo, postavit chrám Augustovi a Caesarovi. To však Augustus nedovolil a do chrámu nenechal umístit ani svou sochu, kterou nechal Vipsanius zhotovit. Kromě ní, však byla objednána i socha jeho vlastní. Nakonec bylo pro obě nalezeno místo vedle vchodu do Panteonu, tak oba symbolicky střežili čistotu římských kultů i nadále.¹⁰

Císařové si přisvojili různé rituály a hry, výročí a svátky. Důsledkem toho byly kultické slavnosti, které dostaly své místo i v kalendáři. Při změně

⁹ HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 61.

¹⁰ Více, VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 54.

panovníka, nebo celého panovnického rodu, pak logicky docházelo k rušení těchto svátků a tím k uvolňování míst v kalendáři následovníkům.¹¹

Důležitou tendencí této doby bylo tzv. „interpretatio Romana“, tedy reakce na nutnost nalézt jednotící přístup k náboženským představám nových obyvatel impéria a „tradičních Římanů“. Nové země měly přirozeně svá samostatná náboženství, jejichž božstva byla postupně recipována do římského kultu, pak docházelo k postupnému ztotožnění cizích božstev s římskými díky shodným nebo podobným rysům. V konečném výsledku se došlo k „chápání cizích božstev pod římskými jmény“.¹² Přitom se častokrát stalo, že původní název božstva byl přiřazen k „novému“ římskému jménu jako jeho epitheton. Předobrazem tohoto procesu bylo ztotožnění některých řeckých a římských božstev v předchozích stoletích, kdy byli místní bohové podřazováni římským, ale i naopak.

V Římě se také objevují božstva původně neřímská, která mají římské označení. Kromě tohoto nového názvu si na domácím teritoriu ponechávají i jméno původní.

Vedle rozmáhajícího se císařského kultu, který se stal soupeřem tradičnímu starořímskému náboženství, se dále šířily orientální kulty. Množství nových kultů přišlo ze Sýrie nebo sousední Kommagéné (Dolichenus, který splynul s Jovem, odtud pak Iupiter Dolichenus). Velmi oblíbený a rozšířený byl kult Mithry, který soupeřil s křesťanstvím a to i doslova na Mulvijském mostě roku 312.¹³

V samotném městě Římě byl z nově příchozích orientálních kultů oblíbený kult zmiňovaného íránského boha Mithry a kult boha Slunce.¹⁴ Navíc se některé prvky orientálních kultů dostaly i do kultů ryze římských.

Obecně lze říci, že tato tendence byla způsobena změnou postavení provincií a to i těch na periferii a samozřejmě také změnami v armádě, kam se snadno dostalo mnoho vojáků z provincií. Význam armády v této době je později ještě podtržen tím, že nabyla rozhodujícího vlivu i při volbě císaře. A tak zásah

¹¹ RÜPKE, J. *Náboženství Římanů*, s. 243.

¹² Více, HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 58n.

¹³ SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 55.

¹⁴ Více, BURIAN, J. *Řím*, s. 207.

proti kultům, které si vojáci osvojili a šířili po celé říši by byl nežádoucí. Také pozdější císaři už nemuseli nutně pocházet z Říma. Jejich rodišti se několikrát staly provincie - Španělsko, Sýrie, Ilýrie, Afrika.

Dalším důležitým momentem, který by neměl být pominut je fakt, že do Říma přicházeli obchodníci a učenci, kteří přirozeně s sebou přinášeli i své vlastní kultury. V 1. století byl počet cizích bohů, kteří byli v Římě uctíváni značně vysoký. Odrazem toho se stalo uvolnění přísných náboženských regulí, které otevřelo cestu pro božstva nová, dříve zapovězená jako kultury nepřátelských států, např. egyptská. Tato božstva pak mohla být oficiálně přijata. Námítka, že Římané byli nakloněni egyptským kultům již za republiky, je tím myšlen zejména postoj Gaia Iulia Caesara a Marka Antonia, nemůže obstát. Nejednalo se totiž o vstřícný postoj státu, ale jednotlivců.¹⁵

Z výše zmíněného je zřejmé, že v náboženských představách se jen málokdo orientoval. Z národního náboženství se stalo náboženství státní, které bylo nástrojem politiky rodícího se císařství. Náboženství mělo být jedním z jednotících prvků jinak nesourodé říše. Velmi často se proto v době císařství objevují tendence k zavedení jakéhosi nadnárodního nebo celoimperálního kultu. Veškeré tyto snahy až do nástupu křesťanství jako oficiálního státního náboženství troskotaly.

Augustus se pokusil vzkřísit staré hodnoty a víru předků, ovšem tento stav byl v Římě samotném jen dočasný. Provincie pak žily vlastním životem a oficiální náboženství akceptovaly jako projev loajality vůči státu. Jako zakladatel a ideolog principátu ovlivnil další náboženský i politický vývoj na asi tři sta let.

Ale až ve 3. století dochází k přímému ztotožňování vládnoucího císaře s bohem. Řím tak postupně sleduje vývoj, který byl dvě stě let před tím započat ve východních helénistických provinciích. Augustův význam je nesporný pro ideu Říma nesporný, přesto, že málo které z jeho změn přetrvaly až do konce císařství, nebo alespoň do dominátu, byl jím nastolený směr určující.

¹⁵ Více, HOŠEK, R. *Římské náboženství*, s. 55.

1.1.3 Křesťané v Římě

Křesťanství se šířilo velmi rychle z Palestiny a to brzy po svém vzniku. Během druhého století již proniklo do celého římského impéria. Pro dějiny křesťanství ve městě Římě je důležitá různorodost a to v počtu křesťanských skupin a jejich organizaci. „Po celé druhé století ještě neexistovaly žádné opravdové církevní stavby ani ústřední vedení křesťanské komunity.“¹⁶ Věřící se shromažďovali v soukromých domech a od třetího století ve svatyních, které byly přizpůsobeny kultickým rituálům, k nimž byly především určeny a to ke křtu a večeři Páně. K tomu, aby mohly být stavěny, bylo třeba finančních prostředků a tak se mohlo stát, že si štedrý donátor usurpoval právo na výklad učení. „V Římě byl pro křesťany takovým patronem Markión, který spolu s finanční podporou přinesl i vlastní představy o závazné tradici a jejím výkladu, což záhy vyvolalo otevřené konflikty. Hermas, který chtěl formulovat požadavky křesťanství z perspektivy úspěšného příslušníka ekonomické střední vrstvy a jehož vizionářský spis o Pastýři se těšil téměř stejné úctě jako kanonické spisy, a Valentínos, intelektuál, jehož pozdní tradice klasifikovala jako gnostického heretika, byli Markiónovými současníky v antoniovské době a jsou spolu se svými okruhy posluchačů dokladem toho, jak rozmanitá křesťanská uskupení v Římě působila.“¹⁷

„Římané byli nadáni velkou mírou tolerance“ vůči cizím kultům, nicméně se setkáváme s represemi proti těm, kdo ctí bohy, kteří jsou v Římě neoficiálním kultem, tedy nejsou oficiálně uznáni, na tož přijati do římského panteonu.¹⁸ Tak jsou tyto perzekuce vztaženy i na křesťany prvních století. Neznamená to však, že by jejich pronásledování trvalo kontinuálně až do vlády Konstantinovy. Křesťané v dobách klidu koexistovali s pohanským okolím a nedocházelo k žádným větším sporům.

¹⁶ RÜPKE, J. *Náboženství Římanů*, s. 238.

¹⁷ Tamtéž, s. 238.

¹⁸ SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 190.

1.1.4 Židovské obce v diaspoře

V době císařské se po římské říši šířilo také Židovství, ač vznik diaspory je mnohem starší. Už v helénismu sídlily židovské obce v Alexandrii a Malé Asii. Židovská obec v Římě byla velmi silná. „Židé získávali i nové věřící z nežidovského obyvatelstva.“¹⁹ Přitom se velmi lišila situace na východě a na západě impéria. Na východě přecházelo na židovskou víru poměrně hodně proselytů, naopak na západě byli vnímáni jako cizorodý prvek. Diaspora ještě vzrostla po pádu Jeruzaléma roku 70. Ve druhém století pak po porážce Bar Kochbova povstání. V posledních letech se velmi známou stala mezopotámská osada Dura Európos a to díky archeologickému výzkumu, který odhalil kromě křesťanského domu s výzdobou také figurativně zdobenou synagogu z doby císařské.

¹⁹ VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 58.

1.2 UMĚNÍ

1.2.1 Umělecké prostředí vzniku raně křesťanského umění

Antické umění zobrazovalo bohy a hrdiny na výraz úcty a jeho výsledky se stávaly součástí jejich kultu, k jejich kultu směřovaly. Výsledné dílo se stalo předmětem úcty, tedy zástupcem daného boha na určitém místě. Tak k němu bylo také přistupováno. Účelem díla byla oslava a oběť. Taková socha pak byla ctěna, byly jí přinášeny dary a oběti. Křesťané prvních století byli obviňováni z bezbožnosti, protože neměli chrámy, oltáře, sochy ani obrazy.²⁰

Mojžíšův zákaz sice do jisté míry omezoval rozvoj židovského výtvarného umění, nicméně nelze hovořit o jeho neexistenci. Mám na mysli především figurativní zobrazování, které bylo tabuizováno, přesto zobrazováno. Helenizované židovské obce v diaspoře, zejména na východě, byly do velké míry ovlivněny prostředím a tedy i uměním pohanského okolí. Nejčastěji uváděným příkladem v této souvislosti je synagoga v mezopotámské osadě Dura Europos. Její stěny jsou zdobeny příběhy ze Starého zákona, které lze datovat do 3. století AD.

Podobně navázalo na antickou tradici raně křesťanské umění. Zejména římská křesťanská obec po sobě zanechala velké množství materiálu ke zkoumání tohoto jevu. Zjednodušeně lze říci, že vymaněním se z židovského prostředí a vkročením do centra římské říše, mohl započít zrod výtvarného vyjádření prvotní křesťanské obce. Počátky tohoto umění jsou pod silným vlivem antických forem, kompozic i obsahu.

Tak je Kristus zobrazen v řecké tradici jako bezvousý mladík, trůnící mezi Petrem a Pavlem, co by vousatými filozofy.²¹ Tak zvaný řecký nebo helénistický typ. Naopak Kristus jako filozof, je zobrazován s plnovousem a v pokročilejším věku, jinak označovaný také jako syrský typ.

Na mnoha zobrazeních můžeme najít nejen detaily, které odkazují na způsoby zobrazení antického, ale také takové, které přímo odkazují na antickou

²⁰ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazení ukřižovaného*, s. 42.

²¹ Více, GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 128.

mytologii. Je to naprosto přirozené uvědomíme-li si, že prvotní křesťanství vznikalo a utvářelo se právě v tomto prostředí, že antické způsoby mu byly jedinými známými a tedy vlastními. Nějakou dobu trvalo, než se ustálily „čistě“ křesťanské motivy, než vůbec byly antické prvky vnímány jako nepatřičné a novému světonázoru cizí. V tomto kontextu nás nepřekvapí již zmiňované zobrazení Krista mezi Petrem a Pavlem, který sedí na trůně a jeho pozice co by nebeského vládce je zdůrazněna řeckým Atlantem, který tento trůn jakoby podpírá spolu s nebeskou klenbou.



Obr. 1 Část raně křest. sarkofágu Junia Bassa, zobrazující Krista mezi Petrem a Pavlem, dole Atlant, polovina 4. století (Vatikánská muzea)

Kromě těchto způsobů zobrazení a doplňkových antických motivů, lze nalézt také několik motivů původně mytologických, převzatých raně křesťanskými umělci na základě nějaké podobnosti nebo paralely a ty pak byly nově interpretovány ve shodě s křesťanským učením.

Zajímavé je, že v počátcích křesťanského umění Kristus nebývá zobrazován samotný, ale ve společnosti jiných osob, nebo v případě dobrého pastýře v doprovodu ovcí představujících věřící.

1.2.2 Vývoj formy i obsahu

Přestože se v minulém století objevovaly snahy datovat vznik křesťanského umění již do 1. století AD, je v posledních 50 letech obecně přijímán názor, že křesťanské umění před rokem 200 prakticky neexistovalo.²² Důvody relativně pozdního vzniku byly již dříve nastíněny.

Křesťanské umění prvních století je součástí pozdně antického umění. Od počátku 3. století, do první třetiny století 4., tedy v tzv. předkonstantinovském umění, se zobrazování omezuje na malby v katakombách, ojediněle drobnou plastiku nebo keramiku. Výzdoba se po stránce formální neliší od soudobých maleb římských paláců, domů a hrobek, ale obsahově chová v sobě prvky, které ji blíže určují jako křesťanskou.²³ Zatím nebyly podány spolehlivé důkazy o stavbě křesťanských svatyní, alespoň ne v takovém měřítku, jako se stalo v době po vítězství Konstantinově.

Malby v katakombách 3. století AD poukazují na znalost způsobu malby tehdejší doby, liší se však jistým druhem schématickosti a symboličnosti. Zobrazovaný motiv má pouze poukázat na prezentovaný příběh, událost nebo skutečnost. Nesnaží se o individualizaci zobrazovaných postav. Je to novost ve srovnání se snahou řeckých umělců o formální dokonalost i římských sochařů, napodobit řecké originály.²⁴

Ve 3. století se objevují první „křesťanské“ sarkofágy s reliéfní výzdobou, k jejich rozvoji a nárůstu dochází v průběhu tohoto století. Náměty většiny sarkofágů reflektují scény a typy maleb z katakomb, od poloviny 3. století se však jejich náměty ubíraly také vlastní cestou.

Před polovinou 4. století se situace radikálně mění a hovoříme o období konstantinovském. Uznání křesťanství jako povoleného náboženství s sebou nese změnu i v umění. Vychází z katakomb do středů měst a staví chrámy a baziliky. „Vcelku lze říci, že přechod od pohanského ke křesťanskému umění

²² Více, EFFENBERGER, A. *Frühchristliche Kunst und Kultur*, s. 14.

²³ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 3.

²⁴ Více, GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 129.

je v některých oblastech umělecké tvorby plynulejší než v jiných. Architekturu lze uvést jako první.²⁵

Objevují se nástěnné mozaiky, do té doby vídané v souvislosti s křesťanstvím jen zřídka. Z císařského kultu jsou přejímány prvky, které lze označit jako „triumfální“ a podle těchto znaků je i umění přerozeno v umění triumfální, mající odraz v jeho oficiálním uznání za náboženství státní. Stále je součástí pozdně antického umění a po formální stránce se od něj nijak neliší. „Jak křesťanské, tak pohanské umění 4. a 5. století užívaly téhož uměleckého stylu, ale také mnoha ikonografických prvků.“²⁶

²⁵ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 188.

²⁶ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s.194.

1.2.3 Umění předkonstantinovské

Tento termín je užíván pro křesťanské umění od jeho vzniku, do přerodu v umění povolené, které postupně přerůstá v umění triumfální. Pro dobu předkonstantinovskou bychom mohli užít jako synonymum také adjektivum „katakombální“. Katakomby byly místem vzniku starokřesťanského umění v římsko-helenistické tradici.

1.2.3.1 Křesťanské pohřby v katakombách a jejich výzdoba

Katakombové malby jsou nejstarším dokladem umění s křesťanským významem, ikdyž je třeba mít na paměti, že v katakombách nejsou pohřbeni jen křesťané. Tato místa sloužila jako pohřebiště již dříve. Jejich rozvoj souvisí podobně jako změny v náboženské oblasti s přílivem obyvatel provincií do Říma. Ti mají často jiný pohřební ritus než místní. Samotní Římané upřednostňovali posmrtné spalování a ukládány pak byly jen urny. Ovšem ani inhumace nebyly neznámé, jen od doby republiky méně časté. Dokladem toho jsou v této době ustupující sarkofágy, které se dříve díky helenizaci rozšířily z Orientu.²⁷ Sarkofágy jsou „znovu objeveny“ v době Hadriánově, což s sebou nese i nárůst inhumací. Tento jev je spojován stejně tak jako změny v náboženství, se změnou společenských poměrů způsobenou přílivem provinciálů z východu a tedy i jejich kultů.

Existují také archeologické doklady o ukládání urn nejen ve hrobkách a výklencích větších hrobek, ale také v podzemních pohřebištích, například ve Vatikánské nekropoli. Římská nařízení o pohřbívání byla zachována vzhledem k jejich umístění, tedy za hradbami a římské nazírání světa se projevilo v lokalizaci pohřebišť podél cest. Výzdoba a nápisy na římských hrobkách totiž nebyly určeny primárně zemřelému, ale kolemjdoucímu.²⁸ Byly určeny k zastavení se a přečtení. V tomto světle je pochopitelnější fakt, proč byli mrtví ukládáni do podzemních pohřebišť, byla-li prvotní křesťanská náboženská obec

²⁷ Srov. VIDMAN, L. *Psáno do kamene*, s. 73.

²⁸ VIDMAN, L. *Psáno do kamene*, s. 76.

vnímána jako „nepovolená pověra“. A dále proč je tento způsob pohřbívání opuštěn již na počátku 5. století.

1.2.3.2 Náměty

Z výše uvedeného vyplývá, že díky pohřbívání pohanů ve stejných místech jako křesťanů, dochází i k míšení námětů zobrazení. Komplikovaná interpretace souvisí často s určením původu námětů. Teprve od „pozdního třetího století byli mrtví křesťanských obcí pohřbíváni odděleně od nekřesťanů.“²⁹ Pomineme-li ryze křesťanské nebo starozákonní motivy, které se v katakombách objevují; jako: Odpočívající Jonáš, Jonáš vyvržen mořskou obludou, Tři mládenci v ohnivé peci, Noe na své arše, Daniel mezi lvy; z novozákonních pak: Uzdravení chromého, Vzkříšení Lazara, Vyléčení slepého, Rozmnožení chlebů a ryb, Svatba v Káni Galilejské, křest; existují náměty, jejichž náboženská interpretace se může stát značně obtížnou.

Jsou to především motivy pastýře nesoucího na ramenou ovci, motiv oranta, kvetoucí zahrady a zobrazení ptáků, z nichž nejčastěji se můžeme setkat s pávem, fénixem nebo holubicí. Příslušnost k náboženství nebožtíků v takto zdobených hrobech můžeme určit na základě nějakého detailu, nápisu nebo doplňkového symbolu, jejichž přiřazení je nesporné. Tyto motivy se objevují nejdříve od 3. století, to je také jeden z důvodů, proč je dřívější vznik křesťanského umění sporný. „Až od třetího století se objevuje – oproti pohanské – praxi v nápisech také datum pohřbu, dále místo aklamace častěji symbol: ryba, kotva nebo holubice.“³⁰

Zobrazují se jen nejdůležitější motivy příběhu, ne celý děj. Jde o jistý druh odkazu na téma mezi příslušníky obce dobře známé. Tak je Uzdravení chromého namalováno až jako výsledek děje, tedy okamžik, kdy uzdravený odchází a nese své lůžko. Existují také zobrazení čistě symbolická, bez dějového obsahu: stůl a košíky s chlebem, košíky s chlebem samostatné, ryba a košík s chlebem. V této souvislosti je dobré zmínit, že podobně jako existoval ustálený

²⁹ MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 84.

³⁰ MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 85.

soubor antických témat a ustálená forma jejich zobrazení, vznikly podobné „předlohy“ i v křesťanském umění.³¹ Nejčastěji je tento fakt dokladován existencí velmi podobně provedených mozaiek právě s námětem ryby a košíku naplněného chlebem, pocházejících z různých míst impéria.

Toto nové umění je po stránce typové a kompoziční závislé na schématech antických.³² To platí i pro témata starozákonní. Předlohou pro ztvárnění Mojžíše rozvazujícího si botu je schéma Iásonovo, rybář z katakomb je pojat stejně jako antický rybář na stélách a gemách. „...scéna Krista soudícího duši, má tutéž dispozici jako Minos rozhodující nad osudem zemřelého. Na místo Psychopompovo v této scéně později nastupuje anděl. Hojně užívaný typ křesťanských orantů lze formálně doložit vzory antickými...“³³ podobně také velmi oblíbený motiv dobrého pastýře je převzat ze zobrazení pastýře, resp. Kriofora, zobrazování Psýché na Hermově dlani je předobrazem pro zobrazování lidské duše. Personifikace Vítězství se stala předlohou pro ztvárnění pozdějších andělů, nebo „vítězství křesťanství“. Přes schématicnost a nedějovost zobrazení, bylo dobře rozpoznatelné, jakou událost má daný výjev zobrazovat, ovšem jen pro znalé věci.

1.2.3.3 Forma a její změna v době předkonstantinovské

Ve vztahu k raně křesťanským malbám předkonstantinovské doby, je třeba zmínit, dnes obecně přijímanou tezi, o vzniku, uplatnění se a rozvoji tohoto druhu umění v samém srdci impéria. Nikde jinde nebyly prozatím tak rané malby doloženy. Jednoduché malby samozřejmě existují i v orientálních provinciích, ovšem podle datace nemohly stát u vzniku prvních křesťanských nástěnných maleb. Rovněž inspirace židovským uměním nemůže být v tomto směru přeceňována, toto umění s výjimkou několika helenizovaných obcí „nepřálo“ figurativnímu zobrazení.

³¹ Více, LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 12.

³² Podobně, CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 8.

³³ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 8n.

Katakombové malby navazují na poslední fázi nástěnného malířství pompejského stylu.³⁴ Vyrůstají z něj, ovšem formální prostředky katakombového stylu jsou jednodušší. Přesto je způsob této malby výsledkem organického vývoje, který je možné sledovat v malbě rané doby císařské i v její architektuře. Na rozdíl od čtvrtého pompejského stylu dochází k uvolňování tektonických tendencí. Podobný trend můžeme sledovat v dalším pompejském rysu, totiž ústupu od perspektivních výhledů, které rozšiřovaly vnitřní prostor stěny. Stěna je tak bez další perspektivy bez výraznějšího prostorového členění.³⁵ V katakombách najdeme jen prosté rámování námětu jednoduchými pruhy, jimiž je stěna rozčleněna na menší části. Podkladová barva je nezvyklá bílá.³⁶ Najdeme také žlutý podklad, figury jsou často malovány červenou nebo okrovou barvou. Výzdobný systém je velmi střídmy, kresba je jednoduchá, skicovitá.

Změn doznala i kompozice, mizí provázanost děje a jednotlivých postav, které spolu díky frontálnosti přestávají komunikovat, ale obracejí se k divákovi. Mizí kontrapost i profilové zobrazení. Jednotčím prvkem zůstává jediné symetrie. Prostorová perspektiva je naznačena velmi primitivně umístěním vzdálených osob do horní části výjevu. Figury jsou schématické, bez individuálních rysů, o dřívější snaze zobrazit krásu není ani náznak. Mizí, římskému umění malby vlastní, realismus. Ztrácí se také oblíbený portrét. Postupně mizí i zobrazení krajiny zmiňované v předchozí kapitole.

Podobné tendence vedly k tomu, že dochází k úpadku sochařství a sochy se v podstatě přestávají vytvářet. Jeden z důvodů nezájmu o volnou plastiku, je jistě možné hledat v odmítavém stanovisku křesťanských autorit prvních století k antickému nazírání na sochu, jako na ztělesnění božstva a její funkci, která byla zastupovat boha na konkrétním místě. Prvotní křesťané byli názorově negativně vymezeni vůči pohanskému okolí a jeho kultovním praktikám. Proti tvorbě soch se staví Tertullian, ale nedoporučuje je ani Klement Alexandrijský, Origenes ani další apologeté. Dokladů o tom, že sochařství neupadlo zcela v zapomnění je velmi málo, přesto existují. U těch které známe můžeme sledovat

³⁴ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 8.

³⁵ Více, CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 14n.

³⁶ Srov. CHÂTELET, A. a kol. *Světové dějiny umění*, s. 196.

tendenci započatou již ve 2. století, totiž přechod „od plastického zobrazení k optickému“.³⁷ To s sebou neslo jemnější zobrazení spirituálních kvalit.³⁸ Určující roli začalo hrát světlo a to nejen v plastice, ale i v malířství. Vidíme na nich další úpadkový znak a to ztrátu poměrů u postav. Oblíbeným se stal reliéf, který ovšem v duchu zmíněných tendencí ztrácí na plastičnosti a je mělký.

Prvkem, který vyvažoval všechny tyto znaky byla expresivita tohoto na první pohled primitivního ztvárnění. Prioritním se stalo zobrazení obsahu, silného pocitu, zážitku. „Chudobu formální nahrazují duchovní hodnoty, místo krásné formy nastupuje hluboký smysl. Nastala tedy radikální přeměna uměleckého programu. Místo vnějškovosti dominovala nadále niternost.“³⁹

1.2.3.4 Křesťanské náhrobní nápisy v katakombách

Náhrobní nápisy byly velmi oblíbené v Řecku i v Římě, staly se jednou ze známek helenizace a romanizace. Jejich nezbytnou částí bylo jméno zesnulého, dále se přidávaly zásluhy a formulace, zkracované několika ustálenými iniciálami a proto obecně známými. V katakombách, kde byli mrtví ukládáni do speciálně vyhloubených výklenků, byly tyto loculi zazděny a přikryty většinou mramorovou destičkou s nápisem.⁴⁰

V pozdní antice byly nápisy vesměs konzervativní, alespoň co se týče ustálených formulí a zkratk. Tak jako v každém období dochází k jistému posunu, ten je však v této oblasti velmi malý, pomineme-li změny související s nástupem křesťanství. V nápisech pokračují sekulární schémata a formule, ale ve stejné době se objevuje také inovace reflektující nové názory a situaci.

Objevují se nová slova a vyznání víry, které byly pohanské pohřební epigrafice neznámé.⁴¹ Ty k sobě přibírají spoustu symbolů a zobrazení. Tyto křesťanské nápisy jsou většinou datovatelné mezi počátek 3. století a 5. století. Zanedlouho k nim byly přidávány různé prvky, jako dedikace pozůstalého, přání

³⁷ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 193.

³⁸ Tamtéž, s. 193.

³⁹ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*, s. 17.

⁴⁰ Více, VIDMAN, L: *Psáno do kamene*, s. 73.

⁴¹ FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 149.

„života v Kristu“, „pokoje a účasti na nebeském „refrigeriu“, neboli přání účasti na věčném životě v nebi.⁴² Velmi typické jsou výrazy: „in pace vixit“, „depositus (in pace) a vivas in Deo.“⁴³ Formulace In pace vixit byla nezdědka doplněna o olivovou nebo palmovou ratolest.



Obr. 2 Funerální nápis s ratolestí (Sebastiánovy katakomby, Řím)

Časté je také datum uložení do hrobu, které se obvykle shoduje s datem úmrtí. Bylo pro křesťana důležitější, než datum narození, protože toto datum také představovalo datum přechodu k novému životu.

Přes mnohé rozdíly, měly pohanské i křesťanské symboly mnoho společného. Je to například typická formule „Dis Manibus“ (většinou ve zkrácené formě „D. M.“) neboli „Duchům zemřelých“.⁴⁴ Místo, kde byl mrtvý uložen bylo nedotknutelné, posvátné. Tato formule byla běžně užívána až od principátu. V době císařství byla na tolik samozřejmá, že ji můžeme najít na nápisech „křesťanských pohřbů“. Podobně překvapující je vyjádření se o hrobech, jako „dimora aeterna“ v křesťanském kontextu. Další shodou s pohanskými nápisy je přidávání vlastností a ctností zemřelých (ctíhodný; zbožný; drahý..) a v neposlední řadě také slova vyjadřující žal a zármutek nad odchodem blízkého (ve věčném smutku; bolest).

Lze říci, že „nejstarší křesťanské nápisy neměly ještě vlastní ustálený formulář, takže jsou k nerozeznání od pohanských a můžeme je jako křesťanské

⁴² FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 147.

⁴³ Více, VIDMAN, L. *Psáno do kamene*, s. 84.

⁴⁴ Srov. FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 147.

identifikovat pouze tehdy, víme-li bezpečně, že dotyčná osoba je křesťan.⁴⁵ Nebo-li platí obecně obdobně, co bylo zmíněno u námětů výzdoby.

1.2.4 Doba konstantinovská

Od roku 300 do konce 4. století prodělal vývoj zobrazení v katakombách znatelný posun a to směrem k plastičnosti výjevů, postavy nabývají konkrétnějších rysů a podobně jako v rodící se architektuře a umění reliéfním dochází ke změně témat.

Během 4. století se mění témata a v souvislosti s nástěnnou výzdobou bazilik i kompozice. Hlavním tématem je Kristus a jeho „božství“, postavy jsou ve větším měřítku.⁴⁶ Začínají být budovány svatyně a vznikají v nich první mozaiky. „Křesťanské chrámy lze co do stavebního typu snadno vyvodit z římských staveb. Jak basilika, tak okrouhlá svatyně užívaná pro baptisteria, navazují na stavební typy předkřesťanské doby, a atria někdy připojovaná ke starokřesťanským basilikám, mají také své starší předchůdce.“⁴⁷

Římská civilní basilika byla vzorem pro vznik baziliky křesťanské, byla orientována podle příčné osy. Její hlavní běh se odehrával v galeriích a po obvodu. Hlavní prostora byla využívána jen občas a to k soudním přelíčením. Byla to stavba určená pro ekonomický a správní provoz římské veřejnosti.⁴⁸ Při přerodu ve stavby v sakrální, muselo být naopak co nejvíce lidí soustředěno v hlavní části, aby mohli být účastni při slavení eucharistie. Muselo tedy dojít ke změně orientace baziliky.

⁴⁵ VIDMAN, L. *Psáno do kamene*, s. 82.

⁴⁶ Srov. CHÂTELET, A. a kol. *Světové dějiny umění*, s. 197.

⁴⁷ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 188.

⁴⁸ Více, VACKOVÁ, R. *Věda o slohu I.*, s. 73.

1.2.5 Křesťanské triumfální umění

Oficiálním uznáním křesťanství jako náboženství, které je státem povoleno a tolerováno, doznalo velkých změn i umění. Křesťanské umění přebírá schémata helénsko-římské triumfální symboliky, která souvisí s císařským kultem. Původní inspirací jsou činy Alexandra Makedonského, které jsou oslavovány i v křesťanství.

Pro zobrazení vládců se užívá typového zobrazení trůnícího Jupitera, z něj pak především „princip vládcovského kolena“. Sedící postava na trůně má jedno koleno výš než druhé. Jedna noha je jakoby posunuta dopředu. V podobném duchu bývá zobrazován Kristus.

Kromě tohoto „trůnícího Krista“ se objevuje Kristus Hélios. Vychází rovněž z císařskému kultu, předobrazem mu však byla řada slunečních kultů, v tomto konkrétním typu zobrazení Hélia na quadrice.

Po vzoru císařských triumfálních oblouků jsou budovány triumfální oblouky v transeptech bazilik. Na nich je ústřední postavou Kristus, události jeho života jeho božství, parúsie a podobně. Výjevy ze Starého zákona jsou odsunuty na méně významná místa jako jsou obvodové zdi.

Začíná být oslavován Kristus jako vítěz, případně křesťanství a jeho triumf. Křesťanství této doby je označováno jako triumfální, podle nových námětů a jejich zdrojů, které čerpá z císařské triumfální symboliky a císařského kultu.

2. RECEPCE A REINTERPRETACE

2.1 Pastýř - Dobrý pastýř – Pastor bonus

Nejběžnější a nejoblíbenější raně křesťanský symbol, který máme ve výtvarném umění doložen, je Dobrý pastýř. Byl převzat již v době předkonstantinovské. Můžeme jej najít na stěnách římských katakomb, na keramických lampičkách (Vatikánské muzeum), mozaikách chrámů, baptistérií a mauzoleí (Aquileia, Ravenna) i na pozdně antických sarkofázích. Existuje i volná plastika, s tímto tématem, která je v raně křesťanském umění spíše výjimkou.

Forma

Kristus jako dobrý pastýř bývá zobrazován jako mladý muž, který nese na ramenu ovci, někdy bývá tento obraz doplněn ještě panovou flétnou nebo pastýřskou holí v ruce, nebo další ovci či dvojicí ovcí u Kristových nohou. Pravicí může žehnat, přes rameno mívá mošnu. Může také sedět uprostřed svého stáda a hrát na píšťalu. Jeho antický typus pastýře je zobrazován stejně. Bývá kompozičně zasazen do alegorie ročních dob, nebo pasteveckého prostředí. Asi nejstarší známá plastika, která je formálně příbuzná pochází z Kréty.



Obr. 3 Krioforos, soška
660-600 BC (Kréta)



Obr. 4 Dobrý pastýř, sarkofág
260 (S. Maria Antiqua, Řím)

Antický kontext

Povolání pastýře patřilo ve starověkém Středomoří k běžným a ceněným. Mladík nesoucí ovci nebo berana na ramenou je znám již z úsvitu řeckého umění. Je jím Krioforos, nalezený na Krétě a nejčastěji datovaný do období 660 – 600 BC, jeho úzký pas vypovídá o mínojském vlivu. Podle Lurkera se tento symbol vyskytoval již v raných kulturách Přední Asie a Orientu. Býval zde spojován s titulováním krále a boží reprezentací.⁴⁹

Námět dobrého pastýře si římstí křesťané vypůjčili z oficiálního umění.⁵⁰ V římském prostředí byly totiž velmi oblíbeným žánrem raného císařství bukoliky. Bukolská literatura byla pro svou tradičnost a nekonfliktnost podporovaná augustovskou propagandou. Octavianus se snažil obnovit staré římské tradice a náboženské kultury, s čímž byly bukoliky v souladu. Pastýř byl vnímán jako ten, kdo chrání své stádo před zvěří i zloději. Pastýři v tomto žánru vystupují jako básníci i interpreti básní, stali se vhodným nástrojem k prohloubení tehdejšího poslání literatury.⁵¹ Vergilius, jako nejznámější autor tohoto literárního druhu, se nechal inspirovat starším helénistickým básníkem Theokritem. Po občanských válkách a společenských změnách se autoři i čtenáři utíkali s oblibou do nekonfliktního idealizovaného světa pastýřských idyl. Krajina, kterou líčí zejména Vergilius, je také idealizovaná, je jí stejně jako u řeckých básníků předchozích období Arkádie. Má jít o blažený svět pastýřů, osamoceny mezi horami a běžně navštěvovaný božstvy.⁵² Zobrazení předřeckého pastýře bývá součástí alegorie ročních období nebo právě výjevu v krajině této „šťastné Arkádie“.⁵³ „Tato představa, blízká představě ráje, ovlivnila i raně křesťanskou tradici zobrazení dobrého pastýře, který je na raných památkách zasazen do ideální zahrady ráje.“⁵⁴

⁴⁹ Více, LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 366.

⁵⁰ LASSUS, J. *Umění světa : Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 14.

⁵¹ Více, CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. s. 256.

⁵² Také, EFFENBERGER, A. *Frühchristliche Kunst und Kultur*, s. 65n.

⁵³ ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 127.

⁵⁴ Tamtéž.

„Podle některých autorů je dobrý pastýř personifikací Filantropie (humanita) a tvoří společně s Orantou (pietas) dvojici oblíbených ctností.“⁵⁵

Samotná interpretace antického pastýře je značně komplikovaná. Prostředí raného císařství bylo ovlivněno helénismem. Ten ovlivnil náboženský život otevřením se novým, zejména orientálním kultům a synkretismem. Nejednalo se o žádnou náhlou změnu, spíše přirozený proces související s rozrůstající se říší. Její noví obyvatelé pak přicházeli do Říma spolu se „svými“ božstvy, kterým se často podařilo „srůst“ s bohem tradičně římským nebo řeckým.

Vzhledem k oblíbenosti tohoto námětu ve středomořských starověkých kulturách, existuje více možných výkladů. Tak podle profesora Bouzka a nejen podle něj, je Dobrý pastýř ikonograficky blízký ikonografickému typu Orfea.⁵⁶ O Orfeovi se více zmíním v samostatné kapitole.

Kromě výše zmíněných interpretací je také často dobrý pastýř ztotožňován a jistě právem s některými atributy Herma. Hermes byl primárně bohem pastevců a ochráncem stád. Jeho rodištěm byla Arkádie, odtud pochází označení Arkádie jako zaslíbené země pastýřů a inspirace řeckých a později i římských básníků. Vzhledem k starobylosti pasteveckého způsobu života, se v jeho kultu nacházejí prvky z různých dob. Nejstarší známé můžeme vysledovat do předmykénské doby.⁵⁷ „Je pravděpodobné, že Hermes byl původně bohem ochráncem kočovných pastýřů, možná dokonce pánem zvířat.“⁵⁸ Další sférou Hermovy působnosti byla kromě pastevectví ochrana pocestných a hranic pozemků. Odtud hermovky na rozcestích, kterým předcházely obyčejné hromady kamení. Byl také poslem a tlumočnickem bohů. „Je pravděpodobné, že tyto atributy učinily z Herma průvodce duší: Hermes provází mrtvé do zásvětí, protože zná cestu a ví, jak se orientovat v temnotách. Provází-li duše do podsvětí, je to opět vždycky on, kdo je přivádí zpět na zem.“⁵⁹ Tedy Hermes je také Psychopem.⁶⁰ Pro všechny tyto vlastnosti byl některými církevními Otc

⁵⁵ ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 128.

⁵⁶ Více, KRATOCHVÍL – BOUZEK. *Proměny interpretací*, s.194.

⁵⁷ Více, HOŠEK, R. *Náboženství antického Řecka*, s.60n.

⁵⁸ ELIADE, M. *Dějiny náboženského myšlení I*, s. 259.

⁵⁹ Tamtéž, s. 259.

⁶⁰ KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků I*, s. 186.

srovnáván s Kristem. Již předtím jej filozofové ztotožnili s Logem.⁶¹ Zobrazován bývá mimo jiné s dlouhou holí, interpretovanou někdy jako pastýřskou, někdy jako poselskou.⁶²



Obr. 5 Hermés jako pastýř na Athénské červenofigurové váze
(London, British museum)

Jak již jsem výše zmínila, měl pastýř v mnoha kulturách náboženský význam. Ochránce pastýřů a stád propůjčuje svůj titul také panovníkům. Tak například Becker o tom píše: „Bůh a vládci byli mnohdy chápáni a označováni jako pastýři.“⁶³ V podobném duchu se také vyjadřuje symbolog Lurker, když ve svém slovníku symbolů tuto myšlenku rozvádí a konkretizuje: „Již v raných kulturách Přední Asie a Orientu, v Egyptě, židovsko-biblické jazykové oblasti, právě tak jako v Indii je pastýř spojován s titulováním krále a boží reprezentací. Bohy pastýři jsou např. Anup, Attis, Hermes. Král David a egyptští faraoni jsou ve své roli pastýřů pokládáni za ideální panovníky.“⁶⁴ „Z alegorie filantropie, průvodce duší Herma, ochránce pastýřů a dalších pohanských motivů vzniká v prvních křesťanských stoletích obraz dobrého pastýře.“⁶⁵

⁶¹ Srov. Eliade. *Dějiny náboženského myšlení I*, s. 259. Nebo, RAHNER, H. *Griechische mythen in Christliche Deutung*.

⁶² Srov. SASKA; GROH. *Mythologie Řeků a Římanů*, s. 53.

⁶³ BECKER, U. *Slovník symbolů*, s. 210.

⁶⁴ LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 366.

⁶⁵ LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 366.

Biblická a křesťanská interpretace

Starý zákon hovoří o pastýřích velmi často, vždyť izraelští patriarchové jsou nositeli pastevectví a nomádského způsobu života vůbec.

Ovšem až v Novém zákoně se dozvídáme o Dobrém pastýři a to z úst samotného Krista: „Já jsem dobrý pastýř. Dobrý pastýř položí svůj život za ovce.“ (J 10,11). A o několik veršů dál . „Já jsem dobrý pastýř; znám své ovce a ony znají mne.“ (J 10,14). Ježíš často mluvil v podobenstvích, v nichž užíval řady symbolů, k nimž patřila i „pastýřská terminologie“, dočteme se několikrát nejen u Jana, ale i u synoptiků o pastýři, ovcích, stádu a ovčinci; a to nejen přímo od Krista, ale i autorů evangelíí, co by vypravěčů děje. Tak u Matouše čteme o zástupech, které jsou jako ovce bez pastýře (Mt 9,36), podobně u Marka (Mk 6,34); o ztracených ovcích lidu izraelského, ke kterým přichází (Mt 10,6; 15,24 Lk 15,4-6). Na Olivové hoře Ježíš předpovídá, že se splní to, co je psáno u Zacharijáše: „Vy všichni ode mne této noci odpadnete, neboť je psáno: Budu bít pastýře a rozprchnou se ovce stáda.“ (Mt 26,31; Za 13,7).

Symbol Dobrého pastýře nacházíme v místech vyhrazených funerálnímu umění. Nalezneme jej tak v mauzoleích, katakombách či sarkofázích. V katakombách byli pohřbíváni nejen křesťané, ale i pohané.⁶⁶ Protože jak bylo výše naznačeno, je pastýř symbolem původně pohanským, a v interpretaci s Hermem co by doprovázejícím lidské duše do podsvětí je často užívaným právě k výzdobě náhrobků, je nutné hledat v katakombách ještě jiné znamení nebo nápis, který je dokladem křesťanského pohřbu.⁶⁷

„Latinští církevní otcové přikládají symbolickým předmětům spojovaným s Kristem jakožto pastýřem zvláštní význam: Pastýřská hůl je znakem „spásné moci vykupitele“ (Klement), Pastýřská píšťala je nástrojem nebeského logu, zachraňující pravdy. V postavě vládce a vykupitele, jakož i v pohansko-mytickém názoru se spojují Orfeus - David – Kristus.“⁶⁸

⁶⁶ Srov. FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 100.

⁶⁷ Více. EFFENBERGER, A. *Frühchristliche Kunst und Kultur*, s. 65n.

⁶⁸ LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 366.

Ačkoliv bylo zobrazování dobrého pastýře v počátcích křesťanství velmi časté, v pozdějších obdobích byl, kromě baroka, pozapomenut. „Zatímco pastýř jakožto obrazná symbolická postava přežívá na obrazech ročních období, dále jako měsíční motiv nebo jako symbol bukolického a pastorálního, jeho duchovnímu přeinterpretování v predikát křesťanského učení se nedostalo přílišné odezvy.“⁶⁹ Eliade odkazuje na ztotožňování Herma s Logem a srovnávání s Kristem, kterého se mu dostalo od některých církevních Otců.⁷⁰

Obsahová paralela

Základní obsahovou paralelou mezi antickým a křesťanským chápáním je pastýř, jako ochránce, jako ten, kdo se stará. Tento obsah bychom mohli najít s trochou nadsázky v každé kultuře. S převzetím formy, absorboval do sebe Dobrý pastýř také toto chápání, které obsahoval implicitně již sám v sobě. Nicméně ve světle biblické interpretace je zřejmé, že dobrý pastýř, jakožto Kristus, tuto ideu daleko přesáhl. Lze tedy říct, že křesťanská interpretace dala naprosto jiný rozměr původnímu obsahu. Tento přesah byl nastíněn Davidem, jako předobrazem Krista a v Kristu završen.

⁶⁹ LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 366n.

⁷⁰ ELIADE, M. *Dějiny náboženského myšlení I*, s. 259.

2.2 Kristus –Orfeus

V katakombách najdeme jak zobrazení přímo Orfeovo, tak také z něj vycházející námět Krista jako Orfea. Tento námět úzce souvisí s tématem Dobrého pastýře - Orfeus mezi zvířaty- ale není s ním totožný. „Dobrý pastýř, nejběžnější zobrazení Krista ve starokřesťanském umění, je ikonograficky podobný Orfeovi, či některým orientálním božstvům, a zvířata, která dříve přicházela k Orfeovi, naslouchala později se stejnou zaujatostí dobrému pastýři.“⁷¹

Forma

Orfeus bývá zobrazován jako sedící mladistvá mužská postava ve frýžské čapce, s lyrou nebo panovou flétnou v ruce. Kolem něj jsou zvířata a v korunách stromů nebo na obloze ptáci. Ti všichni k němu přicházejí, aby slyšeli jeho hru. Kristus – Orfeus je zobrazován stejně, s výjimkou frýžské čapky. Velmi zajímavý je fakt, že se až do konce 4. století udržely vedle sebe oba typy. Jak „antický Orfeus“, tak „Kristus jako Orfeus.“⁷²



Obr. 6 Orfeus, konec 4. století (Katakomy svatých Petra a Marcellina, Řím)

⁷¹ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 194.

⁷² Více FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of rome*, s. 103.

Antický kontext

Thrácký pěvec a hráč na lyru, který svou hrou krotí divou zvěř, hýbe stromy a kameny⁷³ a při svém sestupu do podsvětí okouzlí svým zpěvem i podsvětní vládce.⁷⁴ Tak by se dal charakterizovat Orfeus. Ve funerálním umění je zobrazován především pro svůj sestup do podsvětí a návrat z něj. Bylo mu dokonce dovoleno odvézt odsud svou ženu Eurydiké. Je tedy vnímán jako průvodce zemřelých, jako ten, kdo zná cestu tam i nazpět.

Nezanedbatelná je také jeho role pěvce, toho, který má utišit žal. Zpěvem byla totiž doprvážena hra na lyru. Lyru dostal od samotného Apollóna a tento bůh byl i jeho učitelem.⁷⁵ Hra na lyru přinášela trojí potěchu. Rozveselovala, zvala k lásce a sladce uspávala.⁷⁶ Souvislost se zvířaty je také múzická. Podle Euripida⁷⁷ se v roklinách Olympu kolem Orfea shlukovala zvířata.⁷⁸

Zvláštní kompozice v Domitiliných katakombách

Orfeus je v Domitiliných katakombách znázorňován jednou jako dobrý pastýř, podruhé vedle Davida, který má v ruce prak.⁷⁹ Tato scéna je umístěna mezi motivy Starého a Nového zákona. Její kompozice je zvláště zajímavá tím, že uprostřed stropu, jde totiž o stropní malbu, je v osmiúhelníku umístěn Orfeus, jehož formální obraz se neliší od ostatních. Kolem něj je v osmi polích zobrazeno 8 motivů. Čtyři krajinné a 4 biblické. Kromě Mojžíše u skály je to Daniel mezi dvěma lvy, snad Lazarovo vzkříšení a David, který drží v ruce prak a kámen. Fabrizio Bisconti si všímá právě tohoto motivu. Blízkosti Orfea, který je ve středu kompozice a Davida, který je na jedné z laterálních scén. Uvádí, že „autor chtěl zřejmě zpodobnit určitou paralelu mezi oběma postavami. Oba mají schopnost utišit zneklidněná srdce, podobně jako Kristus.“⁸⁰ Právě tento motiv (Orfeus

⁷³ Podobně KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků II*, s. 206

⁷⁴ SASKA; GROH. *Mythologie Řeků a Římanů*, s. 194.

⁷⁵ Apollón získal lyru od Herma, který ji vynalezl.

⁷⁶ KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků I*, s. 131.

⁷⁷ EURIPIDES. *Bacchae*.

⁷⁸ Podobně kolem Apollóna, když hlídal stáda Admétova.

⁷⁹ Více, FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 103.

⁸⁰ FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 103. ; překlad autorka

podobný jako David) je v interpretacích opomíjen, zřejmě pro nepřímou tématickou vazbu. Ovšem minimálně dvě paralely se v této souvislosti nabízejí.

Za povšimnutí by pak stál vztah Orfea – Krista, protože jak jinak vyložit jeho kompoziční centricnost, k ostatním třem scénám. Tedy k Mojžíšovi, který se právě holí dotýká skály.



Obr. 7 Stropní malba s centrálním motivem Orfea
(Domitilliny katakomby, Řím)

Křesťanská interpretace

Jako pěvec a harfenista se objevuje také ve starověkém křesťanství na freskách katakomb, na mozaikách a v drobné plastice, v rukou s lyrou a obklopen zvířaty. Je pokládán za symbol Krista, pravého Orfea, který svou písní, svým logos, přináší lidem mír a do kosmu vnáší harmonii. Orfeus je na své cestě do podsvětí symbolem Krista, který ve smrti sestupuje do Hádu, aby odtud vyvedl lidstvo jako svou nevěstu.⁸¹ Dále je Orfeus typem pastýře, ke kterému chodí zvěř a ptactvo pro útěchu.

To jsou nejběžnější interpretace tohoto typu. Pokud by byla Biscontiho poznámka oprávněná, je možná paralela Orfea s Davidem ve světle Orfea mezi zvířaty. Pak by v této souvislosti byla platná zmínka o Davidovi jako pastýři

⁸¹Srov. LURKER, M. *Slovník symbolů*, s. 351.

Izraele. „Už tenkrát, když králem nad námi byl Saul, vyváděl jsi a přiváděl jsi Izraele ty. Tobě Hospodin řekl: „Ty budeš pást Izraele, můj lid, ty budeš vévoda nad Izraelem.“ (2 Sam 5,2). David však byl pastýřem takřkajíc i skutečným povoláním. Na začátku první knihy Samuelovy je o zpráva o Davidovi, jako o tom, jenž pase stáda (1Sam 16,10). Další možnou paralelou je David jako pěvec žalmů.⁸² Umí hrát na citeru a také proto se dostal na královský dvůr, proto si ho Saul vybral a oblíbil (1Sam 16,17-23).⁸³

Podle mého názoru nelze vybrat z křesťanské kompozice jednu postavu a tu jedinou vztáhnout. Křesťanské umění nezobrazovalo ve svých počátcích výplňové motivy, ani okolnosti děje. Při pohledu na motiv, věděl okamžitě křesťan o koho se jedná a jaký příběh se za jednoduchou kompozicí skrývá. Pokud by tedy měla být hledána souvislost, pak by se měla týkat celé kompozice. Jaká je však souvislost mezi třemi starozákonními a jedním novozákonním tématem.

Mojžíš je prostředníkem Staré smlouvy (Ex 19; 20,18-21; 24), ale je také Hospodinem zachráněný (Ex 1,15; 2,2-10) a v tomto motivu je zobrazen u skály, z níž má vyjít voda (Ex 17,5-6). Je věrný Hospodinu, přestože ostatní se rouhají, žádají důkazy Boží přízně, staví modly a klanějí se jim. Přestože je pro ně Mojžíš ztělesněním utrpení na poušti a obracejí se proti němu, Mojžíš vytrvá. Má důvěru a víru. Nezapomíná, co učinil Hospodin před vyjitím z Egypta. Má na paměti všechny rány, jež dopadly na faraóna a jeho lid. Je si vědom toho, že si ho Bůh vyvolil, aby vyvedl izraelský národ. Sám se stal prostředníkem několika zázraků a svědkem Boží moci. Musí prokázat velkou osobní sílu a víru, aby došel svému závazku. Než jej na sebe vzal, měl obavy, ale od té doby ví, že jeho kroky vede Hospodin.

Daniel vykládal sny, i když byl na královském dvoře ctěný a králem oblíbený, nebo snad právě proto, dostává se do bezprostředního ohrožení smrti. Důvodem k tomu byla věrnost Bohu. Nechtěl se obracet v modlitbách k panovníkovi a modlil se přes zákaz k Hospodinu (Da 6,8-24). Navíc je jeho

⁸² Více, LÉON-DUFOUR, X. *Slovník biblické teologie*, s. 78.

⁸³ Více, NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*, s. 116.

ohrožení způsobeno závistí. Panovník si vážil jeho umění vykládat sny a schopností, svěřoval mu nesnadné úkoly. Prokazoval jemu, cizinci větší úctu, než ostatním. Měl ho natolik rád, že když jej poslal na smrt, šel se hned po rozednění podívat, zda se nestal zázrak a Daniel tuto strašnou smrt zásahem svého Boha nepřežil.

David je pastýř, ale také Bohem pomazaný král; je předobrazem Krista a kristovým předkem. V této kompozici je s prakem a kamenem. Nemusí to však znamenat, že by prostřednictvím těchto „zbraní“ měla být určena scéna. Může se totiž jednat o pouhé atributy, na jejichž základě, je určena osoba, která je zobrazována. Ovšem, která jiná scéna je v souvislosti s Davidem natolik známá, že by mohla nahradit právě toto téměř „zázračné“ vítězství. David svou statečnost osvědčuje v dobrovolném boji s Goliášem, důvěřuje Hospodinu, že jej nechá padnout, že bude sním, stejně jako dřív. (1Sam 17,37) Jde bojovat ve jménu Hospodina zástupů (1Sam 17,45). Ačkoliv je mladý a v boji muže proti muži nezkušený, ujišťuje Saula, že se mnohokrát dostal do ohrožení života, co by pastýř a vždy vyvázl, díky Boží náklonnosti. Ani jeho bratři mu nevěří a posílají ho zpátky ke stádu, podezřívají jej z nečestných úmyslů. Sám Goliáš je postrachem pro všechny shromážděné Izraelce. Každý den vystupuje a chvástá se, každý den vyzývá k boji muže proti muži, ale do potyčky s velkým bojovníkem – zkušenostmi i vzrůstem se nikomu nechce. Král sice slibuje poklady a svou dceru, nicméně zdá se, že šance uspět je mizivá. Tento námět obsahuje vše, co mám malba v katakombách mít. David je v ohrožení života, ale důvěřuje Hospodinu a ten mu pomáhá. Je věrný a věrností je mu opláceno. Scéna je dozajista „po římském způsobu“ alegorií naděje, víry, věrnosti a statečnosti.

O Lazarovi toho moc nevíme, jen to, že byl Ježíšovým přítelem a bratrem Marie a Marty. Bydleli v Betánii a Ježíš se v jejich domě poměrně často zastavoval (J 12,1; 18,2; L 21,37; 22,39; 10,38). Víme také, že jej Ježíš miloval a když onemocněl, Marta a Marie pro něj poslaly (J 11,1-4). Je tedy nemožné hovořit o Lazarových vlastnostech nebo skutcích. Na Lazarově příběhu měla být demonstrována Ježíšova moc. Byl čtyři dny v hrobě, Ježíš o tom věděl, jeho záměr přijít až čtvrtý den je nepochybný. A. Novotný ve svém slovníku tvrdí,

že „Podle židovského názoru pobývala duše zesnulého celé tři dny nad tělem, usilujíc o oživení svého dosavadního nástroje. Čtvrtého dne nastal rozklad těla, a proto všechny oživovací pokusy jsou marné.“⁸⁴ Velikost zázraku je tedy nesporná. Není tu explicitně vyjádřena víra Lazarova, ale víra Marty (J 11,22.27).

Mezi všemi těmito čtyřmi příběhy lze podle mého názoru nalézt paralelu. Všechny dosvědčují důvěru v Boží moc a pomoc, ze všech příběhů vyplývá naděje. Boží vláda nad světem trvá, i když se Bůh jeví jako „bezmocný“. Všechny příběhy jsou na hraně lidských možností. Všechny svědčí nepochybně o Božím zásahu, o zázraku. Snad jen v případě Davidově je tento přírůstek diskutabilní. Na druhou stranu, jeho spolubojovníkům se tehdejší situace rozhodně bezvýchodnou jevila. Vždyť po čtyřicet dní se nikdo neodvážil Goliášovi postavit. V této paralele vidím jednotící prvek. Navíc ona zmiňovaná naděje je logickou interpretací i ve spojitosti s ústředním motivem, jímž je Orfeus. Ten má svou hrou utišit, posílit, dát naději. Tento aspekt je ještě podtržen prostorem katakomb, kde mrtví odpočívají v naději ve vzkříšení, v záchranu, ve vykoupení. Zobrazené náměty je utvrzují v tom, že u boha není nic nemožného. Pak je nutně interpretace tohoto Orfea pouhým symbolickým zobrazením Krista. A v podobném duchu by mohly být interpretovány i jiné „obrazy“ s tímto námětem.

Ještě jeden rys mají tyto scény společný. Je to jakási veřejnost, při níž jsou boží zázraky činěny. Vždy je kolem spousta lidí, kteří mají dosvědčit Boží velikost. Svědky „Mojžíšova“ zázraku jsou všichni ti, které odvádí z Egypta, Danielovu zázračnému přežití přihlíží celý královský dvůr s králem v první řadě, Davidovo vítězství sledují dvě vojska i sám král Saul a vzkříšení Lazara jsou přítomni všichni učedníci, ale nejen oni, vždyť po tomto zázraku mnozí uvěřili. Zázraky jsou veřejné, aby byla veřejně demonstrována Boží moc. Snad také proto, aby byl zdůrazněn vztah Boha k objektu nebo subjektu zázraku. Ale to už je zřejmě charakterem zázraku z podstaty samé. Kdyby nebylo svědků zázraku, nebylo by ani zázraku, nikdo by o něm nepodal svědectví.

⁸⁴ NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*, s. 370.

Obsahová paralela

Mezi Orfeem a Kristem, kterého má zpodobňovat je podobně jako v motivu Dobrého pastýře obsahová paralela „pastýřská“. Jak již bylo zmíněno, k oběma přicházejí zvířata pro útěchu.

Nejasnost spatřuji ve formálním zobrazení. Otázkou pro mne zůstává, zda Typ Orfea a Krista – Orfea splynul natolik, že byl po celou dobu katakombálního umění zobrazován stejně, nebo byla pouze přeinterpretována forma, takže Orfeus dostal ztotožněním s Kristem nový obsah, nový rozměr a zůstala mu stará forma, včetně frýžské nebo thrácké pokrývky hlavy. Proč jinak by byl ještě ve 4. století zobrazován stejně a proč vedle tohoto typu je i typ bez „thráckého“ atributu. Zda tedy existují typy dva. Orfeus bez Kristova rozměru a Orfeus představující Krista, nebo se jedná o touž záležitost, viděnou ve světle křesťanské zvěsti stejně, tedy nově a zobrazovanou dvěma téměř shodnými formami, přesto však s drobnou odlišností.



Obr. 8 Kristus jako Orfeus, 3. století (Domitilliny katakomby, Řím)

2.3 Fénix a Páv

Fénix je velmi častým pohanským námětem v katakombách. Rovněž křesťanské umění převzalo tento typ. Později zřejmě dochází ke ztotožnění Fénixe s pávem, nebo přestává být zobrazován fénix a jeho atributy přebírá páv.

2.3.1 Fénix

Forma

Byl zobrazován nejdřív jako konipas, pak jako volavka, na římských mincích býval jeho námět doplněn nápisem aeternitas, což byl poukaz na věčné trvání Říma. V Katakombách a jiném funerálním umění sedí ověnčen aureolou paprsků, jako rajský pták na palmě nebo palmové ratolesti. Nejznámější „křesťanský fénix“ pochází z Aquileie.



Obr. 9 Fénix, podlahová mozaika, 4. století (Patriarchální bazilika, Aquileia)



Obr. 10 Páv, nástrovní mozaika v ochozu (Mauzoleum S. Constanza, Řím)

Antický kontext

Fénix je bájná mýtická bytost orientálního původu. Do řeckých a římských mýtů se dostal nejpozději z Egypta, kde se mu říkalo „boinu“, což znamená volavka, proto i způsob tohoto zobrazování. I egyptský původ je nejasný, nejdříve byl představován, jako pták z vody, pozdější představy se transformovaly do ptáka, který má zázračnou schopnost sám se ve svém hnízdě spálit a ze svého popela opět vstát, jako mladý jedinec.

Popel byl v antice výrazem hlubokého zármutku. Lidé – pozůstalí se posypávali popelem na znamení strasti ze ztráty blízkého. Už u Homéra najdeme zmínku o zvyku sypat si popel na hlavu.⁸⁵ Podobné bylo i chápání starozákonní (Iz 61,2-3).

Křesťanská interpretace – obsahová paralela

V křesťanství převzata alegorie života obnovujícího se skrze smrt; ve starším, tak pokračuje i nadále zobrazování fénixe.

Mýtus o fénixovi, byl přizpůsoben tak, aby zdůraznil ne okamžik dramatické smrti uhořením, ale docela pozitivní triumfální aspekt znovuzrození z popela, více přiměřený pojetí Vzkříšení lidského těla.⁸⁶ Tato verze se vyskytuje na mramoru ve S. Callisto a jedna v Priscilliných katakombách.

2.3.2 Páv

Byl chápán podobně, ale ve vztahu k obloze, slunci a nesmrtelnosti. V Ovidiových Proměnách nese páv na ocase hvězdy. Na Samu to bylo posvátné zvíře božské Héry, u Římanů zasvěcen Junoně a byl uctíván jako pták císařoven; v antické lidové víře maso páva nepodléhá rozkladu; totéž zmiňuje i sv. Augustin⁸⁷ V umění středověku symbol zmrtvýchvstání, rajský pták. Býval zobrazován u očištné studny, často v páru, na palmě nebo jiném stromu. Ve středověku jím byla symbolizována ješitnost a pýcha.

Biblická interpretace – obsahová paralela

„Páv byl jednou ze zvláštností, jež přivázely lodi Šalamounovy a Chíramovy z ciziny.“⁸⁸ Svědčí o tom první kniha Královská. (1Kr 10,22). Téměř identické svědectví u téže příležitosti, tedy výpočtu Šalamounova bohatství, je v druhé knize Paralipomenon. (2Pa 9,21)

⁸⁵ Např. v Iliadě se takto označuje Priamos po smrti svého syna Hectora

⁸⁶ Srov. FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome*, s. 103.

⁸⁷ AUGUSTINUS, A. *De civitate Dei* XXI,4; část *O Boží obci*.

⁸⁸ NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*, s. 599.

2.4 Jonáš pod pergolou – odpočívající Endymión

Spící Endymión je sepulkrální římský motiv, který můžeme vidět zejména na sarkofázích.

Forma

Endymión bývá zobrazován jako spící spoře oděný nebo nahý mladík, ležící na boku opřen o ruku a druhou rukou, kterou má zalomenou si jakoby podpírá hlavu. Stejně bývá zobrazován i odpočívající Jonáš.



Obr. 11 Endymión, římský sarkofág, 250 AD (Neapol)



Obr. 12 Jonáš pod skočcem, 4.století (Patriarchální bazilika, Aquileia)

Antický kontext

Endymión se dostal do římských mytologických témat, podobně jako řada dalších, z Řecka. Byl to sličný lovec v Kárii v lesnatém pohoří Latmu, kterého milovala bohyně měsíce Selené. Endymión si vyprosil od Dia věčný spánek a věčné mládí.⁸⁹ Podle jiné verze mu jej vyprosila Selené, protože musela díky této lásce porodit desítky dětí.⁹⁰ Je velmi oblíbeným tématem římských sarkofágů, na nichž bývá často v Selenině doprovodu. Římané s jeho vyobrazením zosobnily představu věčného spánku. Tedy naději, že smrt je pouhým snem. V římském pojetí se tedy i v tomto případě jedná o alegorii, ne o připomenutí mýtu.

⁸⁹ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, s. 169.

⁹⁰ Podle Kerényiho, je láska Selené a Endymióna láskou bohyně s prabytostí, běžnou ve všech mytologiích. Viz. KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků I*, s. 88.

Biblický kontext

Prorok Jonáš je zobrazován velmi často v katakombách a později i na mozaikách. Příběh o něm býval připomínán dvěma scénami. První scénou je jeho vyvržení velkou rybou – kétéos, v jejíchž útrokách strávil tři dny. Kristus sám tento Jonášův pobyt v břiše „velryby“ přirovnává k tomu, co jej čeká.⁹¹ Doslova mluví o svém pobytu „v srdci země“ (Mt 12,40). Poté, co jí byl vyvržen, odchází do Ninive, aby zde předpověděl městu zkázu, pokud se jeho obyvatelé nezmění. Proti jeho předpokladům se dávají Ninivští na pokání a všichni i s králem se postí. Hospodin se nad městem proto slituje a ušetří je. Prorok je tím, ale rozhořčen a odchází z města. Za jeho hradbami si udělal přístřešek a ulehl pod něj. Bůh mu však ukazuje, že si nepřeje smrt hříšníků, ale jejich obrácení, že je Bohem slitovným.

A právě tato část příběhu je motivem druhé scény. Jonáš v tomto motivu leží pod přístřeškem, který nechal Hospodin porůst skočcem a následně uhynout.

Ježíš poukazuje na Jonáše také u Lukáše a to v podobné souvislosti, jako u Matouše. „Jako byl Jonáš znamením pro Ninive, tak bude i Syn člověka tomuto pokolení. (Lk 11,30).

Obsahová paralela

Podle mého názoru neexistuje žádná obsahová paralela mezi postavou nebo příběhem Jonáše a řeckým Endymiómem. Jde o pouhou recepci formy, zejména s ohledem na kompozici.

⁹¹ V katakombových malbách je díky těmto scénám poukázáno skrze Jonáše na Krista. Nejde zde ani tak o zobrazení zázraku, jako spíš paralelu s Kristem, nebo nepřímý odkaz na něj. Konec konců tento odkaz vyjádřil Kristus sám .

2.5 Kristus – Hélios – Sol invictus

Toto zobrazení bývá také nazýváno Hélios (popřípadě někdo jiný) na quadrice. Občasným srůstáním slunečního a panovnického kultu, byla quadriga převzata i do císařského kultu, jako obraz trimfátora, imperátora, vítěze.

Forma

Řecký bůh Hélios je zobrazován jako světlovlasý silný a krásný muž, který má kolem hlavy světlou korunu z jasných paprsků. Každý den převáží sluneční vůz tažený čtyřspřežím přes nebeskou klenbu a přináší světlo. Koně bývají bílí. Druhým typem zobrazení je jeho noční návrat ve zlaté pramici po Okeánových vodách. Když byl v Řecku Héliův kult absorbován Apollónem, býval v řeckém prostředí na quadrice zobrazován také on, ovšem bez koruny ze slunečních paprsků.



Obr. 13 Kristus na quadrice, kolem r. 300
(Vatikánská nekropole, Řím)



Obr. 14 Hélios na quadrice, metopa,
1. polovina 3. století (Trója)

Nejznámější křesťanské zobrazení

V roce 1939 byla pod bazilikou sv. Petra v Římě objevena nekropole, později nazvaná „Necropole preconstantiana“. Výzkum v ní odhalil 18 mauzoleí a hrob sv. Petra. V tomto původně pohanském pohřebišti bylo nalezeno také několik křesťanských hrobů. Výzkum v mauzoleu „M“ odhalil krásné mozaiky

s křesťanskými náměty. Přesto se stal nález urny s popelem v tomtéž místě důvodem, proč bylo toto mauzoleum dříve mylně považováno za pohanské.

Mauzoleum „M“ nazývané také „Krista-Hélia“ bylo známé již dříve, jako hrobka „Julia Tarpeiana“. Toto mauzoleum bylo nalezeno náhodně již v 16. století. Bylo vystaveno zřejmě v místě pohanského pohřebiště. Námětem výzdoby z počátku 3. století je Dobrý pastýř; rybář jako symbol křtu; Jonáš, který je velrybou vržen zpět, což je považováno za typus Kristova vzkříšení a konečně Kristus - Hélios jako téma částečně poškozené nástrovní mozaiky. Výplňovým ornamentem všech uvedených námětů jsou révové úponky.⁹²

Antický obsah

Hélios přináší světlo, je spravedlivý, protože svítí na každého; může vidět a slyšet vše, co se na zemi děje, má několik stád dobytka. V helénismu byl bůh slunce obrazem božstva řídícího celý svět, snad proto bylo tolik pokusů o ztotožnění jeho kultu s ideou státu. Pojetí solárních božstev bylo ve starověku chápáno buď jako jev řízený bohem, jedna z podob boha. Sem patří říšské kultury spjaté s panovníkovým božstvím (Egypt, Írán, pozdní Řím). Kromě těchto přirovnání existovala i jiná forma slunečního kultu – individualizovaná.⁹³ Tu reprezentuje řecký Hélios, který je uctíván vedle jiných bohů, má tedy přímo roli antropomorfního boha.

Římský kontext

Vznikl původně z Hélia, ovšem pod vlivem východních kultů, zejména syrského a mitraistického⁹⁴, se ve 2. – 3. století výrazně odlišil. Sluneční kult přejali Římané, jak už bylo výše zmíněno od řeckého Hélia a to na konci republiky. Nejpozději v době císařství jej však nazývají latinsky „Sol“, slunce. Existují doklady o chrámu „Sol Indiges“ v době republiky na Quirinálu a rovněž jeho svátcích.⁹⁵ Kromě jeho svatyně na Quirinálu, kde byl zobrazen jako „nebeský

⁹² BASSO, M. *Füher durch die Vatikanische Nekropole*, s. 55.

⁹³ VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 59.

⁹⁴ Tento mysterijní kult vznikl ze staršího íránského náboženství. Mithra byl také bohem slunce a měl jisté „spasitelské“ rysy.

⁹⁵ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, s. 581.

jezdec“, byla zřejmě podobná socha umístěna také v Circu maximu, kde se často, zvláště v době Neronově, konaly vozatajské závody.

Prvním, kdo se v Římě ztotožnil se Sluncem, co by předzvěst císařského kultu byl Nero. Mezi orientálními kultury, které se šířily ve třetím století s přibývajícím počtem přistěhovalců do Říma, a s vyšším počtem „orientálních“ vojáků v legiích, byl i kult Sol Invictus. Díky císařově podpoře se rozšířil a zdomácněl. „Napomohla k tomu i juliánská reforma kalendáře tím, že narozeniny nepřemožitelného Slunce (dies natalis Solis invicti) byly určeny dnem 25. prosince jakožto dnem zimního slunovratu.“⁹⁶

Význam tohoto kultu se zvyšoval za Severovců. Tchán Septimia Severa byl v Sýrii knězem Baalovým. Když se po Caracallově zavraždění stal císařem Elagabalus⁹⁷, pokusil se o oficiální prosazení slunečního kultu v Římě. Z Emesy nechal přivést posvátný meteorit, který byl pokládán za symbol boha Slunce.⁹⁸ Dal jej umístit v chrámu na Palatinu a sám se stal nejvyšším knězem tohoto kultu. Kult skončil s prohlášením památky jeho zakladatele za damnatio memoriae.

Císař Aureliánus přejal ve 3. století ze Sýrie kult Slunce a přijal ho za oficiální.⁹⁹ Novým prvkem bylo chápání Slunce jako ztělesnění všeživující a všeovládající moci, obrazem této moci na zemi byl císař. Tento panteistický solární kult, měl ambice a díky své univerzálnosti i potenciál, absorbovat do sebe jiné kultury. „Je to božstvo odpovídající heliocentrickému názoru i astrologickým spekulacím, ovládající planety a jejich sféry, dostatečně univerzální, aby mohlo absorbovat jiná univerzální božstva a uspokojilo i filozofické a teosofické spekulace.“¹⁰⁰ Roku 270 nechal Aureliánus postavit na Martově poli také chrám „Nepřemožitelnému Slunci“. Jeho kultem chtěl nábožensky sjednotit celé impérium. Za tím účelem ustanovil i kolegium pontifiků. Ovšem i tento pokus byl ukončen podobně jako předchozí.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Jinak také Héliogabalos – Varius Avitus Bassianus; 218 – 222

⁹⁸ Více. BURIAN, J. *Řím : Světla a stíny antického velkoměsta*, s. 207n.

⁹⁹ VARCL, L. *Antické náboženství : In : Antická kultura*, s. 247

¹⁰⁰ VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 59.

Podobné snahy měl také Iulian Apostata ve 2. polovině 4. století. Pod vlivem novoplatonismu se pokusil aplikovat kult tentokrát Héliá. Jednotné božstvo mělo sjednotit říši. Obraz Héliá byl také na mincích.

Sol a císařský kult

Nero se nechal uctívat jako sluneční bůh, údajně se nechal i zpodobnit jako slunce. Tento kolosální 36 m vysoký pozlacený bronz pak nechal předělat v roce 69 Vespasiánus na sochu Héliá prostým „vyměněním“ hlavy. Socha byla umístěna nedaleko pozdějšího Kolosea, které po ní dostalo jméno.

Datum Kristova narození

Platón nazval Slunce synem boha, římský Sol invictus se stal „předobrazem“ Krista.¹⁰¹ Denně se opakujícím východem a západem se stalo také slunce předobrazem vzkříšení. V raném křesťanství bývá Kristus přirovnáván ke Slunci jako pozdně římský Sol.

Dies natalis Solis invictus byl určen juliánskou reformou na den zimního slunovratu 25.12.¹⁰² Křesťané, kteří v té době spatřovali v kultu slunce nejsilnější konkurenci svého náboženství, stanovili dodatečné datum narození Ježíšova rovněž na den 25.12. Tak by se dala shrnout základní teze, tradovaná až do počátku 20. století. Naproti tomu namítají shodně Rahner a Marksches, že: „Paralelizace Krista a slunce proběhla mnohem dříve než usurpace pohanského svátku slunce 25. 12.“¹⁰³ Zřejmě od čtvrtého století se slavily narozeniny Ježíše Krista, nejdříve však o dvou různých datech. Nejranějším svědectvím je zpráva milánského biskupa Ambrože o kázání římského biskupa Liberia „v den narození Vykupitele“, dne 25. 12. 353 nebo 354 po Kr. Druhé datum, kdy se konaly totožné oslavy, byl „svátek epifanie“, který se slaví o několik dní později, 6. 1. O slavení v tento den je nejstarší zmínka z roku 361. Jedná se o den, kdy slavily křesťanské obce na Východě částečně až do pátého století Ježíšův křest a narození. Především na počátku 20. století se mělo za to, že obě slavnosti měly

¹⁰¹ BECKER, U. *Slovník symbolů*, s. 268.

¹⁰² SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, s.

¹⁰³ MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 70n; Podobně: RAHNER, H. *Griechische Mythen in christliche Deutung*, s. 182 – 199.

za úkol jednoduše pokřesťanštit dva pohanské svátky: 25. 12 jako dies natalis solis invicti a 6.1. jak slavnost narození alexandrijského boha Aióna (řec. Aión-čas, věčnost), popřípadě svátek Nilu. Existují ovšem i důkazy o tom, že obě data byla získána početnými operacemi, ovšem s rozdílnými výsledky. Jistý severoafrický spis o výpočtu termínu Velikonoc z roku 243 uváděl Ježíšovo narození ještě v den, kdy bylo kdysi stvořeno i slunce, 28. březen.¹⁰⁴

Konečně datum 25. 12. pochází z traktátu, jehož datace i lokalizace jsou sporné a jenž uzavírá: „Nazývají (tento den) ale také narozeninami neporazitelného slunce. V pravdě kdo je tak nepřemožený jako je náš Pán, který zvítězil nad smrtí? A když tento den nazývají dnem narození slunce: on je slunce spravedlnosti!“¹⁰⁵

Ve čtvrtém století přebírá císařský kult některé prvky z kultu slunečního a díky snaze o univerzálnost slunečního kultu se děje totéž i naopak. K analogické recepci dochází také křesťanstvím. „Díky praxi obcí čtvrtého století spojovat Ježíšova narození se solárním a kosmologickou mytologií připomínala již tehdy tato církevní slavnost do velké míry císařské narozeniny. Ty byly přirovnávány k počátku všech věcí.“¹⁰⁶

Biblická interpretace

V apokalyptické literatuře je zatmění slunce předzvěstí eschatologického soudu, naopak „rozhojnění záře sluneční bude projevem vykupitelského věku (Iz 30,26).¹⁰⁷ Ve věčném městě nebude slunce, bude je osvětlovat sláva Boží a Beránek. (Mt 17,2; Zj 21,23). Ve chvíli proměnění na hoře, se Ježíšova tvář zaskvěla jako slunce.¹⁰⁸

Ježíš o sobě často mluví jako o světle, svědčí o tom především Jan (J 9,5; 8,12; 21,46). „Zjevení Ježíše, jakožto světla světa dává protikladu mezi temnotami

¹⁰⁴ MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 70.

¹⁰⁵ MARKSCHIES v této souvislosti uvádí zdroj v souborné patrologii: De solstitiis et aequinoctiis: PLS I, 557 – 567; citát 567/patologiae cursus completus supplementum, vyd. A. Hamman Turnhout 1990; Jinak také MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 71n.

¹⁰⁶ MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 71n.

¹⁰⁷ NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*, s. 911.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 911.; ovšem LÉON-DUFOUR, s. 497; v této souvislosti uvádí jiný překlad: Jeho tvář zářila jako světlo.

a světlem důležitý impuls také v oblasti morálky: světlo charakterizuje vládu Boha a Krista, tj. vládu dobra a spravedlnosti; temnoty naopak vládu satanovu, vládu zla a bezbožnosti (srv. 2 Kor 6,14).¹⁰⁹

Interpretace křesťanská

Zobrazování tohoto typu je spjato se s převzetím zobrazování římského slunce, tedy vítězného jezdce. Vzhledem ke zmíněným biblickým odkazům je pravděpodobné, že křesťané v tomto pojetí neviděli nic nepatřičného. Kristus byl světlem a sluncem jejich životů. Byl vítězem nad smrtí, nad temnotou. Je pravděpodobné, že ti, kdo ctili „univerzálního a abstraktního“ Sola, konvertovali snadno ke křesťanství. Kristus se pro ně stal pravým sluncem. Postupně došlo k zániknutí Sola a tato tendence byla jistě podpořena i zmíněným ztotožněním svátku narození Sola a Krista. Převzetí této formy tak bylo legalizováno. Zobrazení Krista na quadrice lze také chápat ve vztahu k císařskému kultu. Tento fakt souvisí se srůstáním kultu Sola a císaře a přebíráním některých ikonografických prvků.

Obsahová paralela

Na základě výše zmíněného, lze paralelu vidět ve vlastnostech slunce, které jsou zároveň vlastnostmi Kristovými. Kristus je v symbolickém vyjádření světlem světa, tak může být i sluncem světa. Nedošlo k uctívání Krista jako slunce, ale zdůraznění některých jeho schopností, které lze vysledovat i u slunce. Forma zobrazení se udržela minimálně do 9. století.

¹⁰⁹ LÉON-DUFOUR, X. *Slovník biblické teologie*, s. 497.

2.6 Kristus triumfující – císařský kult

2.6.1 Císařský kult

V roce 12 BC se stal Augustus po smrti Marka Aemilia Lepida nejvyšším pontifikem. Znamenalo to, že mohl zasahovat nejen do politického dění v Římě, ale měl rozhodující slovo i v otázkách náboženských.

Počáteční formou císařova kultu bylo uctívání císařova Genia; od roku 7 BC byl císařův Genius uctíván v domě spolu s Lary ctěnými obyvateli jednotlivých domovních bloků. Podobně jako za Caesara skládaly se i za Augusta přísahy u panovníkova Genia a v některých přísahách je již císař přímo jmenován spolu s určitými bohy.¹¹⁰

V provinciích území dával Augustus souhlas k tomu, aby mu byly zasvěcovány chrámy, v nichž byl uctíván spolu s Romou.¹¹¹ K rozvoji císařského kultu však přispěl zejména řecký východ, kde kult panovníka měl pevné tradice už z dob helénistických vládců. Božské pocty tu byly vzdávány nejen samotnému Augustovi, ale i členům jeho rodiny, kteří při rozmanitých příležitostech zavítali do východních oblastí.¹¹² „V Římě samém nekvetl ani kult bohyně Romy, pronikl tam až v době Hadriánově...“¹¹³

K vlastnímu zbožštění císaře však docházelo až po jeho smrti. Podle všeobecně rozšířené víry byl zesnulý císař přijat mezi bohy, a na vyjádření této slavnostní apoteózy byl k jeho titulatuře připojen přívlastek *divus*. Podnět k prohlášení zesnulého císaře bohem dával senát.¹¹⁴ Císaři, kteří vzbuzovali všeobecnou nenávisť, byli naproti tomu potrestáni odsouzením své památky (*damnatio memoriae*) senátem. Důsledkem toho bylo odstranění soch z veřejných míst a jeho jména z veřejných monumentů.¹¹⁵

¹¹⁰ Více. BURIAN, J. *Řím*, s. 206.

¹¹¹ Více, VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 53n.

¹¹² Srov. BURIAN, J. *Řím*, s. 206

¹¹³ VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 54.

¹¹⁴ Podle Suetonia (AUG. 100) byla před apoteózou nutná svědecká výpověď a přísaha nějakého pretoriána, že viděl, jak se podoba zpopelněného císaře ubírá do nebe.

¹¹⁵ Více. BURIAN, J. *Řím*, s. 206.

V době po Augustovi se císařský kult rozšířil v krátké době po celé říši. S upevňujícím se kultem souvisel i větší význam panovníkovy sochy. Stavění a uctívání bylo důkazem občanské loajality. Uctívalo se kadidlem a vínem, zbavovalo to podezření z vyznávání křesťanství.¹¹⁶ Za císařovo blaho jsou konány oběti a modlitby. Od Augusta byl císař (nebo jeho genius) uváděn v dedikacích společně s bohy.

Výkon kultu byl jen projevem loajality a nikoli vnitřní potřeby obrátit se ke svému bohu.¹¹⁷ Pokud byl císař zbožněn, muselo se při jeho jménu také přísahat. V průběhu 3. století dochází ke ztotožnění vládnoucího císaře s bohem. Od dominátu je císařská titulatura doplněna o formuli „dominus et deus“.¹¹⁸ Někteří císaři se dávali zobrazovat v podobě oblíbeného boha, například Commodova socha nesla Herculovy atributy.

Triumfální průvod byl z nejnákladnějších římských rituálů. Byla to pocta vojevůdci, který se vracel do Říma, samozřejmě, že jeho předchozí tažení muselo být nutně tažením vítězným. A také prezentace jeho úspěchu demonstrována předvedením kořisti. Průvod začínal na Martově poli, tradičním to vojenském ležení a končilo na Kapitolu (Iovův chrám). Vojevůdce jel na voze taženém čtyřspřežím. Vojevůdce byl „oděn jako Iuppiter a podobně jako Iovova socha měl červeně natřenou tvář. Za ním stál otrok a držel nad jeho hlavou těžký zlatý věnec.“¹¹⁹

Forma

Způsobů zobrazování císaře bylo více. Jeden z typů byl císař stojící s pozdviženou rukou. Lehce pozdvižená ruka a tunika zakrývající hlavu naznačovala císaře ve funkci pontifika maxima. Pokud byla ruka přibližně v úrovni ramen, bylo to gesto imperátora. Tento typ mohl být zobrazen také jako jezdecká socha. Jednou z forem byl císař jako Hélios se čtyřspřežím.

¹¹⁶ Více. BURIAN, J. *Řím*, s. 206.

¹¹⁷ Také. SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 54.

¹¹⁸ Např. VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*, s. 57.

¹¹⁹ RÚPKE, J. *Náboženství Římanů*. s. 107nn.



Obr. 15 Markus Aurelius v triumfálním průvodu, nad jeho hlavou se vznáší Níké, která ho korunuje vavřínovým věncem.

Triumfální zobrazení Krista

Je to již zmiňovaný typ Krista na quadrice, Kristus jako stojící postava, která žehná a velmi často bývá zobrazován motiv trůnícího Krista. Toto téma je zobrazováno v několika variantách, i tyto mohou mít několik typů. Je to Kristus ve slávě, kde je Kristus zobrazen jako mladík – helénský typ nebo jako vousatý muž – syrský typ. Modifikací tohoto typu je Kristus Pantokratör nebo Kosmokratör.

Stojící Kristus je zobrazován jako stojící postava s gestem vítězného císaře, tedy se zdviženou pravou rukou. Toto gesto znamenalo v císařské ikonografii gesto nepřemožitelnosti. Jeho praobrazem byl typus nepřemožitelného slunce.¹²⁰ Stojící Kristus se také zobrazuje ve výjevech „traditio legis“, při předávání nového Nebeského zákona míru sv. Petrovi.

„Symboly římského imperiálního kultu se staly symboly papežů, patriarchů a také křesťanských panovníků až do středověké doby.“¹²¹

¹²⁰ CHÂTELET, A. *Světové dějiny umění*, s. 198.

¹²¹ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 194.

2.6.2 Trůnící Kristus – Pantokrator – Kosmokrator

Ikonografii Krista – Pantokratora výrazně ovlivnila římská vladařská a triumfální symbolika. Způsob, jakým Kristus trůní, odpovídá zobrazení trůnících postav antických vládců (tzv. princip „vládcova kolena“) a bohů (např. Jupitera). Je to však také gesto žehnání, které můžeme vidět například u Augusta. Má několik variant a modifikací.

Princip vládcovského kolena, nebo-li zobrazení vládce v Jupiterově tradici



Obr. 16 císař Claudius,
(Muzeum v Tripolisu)



Obr. 17 Sedící Kristus, 3. století,
(Muzeo del Terme, Řím)

4.6.3 Kristus ve slávě

„Trůní na malém oblouku (vzácně na velké sféře či trůnu) obklopeném duhovou mandorlou (symbol smlouvy mezi člověkem a Bohem), provázenou symboly čtyř evangelistů (Matouš – člověk, anděl; Marek – lev; Lukáš – býk; Jan – orel) (Ez 1,5-28; ZJ 4,2-11). Okolo hlavy má Kristus křížový nimbus. Pravicí obvykle žehná, v levici drží otevřenou či zavřenou knihu, svitek.“¹²²

¹²² ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 123.

Problematická interpretace mozaiek v S. Constanza

Nejstarším známým dokladem trůnícího Krista je mozaika v mauzoleu S. Constanza.

O tom, co je na ní zobrazeno panovala donedávna shoda. Trůnící vousatá postava se svítkem byla interpretována jako Kristus, postava stojící po pravici a držící druhý svítek jako sv. Petr, který přebírá symbolické klíče. Obecně se takové scény označují *Potestas clavium*. Ovšem na této mozaice žádné klíče nejsou, pak může dojít k rozdílným interpretacím.

Prof. Royt si na rozdíl od většiny svých kolegů myslí, že tento výjev nezobrazuje Krista a Petra, ale Krista jako „Starého dní“¹²³, tedy Krista, který je „jedno s Otcem“ a jako druhou postavu v této kompozici Mojžíše, a tedy že na mozaice není *potestas clavium*, ale *traditio legis*. Ve smyslu starozákonním pak oba svitky představují desky Desatera. Důvodem této interpretace je existence druhé mozaiky, která je v témže prostoru. „Vyobrazení Starého dnů (řec. Palaios tón hémérón, v novém překladu Věkovitý) je symbolickým vyobrazením Boha Otce (v duchu trojiční teologie zároveň Krista), jenž má podobu starce sedícího na trůně, obklopeného serafy. Námět se opírá o verše starších překladů prorocké knihy Danielovy.“¹²⁴ (Dan 7,13; 7,32)

Na té je Kristus jako stojící mladík, který má zdviženou ruku v žehnajícím gestu a na každé straně má jednoho z apoštolů. Tyto postavy bývají ztotožňovány s Petrem a Pavlem. Postava vpravo drží rozvinutý svítek s textem „DOMINUS PACEM DAI“, v pravém horním rohu svitku je *chrismon*. Tato postava má v ruce také hůl. Kristus stojí na pahorku, z nějž vyvěrají čtyři rajské řeky. Kolem něj jsou naznačena nebesa. Autor chtěl zjevně poukázat na fakt, že na tomto obraze je již Kristus u svého Otce, je tedy vzkříšený a na nebe vstoupený. Ve spodní části kompozice se pasou čtyři ovce. Tento motiv je běžně interpretován jako *traditio legis*, nicméně Royt si myslí, že v tomto případě jde o *potestas clavium*.

¹²³ ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 125.

¹²⁴ Tamtéž.

Důvodem pro jeho rozdílné interpretace je fakt, že lze jen těžko hledat důvod, proč by v jednom prostoru bylo dvěma různými zobrazeními řečeno totéž. Proč by zde byl Kristus dvakrát v analogické scéně. Tato interpretace je nesporně zajímavá a je důvodem k zamyšlení se nad obsahem obou zobrazení. Pro Royta svědčí námitka o duplicitě vyobrazení. To, že nejsou ve zmiňovaných scénách zobrazeny klíče, ani desky je irelevantní vzhledem k dosti pozdnímu zobrazování obojího. Co se týká námitky, která se nabízí sama, totiž nezobrazování Hospodina v prvotním křesťanství, nemusí být zcela platná.



**Obr. 18 Potestas clavium, 4. století
(S. Constanza, Řím)**



**Obr. 19 Traditio legis, 4. století
(S. Constanza, Řím)**

Existují motivy, na nichž by mohl být interpretován Kristus i Hospodin, nebo mladý Kristus a starší Kristus v roli Hospodinově, např. na dogmatickém sarkofágu mezi Adamem a Evou.

Podle mého názoru je možná neprávem opomíjen prostor stavby, jako celek. Jinými slovy, je především opomíjen účel stavby a vazba k ostatním mozaikám. Jedná se o mauzoleum dcery císaře Konstantina, tedy jsou zde jedny z prvních mozaiek s křesťanským námětem. Vzhledem k původnímu určení stavby jako mauzolea, tedy místa odpočinku zemřelého, je zcela odhlíženo od motivů užívaných v této souvislosti. Vzpomenu-li námětů v katakombách, měli za úkol utěšit, posílit a prostřednictvím zobrazených zázraků dát naději, že Bůh na nikoho nezapomene a jeho zázračná moc se prokáže, až přijde čas, také na jejich zemřelém těle. Tato souvislost je zřejmá z ostatních námětů mozaiek, které jsou

v klenebním ochozu. Všechny mozaiky v prostoru mauzolea jsou ze stejné doby. Všechny by také měly reflektovat funerální prostor. Mozaiky v ochozu jsou však tématicky „pohanské“. To není překvapivé, uvědomíme-li si, že zde byla pohřbena dcera prvního císaře, který křesťanství uznal, tedy dobu vzniku. Jeho myšlení tedy muselo být z velké míry ovlivněno římským profánním prostředím. Motivy těchto mozaik jsou vinobraní, které v souvislosti s podzimem, vinnou révou a Dionýsovským cyklem bylo velmi často znázorňováno v hrobkách. Dále je to motiv ptáků, velmi často se zde objevuje páv, o kterém byla řeč již dříve.

Myslím si, že bez souvislosti s opomíjeným celkem a účelem stavby, jakož i s jeho ostatní soudobou výzdobou a s dobou vzniku mozaik, je zde stiktně aplikována apriorně predikována typologie, která v té době ještě nemusela být ustálená. Pokud budu mít na zřeteli katakombální motivy, mohla by být scéna, tradičně označovaná jako *traditio legis*, interpretována analogicky ke katakombám, jako zázrak a to zázrak největší, totiž Kristovo vzkříšení a vstoupení na nebesa. Také nápis, který drží zřejmě sv. Petr (neboť má v ruce hůl, symbol moci) je možné brát jako prosbu ve světle katakombálních nápisů. Kristus ji od něj může přebírat, proto Petrova nepatrná úklona, a dát tak najevo, že dostojí svým příslibům. Ovšem ani Roytova interpretace není nepravděpodobná.

2.6.4 Kristus mezi dvořany – vznešený Kristus – Kristus v kolégiu

Je jednou z variant trůnícího Krista, tedy typem převzatým z císařské ikonografie. Je to Kristus, kterého obklopují apoštolé v roli dvořanů. Variantou tohoto typu je Kristus, který učí své žáky. Tento motiv je však převzat ze zobrazení filozofa uprostřed svých žáků.

Nejstarší apsidální mozaika je v kostele sv. Pudenziany a lze ji datovat do druhé poloviny čtvrtého století, její téma je Kristus mezi dvořany. Kristus sedí na vyvýšeném pozlaceném trůnu obklopen apoštoly. Nad nimi, jsou dvě ženské postavy. Ty se pokládají za personifikaci církve a personifikaci synagogy. Ještě výš nad nimi je městská hradba a nad ní reprezentativní stavby, patrně

z nebeského království, respektive nebeský Jeruzalém. V pozadí je vidět Golgota s křížem, který je ozdobený zlatem a drahokamy (cruce gemmata).¹²⁵ Ten nechal po výzkumech a snad i nálezu údajně skutečného Kristova kříže vztyčit císař Konstantin nebo Theodosius.¹²⁶ Na obloze jsou symboly evangelistů, inspirované apokalypsou. Prolínají se zde motivy s pozemského a nebeského života. Podle Lassuse tak měly být zdůrazněny obě Kristovy přirozenosti.¹²⁷ Jedna z interpretací takových scén, zní Kristus učí apoštoly. Vychází z toho, že Kristus drží v ruce knihu.

Konstantin a po něm i jeho následovníci začali stavět kostely, chrámy a památníky na místech spojených s Kristem. Většina z nich se nedochovala, nebo ne v takovém stavu, abychom mohli konfrontovat jejich výzdobu s výzdobou chrámů římských.s



Obrá. 20 Mozaika Kristus mezi dvořany v apsidě kostela S. Pudenziana, Řím

¹²⁵ Na radu biskupa Makaria nebo Eusebia, dal Konstantin svolení k zahájení „výzkumů“ v Jeruzalémě, jejichž cílem bylo nalézt Ježíšův hrob. Nad tímto místem chtěl totiž zbudovat památník, spíš nebo kostel zmrtvýchvstání. Podobně se v Betlémě pátralo po rodišti Krista.

¹²⁶ LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 41.

¹²⁷ LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 41.

Obsahová paralela

Hledat dokonalou obsahovou paralelu mezi císařským kultem a Kristem – trůnícím je problematické, vzhledem k šíři císařského kultu, mnoha jeho podobám a symbolům. V tomto případě se jednalo o přebírání jen některých složek zobrazení, pouze určité skupiny atributů. Samozřejmě, že je naprosto legitimní vidět v Kristu panovníka, dokonce ideálního panovníka. Narážky na jeho kralování najdeme i v evangeliích. Sám Ježíš mluví o tom, že jeho království není z tohoto světa. V chápání obyvatel impéria nebylo možné představit si jinou formu vlády, než monarchii.

Kristovo zpodobování jako trůnícího, tedy jako vládce bylo pod také panovníky, kteří nechávali v dobách od Konstantina dále stavět kostely a také zdobit jejich interiéry. Kristus na trůně však byl také obrazem vítězství jeho i křesťanství. Jeho vítězstvím byla legalizace a nakonec také uznání jako oficiálního kultu římského impéria, císař se od té doby stává ochráncem a obráncem víry. Došlo tedy ke změně idejí i v rámci chápání smyslu a účelu císařství. Na místo ideje impéria, nebo spíše Říma, se analogicky dosadila idea křesťanství a jeho zaručení, jako i šíření. Jakoby se z církve bojující, stala už na zemi církev vítězná. To se odrazilo také v budování triumfálních oblouků v kostelích.

2.7 Orant

Forma

„Motiv oranta s pozdviženýma rukama má předchůdce v římském Orientě, podobně jako frontalita zobrazení a redukce anatomie.“¹²⁸ Bývá zobrazován velmi často v katakombách a na sarkofázích. Bývá zobrazován jako postava ženy či muže, která stojí s roztaženýma rukama, zalomenýma v loktech nebo napnutýma, v prosebném gestu. Nezobrazuje konkrétní postavu, spíše je symbolem duše zemřelého, který vztahuje ruce k Bohu v prosbě o záchranu. Může jí být znázorněna také prosba nebo děkování. Bývá zobrazována buď samostatně stojící, nebo ve skupině, případně obklopená květinami a stromy, jako symbolikou ráje, kam se touží dostat. Později tento motiv nepokračuje.

Antický kontext

„Prosebník obracející se k římským bohům neklečel (neobracel se tedy do svého nitra), ale stál s rozpraženýma rukama a otevřenými dlaněmi.“¹²⁹



Obr. 21 Orantka z Priscilliných katakomb

¹²⁸ KRATOCHVÍL, Z.; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*, s. 195.

¹²⁹ SKŘEJPEK, M. *Ius et religio*, s. 190.

Křesťanský kontext a modlitební gesta

Na základě židovské tradice křesťané při modlitbě stáli nebo klečeli, součástí obou těchto modlitebních postojů mohlo být i klanění. „Některé církevní autority (např. Tertullianus či Origenés) ztotožňovali postoj oranta s podobou ukřižovaného Krista.“¹³⁰ Tak je tomu například na dveřích kostela S. Sabina, kde je zobrazeno ukřižování bez kříže, naznačené právě „upažením“. V počátcích církve existovala poučení o postojích a gestech při modlitbě. „Modlilo se zpravidla vleže na zemi nebo vkleče, jen v neděli vestoje – také tento detail určovaly synodální předpisy, zde například jeden z kánonů biskupského shromáždění v Nikaji „Protože někteří klekají při modlitbě v neděli a ve dny mezi Velikonocemi a Letnicemi, nařizuje svatá synoda, aby bylo dodržováno také ve všech diecézích, že mají vykonávat svou modlitbu ve stoje.“¹³¹

Tak se setkáváme v křesťanství s gestem, které bylo již v antice dlouhou dobu známé. Je to převzetí líbání posvátných věcí. Odpovídalo římské religiozitě, v jejímž rámci se líbaly posvátné stromy, sochy bohů, prahy chrámů a oltáře, ale i amulety a domácí stůl. Políbení stolu (například po jídle) bylo stejně jako políbení oltáře chápáno jako modlitební gesto. Lidé doufali, že takto vstoupí do zvláštního kontaktu s božstvem, možná i proto, že v nich (tedy oltářích) přebývá životní síla.¹³² Z počátku křesťanství teologové celou tuto pohanskou praxi polibků kritizovali, jak stojí také v jedné syrské křesťanské apologii ze třetího století. Po té však převzala toto pohanské gesto polibku i církev. Líbaly se prahy kostelů a kaplí mučedníků, nebo se jich lidé dotkli rukou a tu přiložili k ústům.¹³³

Obsahová paralela

Obsahovou paralelu není třeba hledat, je nezměna. Motiv oranta je srozumitelným více náboženstvím a kulturám. Jednalo se tedy o přebzetí formy i obsahu, který se modifikoval ve vztahu ke křesťanství.

¹³⁰ ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 188.

¹³¹ MARKSCHIES, s. 102. odkazuej na Nikajský kánon XX

¹³² MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 102n.

¹³³ Více. MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy*, s. 103.

2.8 Kristus – Victor – Vítězství křesťanství

Forma

Victoria – Níké – byla zobrazována jako krásná mladá žena, ve většině případů měla křídla a vítězný věnec nebo palmový list. V Řecku najdeme i varianty bez křídel.



Antický kontext

Victoria byla římskou bohyní vítězství, patřila do skupiny zbožněných personifikací, nebo také abstrakt. Pro Římany byla jejím předobrazem Níké. Na Palatinu měla od 3. století BC svůj chrám, její kult se nejvíce rozvinul v době císařské, zejména proto, že byla velmi často zobrazována spolu s císaři, které např. věnovala při triumfu, nebo doprovázela při apostázi. Byla jejich nerozlučitelnou průvodkyní.

Křesťanský kontext

„Z typu antické Victorie se vyvinul typ Kristus Victor (např. Pašijový sarkofág, konec 4. století, Řím, MV), jenž drží v ruce triumfální kříž posetý drahými kameny; zajímavé je, že právě tento námět přežil celá staletí.“¹³⁴

Analogické téma můžeme najít např. V Aquileji na výjevu podlahové mozaiky z Patriarchální baziliky. Jedním z centrálních symbolů, které jsou obklopeny doplňkovými motivy, je symbol Vítězství křesťanství. Je na něm

¹³⁴ ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 122.

ženská okřídlená postava, nesoucí vavřínový věnec a palmu a označuje místo na oltáři. K ní směřují různé postavy a přinášejí dary. Alegorie vítězství v křesťanském kontextu je alegorií „Vítězství křesťanství“.

Biblická interpretace

Hospodin je v první knize Soudců označen jako Vítěz Izraelský, jako ten, v němž Izrael dochází vítězství (1S 15,26). V Novém zákoně najdeme u Matouše verš o vítězství služebníka Božího, Krista, nad bezprávím (Mt 12,22). Skrze Krista je lidem dáno vítězství nad peklem a smrtí (1K 15,54). Pavel zde navazuje na proroky (Iz 25,8; Oz 13,14).¹³⁵

Obsahová paralela

Obsahová paralela souvisí s tím, co bylo výše zmíněno u Krista – trůnícího. Kristus nebo křesťanství, potažmo církve, zde vítězí v souvislosti se svým uznáním a poukazuje také na vítězství budoucí, které bude vítězstvím definitivním. Vítězem se stává samo křesťanství, což nekoresponduje s antickým vnímáním personifikace Vítězství. To totiž byla síla, jejíž pomocí se mohlo vítězit, ne která vítězila. Tak samozřejmě lze vítězit skrze Krista, ale na konci věků bude vítězem on, on je také vítězem nad smrtí a temnotami. V římském prostředí, by si toto „právo uzurpoval zřejmě císař“.

V tomto případě šlo spíše o hledání, jak výrazovými prostředky zachytit nový obsah.

¹³⁵ Více, NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*, s. 1214.

2.9 Symboly

2.9.1 Víno – vinná réva

Forma

Často je zobrazována sklizeň vína, v sepulkrálním umění také vinné úponky. Víno je zobrazováno ve spojitosti s úponky ve vinných nádobách tamtéž, bylo totiž častou obětinou. Často bylo zobrazováno v souvislosti s Dionýsovským kultem, v souvislosti s funerálním uměním bylo symbolem jeho znovuzrození.¹³⁶

Antický kontext

Vinná réva byla symbolem hojnosti a života, podle Řeků vznikla z popela Dionýsia, kterého zabili Titáni. Byla tedy chápána jako jeho znovuzrození.

Biblický kontext

Ve starém zákoně symbolizuje prosperitu, mír, ale také vyvolený lid. Iz 5,1-5; Nu 13,20; Dt 6,11

V Novém zákoně je několikrát zmiňován vinný kmen, jeho ratolesti, vinice a její dělníci. Otec je vinař, Kristus je vinný kmen – označuje se tak sám; učedníci jsou vinnými ratolestmi. (Mt 20,1-16; Mk 12,1-11; J 15,1)

V křesťanském umění je tak tímto symbolem zobrazováno spojení Krista s jeho následovníky. Víno je symbolem Kristovy krve, stalo se tak symbolem Kristova vzkříšení a vykoupení.

¹³⁶ Dionýsos byl chápán jako vegetativní božstvo, proto mýtus o jeho smrti a znovuzrození.



Obr. 22 Sklizeň vína, 4. století, mauzoleum S. Constanza, Řím

Obsahová paralela

Forma byla samozřejmě převzata z antiky, přesto, že židovská víra dovoľovala zobrazovat rostliny a vinnou révu, jako výtvarný námět, také zřejmě používala. Přesto prvotní křesťané používají tento námět zpočátku v kontextu antickém, tedy v umění sepulkrálním. Římany a Řeky byl v těchto intencích užíván vzhledem k provázanosti s kultem Dionýsovým. Hlavním stimulem k tomu bylo nepochybně Dionýsovo znovuzrození, související s jeho rolí vegetačního božstva. Římané a Řekové v jeho kultu spatřovali určitou naději.

Ve spojení s Kristem však dostává toto téma diametrálně odlišný rozměr. Nejde o každoročně se obnovující božstvo, ale na základě Ježíšova příslibu a vykupitelského činu, záchranu pro všechny. Víno symbolizuje Kristovu krev a v ni je také proměňováno.

Vinný kmen bývá symbolicky zobrazován, jako zástupný symbol Krista. Byla převzata tedy jen forma. Původně byl zřejmě malován tento motiv v souvislosti pohanské, ale obsah brzy doznal podstatné změny.

2.9.2 Orel

Forma

Orel je zobrazován buď sedící, nebo v letu s rozpřaženými křídly. Na žezle je zobrazen sedící orel, kterého známe z mincí Alexandra Makedonského.

Antický kontext

Symbol nebe, slunce a božské vlády. Byl průvodcem některých nebeských božstev a bohů počasí. „Byl symbolem Diova blesku, sedával na jeho žezle. Zeus na sebe někdy brávil jeho podobu.“¹³⁷ V Řecku byl velmi ceněn, považovali jej za nejvýše létajícího ptáka. Obdivovaná byla také jeho síla a vytrvalost.¹³⁸

Z východu se rozšířila představa o orlu, jako ochránci prapředka vládnoucího rodu. Proto se také dostal na vladařské žezlo. V Římě byl let orla paralelou pro stoupání duše zemřelého císaře při apoteóze. Při samotném obřadu zbožštění byl orel uzavřen na vrcholu pohřební hranice, tak aby mohl při jejím zapálení vyletět a byla tak viditelně vznesena duše zemřelého císaře, kterou zosobňoval. Byl převzat do císařského kultu z kultu Jupiterova. Do Jupiterova kultu se dostal od Etrusků. Byl zobrazován společně s císaři, figuroval na některých insigniích římského impéria. „Od doby Mariovy byl stříbrný orel upevněný na žerdi odznakem legie.“¹³⁹ Pokud byl v boji ztracen, byl viník nebo nosič žerdi potrestán stětím. Byzantští císařové pak začali používat dvouhlavého orla, jako symbol vlády nad Evropou a Asií.

Biblický kontext

SZ péče Boha o jeho vyvolený národ přirovnávána k orlu, který nese mláďata na křídlech vzhůru k pravému cíli (Ex 19,4). „Byl symbolem Boží všemoci a síly víry.“¹⁴⁰ V biblických textech je obtížné odlišit orla od supy, obojí

¹³⁷ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, s. 438.

¹³⁸ BECKER, U. *Slovník symbolů*, s. 203.

¹³⁹ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, s. 438

¹⁴⁰ BECKER, U. *Slovník symbolů*, s. 203.

má stejný výraz - aetos. Diametrálně odlišné je pojetí orla u Matouše (Mt 24,28), jako symbolu ďáblova.

Poměrně často se objevuje symbol orla v raně křesťanském umění a literatuře. Oblíbeným byl jeho motiv na sarkofázích, na nichž se stává symbolem Krista. „K vůli letu, byl symbolem Kristova nanebevstoupení.“¹⁴¹ Je ukazatelem, často nacházíme jeho zobrazení v letu, s rozpřáženými křídly. V souvislosti s Božím slovem a v souvislosti s Kristovým nanebevstoupením je orel interpretován, jako symbol evangelistů.



Obr.- 23 Raně křesťanský orel, mozaika (Vatikánská muzea)

Obsahová forma

Z původního Římského obsahu orla, byl částečně převzat symbol orla, jako atributu císaře a v podobném duchu se stává symbolem Krista.. Dlužno říct, že se tento motiv udržel do středověku, pak byl orel interpretován, jako symbol evangelistův.

Ovšem podobné tendence jsou i v židovských textech ve vztahu k Hospodinu.

¹⁴¹ BECKER, U. *Slovník symbolů*, s 203.

2.9.3 Věnc

Byl v antice oblíbeným motivem, spojeným s vítězstvím a odměnách při hrách a soutěžích (agónech). Existovaly různé druhy věnců. Každé řecké hry měly svůj specifický. V římském kontextu byli vavřínovými věnčeni vojevůdci a císařové. Tento zvyk je převzat od Etrusků, kteří měli ve zvyku oceňovat vojenské zásluhy. V Řecku byl také častým objektem obětování. V císařském Římě je součástí kultu císaře. Císař je jím věnčen na reliéfních zobrazeních personifikací Viktorie, nejčastěji při apostázi nebo ještě častěji v triumfálním průvodu.

V době raného křesťanství byl nejpozději od 4. století používán vavřínový věnc, v němž byl chrismon podobně jako v císařském kultu, byl tento věnc nesen v zobáčkách dvou holubic.



Obr. 24 raně křesťanský sarkofág (Vatikánská muzea, Řím)

Závěr

Křesťanské umění přebíralo velmi často formu a měnilo její obsah. Některé motivy jsou dosud nejasné, takže je jejich interpretace dosti obtížná.

Ve své práci jsem se pokusila shrnout známá fakta o recipovaných tématech a znovu analyzovat nejasné obsahy. Pokud to bylo možné, pokusila jsem se o biblickou interpretaci. Kde to možné nebylo, nebo se mi nepodařilo najít vhodnou paralelu, shrnula jsem jen křesťanské chápání daného tématu.

Formální typová závislost starokřesťanského umění na antickém je nesporná. Samozřejmě, že lze nalézt několik typů, u nichž nebyla zjištěna závislost na římském, helénském nebo řeckém vzoru.

Jde v první řadě o motiv ukřižování, jenž byl antickému člověku naprosto nesrozumitelný v souvislosti se smrtí nějakého boha. Fakt, že i bohové mohou zemřít byl sice z mytologie znám a ani jistá forma znovuoživení tohoto božstva nebyla ničím novým. Stačí vzpomenout na Dionýsa, Persefónu a jiná vegetativní božstva. Vstup do podsvětí nebyl koncem ani pro řecké hrdiny Herákla, Thésea a Orfea. Nicméně zobrazovat boží smrt, navíc tak potupnou, jakou bylo ukřižování, hraničilo s antickými dobrými mravy.

Typovou závislost na římských a řeckých předlohách, tak jak jsou známy jsem zjistila a tedy potvrdila u motivu Dobrého pastýře, který vychází z typu pastýře; zobrazování fénixe a páva, dále mezi Jonášem pod pergolou a Endymiómem; rovněž Kristem a Héliem, Císařským kultem a trůnícím Kristem, typem Oranta, mezi Níké a Vítězstvím křesťanství, ve formě zobrazování orla a vinné révy.

Kromě typové provázanosti však raně křesťanské umění zná i kontinuitu některých scén. Jsou to mytologické náměty, jejichž původně antický námět bylo nutné v rané době křesťanské reinterpretovat.

A právě reinterpretace mytologemat a formálních typů byla stěžejním tématem mé kompilační práce, v níž jsem se pokusila o kritický pohled na zatím zjištěná fakta a nástin především biblických interpretací.

K pochopení tohoto problému bylo nutné zabývat se také římským náboženským prostředím. Římské náboženské a posmrtné představy, stejně tak

i četnost kultů, jsou totiž hlavní determinantou symbolů a témat, které byly přejímány. Pokusím se stručně shrnout cíl své práce a jeho výsledky.

Tak jsem u každého typu hledala obsahovou paralelu mezi antickým vzorem a křesťanskou recepcí. Vycházela jsem především z antického kontextu a srovnávala jej s křesťanským, pokud bylo možné tento nalézt. Tímto porovnáním jsem získala paralelu, případně jsem takovou nenalezla a tak jsem musela konstatovat podobnost pouze formální. Nakonec jsem se pokusila křesťanský obsah, tedy interpretaci, podložit interpretací biblickou.

Zjistila jsem ve všech případech formální shodu, co se týká obsahové, původně existovala větší obsahová shoda, a na jejím základě pak došlo k převzetí formy. Následovala pak částečná reinterpretace, která je viděno optikou soteriologickou naprosto nezbytná. Touto reinterpretací často docházelo i ke změně celých obsahů, čímž se obě témata vzdalovala a osamostatňovala. Postupně začíná žít křesťanský obsah svým vlastním životem, bez zřetele k původnímu obsahu.

Přesto, jsem našla jistou obsahovou paralelu u všech typů, kromě jednoho a tím je téma Odpočívajícího Endymióna a Jonáše. Zde došlo pouze k převzetí formy. Nebo byl antickému člověku znám ještě jiný obsah Endymionova příběhu, který se nám nezachoval. To je docela možné.

Obsahově velmi podobné jsem shledala téma Oranta, což je dáno jistou univerzalitou prosebníka. Dosti podobné je také téma Trůnící Kristus, nebo spíše jeho obsahová paralela s císařem, co by panovníkem nad národy. Králem, který vítězí.

Ve dvou případech jsem kritickou analýzou zjistila nedokonalost současné interpretace těchto témat. Byla to v obou případech interpretace konkrétního námětu. Prvním bylo připodobňování Davida k Orfeovi v Domitiliniých katakombách, a ve druhém případě se jednalo o rozcházející se interpretace konšových mozaik v mauzoleu S. Constanza. Pokusila jsem se nastínit problematiku interpretační místa a na základě rozboru tématu, kompozice a s přihlédnutím k prostoru stanovit východisko pro další interpretace. Na základě toho, jsem předložila interpretaci vlastní.

Kromě recepcí antických symbolů a témat, kterými jsem se v této práci zabývala, existuje i řada dalších, které jsem do práce nezařadila. Z hlediska čisté formy je to způsob zobrazování ryb, ale i mořské příšery – kétéos. V motivu Lazara zobrazeného ve vchodu (ve dveřích) hrobky, z níž vychází jsou to právě dveře. Ty byly symbolem přechodu z jednoho světa do druhého, proto velmi často zobrazovány v sepulkrálním umění. A ve stejném významu byly převzaty i křesťanstvím. Je to motiv, který rádi používali již Etruskové ve svých hrobkách.

Téma vinných úponků, patřilo původně nepochybně do Dionýsovského okruhu. Na řadě křesťanských sarkofágů najdeme stejně jako na římských putti, malé Amorky, jako symboly ročních dob. Podobně zůstali na sarkofázích lvi, kteří měli hlídat klid zemřelého. Oblíbeným tématem, které se udrželo v době raného křesťanství a bylo přeinterpretováno, byl motiv Amor a Psýché. Na základě mytologického příběhu, došlo v křesťanství k reinterpetaci této kompozice na Krista a duši, která se skrze něj očišťuje. A mnohé další motivy. Jistě by bylo přínosné zanalyzovat tato témata podobným způsobem.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- BASSO, M. *Führer durch die Vatikanische Nekropole*. Città del Vaticano : Fabrica di S. Pietro in Vaticano, 1986, ISBN neuvedeno.
- BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2002. ISBN 80-7178-612-8.
- BIBLE : *Písmo Svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)* : Český ekumenický překlad. 12. vydání. Praha, Česká biblická společnost, 2006. ISBN 80-85810-42-5.
- BURIAN, J. *Řím : Světla a stíny antického velkoměsta*. Praha : Svoboda, 1970. ISBN neuvedeno.
- CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*. Praha : Družstvo přátel studia, 1924. ISBN neuvedeno.
- CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. Praha : KLP, 2003. ISBN 80-85917-87-4.
- CHÂTELET, A. a kol. *Světové dějiny umění*. b.m. : Cesty, 1996. ISBN 80-7181-55-X.
- EFFENBERGER, A. *Frühchristliche Kunst und Kultur: Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*. München : C.H.Beck, 1986. ISBN 3 406 31215 2
- ELIADE, M. *Dějiny náboženského myšlení I: Od doby kamenné po eleusínská mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 1995. ISBN neuvedeno.
- ELSNER, J. *Imperial Rome & Christian triumph : The art of the Roman Empire AD 100 – 450*. Oxford University press, Oxford 1997. ISBN 0-19-284201-3.
- FIOCCHI; BISCONTI; MAZZOLENI. *The christian catacombs of Rome : history, decoration, inscriptions*. 2. vydání. Regensburg : Schnell & Steiner, 2002. ISBN 3-7954-1194-7.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha : Argo a Mladá fronta, 1995. ISBN 80-204-0685-9.
- HOŠEK, R. *Náboženství antického Řecka*. Praha : Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-516-X.
- KRATOCHVÍL, Z; BOUZEK, J. *Proměny interpretací*. Praha : Herrmann , 1996. ISBN neuvedeno.

- LASSUS, J. *Umění světa : Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971. ISBN neuvedeno.
- LURKER, M. *Slovník symbolů*. Praha : Universum, 2005. ISBN 80-242-1588-8.
- MARKSCHIES, Ch. *Mezi dvěma světy : Dějiny antického křesťanství*. Praha : Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-775-8.
- NOVOTNÝ, A. *Biblický slovník*. Praha : Kalich – Česká biblická společnost, 1992. ISBN 80-7017-528-1.
- RŮPKE, J. *Náboženství Římanů*. Praha : Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-807-5.
- ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Praha : Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.
- SASKA, L. F. ; GROH, L. *Mythologie Řeků a Římanů*. 8. vydání. Praha : I. L. Kober, 1938. ISBN neuvedeno.
- SKŘEJPEK, M. *Ius et religio. Právo a náboženství ve starověkém Římě*. Pelhřimov : Vydavatelství 999, 1999. ISBN 80-901064-8-X.
- VACKOVÁ, R. *Věda o slohu I*. Praha : Aula, 1993. ISBN 80-901626-0-6.
- VIDMAN, L. *Psáno do kamene : Antická epigrafie*. Praha : Academia, 1975. ISBN neuvedeno.

SEZNAM OBRÁZKŮ A FOTOGRAFIÍ

Obr. 1 Část sarkofágu Junia Bassa, Vatikánská muzea	19
Obr. 2 Funerální nápis s ratolestí (Sebastiánovy katakomby, Řím)	27
Obr. 3 Krioforos, soška 660-600 BC (Kréta)	30
Obr. 4 Dobrý pastýř, sarkofág 260 (S. Maria Antiqua, Řím)	30
Obr. 5 Hermés jako pastýř na Athénské červenofigurové váze	33
Obr. 6 Orfeus, konec 4. století (Katakomy svatých Petra a Marcellina, Řím)	36
Obr. 7 Stropní malba s centrálním motivem Orfea	38
Obr. 8 Kristus jako Orfeus, 3. století (Domitiliny katakomby, Řím)	42
Obr. 9 Fénix, podlahová mozaika, 4. století (Patriarchální bazilika, Aquileia)	43
Obr. 10 Páv, nástropní mozaika v ochozu (Mauzoleum S. Constanza, Řím)	43
Obr. 11 Endymión, římský sarkofág, 250 AD (Neapol)	45
Obr. 12 Jonáš pod skočcem, 4. století (Patriarchální bazilika, Aquileia)	45
Obr. 13 Kristus na quadriže, kolem r. 300 (Vatikánská nekropole, Řím)	47
Obr. 14 Hélios na quadriže, metopa,	47
Obr. 15 Markus Aurelius v triumfálním průvodu	55
Obr. 16 císař Claudius,	56
Obr. 17 Sedící Kristus, 3. století,	56
Obr. 18 Potestas clavium, 4. století	58
Obr. 19 Traditio legis, 4. století	58
Obr. 20 Mozaika Kristus mezi dvořany v apsidě kostela S. Pudenziana, Řím	60
Obr. 21 Orantka z Priscilliných katakomb	62
Obr. 22 Sklizeň vína, 4. století, mauzoleum S. Constanza, Řím	67
Obr. 23 Raně křesťanský orel, mozaika (Vatikánská muzea)	69
Obr. 24 raně křesťanský sarkofág (Vatikánská muzea, Řím)	70

Abstrakt

DEDKOVÁ, M. Recepce a reinterpretace antických symbolů raným křesťanstvím. Prah, 2008. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filozofie a religionistiky. Vedoucí práce J. Vokoun.

Práce se týká ikonografických témat a symbolů z pozdní antiky, které byly převzaty uměním raného křesťanství. Primárně se zabývá recepcí formy. Analýzou antického obsahu a kontextu se pak snaží nalézt paralelu mezi antickým a křesťanským motivem. Tím se pokouší zodpovědět otázku, proč bylo konkrétní téma převzato. V případě, že to lze, nabízí interpretaci založenou na biblické teologii. Informuje o motivech z římských katakomb a motivech odvozených z triumfálního umění prvních století.

Klíčová slova:

recepce, reinterpretace, rané křesťanství, pozdní antika, symbol, motiv, umění, náboženství, bible.

Abstract

Reception and Reinterpretation of the Ancient symbols by Early Christianity

This Thesis refers to ancient iconography themes and symbols, which were received by early Christian Art. Primarily, it concerns the reception of form. By means of analysing ancient content and context the paper tries to find a parallel between ancient and christian motives. In this way it intends to answer the question why a concrete theme was taken over. In case the reinterpretation is possible, the thesis offers the interpretation based on biblical theology. This volume presents motives from the Christian catacombs of Rome and also motives derived from Roman triumph Art, dated to the first centuries.

Key words:

Reception, Reinterpretation, Early Christianity, Late Antiquity, symbol, motif, Art, religion, Bible.