



**HUSITSKÁ TEOLOGICKÁ
FAKULTA**
Univerzita Karlova

Vyslovení neplatnosti součásti státní zkoušky „obhajoba diplomové práce“, na základě stanoviska přezkumné komise, že obhájená práce není původní a jde o plagiát.

Po provedených řízeních vydal rektor Univerzity Karlovy rozhodnutí č. j. UKRUK/10207/2018-4, že součást státní zkoušky, obhajoba diplomové práce s názvem „Rané křesťanství a jeho zobrazení trojjediného boha“ konaná dne 26. 9. 2017, je neplatná.

Dnem, kdy rozhodnutí nabylo účinnosti, pozbyl účastník řízení vysokoškolského vzdělání získaného studiem daného studijního oboru a akademického titulu magistr. Dále pozbyly platnosti vysokoškolský diplom a dodatek k diplomu.

Declaration of the invalidity of the section of the state examination “thesis defence” based on the review committee’s opinion that the defended work is not original and constitutes plagiarism.

Following the proceedings, the Rector of Charles University issued a decision, ref. no. UKRUK/10207/2018-4, stating that a section of the state examination, defence of the thesis entitled “Earl christianity and vizualization trinity of Got” held on 26 September 2017, is invalid.

On the day the decision became effective, the participant in the proceedings surrendered their higher education degree obtained by studying the specific area of study and the academic title of Master. Moreover on that day, their university diploma and diploma supplement became invalid.

UNIVERZITA KARLOVA
HUSITSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Rané křesťanství a jeho zobrazení trojjediného Boha

Early christianity and vizualization trinity of Got

Diplomová práce

Vedoucí práce:

Mgr. Jiří Lukeš, Th.D.

Autor:

Bc. Jiří Činátl

Praha 2017

Poděkování

Na tomto místě bych rád vyslovil své poděkování především rodičům za jejich dlouhodobou a vytrvalou podporu.

Můj dík patří rovněž Mgr. Jirímu Lukešovi, Th.D. za jeho ochotu ujmout se vedení této práce a jeho laskavý dohled.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci „*Rané křesťanství a jeho zobrazení trojjediného Boha*“ vypracoval samostatně s použitím níže uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání stejného nebo jiného titulu.

V Praze dne: 25. 6. 2017

Bc. Jiří Činátl

Anotace

Hlavním cílem této diplomové práce je snaha o teologické, umělecko-historické a filosofické uchopení problematiky zobrazení Boha v prvním tisíciletí křesťanské víry. Kvůli rozsáhlosti a značné nepřehlednosti tohoto tématu je práce koncipována se zaměřením na první tisíciletí existence křesťanství. V práci je použito mnoho příkladů vyobrazení a symbolických odkazů na trojjediného Boha. Sama práce se snaží přiblížit i okolnosti vzniku trojiční ikonografie a jejího zakořenění ve výtvarném umění prvního tisíciletí našeho letopočtu.

Annotation

The main aim of this diploma thesis is the effort of theological, artistic, historical and philosophical grasp of the issue of the image of God in the first millennium of the Christian faith. Due to the vastness and considerable lack of clarity of this topic, the work is conceived with a focus on the first millennium of Christianity. Many examples of depictions and symbolic references to the Triune God are used in the work. The work tries to explain also the circumstances of the creation of Trinitarian iconography and its rooting in the art of the first millennium of our time.

Klíčová slova

Recepce, reinterpetace, rané křesťanství, symbol, umělecká forma, umění, mozaika, katakombální umění, triumfální umění

Keywords

perception, reinterpretation, early Christianity, a symbol, an art form, art, mosaic, catacombial art, triumphant art.

Obsah

Úvod.....	7
1 Vymezení pojmů	10
1.1 Náboženství.....	10
1.2 Symbol	13
1.3 Recepce a reinterpretace	15
2 Raně křesťanská církev	17
3 Zobrazování postav v raně křesťanském umění.....	20
3.1 Křesťanská ikonografie	26
3.2 Křesťanské umění v době předkonstantinovské.....	27
3.2.1 Katakomy a jejich výzdoba	27
3.3 Křesťanské umění v době pokonstantinovské.....	29
4 Symbolické a reálné zobrazení Trojice	31
4.1 Trojiční symbol	32
4.2 Trojiční obraz	33
4.3 Trojiční ikona ve smyslu portrétu Boha a zobrazení svatosti	34
5 Trinitární ikonografie od svého vzniku do počátku 11. století.....	37
5.1 Dogmatický sarkofág	38
5.1.1 Ikonografický popis a historie Dogmatického sarkofágu.....	38
5.1.2 Ikonografická analýza reliéfu Dogmatického sarkofágu.....	40
5.1.3 Vlastní hypotéza interpretace reliéfu na Dogmatickém sarkofágu.....	41
5.2 Jednoduché symboly Trojce.....	44
5.2.1 Rovnostranný trojúhelník ve vztahu k Trojici.....	44
5.2.2 Symbol trojlístku ve vztahu k Trojci	49
5.3 Trojce v podobě vertikálně uspořádaných symbolů Osob Trojce.....	51
5.3.1 Zpřítomnění první božské Osoby – Boha Otce	52

5.3.2	Zpřítomnění druhé božské Osoby – Ježíše Krista	55
5.3.3	Zpřítomnění třetí božské Osoby – Ducha svatého	58
5.4	Složené symboly Trojice.....	65
5.4.1	Mozaika klenby baptisteria sv. Michala v Albengu	65
5.4.2	Hetoimasia	68
5.4.3	Návštěva Abraháмова (Filoxenie).....	69
	Závěr.....	79
	Bibliografie.....	81
	Seznam obrázků	85
	Summary	86

Úvod

Člověk je tvor společenský, žijící ve společenství rodiny a nejrůznějších sociálních skupinách s individuálností ducha své lidské osoby. Všude tam, kde se člověk usadil, hledal kromě materiálního zabezpečení i neviditelnou dimenzi pro bytí své duše. Takovýto charakteristický a typický způsob chování člověka, který provází lidstvo od nepaměti, nalezneme ve všech kulturních oblastech světa. Nejtěžší trest pro člověka tedy bylo jeho vyobcování ze společenství, čímž přišel nejen o své blízké, ale také i o společné uctívání božstev, Boha, nebo posvátných objektů.

Podíváme-li se blíže na lidskou povahu, zjistíme, že oplývá přirozenou snahou zmocnit se a dotknout toho, co je pro člověka v mysli nejcennější. Jako základní princip kulturního chování se tedy nemusíme obávat označit snahu člověka o zobrazení si „*posvátného*“, Boha nebo jeho zástupného symbolu, aby si tak zhmotnil něco, co jej převyšuje a učinil jej tak hmatatelným.

Snad kromě starozákonního judaismu a islámu se tak nesetkáme s rozvinutým kulturním společenstvím, které by nemělo výtvarně formulovaný obraz Boha, nebo se o něj alespoň nepokoušelo. Člověk si totiž přál „svého“ Boha vidět a mít u sebe.

Stejně tak i v dnešní době, v níž je existence nadpřirozeného popírána, zůstává podobná touha po zobrazení boha zachována. I moderní člověk si přeje vidět „*předmět*“ své víry, tedy to, co přebývá v jeho srdci.

V křesťanství nalezneme kromě této přirozené lidské touhy po zobrazení si Boha ještě teologické snahy o jednoduché, a přitom teologicky co možná nejpřesnější vyjádření trojičních Osob. Nejdříve se jednalo jen o jednoduché symboly jednotlivých božských Osob, které měly za úkol ukázat lidskému oku jednotu v Trojici. Možným důvodem pro zobrazení Boha mohla být i estetika liturgických knih a sakrálního prostoru, spojená s nutností reprezentace církve a potvrzení jejího postavení ve společnosti.

Témata ikonografie Nejsvětější Trojice, která odvozujeme od reálného, viditelného, obsahu uměleckého díla, jsou vlastně výsledkem snahy člověka o zobrazení si svého Boha. Pokud bychom neznali teologickou logiku trojičních obrazů, dojdeme při hodnocení ikonografie k milné interpretaci, a proto ikonograficko-ikonologická analýza trojičního zobrazení vyžaduje společný pohled nejen historicko-umělecký, ale také teologický, který bude vycházet z církevních dějin a filosofie. Tyto uvedené vědní disciplíny nám mají napomoci s nalezením logických principů ikonografické interpretace.

Neexistuje však konkrétní „*návod*“ pro to, jak zobrazit jednotlivé boží Osoby, a proto v sobě trojiční ikonografie zahrnuje velmi širokou síť obrazů, které coby nevyčerpatelné množství synonym námětově směřuje do jediného společného trinitárního bodu. Lze tedy říci, že ikonografická a teologická interpretace Trojice otevírá nové otázky, na které musíme hledat nové odpovědi, a to jak v oblasti dějin umění, tak i v oblasti teologie.

Primární percepce každého uměleckého díla začíná u jeho obsahového srovnání s již dříve viděnými obrazy a známými objekty, které si pozorovatel zafixoval ve své paměti. Na rozdíl od všech uložených obrazů v lidském mozku, není možné, aby trojiční poznání indukovalo primární poznání, jelikož zde není možné provést ono objektivní porovnání a konfrontaci vyobrazené Trojice s již dříve viděnou realitou.

Pro vnímání zobrazovaného mystéria je tedy třeba druhotné, sekundární, percepce obsahu výtvarného díla, které je již však závislé na vzdělání, duchovnu a osobnosti pozorovatele. Takovéto sekundární vnímání uměleckého díla může pozorovatele dovést k svéráznému, osobitému výkladu, který se odlišuje od původního smyslu.

Sekundární vnímání uměleckého díla může hrát při interpretaci trojičních obrazů roli ve smyslu afirmace, popřípadě negace trojičního odkazu v obsahu díla. To může být příčinou, proč jednoduchý ikonografický popis uměleckého díla může o skutečném sdělení teologického umělce záměru vypovídat jen částečně, zkresleně, či dokonce zcela milně. Jednoduché symboly na výtvarném díle, které jsou známé, jako konkrétní objekty kolem nás v kompilaci díla vytvářejí občas složitější schémata, která transformovaná lidskou myslí generují individuální, nedokonalé, ale teologicky konkrétní předporozumění Trojice bez ohledu na pozorovatelovu víru.

Na druhé straně můžeme provést přesný teologický rozbor trinitárního zobrazení a na jeho základě provést rozdělení ve smyslu přímo či nepřímo sdělovaného, implicitního obsahu výtvarného díla, popřípadě trinitární odkaz zcela vyloučit. Teologický obsah nám však z opačného pohledu nestačí obsáhnout bohatost výrazových forem trojičního zobrazení, které vypovídají různým způsobem o teologickém tématu.

Ikonografických variací, které odkazují na Trojici je velké množství a jejich sjednocení, rozdělení do jednotlivých skupin a rozpoznání, zda se vůbec jedná o trojiční motivy, je jedním z cílů této diplomové práce.

Přestože je trinitární ikonografie poměrně jednoduše srozumitelná, zůstává u celé řady prací z období 4. a 5. stol. n. l. nejasná a obtížně vysvětlitelná. V literatuře minulého století se tak často setkáme s myšlenkami, které byly přejaty ze starších prací a následně byly již

jen mechanicky opakovány v pracích následujících. Takovýto zažitý způsob interpretace může vést u sporných ikonografických analýz k zaměření trinitárním způsobem a ke snaze trojičným způsobem vysvětlit ikonografii „*netrinitárních*“ artefaktů.

Výtvarné kvality a malířské techniky spojené s uměleckou stránkou zobrazení Nejsvětější Trojice nejsou předmětem této práce. Je však třeba říci, že představu Boha, či jeho obraz nenavozují člověku jen díla výtvarná. Jako příklad děl, která člověka přibližují k Bohu, si zde můžeme uvést Danta a jeho třetí díl *Božské komedie*,¹ nebo Mahlera a krásu jeho *Druhé symfonie*. O co více tato nevýtvarná díla přibližují člověka k Bohu, o to víc však některá výtvarná díla naši představu o Bohu mohou zkreslovat.²

K interpretaci jednotlivých symbolů budu používat klasické ikonografické metody, která se skládá z analýzy (prostoru, linie, historických forem, vztahů apod.), ikonografie (vývoje výtvarných námětů) a ikonologie (interpretace na základě souvislostí).

Na samém úvodu této diplomové práce bych rád zmínil, že interpretace uměleckého trojičného díla je mnohem svobodnější, než jak se může zdát. V umění totiž nemusí a mnohdy ani nebývá vyjádřeno vše a pozorovateli je tak dána možnost si některé věci sám pro sebe domyslet na základě jeho dosavadního poznání, či aktuálního duševního rozpoložení. Umělcům jde totiž většinou více o symbolické vyjádření dané myšlenky než o její plnohodnotné vyjádření. Umělecké dílo je tak tvořeno subjektivním přístupem jak umělce, tak i pozorovatele.

Tato diplomová práce se pokouší otevřít obtížnou otázku problematiky vzniku, vývoje a vzájemného působení jednotlivých typů symbolů reprezentujících Trojici. Za cíl práce tak můžeme označit snahu o komplexní pohled, který se bude snažit, především u vzájemně podobných motivů a symbolů, vést k přesnějšimu výkladu a zařazení v rámci trinitární ikonografie.

¹ Dantovy verše Božské komedie ovlivnily chápání Trojice nejen ve středověku. Ve své Božské komedii Dante popsal kruhový pohyb v Trojici, což je dobře patrné v trojiční ikonografii, která v podobě nejrůznějších symbolů navázala na jeho dílo.

² Ve výtvarném umění byly odkazy na Trojici spojeny až do 18. stol. n. l. s použitím nejcennějších materiálů, jako například slonovina, zlato, stejně tak jako se jmény předních umělců své doby. Situace se změnila až v minulém století, kdy došlo k hromadné výrobě obrazů s trojiční tematikou, často velmi pochybné výtvarné a teologické kvality.

1 Vymezení pojmů

Ještě předtím, než přistoupím k samotnému tématu své diplomové práce, kterým je zobrazení trojjediného Boha ve výtvarném umění raného křesťanství, bych rád definoval několik pojmů, se kterými budu v této práci velmi často operovat. Jedná se o pojmy náboženství, symbol, recepce a reinterpretace.

1.1 Náboženství

Pro účely této diplomové práce si k definování náboženských jevů vypomohu s definicí amerického antropologa Scotta Atrana³: „*Religion is a community's costly and hard-to-fake commitment to a counterfactual and counterintuitive world of supernatural agents who master people's existential anxieties, such as death and deception*“⁴

V této Atranově definici náboženství se setkáváme s náboženstvím, coby nákladným závazkem (*costly commitment*), protože jeho praktikování vyžaduje od člověka oběť, a to jak v podobě materiální, tak i časové náročnosti. To lze dobře vidět na příkladu římských obřadních rituálů v době republiky, kdy byly tyto obřady velmi finančně i časově nákladné. V případě, kdy došlo k jakémukoliv pochybení, bylo třeba celý obřad opakovat, což samotné vykonávání těchto obřadů ještě více komplikovalo. Tato „nákladnost“ se projevuje i v rovině kognitivní, neboť náboženství požaduje od svých věřících orientaci a pohyb ve dvou zcela odlišných světech: ve světě reálném a světě náboženském, který je z velké části kontra-faktuální (*contrafactual*).

Náboženské závazky jsou podle této definice velmi těžko předstíratelné (*hard to fake*), jelikož není možné z dlouhodobého hlediska předstírat příslušenství k neexistujícím činitelům nebo konceptům. Toto příslušenství musí být živeno vnitřní motivací jedince, a to především v situacích, kdy účel nebo smysl jednotlivých náboženských aktů není na první pohled jasný, nebo jsou jeho účinky viditelné až ve vzdálené budoucnosti, popřípadě posunuty do kontra-faktuální formy existence. To opět můžeme nejlépe ilustrovat na

³ ATRAN, Scott. *In gods we trust: the evolutionary landscape of religion*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Evolution and cognition. ISBN 978-0195178036. str. 4

⁴ „Náboženství je nákladný a těžko předstíratelný závazek společnosti vůči kontra-faktuálnímu a kontra-intuitivnímu světu nadpřirozených činitelů, kteří lidem pomáhají zvládat jejich existenční úzkosti jako je smrt a oklamání.“

příkladu římského náboženství, kdy se Římané v případě pohrom obraceli ke svým bohům a prostřednictvím nejrůznějších rituálů se snažili své bohy usmířit. Nejinak postupovali i v případech, kdy si nebyli jisti výsledky svých záměrů. I v takovýchto chvílích se pokoušeli o získání přízně bohů nejrůznějšími oběťmi a rituály, což můžeme považovat za jeden z důkazů pravé víry.

Dalším požadavkem náboženství je orientace ve dvou zcela odlišných světech, a to ve světě reálném a světě náboženském, jehož existence je kontra-faktuální (*counterfactual*) a kontra-intuitivní (*counterintuitive*). Kontra-intuitivní je něco, co narušuje veškerá intuitivní očekávání věřícího ohledně náboženského konceptu, přičemž musí být zároveň toto narušení pro věřícího něčím atraktivní. To napomáhá zapamatovatelnosti daného konceptu a je díky tomu i lépe šířeno mezi lidmi.

Díky rozvoji medicíny dnes již víme, že lidský mozek nefunguje jako univerzální nástroj, který by zpracovával všechny příchozí podmínky se stejnou prioritou, ale spíše jako nástroj obsahující velké množství nejrůznějších specializovaných modulů, které zpracovávají příchozí informace a na základě těchto modulů poskytuje specifické výstupy, které umožňují rychlou odpověď na příchozí podnět.⁵ Mezi těmito evolučně vyvinutými moduly bychom našli moduly intuitivní ontologie, psychologie a biologie. Právě tyto moduly umožňují člověku rychlou interakci ohledně vlastností a možného chování okolních objektů.

Díky těmto modulům intuitivně víme, že se neživé předměty nemohou pohybovat na základě vnitřní energie, ale musí být uvedeny do pohybu, zatímco živé předměty, jako člověk a zvířata se mohou pohybovat samy od sebe. Víme, že lidé a zvířata mají biologické potřeby, zatímco neživé předměty tyto potřeby nemají. U náboženských konceptů se však setkáváme s narušováním těchto intuitivních očekávání. Příkladem nám zde může být koncept božstva, které lze zařadit do ontologického modulu „osoba“. Bůh má většinu běžných vlastností charakteristických pro kategorii osoba, avšak disponuje také vlastnostmi, které jej činí výjimečným a vyčleňují jej z této kategorie. Stejně tak je tomu i u konceptu sochy božstva, která potí krev. Dochází zde k přenosu biologických funkcí na neživý

⁵ CARRUTHERS, Peter a Andrew CHAMBERLAIN, ed. *Evolution and the human mind: modularity, language and meta-cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 05-217-8908-7. str. 13- 46

předmět, který těmito biologickými funkcemi, podle našeho intuitivního očekávání, nedisponuje.⁶

I když by se nám díky výše popsanému mohlo zdát, že je množství náboženských představ téměř neomezené, není tomu tak. Počet „vhodných“ náboženských konceptů je ve skutečnosti celkem omezený, a proto nemůžeme kontra-intuitivnost spojovat s něčím výjimečným či dokonce mimořádným. „*Náboženství nejsou světem, ve kterém je „všechno možné“ a v němž panuje „fantazie bez hranic“.* Pro člověka totiž není lehké uniknout omezením, které na jeho mentální schopnosti uvalil jeho evolučně vyvinutý kognitivní systém. Za náboženské koncepty tak mohou být označeny pouze ty, které sice nějakým způsobem naše intuitivní očekávání destruuji, zároveň ale zachovávají většinu ostatních.⁷

Lze tedy vyvodit, že v procesu kulturní selekce budou preferovány pouze ty náboženské kontra-intuitivní koncepty, které se ve většině shodují s tzv. „*kognitivním optimumem*“. Jinými slovy, náboženské koncepty, které jsou v blízkosti tohoto kognitivního optima, jsou pro věřící mnohem lépe zapamatovatelné a dále reprodukovatelné než ty, které jsou tomuto optimu vzdáleny. Jsou tak pro věřícího dostatečně jednoduché a bytostně přesvědčivé, což napomáhá jejich osvojení, zapamatování a následnému předání dalšímu člověku, aniž by tento posluchač potřeboval jakýkoliv druh expertních znalostí.⁸ Takovýmto příkladem kognitivního konceptu může být narození, život a smrt člověka, oproti kontra-intuitivnímu konceptu neposkrvněného početí, narození, života a smrti Ježíše Krista.

Problém této definice náboženství však nastane, když si uvědomíme, že kontra-intuitivnost není pouze výsadou náboženských konceptů, ale setkáme se s ní i mimo oblast náboženství. S kontra-intuitivností se totiž v dnešní době můžeme setkat i v literatuře, reklamě, filmu, a dokonce i ve vědě – tzv. Mickey Mouse problém⁹, který prozatím ještě nebyl vyřešen.

⁶ BOYER, Pascal. *The naturalness of religious ideas: a cognitive theory of religion*. Berkeley: University of California Press, c1994. ISBN 05-200-7559-5. str. 91-124

⁷ BOYER, Pascal. *Religion explained: the evolutionary origins of religious thought*. New York: Basic Books, c2001. ISBN 04-650-0695-7. str. 71

⁸ WHITEHOUSE, Harvey. *Modes of religiosity: a cognitive theory of religious transmission*. Walnut Creek: Altamira, c2004. Cognitive science of religion series. ISBN 07-591-0614-2. str.161

⁹ Nenáboženské postavy a příběhy, jako například kreslená postava Mickey Mouse a její animované příběhy, působí na mysl člověka přes stejný psychologický mechanismus jako je tomu u náboženství. Je třeba si tedy položit otázku, jaký je rozdíl mezi náboženskými a nenáboženskými příběhy, když psychologický mechanismus zodpovědný za jejich šíření je stejný u obou. Stejně tak nám vyvstává otázka, proč je náboženská

Pro účely této diplomové práce tak budu za náboženství pokládat systém komunikace s kontra-intuitivním světem činitelů, jehož cílem je poskytnout jedinci nebo komunitě bezpečí a prosperitu a zároveň se tento systém pokouší vytvořit symbolickou soustavu závislostí a vztahů, s jejichž pomocí věřící interpretují události, které se udály a navrhuji postupy, které mají za cíl překonat a napravit kritické situace.¹⁰

1.2 Symbol

Z etymologického hlediska pochází český výraz symbol ze starořeckého slova *symbolon*, které lze přeložit jako „složka“ neboli „...část celku, která je nějakým způsobem spojena s jeho dalšími částmi...“¹¹ Velmi často se však můžeme setkat s významem ve smyslu znaku či znamení.

Starořecké podstatné jméno *symbolon* bylo odvozeno od slova *symbollein*, což je složenina řeckého *syn-*, které lze přeložit jako „spolu“ nebo „dohromady“ a *ballein* tedy házet. Celou složeninu tak můžeme přeložit, jako „dávát něco dohromady, či spojovat. Antonymem je tedy slovo *diaballein*, tedy rozdělovat, nebo dokonce ničit. *Symbolon* tedy spojuje věci dohromady, zatímco *daibollos* je rozděluje. Jak již ze samé etymologie slova symbol vyplývá, je jeho podstatou spojování něčeho s něčím jiným a vyjadřuje tak myšlenku interakce a vzájemného působení dvou odlišných věcí.¹²

Pokud přejdeme od obecného vyjádření ke konkrétnímu, můžeme konstatovat, že symbol je spojením obsahové složky se složkou formální. Použitím symbolů tak můžeme vyjádřit složitou myšlenku velmi jednoduše pochopitelnou formou. Tím se dostáváme od etymologie symbolu k jeho typickým rysům a funkcím.

víra spjata s tak silnými závazky. Odpověď na tyto otázky nejspíše zahrnuje skutečnost, že se obsah náboženských příběhů zaobírá významnými událostmi, jako například narození, život a smrt, kdežto nenáboženské příběhy obvykle řeší něco triviálního.

¹⁰ Takováto definice náboženství je čistě pracovním konceptem, který je konstruován s ohledem na konkrétní historické a náboženské prostředí. Z tohoto důvodu postrádá tato definice náboženství univerzalistických principů, jelikož jsem si sám vědom, že v jiných náboženských systémech a v jiném historickém prostředí by byla přinejmenším dosti zavádějící či dokonce nepoužitelná.

¹¹ MRÁZ, Milan. *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992. ISBN 8070070331. str. 95

¹² HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-720-7300-1. str. 8

Na rozdíl od znaku, nebo pouhého pojmového vyjádření, má symbol řadu specifických vlastností. Zatímco znak je charakterizován svou naprostou konvenčností a slouží k pouhému vnějšímu vyjádření, má symbol pevný vztah k realitě, ke které se váže a zároveň odkazuje na vyšší rovinu bytí. Konkrétní symbol tedy nelze nikdy zcela jednoznačně definovat a vyjádřit jej v pojmech. Čím hlubší je myšlenka symbolu, tím více se vzdaluje realitě a tím obtížněji je vysvětlitelný.

Během procesu spojení formy a obsahu je samotná forma odhmotněna a symbol nás tak směřuje k duchovní myšlence, tedy tomu, co bychom měli vnímat jako podstatné. Tento vztah obsahu a formy má tedy podobu znakovosti a je záležitostí zvyku a dohody.

Symbol tedy zastupuje vyšší rovinu bytí a napomáhá s vysvětlením, rozumem nepochopitelné myšlenky. „*Symbol je vždy jakýmsi extraktem, výtažkem ze sumy jednotlivých myšlenek; shrnuje celé myšlenkové řady do jinak nedosažitelné obrazné zkratky.*“¹³ Použitím symbolu tak dochází k zašifrování obsahu autorova sdělení. Pokud chceme dešifrovat tento obsah sdělení, je třeba nalézt odpovídající klíč, který však povětšinou postupem času vymizel.

Jednotlivé symboly můžeme dělit z hlediska jejich srozumitelnosti, a to na symboly otevřené, jejichž význam je jasný komukoliv bez dalších pouček, symboly významově poodhalené či polozavřené, jejichž význam odhalíme na základě kulturního kódu, a symboly uzavřené, v nichž je spojení mezi realitou a symbolem vytvořeno uměle a je tedy třeba znát celý interpretační kód.¹⁴

Podle Paula Ricoeura lze symboly také rozdělit do tří odlišných oblastí podle jejich použití. Jedná se o oblast duševna, kosmických symbolů a oblast lidské imaginace, tedy schopnosti člověka tvořit metafory a obrazy.¹⁵

Pro účely této diplomové práce bude za náboženský symbol chápán ten, který nějakým způsobem vnitřně obohacuje člověka a odkazuje jej k vyšší rovině bytí, jelikož právě v náboženském symbolu je přítomna hlubší skutečnost a pravda.¹⁶

¹³ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8. str. 15

¹⁴ MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2005. ISBN 80-732-5075-6. str. 16

¹⁵ Tamtéž

¹⁶ Takováto definice symbolu je čistě pracovním konceptem, který je konstruován s ohledem na konkrétní historické a náboženské prostředí.

1.3 Recepce a reinterpretace

Jedním z průvodních jevů nástupu nových epoch a jevů je recepce. Jedná se na jedné straně o odmítání původního, starého, a na straně druhé přejímání dílčích skutečností a jejich postupnému rozvíjení a navazování na ně. Bezprostřední účastníci tohoto procesu jej většinou ani nepostřehnou a recepce je tedy pro ně jakási nenásilná forma přizpůsobení se novým podmínkám, v nichž nově žijí. Takováto kontinuita je pak projevem střetu dvou světů, z nichž jeden jakoby vyrůstá z druhého, navazuje na něj, rozvíjí jej a rozšiřuje jeho obsah.

Po určité době, kterou bychom mohli označit za symbiózu těchto dvou světů, však dochází ke zvratu, kdy se nové začíná vymezovat proti starému, původnímu. Právě takovýto jev, kdy se nové rodí ze starého, nás nutí při interpretaci symbolů, zamyslet se nad společným základem, pramaterií. Při nástupu nových epoch totiž nedochází k okamžitému přeznačení původní symbolů, ale k postupnému přeznačování, jelikož novými výrazovými prostředky by nebylo možné původní dobře vystihnout.

Důkazem takovéto recepce a následné reinterpretace jednotlivých symbolů nám může být recepce antických symbolů raným křesťanstvím, která je spjata s dobou římského principátu a dominátu. Pokud bychom neznali náboženské a politické poměry, které panovaly v Římské říši v této době, mohli bychom dospět k nesprávným závěrům. Přeci jen Řím v této době nebyl jen město, ale obrovské impérium, které zasahovalo i do otázek náboženských. Stejně tak Římané, kteří přijali křest, svým počtem brzy převýšili „původní“ křesťany a stali se hybnou silou, která začala křesťanství udávat směr.

Dalším velmi podstatným faktem, abychom mohli interpretovat raně křesťanské symboly, vážící se k zobrazení trojjediného Boha, je doba vzniku křesťanského umění, které díky sepětí s judaismem vzniká až na počátku 3. stol. n. l. Právě díky této provázanosti raně křesťanského umění s judaismem a důsledným dodržováním starozákonního: „*Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.*“¹⁷ se křesťanské umění utváří až v době, kdy došlo k uvolnění vazeb s Jeruzalémskou obcí a helenizaci křesťanství.

O tomto svědčí i fakt, že do 3. stol. n. l. nenalezneme u apologetů ani Církevních otců potřebu k vyjádření se ke křesťanskému umění jako takovému. Pokud jsou křesťané v této

¹⁷ Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. 21. (12. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-010-4. Ex 20,4

době nařčení z bezbožnosti, jelikož nemají žádné chrámy, obrazy, sochy, obhajují apologeti tento fakt tím, že Bůh je přítomný ve všem, a i člověk je božím obrazem. Při těchto obhajobách se tak nesetkáváme s uvedením některého příkladu z křesťanského umění.¹⁸

Pokud tedy chceme hovořit o raně křesťanském zobrazení trojjediného Boha, zjistíme, že se křesťanské umění zpočátku vyvíjelo coby katakombální umění a z římského umění přejalo alegoricko-symbolické pojetí náhrobního umění. Navázalo tak vlastně na římskou uměleckou tradici, která se značně lišila od řecké.

V raně křesťanském katakombálním umění pozbyla mytologická scéna římského umění konkrétního smyslu a získala smysl abstraktní, jako například náznaky života po smrti. Mytologická událost se tak stala pouze jakousi alegorií a symbolem, jelikož hlavní cíl umělcova snažení již nebylo zobrazení scény coby mytologického děje, ale jako alegorie a symbol nesmrtelnosti.

Římské sepulkrální umění tedy disponovalo několika motivy, kterých využívali i raně křesťanští umělci, když přejímali jednotlivé kompozice a formy. Lze tedy tvrdit, že na římském výtvarném umění vyrůstá křesťanský ikonografický systém, který čerpá s mytologemat, od nichž se postupem času snaží odpoutat a přeznačit je, dokud nedojde k samovolnému zapomenutí původního obsahu a následně i k zapomenutí původních forem.

¹⁸ Platí to zejména pro Klementa Alexandrijského, Origena a Tertulliana

2 Raně křesťanská církev

Po ukřižování Ježíše Nazaretského se na území dnešní Palestiny a Izraele začala formovat raně křesťanská církev. Prvními šířiteli zvěsti o životě Ježíše a jeho učení byli jeho učedníci, které označujeme za apoštoly. Dále to byla jeho rodina a osoby přítomné při jeho ukřižování.

Tito první věřící se od počátku scházeli ve sborech, pro které přejali řecké označení *ekklésia* (veřejná shromáždění). O vnitřním uspořádání těchto prvních sborů a jejich vzájemných vztazích se můžeme dozvědět z listů apoštola Pavla, které se nám dochovaly do dnešních dní.

Raně křesťanská církev se však také formovala uprostřed dvou naprosto odlišných kultur, a to kultury židovské a helénistické, které se střetávaly právě na území dnešní Palestiny a státu Izrael. I když se tyto dva odlišné světy konfrontovaly již dávno před narozením Ježíše Krista, nedokázaly nikdy najít společnou řeč. Židovské hodnoty vycházely z hrdé historie zaslíbeného kočovného národa, který hledá svou zaslíbenou zemi a byly protikladem k usedlému helénistickému způsobu života.

Příkladem tohoto tvrzení může být společné ohniště, které bylo pro judaismus něčím nepochopitelným, na rozdíl od římského náboženství, kde byl oheň něčím velmi důležitým. Pomocí ohně se obětovalo i očišťovalo. Stejně tak mělo každé římské město již od svého založení vlastní ohniště a stejně tak jej měl i každý nový římský dům. Toto ohniště nebylo nikdy vně domu nebo v blízkosti vstupních dveří, kde by jej mohl spatřit přicházející člověk. Například Řekové zakládali svá domácí ohniště na ohrazená místa, což je mělo uchránit před dotykem či pouhým pohledem nevěřícího člověka. Stejně tak je i Římané „ukrývali“ ve svých domech a velmi si je střežili. Raně křesťanská církev si tak musela vydobýt své postavení uprostřed těchto dvou zcela odlišných světů.

V první generaci křesťanů docházelo k předávání víry především ústní formou. To se změnilo ve chvíli, kdy začalo křesťanství pronikat do Říma. Pro logicky smýšlející Římany bylo téměř nepředstavitelné, že zde neexistuje nějaká struktura a spisy. Aby tedy mohli tuto novou víru pochopit, bylo třeba, aby se stala přístupná jejich helénistickému způsobu myšlení.

Centrum křesťanství v Jeruzalémě zaniklo po židovském povstání mezi léty 66-74 n. l. a římské pojetí křesťanské víry se tak rázem stalo dominantním. V této době se začínají z křesťanství vytrácet židovské tradice a zvyky, které byly do této doby pro první křesťany

zcela běžné. Událo se tak i díky misijní činnosti apoštola Pavla, který proti těmto židovským prvkům v křesťanství vystupoval. Byl to právě apoštol Pavel, kdo prosadil tezi, že učení Ježíše Krista má být přístupno i nežidům a že je nezávazuje k vykonávání židovské náboženské praxe. Díky vlivu apoštola Pavla se centrum křesťanství přesouvá do Říma a univerzálním jazykem se stává řečtina, potažmo později latina.

Pavlovi odvážné misijní cesty přispěly k rozšíření křesťanské víry i mimo území Římské říše. To s sebou však přineslo problém s udržení myšlenkové a praktické jednoty. Objevila se tak najednou potřeba uchovávat a dále předávat křesťanské poselství v písemné podobě. Vznikl tak Nový zákon, který obsahuje informace o narození, životě a smrti Ježíše Krista.

Na tomto místě je třeba zmínit, že jedna z věcí, která velmi ovlivnila rané křesťanství, byla skladba jeho členů. Zpočátku bylo křesťanství jakousi židovskou „sektou“, která nadále dodržovala židovské předpisy a zvyky, ale současně i ustanovení, která jim byla dána osobou Ježíše. První křesťané nadále zůstávali ve svých domovech a byli jakýmsi zárodečným jádrem křesťanství uprostřed židovského Jeruzaléma. Charakteristickým rysem těchto prvních křesťanů byla jejich nechuť k šíření křesťanství mezi pohany.¹⁹

V opozici k této skupině židokřesťanů byla skupina křesťanů židovského původu, kteří se domnívali, že Ježíšova kázání obsahují nová pravidla, kterými mají být nahrazeny doposud platné starozákonní předpisy. Díky tomuto svému přesvědčení se staly svobodnějšími v osobním životě, jelikož již nedodržovali obtížné židovské kultické předpisy. Oproti výše popsané skupině židokřesťanů, která zůstávala ve svých domovech a střežila si svou víru, šířila ji druhá skupina židokřesťanů od jedné synagogy k druhé.

Tím jsme se dostali k jednomu z hlavních problémů rané církve. Tento problém se objevil poté, co se křesťanská víra dostala na území ovládaných pohany, nebo ovlivněných helénistickou kulturou. Právě na tomto místě se muselo totiž křesťanství rozhodnout, zda se definitivně odloučí od židovství, nebo zůstane jednou z jeho „sekt“. Tato otázka vyvrcholila v apoštolský koncil konaný kolem roku 50 n. l. na němž si právě apoštol Pavel vymohl, spolu s Barnabášem, definitivní osvobození křesťanů vzešlých z pohanů od židovské náboženské praxe.

V této době již existovalo mnoho křesťanských náboženských směrů. Nové obce vznikaly v Egyptě, Antiochii a šířily se i do Říma. Nebylo tedy již možné, aby křesťané

¹⁹ VOUGA, François. *Dějiny raného křesťanství*. Praha: Vyšehrad, 1997. ISBN 80-859-5922-4. str. 42

z pohanů dodržovali všechna židovská bohoslužebná ustanovení jako první židokřesťané a bylo je tedy třeba od židovského Zákona osvobodit.

Z výše uvedeného je jasné, že křesťanské umění se nemohlo vyvíjet a šířit až do doby, kdy bylo křesťanství uznáno za tolerované náboženství. Do té doby se muselo křesťanství vyrovnat s celou řadou problémů, mezi něž bychom mohli zařadit i samotný židovský zákaz zobrazování, vycházejícím ze Starého zákona. V této době také ještě neexistoval monarchistický episkopát a bylo tak velmi obtížné dojít jasnému a všeobecně přijímanému řešení těchto problémů, jelikož neexistoval nikdo, kdo by měl při hledání řešení hlavní slovo. Většina teologických problémů tak byla vyřešena až později na sedmi ekumenických koncilech.

Proti existenci křesťanského umění do 3. stol. n. l. hovoří i fakt, že bylo křesťanství chápáno jako jedna ze židovských „sekt“ a existence „oficiálního“ umění tak nebyla možná. Pokud tedy narazíme na známky křesťanského umění před 3. stoletím n. l. můžeme hovořit pouze o jednoduchých symbolech, pomocí nichž první křesťané šifrovali svá sdělení.²⁰

²⁰ Potkal-li křesťan na ulici nějakého cizince, nakreslil do hlíny jeden z oblouků ryby. Pokud tento cizinec dokreslil druhý oblouk, oba věděli, že jsou křesťany.

3 Zobrazení postav v raně křesťanském umění

Křesťanství vzniká a postupně se vyvíjí v samém srdci římského impéria, v Římě. Od samého počátku se tak křesťanská víra střetává se světem, kde jsou pojmy náboženství, stát a vlastenectví, úzce spojeny, v prostředí, kde obsahem státního náboženství není nic jiného než ceremoniální výraz oddanosti římskému trůnu. Každý římský úředník, stejně tak jako důstojník římské armády se musel povinně účastnit státního náboženského dění, díky čemuž byli křesťané vyloučeni z veřejných funkcí. I přes všechny tyto obtíže lze konstatovat, že se křesťanské obce početně rozšiřovaly. Oproti východním náboženstvím, která v této době také pronikají do Říma, totiž dokázalo křesťanství uspokojit základní lidskou touhu po bratrství a spirituálním životě.

Prvními křesťany byli povětšinou příslušníci nižších společenských vrstev. Jedním z důvodů, proč v prvních třech stoletích existence křesťanství nevidujeme žádné větší známky výtvarného umění, tak může být nedostatek finančních prostředků. Dalším důvodem neexistence křesťanského umění v této době pak může být i strach z pronásledování ze strany státu a nemožnost si tak vybudovat pro svá shromáždění zvláštní stavby, které by se lišily od pohanských chrámů. První křesťané se tak většinou scházeli v domech svých bohatších bratří, přičemž helénistická nástěnná výzdoba těchto domů zůstávala stejná.²¹

První křesťané přejímali od judaismu mnohé prvky bohoslužby, a tak se není čemu divit, že se synagogy staly vzorem pro křesťanské kostely. Židé však nikdy nebyli velkými umělci, o čemž se můžeme dočíst ve Starém zákoně, přesněji v Knihách královských, kdy si král Šalamoun při budování svého Chrámu raději pozval umělce a řemeslníky z ciziny. Obdobně poté postupoval i král Herodes, při budování svého Chrámu.²² Odpovědnost za těžkopádnost židovského výtvarného umění z části nese pasáž z Pěti knih Mojžíšových,²³ v níž nalezneme výslovný zákaz zobrazování, který židovská tradice brala velmi vážně.

V opozici k židovskému výtvarnému umění stálo umění řecké, které se vyznačovalo realistickým ztvárněním podoby řeckých božstev. V římském prostředí poté můžeme například nalézt sochy panovníků coby božstev, což takovým panovníkům propůjčuje absolutní moc. S tímto zbožštěním panovníka se setkáváme například u císaře Caliguly,

²¹ LASSUS, Jean a Klement BENDA. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971. Umění světa. ISBN neuvedeno. str. 10

²² JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1320-2. str. 100

²³ Ex 20,4-6

který byl vychováván v Egyptě, kde se s tímto konceptem spojením boha a panovníka seznámil. Od jeho vlády se tak staly sochy císařů symbolem monarchistické a božské autority a jako takové měly být uctívány. To mělo nejspíše vliv na pozdější úctu k ikonám v křesťanském prostředí, v nichž křesťané stejným způsobem uctívali Ježíše Krista. Stejně tak v sochách pohanských filozofů mohli první křesťané vidět učícího Krista, proroky a apoštoly. Obraz císaře a jeho matky poté mohl být předobrazem pro obraz Ježíše Krista a Panny Marie. Lze tedy konstatovat, že řecké a později i římské umění mělo velký vliv na formování umění křesťanského.²⁴

Nejstarší dochované raně křesťanské památky nacházíme v několikapatrových katakombách pod římskou metropolí, Alexandrií a Palestinou. Mezi největší a nejznámější katakomby patří zejména katakomby Kalixtovi, Prisciliny a Domitiliny. V nich se setkáváme s prvními projevy křesťanského funebrálního umění. Zpočátku jsou hlavní křesťanské motivy velmi jednoduché a symbolické. Jedná se o ryby, kotvy, košíky naplněné chlebem či vinné hrozny ozobávané ptáky.

Jako velmi výrazný motiv, s kterým se v raně křesťanském umění můžeme setkat, je motiv *Dobrého pastýře*, který si křesťanství vypůjčilo z římského oficiálního umění. Tento Dobrý pastýř však není vyobrazen s žádným božským atributem a vypadá tedy skutečně jako obyčejný pasáček (obr. č.1).



Obrázek č. 1 Vyobrazení Dobrého pastýře v Kalixtových katakombách, Řím

²⁴ NOVOTNÝ, Jiří. *Světlo ikon*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, c1997. Slovo a obraz (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 80-860-4514-5. str. 29-30

Nejčastěji je přepásán opaskem s mošnou nebo čutorou, na nohách má sandály a rukách nese zbloudilou ovečku. V případě, kdy má jednu ruku volnou, tak s ní kyne na pozdrav, nebo v ní drží pastýřskou hůl. Pokud má v ruce panovu píšťalu,²⁵ bývá považován za nového Orfea, který přichází zvěstovat spásný zpěv evangelia. Obvykle bývá vyobrazován, coby mladý muž s kudrnatými vlasy příjemného vzhledu s přímým postojem. Svým pružným postojem a držením těla připomíná antického eféba.²⁶

Lze konstatovat, že vyobrazení pastýře odpovídá helénistické představě „*ideálního člověka*“ a první křesťané si svého Spasitele v této podobě rádi představovali. Důležitou roli zde nejspíše hrál pastýřův obličej, který sice nebyl nijak unifikovaný, ale byl to charakteristický symbol mládí, které nikdy nepomíjí, věčný pastýř, který nepodléhá času.²⁷

K dalším motivům nového náboženství byla postava Oranta, tedy modlícího se člověka s pozdviženými rukami. Tato postava mohla být symbolickým vyjádřením duše zemřelého, spíše nežli vyobrazením skutečné osoby. V římském náboženském prostředí věřící člověk před svým bohem neklečel, ale naopak před nimi stál s rozepjatýma rukama. V tomto postoji se obracel k bohům, nikoliv ke svému svědomí, takže můžeme říci, že se spíše jednalo o prosící gesto nežli o gesto zpytování svědomí, jak by se nám na první pohled mohlo zdát.²⁸ (obr. č.2).

²⁵ Panova píšťala (flétna) je starý dechový nástroj, který se skládá z několika různě dlouhých, a tedy i různě znějících píšťal, které jsou seřazeny podle velikosti a spojeny příčkou. Při hře se posouvá u úst ze strany na stranu. Původně se píšťaly vyráběly z rákosových stébel, až později se přešlo na dřevo. Samotný vznik flétny je připisován bohu Hermovi, který byl ochráncem stád, či jeho synu Panovi. Proto je tato flétna odedávna spojena s pastýři, kteří si s ní krátili dlouhé hodiny při pasení ovcí.

²⁶ Eféb (slovo pochází z řeckého *ef* – do, k, *hébe* – dospělost) – dospívající mladík

²⁷ TÉZÉ, Jean-Marie. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2007. Slovo a obraz (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 978-80-86715-87-2. str. 12

²⁸ SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 1999. ISBN 80-901-0648-X. str. 19 a 53



Obrázek č. 2 Orant – Priscilliny katakomby, Řím

Na zdech v katakombách se můžeme setkat i s motivy ze Starého a Nového zákona. Tyto motivy jsou však většinou jen velmi schématické a elementární, než abychom mohli s jistotou identifikovat jejich obsah. Náměty jsou zde spíše jen naznačeny, než aby byly přímo zobrazeny, a jsou tedy určeny pro zasvěcené, což je klade do opozice středověkých maleb, které můžeme označit za obrázkovou Biblii pro ty, kteří neumí číst.

Jako příklad lze uvést námět muže, který na zádech nese své lože. Abychom mohli tento námět identifikovat, musíme být seznámeni s příběhem, jak Ježíš Kristus uzdravil chorého muže. Podobně je tomu i u Noemova příběhu, který je na zdech katakomb znázorněn pouze coby truhla na čtyřech nohách, z níž se vyklání muž za holubicí. Příběh Jonáše je poté vyobrazen coby mladík odpočívající pod ohromnou tykví, či vhazovaný do moře. Zázrak nasycení pěti tisíc je v katakombálním umění vyobrazován jako košík naplněný rybami a chleby.

V tomto schématickém vyobrazení jednotlivých starozákonních a novozákonních příběhů lze spatřovat snahu utajit křesťanská pohřebiště. I když všechna tato schématická vyobrazení byla později doplněna o další postavy, zůstávají výjevy pro nezasvěcené stejně nepochopitelné, jako například ono vyobrazení košíku s rybami a chleby. Těžko by nezasvěcený člověk spatřil v muži, který tluče do skály obraz Mojžíše, pokud by jeho příběh předtím neznal.

Složitější scény se objevují v katakombálním umění až později. Jsou jimi například klanění Tří králů či hodovní výjevy, které mají odkazovat na Večeři Páně či blažený život po smrti. Samotný počet námětů není nikterak velký, avšak ve ztvárnění je mnoho variant. To vypovídá, spíše nežli o nedostatku fantazie, o uvážené volbě umělce. Motivy jsou

většinou příslibem dalšího života v ráji. Zárukou spasení je pak pomoc starozákonního Boha i Krista každému, s nímž se setkal na své pouti. Zcela zde pak chybí prvky síly a moci.²⁹

K rukopisu maleb lze říci, že je velmi plynulý až uvolněný. Barvy jsou zde použity jasné a teplé, jako by odkazovaly na radostnou zvěst evangelia, kterou znázorňují. Aby byly malby na stěnách dobře čitelné ve světle svíček a kahanů, musely být tahy štětcem velmi lehké a barvy jasné. Malby spíše ze světlé stěny vystupují, než aby byly orámovány nebo ohraňeny.

Obdobné malby a motivy jako na stěnách lze pozorovat i na pohřebních sarkofázích, v nichž byli ukládáni do podzemních hrobek nebo zvlášť postavených mauzoleí, movitější občané. U sarkofágů lze sledovat postupný vývoj od pohanských z 2. stol. n. l. až po křesťanské ze 4. století n. l. Samotný význam tohoto katakombálního umění pak tkví spíše v náboženském a historickém obsahu než v samotné umělecké hodnotě.³⁰

Donedávna se předpokládalo, že nástěnné malby v katakombách jsou jedinou dochovanou ukázkou raně křesťanského umění. V roce 1932 byly na místě bývalého římského obchodního města Dura Europos,³¹ které se rozkládalo na pravém břehu Eufratu odhaleny pozůstatky synagogy z 3. století n. l.

Tato synagoga byla v rozporu s židovskými náboženskými ustanoveními vyzdobena nástěnnými malbami na způsob ilustrované Bible. Objevem této synagogy tak byla dokázána alespoň částečná existence židovského výtvarného umění a ikonografie. Vyobrazení židovských dějin však bylo v rozporu s židovskou ortodoxií, a tak bylo brzy potlačeno. Objevem této synagogy však máme přímý důkaz, že křesťanská tradice narativního umění, která byla soustředěna kolem Starého a Nového zákona, mohla vyrůstat alespoň částečně i z židovských kořenů.³²

Archeologové našli v nenápadném nárožním domě větší místnost s vyvýšeným podiem, která nejspíše sloužila coby jídelna a rohovou místnost, která nejspíše byla baptisteriem. Nástěnné malby v tomto nenápadném domě, který se nijak nelišil od ostatních,

²⁹ LASSUS, Jean a Klement BENDA. *Raně křesťanské a byzantské umění*. str. 15

³⁰ Tamtéž str. 15-16

³¹ Jednalo se o malé opevněné město, které se nacházelo na březích Eufratu. Roku 265 n. l. bylo obklíčeno a obléháno Parthy. Římská posádka zhotovila vysoký násep těsně za hradbami města, aby tak odvrátila nebezpečí, že by se Parthové pokusili do města prokopat pod hradbami. Tímto náspem byly pohřbeny některé ze zdejších domů spolu s křesťanskou svatyní ze 3. stol. n. l.

³² JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. str. 101

znázorňovaly Adama a Evu, Dobrého pastýře, Davida a Goliáše, tři ženy jdoucí se svícemi k otevřenému sarkofágu a Krista kráčejícího po hladině. Styl nástěnných maleb byl velmi prostý a blížil se nástěnným malbám městských pohanských domů.

Nalezené výtvarné památky v Duře, patří do tzv. parthského umění, které nejspíše není ničím jiným než lokálně zabarveným helénistickým projevem. Lze si zde však povšimnout znaků, které později můžeme nalézt v byzantském umění, a které budou tvořit jeho charakteristické rysy. Jedná se o důslednou frontalitu, plošnost, a spirituální výraz v tvářích.

Díky objevu nástěnných maleb s ucelenou koncepcí v durské synagoze se můžeme domnívat, že již tehdy si církve pořizovala vzorníky námětů stejně tak, jako tomu bylo u pohanského umění. Pro pohanské umění tyto vzorníky dokládají například mozaikové podlahy, které si byly svými náměty velmi blízké napříč celou bývalou Římskou říší. O existenci křesťanských sborníků výtvarného umění můžeme uvažovat, pokud si srovnáme podobnost námětů a vyobrazení durské synagogy a nástěnných křesťanských maleb v katakombách.³³

Navzdory faktu, že byly první křesťanské obce pronásledované, chudé, postrádaly ve svém životě okázalost a tendence k antropomorfismu, zachovávají si jejich umělecká díla pravou hodnotu, jelikož odkazují, stejně tak jako náboženské texty, na typické znaky života prvních křesťanských obcí. Kromě sociologické hodnoty tu máme hodnotu spirituální a výtvarnou, kdy je tradiční forma naplněna novým obsahem.

Obdobné náměty nástěnných maleb jako v Římě, můžeme nalézt i v katakombách v Egyptě, a to v Alexandrijských katakombách, které byly objeveny roku 1864. Na tyto malby poté navázali koptští mniši, kteří zdobili své kostely nástěnnými freskami. Bohužel však byla většina koptských památek zničena muslimským pleněním kostelů o několik století později.

Koptské výtvarné umění se vyznačovalo odvážnou ikonografií, která pronikla až na latinský Západ a poznamenala výtvarné umění vrcholného středověku. Jako příklad zde můžeme uvést obraz Madony s Kristem u prsu v kostele v Sakkáře, jehož předobraz mohl být inspirovaný bohyní Isidou kojící Hóru. Důležitou roli hrály i postavy andělů zápasících

³³ LASSUS, Jean a Klement BENDA. *Raně křesťanské a byzantské umění*. str. 11-12

s d'ábly. Ti jsou vyobrazeni v podobách kentaurů, satyrů a nymf. Koptské umění tak dokázalo dát svým preludům na obrazech sílu skutečnosti.³⁴

Nejvýznamnějším faktorem, který rozhodl o definitivní podobě křesťanského umění coby triumfálního, bylo spojení církve s imperiálním státem. Vydáním Milánského ediktu císařem Konstantinem v roce 313 n. l. bylo křesťanství uznáno za státem tolerované náboženství, což se muselo odrazit v samotné podobě křesťanského výtvarného umění, které se tak stalo nezávislé a oficiální. To přispělo ke vzniku zcela odlišného křesťanského umění, které bylo rázem mnohem bohatší.³⁵

Postupně se upustilo od realistického podání barev k barvám mnohem výraznějším a zářivějším. Na popularitě získaly mozaiky, kdy se použitím drahých materiálů, jako zlato, stříbro, sklo, perleť, potrhuje význam ztvárněných postav. Velké množství takovýchto mozaik nalezneme v Ravenně, která byla jedním z nejdůležitějších středisek umění na Západě. Mezi ty nejvýznamnější mozaiky bychom mohli zařadit mozaiky v chrámech Sant Apollinare Nuovo či Sant Vitale. Spolu s mozaikami dochází i k vývoji křesťanské ikonografie.

3.1 Křesťanská ikonografie

Lze říci, že se ikony vyvinuly ze symbolů a obrazů, které můžeme nalézt v katakombách. Je však zcela zásadní rozdíl v jejich chápání a významu pro Západ a Východ. Zatímco na Západě byly ikony výsadou především středověku a sloužily především coby výzdoba sakrálních prostor, na Východě došlo k posunutí významu ikon přeci jen mnohem dále, a tak východní ikony vyzdvihují hlavně duchovní aspekt. Ikony jsou zde srovnávány s písemným sdělením a jako takovým jim má být prokazována úcta, jelikož pocházejí z boží inspirace. Hlavní autorem je zde tedy Duch svatý, který malíři propůjčil umělecké dovednosti, a proto umělec zůstává v anonymitě a nepodepisuje svou práci. Na tvorbu ikony se má umělec připravit modlitbou, postem a před samotným započítím práce přijmout požehnání od kněze. Do maleb je přidávána svěcená voda a občas i ostatky svatých a eucharistie.³⁶

³⁴ PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-717-6866-9. str. 64-67

³⁵ LASSUS, Jean a Klement BENDA. *Raně křesťanské a byzantské umění*. str. 33

³⁶ NOVOTNÝ, Jirí. *Světlo ikon*. str. 15

Brzy po svém vzniku upouštění ikony od hmotných a živočišných symbolů, nejspíše i v důsledku Vtělení, a přechází k zobrazení člověka, jakožto nejvyššího a nejdokonalejšího Božího stvoření. Motivací k tomuto činu bylo nejspíše ustanovení 82. kánonu koncilu v Trullo, který mimo jiné odmítl i zobrazení symbolu Beránka. K tomuto obratu zajisté přispěly i řeckořímské báje a pověsti, v nichž se bozi v lidské podobě zjevovali lidem.³⁷

Vzhledem k tomu, že člověk byl považován za obraz boží, vyvstala pod vlivem řecké filozofie otázka, zda je božím obrazem lidské tělo, duše, nebo obojí. Jednalo se však čistě o filosofickou otázku, kterou si křesťané nepokládali, jelikož podle Bible je oním obrazem celý člověk.

K samotné formě ikon lze říci, že postavy na nich vyobrazené jsou velmi často ve strnulé poloze, s pohledem upřeným na pozorovatele. Podoba těchto východních ikon se od svého vzniku prakticky nezměnila, a proto bude v této práci poskytnut větší prostor umění na Západě, které prošlo větším vývojem, než tomu bylo na Východě.

3.2 Křesťanské umění v době předkonstantinovské

Obdobím předkonstantinovským je myšleno období od vzniku křesťanství do doby, kdy bylo císařem Konstantinem uznáno za tolerované náboženství v Římské říši. Křesťanské umění tak prodělalo velký přerod, kdy se z původní výzdoby katakomb stalo triumfálním uměním, oslavujícím Ježíše Krista.

3.2.1 Katakomy a jejich výzdoba

Ve výzdobě katakomb můžeme nalézt nejstarší doklady o křesťanském umění. Katakomy byly většinou vytesány do skály a tvoří je systém chodeb v několika podzemních patrech nad sebou. Do vyhloubených výklenků po stranách katakomb byly pohřbívány mrtvolky podle vzoru pohřbení a uložení do hrobu Ježíše Krista. Od krypt se poté katakomby liší svým hloubením do skály, a tudíž menším použitím zdiva. Na rozdíl od krypt pak vytvářejí ucelené pozemní systémy.

Samotný význam slova katakomby je dosti nejasného původu. Nejspíše toto označení pochází z latinského slova *catacumbe* (složeno z řeckého *kata* (dolů, pod) a *cumba* (propadlina)), což původně bylo topografické označení užívané od 4. stol. n. l. pro označení

³⁷ NOVOTNÝ, Jiří. *Světlo ikon*. str. 45

„*propadliny*“ mezi druhou a třetí milí na Via Apia, přesně mezi kostelem sv. Šebestiána a hrobkou Cecilia Metelly.³⁸

S pojmem katakomby se můžeme setkat poprvé ve smyslu podzemních pohřebních prostor a chodeb až od 15. stol. n. l., kdy je tímto pojmem označeno pohřebiště pod kostelem sv. Štěpána v Římě. Hlavním motivem katakomb byla myšlenka náboženské obce, která žije společně a očekává vzkříšení ducha i těla.

Hlavním architektonickým prvkem v katakombách je chodba, tzv. *galerie*, přičemž jednotlivé hroby jsou rozmístěny po obvodu této chodby nebo v bočních výklencích a chodbách. Krychlové komůrky, které sloužily coby rodinné hrobky jsou poté nazývány *cubicula*. V některých případech docházelo k zadržování těchto hrobek, popřípadě jejich uzavření dveřmi. Jindy se jedná o jediný hrob.

Je třeba mít na paměti, že katakomby nejsou křesťanským vynálezem. Jako pohřebiště sloužily mnohem dříve, než se křesťanství rozšířilo v Římské říši. Z toho vyplývá, že v katakombách nejsou pohřbeni jen křesťané, ale i cizinci, kteří přišli do Říma a zde zemřeli. Římané měli totiž jiný pohřební ritus, kdy své mrtvé nechali spálit a poté uložit. Takovýto způsob spalování zemřelých byl pak velmi rozšířen v období přelomu římské republiky a principátu. Způsob pohřbívání mrtvých do sarkofágů, stejně jako v období republiky, se opět prosadil až v době císaře Hadriána, což souviselo s přílivem občanů z východu říše do Říma a rozšířením jejich kultů.

Jak je z předchozího odstavce patrné, při pohřbívání křesťanů s pohany muselo zákonitě dojít i k míšení motivů výzdoby katakomb. Díky tomuto míšení je velmi obtížná interpretace nejrůznějších motivů. Teprve až na konci 3. stol. n. l. dochází k rozdělení pohřbívání pohanů a křesťanů.³⁹

Navzdory všeobecně vžitému názoru nebyly v katakombách konány mše, ale jen zádušní obřady, což souvisí s původním určením katakomb, coby pohřebiště. Stejně tak častý je i názor, že katakomby měly být útočištěm pro pronásledované křesťany, kteří se v jejich chodbách mohli schovávat. Je pravda, že ve 3. stol. n. l. došlo k několika vlnám pronásledování křesťanů, a dokonce i k několika vraždám, avšak navzdory tomuto nebyly katakomby nikdy stavěny s úmyslem vytvoření úkrytu. To nejlépe dokazuje fakt, že

³⁸ *IEncyklopedie.cz* [online]. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2007 [cit. 2017-06-10]. Dostupné z: <http://www.iencyklopedie.cz/katakomy/>

³⁹ MARKSCHIES, Christoph. *Mezi dvěma světy: dějiny antického křesťanství*. Praha: Vyšehrad, 2005. Světová náboženství (Vyšehrad). ISBN 80-702-1775-8. str. 85-86

k největšímu rozšíření katakomb došlo mezi 2. a 5. stol. n. l., tedy i v době kdy, již bylo křesťanství v Římě poměrně značně rozšířeno a mělo status státem uznávaného náboženství.

Počátky křesťanského umění lze nalézt právě v katakombách, kde vedle vyrytých symbolů nalezneme i nástěnné malby. Postupně malíři upouštěli od pozdně antického iluzionizmu a přešli ke schematismu, linearismu a plošnosti. Nejprve byla dekorativní rostlinná výzdoba antického ornamentu, stejně tak jako figurální prvky, zastoupena jen v malé míře, avšak po uznání křesťanství za státem tolerované náboženství došlo k hojnému rozšíření této tematiky.

Od počátku 3. stol. n. l. se na stěnách katakomb můžeme setkat s vyobrazeným Kristem či Pannou Marií. Začínají se taktéž objevovat motivy ze Starého zákona (Noemova archa) a Nového zákona (klanění Tří králů). Stejně tak jsou již vyobrazováni nejrůznější apoštolové, proroci a o něco později i první mučedníci. Symbolu kříže však začíná být používáno až od 4. stol. n. l.

U samotného zobrazování si můžeme všimnout, že se jedná vždy jen o zachycení motivu, nikoliv celého příběhu. Jedná se tedy spíše o jakýsi odkaz na téma, které bylo známé jen mezi křesťany a pohané jej nemohli bez potřebného předporozumění pochopit.

3.3 Křesťanské umění v době pokonstantinovské

Poté, co bylo křesťanství roku 313 n. l. císařem Konstantinem prohlášeno za státem tolerované náboženství, bylo třeba, aby v souladu s antickou tradicí došlo k představení této víry širším masám, i formou výtvarného mění. To s sebou přinášelo potřebu vytvoření jasně pochopitelné symboliky, která by oslavovala triumfální církev.

Církev se brzy stala jedním z pilířů moci v Římské říši a stala se tak vlastně jakousi opozicí k panujícímu císaři. Nové postavení církve si žádalo jasné umělecké vyjádření teologické definice Trojce, jejímž slovním vyjádřením bylo křesťanské krédo. K vyjádření této teologické definice však nebylo možno použít nic jiného než symbolický odkaz.

Již na konci 4. století n. l. byly jednotlivé osoby Trojce nepřímou představeny pomocí božství Ježíše Krista. Osoba Krista tak převzala v křesťanském umění dominantní roli v podobě majestátního vládce naplněného Duchem svého Otce.⁴⁰

⁴⁰ Z teologického hlediska lze říci, že v otázce zobrazení jediného božství jsou všechny Osoby mezi sebou rovnocenné. Otec, Syn i Duch svatý vypovídají o Trojci každý sám za sebe, svým božstvím, které je společné celé Trojci.

Kristocentrismus se tak stal dominantním ikonografickým prvkem v sakrálním umění a zastínil doposud hojně využívané starozákonné motivy. Obraz vítězného Ježíše Krista představoval zlom v raně křesťanském umění a zároveň změnu ve výtvarném pojetí Kristovi božské a lidské podstaty.⁴¹

Obraz majestátního Krista nahradil starší zpodobnění Ježíšovi lidské hypostaze v podobě mladého muže – *Dobrého pastýře*, nebo Krista ve společnosti svých učedníků. Samotný obraz Dobrého pastýře však zcela opuštěn nebyl, ale z prostého pastýře se stal vladař oblečený do královského roucha.⁴² Najednou se tak věřící potkávali s obrazem Krista, coby Syna, Soudce a Pána, zobrazeném ve svém majestátu na trůně, a to buď v lidské podobě, nebo na něj měl odkazovat symbol – beránek nebo kříž.

Na přelomu 4. a 5. století n. l. došlo ke střetu kultu panovníka s kultem osoby vítězného Krista. Ikonografické boje a nejspíše i tlak samotného panovníka, donutil křesťanské umělce k opuštění od *Kristova trůnu* a obrazu *Pantokratora* a nahradit tento obraz *Prázdným trůnem*.⁴³ Jinou možnou příčinou vzniku *Prázdného trůnu* mohly být útoky barbarů, které mohly mít na svědomí zacílení teologického pohledu do budoucnosti, ke Kristovu návratu v podobě spravedlivého Soudce. Ikonografie trůnicího Krista však nikdy nebyla zcela opuštěna. Samotný obraz Krista však již nikdy ve smyslu výpovědi o Bohu nestačil. Latinská ikonografie k obrazu Bohočlověka tedy připojila ve vertikální obrazové ose symbol Otce a někdy i Ducha svatého.

⁴¹ Příčinou tohoto obratu byl nejspíše I. ekumenický koncil, konaný v Nikáji roku 325 n. l., kdy bylo jednoznačně obhájeno Kristovo božství. Na II. ekumenické koncili v Konstantinopoli roku 381 n. l., pak byla dovršena obhajoba rovnocennosti Kristova božství s božstvím Otce a zároveň potvrzeno božství Ducha svatého a jeho vycházení z Otce i Syna. To v obrysech definovalo učení o Trojci.

⁴² S takovýmto zobrazením Krista se můžeme setkat například na mozaice v Ravenně, kde Kristus sedí na skále v podobě třístupňového trůnu a je oděný do roucha zlaté barvy ozdobené dvěma modrými pruhy. Svou pravici vztahuje k ovečce a levicí svírá zlatý kříž, který má symbolizovat pastýřskou hůl.

⁴³ TÉZÉ, Jean-Marie. Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění. str. 68

4 Symbolické a reálné zobrazení Trojice

V období dvou tisíciletí křesťanského výtvarného umění se setkáme s řadou obrazů, které představují košatý strom teologicky, ikonograficky i výtvarně rozdílných vyjádření myšlenky Trojice. Tato kapitola se bude trojičnímu výtvarnému odkazu věnovat z hlediska reality zobrazení v protikladu k zobrazení symbolickému.

Nedostatek takového rozdělení na reálné a symbolické tkví ve faktu, že spojení „*reálné zobrazení*“ nám podsouvá myšlenku, že známe skutečnou podobu Trojice. Takovéto rozdělení zároveň evokuje možnost volby výtvarně pojatého odkazu na Boha, libovolně zvoleným nereálným obrazem, který nutně musíme považovat za opak reálného. Skutečnou realitu trojičního zobrazení ve smyslu přímé podobnosti v případě zobrazení Trojice však nelze nikterak stanovit, jelikož je podobnost nemyslitelná.

V přeneseném významu však může být podobnost založena na dvou různých aspektech. Může být založena na realitě ve smyslu podoby vyobrazených osob Trojice vůči lidským osobám či na realitě ve smyslu skutečné podobnosti zobrazených osob vůči vzezření Boha v Trojici. Tato druhá možnost je však absurdní. Z tohoto důvodu lze tedy o realitě zobrazení uvažovat pouze ve smyslu osoby Ježíše Krista, která se člověku podobá a zároveň je od něj odlišná.

Definovat shodnost fyzické podoby Boha a člověka je však velmi obtížné, a to i navzdory textům, které nám tuto domněnku podobnosti zdánlivě umožňují přijmout. Reálný obraz Ježíše Krista v jeho přirozené podobě, v jeho Božství, totiž nikdo nikdy neviděl. Je proto možné hovořit pouze o Kristově viditelném vzhledu, tedy podobě člověka během jeho pozemského života. Jeho zduchovnělé, oslavené a Duchem svatým naplněné tělo lze již popsat mnohem složitěji.

Stejně tak je to i s Kristovou podobou po jeho zmrtvýchvstání, kdy nebyl poznán podle svého lidského vzhledu ani nejbližšími osobami, které jej dobře znaly. Tuto událost nám blíže přibližují části Evangelia jako například: „*Po těch slovech se obrátila a spatřila za sebou Ježíše; ale nepoznala, že je to on Ježíš jí řekl: „Proč pláčeš? Koho hledáš?...“*“⁴⁴

Z takového důvodu tedy není možné toto rozdělení na reálné a symbolické vyobrazení ikonografie Trojice doporučit, aniž bychom se současně nedopustili mylných a teologicky scestných odkazů na Boha. Je proto mnohem lepší použít termínu

⁴⁴ J 20,14-15

„*antropomorfní symboly*“ ve smyslu člověku podobné. V takovémto případě tedy lze rozdělit ikonografická díla s trinitárním odkazem na ta, v nichž je ke zobrazení Trojice použito antropomorfních reálných symbolů a na ta, u nichž je k tomuto zobrazení použito neantropomorfních symbolů.

4.1 Trojiční symbol

Symbol můžeme definovat jako zástupné znamení, které má svou formou reprezentovat hmotnou či nehmotnou existenci, se kterou je pevně spojen. Toto spojení je myšleno ve smyslu, že symbol svou přítomností zpřítomňuje jsoucno tam, kde není fyzickým zrakem přímo viditelné v reálné podobě.

Budeme-li zkoumat trojiční symboly, zjistíme, že mají povětšinou velmi těsnou výrazovou vazbu s podobenstvím, popřípadě s alegorií, které v sobě skrývají přesně vztažený odkaz k určitému jevu, nebo jsoucnu, popřípadě jsou s ním spojeny na základě rozličně vyjádřené příbuznosti nebo podobnosti.⁴⁵

Čistě z praktického hlediska v této diplomové práci nerozlišuji mezi zástupným symbolem, podobenstvím a alegorií. Všechny tři vyjmenované kategorie totiž nepřímým způsobem vypovídají svou formou „*odkazu*“, který na dané jsoucno nepřímou, symbolicky odkazuje.

Jako trojiční symbol lze považovat takový symbol, který v přeneseném významu odkazuje na Nejsvětější Trojici a navzájem tak vlastně spojuje dvě zdánlivě nesouvisějící skutečnosti, kterými je teologicky odhalený „*popis*“ a charakteristika neviditelného trojjediného Boha a hmotnou věc či nehmotný úkaz s tím, že mezi nimi se nalézají společný shodná vlastnost nebo prvek.

V případě, kdy je divák takového symbolu obeznámen s teologií a charakteristikou Boha, dokáže nalézt spojitost mezi Trojicí a akcidenty stvořeného jsoucna nebo jevu, které se s ním slučují a jsou tak vlastně spojovacím článkem mezi Bohem a pozorovatelem.

V Platonově pojetí odkazuje symbol na základě společné podobnosti na vyšší skutečnost (*typos*), který vnímatelný svět kolem nás jen zeslabeným, druhotným způsobem, vyjadřuje (*antitypos*). Takovou skutečnost, kterou lze pozorovat smysly nazývá Platon *eikón* neboli zrcadlení či obraz.

⁴⁵ Za fyzické, i když okem neviditelné, zpřítomnění Božské osoby Ježíše Krista, lze považovat eucharistii, tedy konsekrovanou hostii a víno smíšené s vodou.

Eikón nás směřuje k poznání skutečné reality pohledem našeho oka z hlediska pozorovaného obrazu jen zdánlivě.⁴⁶ Lidské oko jako takové totiž nezachycuje reálný obraz jsoucna, stejně tak, jako se lidské myšlení vztahuje k trojjedinému Bohu jen ve vytvoření nehmotných akcidentů, např. Trojice a triáda *víra-láska-naděje*.

Zobrazení Boha v Trojici, jehož podstata tkví v „*pravdivosti*“ obrazu, která je přijímaná ve výrazové rovině a fyziognomické věrnosti zobrazení trojičních postav, je legální jen do té míry, do jaké je toto zobrazení pouhým symbolem představujícím Boha. U realistického zobrazení Nejsvětější Trojice skupinou tří osob dochází na první pohled k rozptýlení hranice mezi symbolem a obrazem.

Je třeba však konstatovat, že symbolická výpověď v sobě pokaždé nese jistou nedokonalost, která pozorovatele zavádí ke zkreslenému vnímání teologické pravdy. K tomuto dochází také v případě, kdy si pozorovatel začne v symbolu hledat zdánlivě reálný obraz.

4.2 Trojiční obraz

Jako reálný obraz můžeme definovat takový obraz, který je výsledkem přesně zachycené a opticky věrné podoby. Termín obraz zde však není použit ve stoprocentní shodě s výrazem zobrazení, vypovídající o dané skutečnosti obecně v širším měřítku.

Hlavním cílem obrazu je zachycení a uchování podoby zobrazovaného jsoucna, přičemž můžeme rozlišit tuto podobu do dvou kategorií. Zaprvé se jedná o kategorii optické, nebo jinak řečeno zrcadlové podobnosti, která je v daném okamžiku vztažena k zobrazenému jsoucnu. Druhou kategorií je kategorie lineárně plynoucího času ve smyslu porovnání rozdílů mezi zobrazenou, neměnnou realitou a plynoucím časem, který má za následek pozvolnou změnu fyzického vzhledu zobrazovaného jsoucna. Příkladem zde může být použito stárnutí, které je zdrojem nepodobnosti mezi zobrazeným a současnou realitou u portrétů.

Pokud tedy chceme hovořit o věrné podobě, je třeba si uvědomit, že hovoříme o podobě v minulém času, jelikož není možné zachytit na obraze probíhající změny následkem plynoucího času. Neměli bychom tedy hovořit o podobě na obraze, ale o stupni podobnosti, jinak řečeno o „*relativní míře podobnosti*“ mezi zobrazovaným a obrazem. Reálné

⁴⁶ KARFÍKOVÁ, Lenka a Alexander MATOUŠEK. *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995. Sborníky České křesťanské akademie. ISBN 80-857-9520-5. str. 39-41

zobrazení okolního světa, ač by bylo řekneme z historického pohledu fotograficky přesné, naráží s ohledem na pravdivost obrazu na nepřekonatelný tok plynoucího času.

Výše popsané je tak vlastně i jeden z důvodů, proč nemůžeme hovořit o reálném zobrazení Boha. V lidské mysli jsou zakódovány změny, které jsou spojeny s lineárně plynoucím časem, a tedy stárnutím portrétovaného, což není proces, který by se týkal osoby Boha.

Zmíněný způsob vnímání „*portrétu*“ Trojice je zvláště výrazné u typu *Nejsvětější Trojice ve slávě Krista*, kde je Bůh Otec vyobrazen v podobě starce. Boha Otce se však netýká stáří, ani věk a pozorovatel je tak postaven před něco, co sám může jen těžko pochopit.

U takzvaného trojičního obrazu bychom tedy neměli hovořit ani o podobnostech, jelikož Trojici nelze žádnými myšlenkovými kategoriemi, které jsou odvozeny od našeho smyslového vnímání obrazů okolního světa, srovnávat. Lze tedy konstatovat, že trojiční obrazy lze považovat pouze za „*zdánlivé*“, jelikož v nás invokují smyslové a intelektuální představy, na jejichž základě může vzniknout jen nedokonalá iluze Trojjediného.

4.3 Trojiční ikona ve smyslu portrétu Boha a zobrazení svatosti

Křesťanský východ a západ se mimo jiné odlišovali i ve způsobu smyslového vnímání jsoucna. Zatímco Řekové a Byzantinci upřednostňovali vnímání jsoucna na základě zraku, latiníci preferovali sluch.⁴⁷ Teologové Východu tak vlastně nejprve přemýšleli o tom, co viděli vlastníma očima a až teprve poté i vnitřním, duchovním zrakem. Obraz zde představoval stěžejní výpověď o určité myšlence. Její slovní vyjádření bylo až na druhém místě, jelikož slovy nebylo možno tuto myšlenku uchopit do hloubky.⁴⁸

V apokryfní literatuře se můžeme setkat s poměrně detailním popisem Kristovi tváře, který má svůj původ nejspíše ve věrném obraze, v tzv. *obrazu rukou nestvořeném (mandilion, veraikon)*. Popis Kristovi tváře nalezneme i ve spisu, který podle Eutropina napsal Říman Lucius Lentulus. Tento popis Kristovi tváře, je velmi blízký raně křesťanským portrétům Krista, na mozaikách ze 4. - 6. stol. n. l. Ikonopisci východu se tak i na základě

⁴⁷ ŠPIDLÍK, Tomáš. *Vědy - umění - náboženství: protiklad nebo soulad?*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2009. Současné otázky. ISBN 978-80-7412-037-4. str. 39-91

⁴⁸ Teologové východní církve nejprve věřili v to, co viděli vlastníma očima. Výjimkou zde byla existence neviditelného Ducha svatého a jeho bytí, který přesahuje možnosti slovní formulace.

tohoto popisu snažili zhotovit výtvar, který by umožnil patřit na Kristovu tvář, která v sobě vzájemně spojuje obrazy Boha a člověka.

Na rozdíl od ortodoxního pojetí, kladla latinská západní církev důraz na formule psaného a mluveného slova, přičemž obrazy a ikony mohly tyto formulace zviditelnit, ale byly vždy až sekundárním projevem ve smyslu obsahu víry. Obrazy, které vznikaly v latinské církvi, se snažily být srozumitelnou ikonografickou formulací o křesťanské víře, zjevených pravdách a zpřístupnit lidskému poznání obsah víry a později u Nejsvětější Trojici.⁴⁹

Z vyspělé tradice antického umění se zrodily ikony, ve smyslu triumfální malby oslavující zobrazovaného člověka. V latinské církvi byly ikony velmi ceněny a uctívány s podobnou úctou, jaká byla prokazována svatým relikviím, které měly v relikviářích zpřítomňovat světce částí jeho těla. V horizontu druhého Kristova příchodu spojeného se vzkříšením mrtvých tak toto zpřítomnění vlastně znamenalo budoucí „reálnou přítomnost“ světce na místě, kde se relikvie nacházela. Z latinského pohledu dojde k tomuto povstání při posledním soudu nikoliv z obrazů, ale právě z relikvií uložených v relikviářích, a proto si zaslouží vyšší úctu.⁵⁰

Lze tedy říci, že pro západní církev představovaly obrazy něco jako „artefakt“, tedy „odkaz“ na zobrazeného. Tento odkaz měl za úkol zprostředkovat náboženské poučení pozorovateli, které jej druhotně dovedlo k hlubšímu poznání zobrazovaného námětu, vlastním úsilím o ztotožnění se se svatostí, kterou pozoroval na výtvarném díle. Obrazy Trojice v takovémto pojetí však nikdy nebyly považovány za skutečné ikony, jako tomu bylo ve východní církvi.

Úkolem ikon Nejsvětější Trojice bylo zjevení nejvyšší dimenze sakrálního světa.⁵¹ V umění křesťanského východu existují ikony ve dvou typech. Ikona *Trojice andělské*, má za úkol přiblížit pozorovatele k podstatě a prameni svatosti zobrazením „duchovního vtělení“ Boží Trojice do tří andělů. Oproti tomuto typu stojí historicky mladší typ ikony

⁴⁹ ŠPIDLÍK, Tomáš. *Prameny světla: (příručka křesťanské dokonalosti)*. Vyd. 4. (v nakl. Refugium). Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2009. ISBN 978-80-7412-035-0. str. 166-169

⁵⁰ BÜTTNER, Frank a Andrea GOTTDANG. *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*. 2., durchgesehene Aufl. München: C.H. Beck, 2009. ISBN 978-3-406-53579-6. str. 6-30

⁵¹ Ikonu jako takovou lze považovat za vyobrazení svatosti, přičemž jejich druhotný cíl spočívá v dekoraci prostoru, v němž jsou umístěny a který pravá ikona posvěcuje svou přítomností. Ikona tak vlastně dělí svět na profánní a sakrální.

Otcovství (Paternitas), který pozorovateli umožňuje spatřit vzájemný vztah mezi Otcem, Synem a Duchem svatým. Tento typ ikony nám zjevuje vnitřní život v Trojici.

Ikony *Andělské Trojice* zhotovené Rublevem na přelomu 13. a 14. stol. n. l., nebo jeho učitelem Theofanem, jsou dodnes považovány za pravé ikony. V porovnání s ostatními ikonami byly tyto ikony vzácným motivem, avšak nikdy nedosáhly neviditelného sakrálního rozměru v porovnání s ikonami Ježíše Krista a Bohorodičky.

5 Trinitární ikonografie od svého vzniku do počátku 11. století

Poté co byla křesťanská víra v Římské říši uznána jako tolerované státní náboženství, bylo nezbytné, aby její obsah byl představen římskému obyvatelstvu i formou výtvarného umění. To předpokládalo utvoření jednoduché a snadno pochopitelné symboliky, která by vítěznou církev oslavovala.

Stejně tak si postavení církve samo žádalo o výstižné umělecké vyjádření teologicky definované Trojice. Slovně byla tato definice ustanovena vyznáním víry. Do poloviny 4. stol. n. l. byly jednotlivé Osoby Boha nepřímou představeny božstvím Ježíše Krista. Bůh tak byl vlastně představen věřícímu v podobě vítězného Krista, který tak převzal dominantní roli v ikonografii křesťanského výtvarného umění.

Lze říci, že obrazy vítězného Krista zastínily starší zpodobnění lidské hypostaze Krista v podobě mladého muže, *Dobrého pastýře*, nebo Ježíše ve společenství apoštolů. Křesťané se tak najednou setkávali s obrazem Krista, coby Syna, Soudce a Pána, zobrazeném ve svém majestátu na trůně, a to buď v lidské podobě, nebo na něj měl odkazovat symbol – beránek nebo kříž.

Na přelomu 4. a 5. století n. l. došlo ke střetu kultu panovníka s kultem osoby vítězného Krista. Ikonografické boje a nejspíše i tlak samotného panovníka donutil křesťanské umělce k upuštění od Kristova trůnu a nahradit tento obraz Prázdným trůnem.⁵²

Jinou možnou příčinou vzniku *Prázdného trůnu* mohly být útoky barbarů, které mohly mít na svědomí zacílení teologického pohledu do budoucnosti, ke Kristovu návratu v podobě spravedlivého soudce. Ikonografie trůnícího Krista však nikdy nebyla zcela opuštěna. Samotný obraz Krista však již nikdy ve smyslu výpovědi o Bohu nestačil. Latinská ikonografie k obrazu Bohočlověka tedy připojila ve vertikální obrazové ose symbol Otce a někdy i Ducha svatého.

Pro lepší přehlednost jsem následující kapitoly rozdělil do samostatných podkapitol, které pojednávají o jednotlivých ikonografických formách výtvarného zpodobnění Trojice. Chronologicky jsou uspořádány tak, jak postupně vznikaly a vyvíjely se v jednotlivých obdobích.

⁵² TÉZÉ, Jean-Marie. Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění. str. 68

5.1 Dogmatický sarkofág

5.1.1 Ikonografický popis a historie Dogmatického sarkofágu

Názvem Dogmatický sarkofág⁵³ bývá v odborné literatuře označen raně křesťanský sarkofág, který vznikl v 2. pol. 4. stol. n. l. Reliéf, který lze nalézt na tomto sarkofágu bývá považován za prvního nositele antropomorfního zobrazení Boha v trojici osob. Recentní literatura však výše uvedený způsob ikonografického výkladu podrobuje kritice.

Na Dogmatickém sarkofágu se setkáme s chronologicky zachycenými výjevy ze Starého a Nového zákona. Osoby zde ztvárněné jsou uspořádány do skupin ve dvou řadách nad sebou. Lineárně uspořádaný děj začíná vlevo nahoře skupinkou vousatých mužů, přičemž jejich tváře si jsou velmi podobné. Muž, který je uprostřed této skupinky, sedí na trůnu a pravou rukou žehná následujícímu ději, stvoření člověka. Na každé straně tohoto žehnajícího muže, je jedna z postav, které ohraničují tento obraz. (obr. č.3)



Obrázek č. 3 Dogmatický sarkofág

Po levé ruce žehnajícího muže, částečně za trůnem, se setkáme s postavou muže, jehož obličej je zachycen v šikmém profilu. Dívá se tak částečně zezadu na hlavu žehnajícího muže

⁵³ V současnosti je Dogmatický sarkofág uložen v Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

a částečně na nadcházející události. Věkově je nejstarší z celé vyobrazené trojice, má vousy a pleš, což ostatní postavy reliéfu nemají.

Všichni muži jsou natočeni dopředu, směrem ke středu reliéfu, jen muž napravo má hlavu odvrácenou směrem dozadu na trůnícího muže uprostřed. Stojící postavy jsou vyobrazeny ke své podřízenosti a závislosti k trůnícímu muži mezi nimi. Před podnožkou, u nohou sedícího muže, leží spící Adam, který má v porovnání s trojicí mužů přibližně poloviční velikost. Stejně tak jako Adam, i vyobrazená Eva je na rozdíl od trojice mužů nahá.

Další část reliéfu tvoří opět dominantní trojice postav, které jsou přibližně stejného věku. Těmito třemi osobami by měl být Adam a Eva. Mezi nimi stojí mladý bezvousý muž, který je oblečen v lehké tunice. Tento muž svou levicí drží beránka a pravici má položenou na obloukovitém předmětu, který dnes již bohužel neidentifikujeme.⁵⁴

Stojící Adam s Evou jsou oba nazí, ale jejich klín je zakryt listem. Adam se dotýká svou rukou pravice stojícího muže uprostřed. Vpravo od Evy stojí strom, na jehož kmeni můžeme pozorovat hada, který Evě nabízí jablko.

Ještě předtím, než začneme s ikonografickou analýzou děje, je třeba se zmínit o několika dalších reliéfech, které mají přibližně stejnou dataci, jako Dogmatický sarkofág. V odborné literatuře bychom se mohli setkat s dalšími dvěma podobně starými reliéfy.

Hackel ve své práci uvádí sarkofág z Campli (Verona, Itálie), jehož reliéf je tvořen vousatým mužem, sedícím na katedře, který se pravou rukou dotýká nahé postavy stojící před ním. Za katedrou stojí postava mladšího muže s dlouhými vlnitými vlasy a pozdviženou pravou rukou, pravděpodobně v žehnajícím gestu. Ve srovnání s Dogmatickým sarkofágem však chybí třetí osoba Trojce.⁵⁵

Na sarkofágu nazývaném „*des deux époux*“, který byl objeven v roce 1974 v Trinquetaille u Arles,⁵⁶ je zpodobněn Bůh, který formuje lidskou postavu. Okolo něj stojí tři postavy, které jako by asistovaly u tohoto stvoření. Od Dogmatického sarkofágu se tak tento reliéf liší přítomností čtyř postav, které se na tomto stvoření podílí. Pokud však na Dogmatickém sarkofágu započítáme mezi osoby, podílející se na stvoření, bezvousého

⁵⁴ Tento obloukovitý fragment, kterého se dotýká stojící muž, uprostřed výjevu má podobu rámu obrazu. Na průřezu oblouku je vnitřní a vnější lem konvexní, vnitřní část je poté konkávní. Tím je vytvořen optický efekt, který by odpovídal mezikruží, tak jak bývá znázorňována duha.

⁵⁵ HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung*. Berlín: Reuther & Reichard, 1931. ISBN nevedeno. str. 31

⁵⁶ V současné době je sarkofág uložen v Musée Lapidaire di Arles

mladíka stojícího mezi Adamem a Evou, dostaneme se taktéž k počtu čtyř osob. Výjev na sarkofágu z Arles však můžeme chápat tak, že nezobrazuje trinitu, ale „binitu“ Boha. Dvojce postav Bůh Otec a Logos by podle této teorie byly zobrazeny dvakrát.

5.1.2 Ikonografická analýza reliéfu Dogmatického sarkofágu

Tři vousaté postavy v levé horní části reliéfu by představovaly v původním ikonografickém výkladu unikátní obraz Trojce, který by tak předešel téměř o tisíc let zobrazování Trojce ve formě dřevořezeb, vzácně se objevujících na konci středověku. Není se tedy čemu divit, že tento trojiční ikonografický výklad reliéfu byl zpochybňován již od přelomu 19. a 20. století. Stejně tak se v dnešní době mnoho autorů staví k tomuto typu výkladu spíše kriticky, nicméně stále je mu přisuzován odkaz na Otce, Syna a Ducha.

Sama ikonografická analýza reliéfu není nikterak snadná a existuje celá řada teorií, které se pokoušejí identifikovat onu trojici mužů, která se na reliéfu nachází. Pokud se však skutečně jedná o Trojci, jedná se o první vyobrazení antropomorfního trojjediného Boha. S ohledem na vývoj zobrazování božské trinity by se tak jednalo o abnormalitu, která by nenašla obdobu ani při srovnání s reliéfy o tisíc let mladšími.

Podíváme-li se na tváře vyobrazených mužů, můžeme konstatovat, že si jsou vzájemně podobné, což lze vysvětlit záměrem sochaře, který si přál vnější podobností zdůraznit vnitřní podobnost Trojce. Mohlo se však jednat i o nedostatek tvůrčích schopností autora reliéfu. Trojiční teorii však nasvědčuje vzájemný vztah oněch tří mužů, v němž je jistá subordinace⁵⁷ u stojících mužů, k muži sedícím. Díky tomuto by šla osoba na trůnu identifikovat za Boha Otce.

Děj pokračující vpravo od trůnu by v takovémto případě byl narativním zobrazením stvoření člověka. Eva, která stojí před Stvořitelem a božím trůnem a spící Adam by nám v tomto případě napomohli identifikovat vpravo stojící osobu Trojce, za obraz věčného Slova (*Logos creator*), a to na základě slov kánonu eucharistické modlitby „*skrze něho všemu živému dáváš život a všechno oživuje*“.

Intepretace jednotlivých osob na reliéfu by tedy byla poměrně jasná, avšak představit si ve vousatém muži, stojícím po levé straně trůnu Ducha svatého, není pohledem dobové teologie a křesťanského umění zcela reálné. Existuje tedy teorie, že by se mohlo jednat o

⁵⁷ Lze taktéž hovořit o postoji těchto mužů, který může představovat poslušnost těchto mužů vůči muži na trůnu.

anděla, který asistuje při stvoření člověka, čemuž by i nasvědčovala představa rozšířená především v židokřesťanském okruhu, kdy při stvoření člověka asistovali Bohu Otci právě andělé.⁵⁸

Můžeme se tak setkat i s interpretací tohoto vlevo stojícího muže, jakožto odkazu na věčné Slovo „*asistující*“ Bohu Otci při stvoření člověka.⁵⁹ K podložení této interpretace si můžeme vypomoci citací z Origenova textu z 3. století n. l. z níž vyplývá spolupráce druhé Osoby Trojce s Otcem, během aktu stvoření světa a člověka. „*Poté, co byl Otci nápomocen při stvoření světa, neboť skrze něj se vše stalo, na konci svých dní se sám ponížil a stal se člověkem v těle.*“⁶⁰

Pokud by tedy osoba stojící po pravici muže na trůnu byla skutečně druhou božskou Osobou, byl by tedy sedící muž na reliéfu Bohem Otcem.

5.1.3 Vlastní hypotéza interpretace reliéfu na Dogmatickém sarkofágu

„*Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechny věci povstaly skrze něj a bez něho nepovstalo nic, co je. V něm byl život a ten život byl světlo lidí. A to světlo svítí ve tmě, ale tma ho nepohltila.*“⁶¹

Pokud bychom chtěli striktně dodržet zákaz zobrazit si neviditelného Boha, pak interpretací reliéfu můžeme dojít k teorii, že skupinka tvořená třemi muži, může být umělcovým pokusem o zobrazení tří rovin existence druhé božské Osoby – Ježíše Krista.

Postava nacházející se vlevo od trůnu by v takovémto případě mohla reprezentovat věčné Slovo (*Logos*), zplozeného přede všemi věky Otcem. Sedící muž může reprezentovat kralující *Logos* v plnosti svého božství, odkazující na jediného Boha, stejně tak, jako je tomu například u vyobrazení Krista, coby *Pantokratora*. V osobě muže stojícího na reliéfu vpravo lze poté spatřit postavu věčného Slova v roli Stvořitele.

K této interpretaci by nám mohla pomoci pasáž z Pavlova listu Koloským: „*On je obraz Boha neviditelného, prvorozený všeho stvoření, neboť v něm bylo stvořeno všechno na nebi i na zemi – svět viditelný i neviditelný; jak nebeské trůny, tak i panstva, vlády a mocnosti – a všechno je stvořeno skrze něho a pro něho. On předchází všechno, všechno v*

⁵⁸ HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung*. str. 31

⁵⁹ Tamtéž str. 32

⁶⁰ Tamtéž str. 33

⁶¹ J 1, 1-5

*něm spočívá, on jest hlavou těla – totiž církve. On je počátek, prvorozený z mrtvých – takže je to on, jenž má prvenství ve všem. Plnost sama se rozhodla v něm přebývat, aby skrze něho a v něm bylo smířeno všechno, co jest, jak na zemi, tak v nebesích – protože smíření přinesla jeho oběť na kříži.*⁶²

Jinak řečeno, tříčlenná skupina mužů na reliéfu Dogmatického sarkofágu může vyjadřovat triadický charakter osoby Ježíše Krista v dějinách. Tyto tři muže tedy nelze chápat, jako skutečné osoby, ale pouze jako představitele dějinných událostí stvoření světa a člověka. Osoby po pravici a po levici trůnícího muže pak jsou částečně upozaděny, aby z reliéfu „vystoupila“ osoba trůnícího muže – kralujícího Slova, kterému Otec dal veškeré své božství, vládce dějin, který žehná následujícím událostem, jichž je sám iniciátorem, a to díky svému věčnému přebývání v Otci.

Trojce postav, nacházejících se vpravo od úvodní trojice vousatých mužů, zachycuje na časové ose spolu s Ježíšem, v roli Spasitele dějin spásy, člověka od jeho stvoření. Takovýto způsob zachycení děje není nikterak ojedinělý. Lze jej zcela běžně nalézt na řadě dalších antických a raně středověkých reliéfech.⁶³

Tato druhá trojce postav úzce souvisí s muži v první části reliéfu. Věčné Slovo, které od počátku přebývá v Otci, je podle lidského chápání linearity času starší než *Logos creator*. Stejně tak je i stvoření člověka mladší událostí než stvoření světa. Nejspíše proto je právě Kristus znázorněn jako mladý muž bez vousů, jelikož představuje událost historicky mladší. Časová osa tedy zachycuje plynutí času z leva doprava.

Stvořitelova levice spočívá na beránku – symbolu vykoupení lidstva v budoucím věku, zatímco pravice je na obloukovitém předmětu, o němž se lze domnívat, že představuje fragment duhy, která původně mohla dosahovat až k ležící postavě.

Takovouto hypotézu podporuje samotný vzhled onoho obloukovitého fragmentu, který opticky působí dojmem, že je ve svém průřezu složen ze tří mezikruží. K této hypotéze mě vede i fakt, že je duha tvořena trojicí základních barev, které vytváří barvy ostatní. Duha je taktéž symbolem vzájemného provázání stvořeného světa s jeho Stvořitelem, tedy symbolem spojení země a nebeské klenby.⁶⁴ V tomto případě se tak může jednat o symbol spojení Stvořitele s prvními lidmi, který zároveň odkazuje na Stvořitelův triadický charakter

⁶² Ko 1,15-20

⁶³ HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung*. str. 30

⁶⁴ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. str. 102

a obohacuje tak celý výjev o trinitární rozměr, který ještě více zdůrazňuje první trojici vousatých mužů.

V dnešní době již není možné s absolutní jistotou říci, zda takovýto způsob interpretace postav na reliéfu Dogmatického sarkofágu odpovídá skutečnosti, či se jedná jen o myšlenkový konstrukt. Způsob zobrazení jednotlivých postav na reliéfu, jejich rozestavení a symboly zde použité však odlišují Dogmatický sarkofág od ostatních reliéfů ze stejného období a nutí nám tedy myšlenku, že záměrem umělce bylo uvést na reliéfu skryté poselství divákovi o boží Trojici.⁶⁵

Této teorii o umělcově záměru svědčí i triadický charakter zobrazení Ježíše Krista, kdy je druhá osoba Trojice zobrazena na reliéfu hned třikrát za sebou, což opět odkazuje na Trojici. Kristus nám totiž odkazuje na Otce i na Ducha svou přítomností, jelikož první a třetí Osoba není dostupná lidskému zraku.

Uvedená teorie nachází svou oporu v několika dalších příkladech implicitního ikonografického zobrazení Trojice v podobě vertikálního uspořádání symbolů Boha Otce a Ducha svatého, které mají za úkol rozšířit rozměr Kristova božství do trinitární dimenze.

Stejně tak pro teorii, že oním vousatým mužem na trůnu je Kristus ve vznešenosti svého božství, svědčí i následné pokračování příběhu, zachycené na reliéfu Dogmatického sarkofágu. V dolní části reliéfu nalezneme řadu postav včetně nahé postavy muže uprostřed dvou řvoucích lvů. Podle ikonografického výkladu si za tímto výjevem můžeme představit lvi, kteří mají za úkol vyburcovat člověka z věčného spánku. Nejspíše i proto se tak lev stal symbolem Krista ve smyslu alegorie představené řvoucím lvem a hlasem polnice při vzkříšení mrtvých při posledním soudu. Pro srovnání v Bibli nalezneme následující pasáž: „*Ale jeden ze starců mi řekl: Neplač. Hle, zvítězil lev z pokolení Judova, potomek Davidův; on otevře tu knihu sedmkrát zapečetěnou.*“⁶⁶

Dále jsou zde zachyceny některé obrazy Kristových činů, které nalezneme zaznamenány v Evangelích. Jedná se o vzkříšení Lazara, rozmnožení chlebů, jež má odkazovat na eucharistickou hostinu a na samý konec Kristovi pozemské pouti, na níž má symbolicky odkazovat kohout, ohlašující nový den, tedy alegorii nového věku.

Podíváme-li se blíže na tvář trůnícího muže a srovnáme ji s tváří muže, stojícím s prvním párem lidí vpravo, nalezneme zde jistou podobnost. Porovnáme-li pak začátek

⁶⁵ Trojiční vnímání Boha v prvním tisíciletí se neztotožňovalo se způsobem, jakým je vnímána trojjedinost v dnešní západní církvi, která je po teologické stránce značně ovlivněna obdobím scholastiky.

⁶⁶ Zj 5,5

reliéfu s jeho koncem vpravo dole, všimneme si, že dole se nachází skupina postav, v nichž je opět třikrát vyobrazen Kristu, jehož „doprovází“ vousatý muž, který je přítomen scéně Ježíšových zázraků. Tímto způsobem jsou nedokonale spojeny dvě přirozenosti Ježíše Krista – na jedné straně přirozenost božská a na druhé straně přirozenost lidská.

Ačkoliv reliéf Dogmatického sarkofágu nejspíše neobsahuje antropologický „obraz“ Boha Otce a Ducha svatého, přináší stěžejní myšlenku trinity Boha v paralelním uspořádání trojice postav věčného Slova a jeho triadický charakter mu tak propůjčuje originální postavení v trinitární ikonografii křesťanského umění v prvním tisíciletí našeho letopočtu.

Vyobrazení Krista v trojičním obraze má své pokračování v křesťanském výtvarném umění středověku. Na středověkých iluminacích můžeme velmi často nalézt třikrát zobrazeného Krista sedícího na trůnu ve smyslu odkazu na Trojici. Ikonografickou kontinuitu mezi těmito vyobrazeními a reliéfy raně křesťanského umění však nelze jednoznačně prokázat.

5.2 Jednoduché symboly Trojce

5.2.1 Rovnostranný trojúhelník ve vztahu k Trojici

Pohledem dnešních poznatků je považování rovnostranného trojúhelníku za nejstarší symbol Trojice značně pochybné. Autoři, jako Stuhlfauth⁶⁷ a Braunfels⁶⁸ tomuto symbolu připisují velkou váhu a odkazují se na několik raně křesťanských nápisů z přelomu 4. - 5. stol. n. l.⁶⁹

Hackel se však k takovému chápání rovnostranného trojúhelníku vyjadřuje značně rozporuplně.⁷⁰ Uvádí však, že symbol rovnostranného trojúhelníku, ačkoliv nedošel k většímu rozšíření díky Manichejcům, byl v prvních staletích křesťanského výtvarného umění užíván k symbolickému odkazu na Trojici. Zde je dobré zmínit, že manichejské symbolické užití trojúhelníku bylo značně originální.

⁶⁷ STUHLFAUTH, Georg. *Das Derrick. Die Geschichte eines religiösen Symbols*. Stuttgart, 1937. ISBN neuvedeno. str. 16-21

⁶⁸ BRAUNFELS, Wolfgang. *Die Heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf, 1954. ISBN neuvedeno. str. 121-135

⁶⁹ SCHMITT, Otto a Karl-August WIRTH. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983. ISBN 34-061-4001-7. str. 403-414

⁷⁰ HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung*. str. 33

V Augustinově díle⁷¹ se můžeme dočíst, že si Manichejci představovali slunce, coby loď, která pluje po obloze a vysílá na zem světelné paprsky skrze nebeskou klenbu, otvorem ve tvaru trojúhelníku. Augustin tyto představy komentuje následovně: „*A touto nestydatou lží se snažíte spojit nevyjádřitelnou Trojici, tím že tvrdíte, že Otec se nachází ve skrytém světle, působící síla Syna ve slunci, jeho moudrost v měsíci, Duch svatý ve vzduchu.*”⁷²

S odkazem právě na Augustina lze konstatovat, že v manichejsko-gnostické oblasti hrál trojúhelník významnou roli jakožto religiózní symbol, avšak s největší pravděpodobností nikoliv, jako symbol Nejsvětější Trojice. Příklady trinitárního použití rovnostranného trojúhelníku z období prvního tisíciletí křesťanského umění se nám však nedaří jednoznačně doložit.⁷³

Pokud se podíváme na symbol trojúhelníku z jiného pohledu, zjistíme, že geometrickou figuru ve tvaru trojúhelníku představuje řecké písmeno *alfa*, které má tvar obráceného štítu. Z období středověku pak pochází geometrická interpretace zmíněného písmena do figury ve tvaru trojúhelníku. Podobný tvar má poté i řecké písmeno *delta*. Kořeny trojičního symbolického výkladu těchto dvou písmen poté nalezneme již od počátku 5. stol. n. l. Dornseiff ve své práci uvádí, že trinitární interpretace řeckého písmena *delta* je totožná jako interpretací písmena *alfa*.⁷⁴ Uvedený názor nachází oporu v koptském spise „*O mystériích řeckých písmen*” Saby z Talasu.⁷⁵

Kritiky rovnostranného trojúhelníku coby symbolu pro Trojici v Augustinově díle, tedy s největší pravděpodobností nebyla jedinou příčinou nedůvěry k trojiční interpretaci trojúhelníku. Ve složitém geometrickém symbolismu v období prvních století křesťanství byl totiž trojúhelník spolu s kružnicemi, čtverci, kosočtverci a kříži, součástí symboliky *universa* s kosmologickým výkladem v kontextu dobové filosofie, a to bez spojitosti s křesťanským vyznáním. Jako příklad tohoto tvrzení si můžeme uvést, že v této době měl trojúhelník rozsáhlý symbolický odkaz. Rovnostranný trojúhelník s vrcholem obráceným

⁷¹ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern: Jan Thorbecke, c2003. ISBN 37-995-0130-4. str. 81

⁷² Tamtéž

⁷³ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. str. 540-541

⁷⁴ DORNSEIFF, Franz. *Das Alphabet in Mystik und Magie*. 2. Aufl. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1980. ISBN neuvedeno.

⁷⁵ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. str.82

nahoru reprezentoval oheň a zároveň mužský element. Pokud byl vrchol rovnostranného trojúhelníku obrácen směrem dolů, symbolizoval vodu a ženství.⁷⁶

Z období 2. - 5. stol. n. l. pochází mozaiky s tematikou výše vyjmenovaných geometrických vzorů. Kružnice velmi často opisuje kosočtverec, popřípadě jedním rohem dolů natočený čtverec, uprostřed něhož můžeme nalézt vyobrazený rovnoramenný kříž. (obr. č.4)



Obrázek č. 4 Mozaika vzniklá spojením natočeného čtverce, kružnice a kříže

Pokud spojíme jednotlivé konce horizontálního a vertikálního břevna kříže, dostaneme čtyři stejně velké segmenty, které budou mít tvar rovnoramenného trojúhelníku s centrálně umístěným křížem. Tento vzniklý obrazec lze považovat za symbol *universa* a jeho čtyř elementů. V případě, kdy čtverec rozdělíme jen jednou jedinou úhlopříčkou, dostaneme dva rovnoramenné trojúhelníky a stejně tak dvě úhlopříčky rozdělí čtverec na čtyři části ve tvaru trojúhelníků.

Na tomto místě je dobré zmínit hojně rozšířené dekorativní motivy v období antiky a starověkém umění prvního tisíciletí n. l. ve tvarech trojúhelníků, čtverců, kružnic, věnců a jejich kombinací. Pro příklad zde uvádím obrazce s dekorativním významem, který nalezneme na okraji mozaiky z 2 stol. n. l. Tento obrazec je složen ze sedmi trojúhelníků, přičemž jej lze rozdělit na tři větší, koncentricky do sebe zapadající trojúhelníky, černý rovnoramenný trojúhelník tvořený třemi menšími rovnostrannými trojúhelníky, které

⁷⁶ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. str. 57-58

ohraničují sedmý trojúhelník bílé bravy v centru ornamentu. Hlavní téma mozaiky je obraz Orfea, přičemž trojiční interpretace celého mozaiky, či jejích částí není v tomto případě možná. (obr. č.5)



Obrázek č. 5 Dekorativní prvek mozaiky složený z trojúhelníků

Na jiné mozaice můžeme pozorovat obrazec ze tří protínajících se různě velikých čtverců se společným středem, díky čemuž vzniká osm rovnostranných trojúhelníků. Takovýto obrazec má symbolizovat *universum* svou neohraničitelností a různorodostí.

Lze se domnívat, že ve středověku byla geometrická symbolika trojúhelníku uchopena i v jiném než v trojičním teologickém významu. V době scholastiky reprezentoval rovnostranný trojúhelník a čtverec Boha a stvořený svět. Pokud byly tyto symboly vepsány do kružnice, staly se ve smyslu kvadratury kruhu symbolem nekonečnosti *universa* i trojjediného Boha tím, že jimi byla znázorněna Trojce rovnocenných osob (rovnostranný trojúhelník) a zároveň nekonečnost Božího bytí (kružnice). Oba obrazce byly spojeny v jeden symbol, v němž se teoreticky pohybující se trojúhelník mohl otáčet kolem společného středu a vytvářet tak nekonečný pohybem svých vrcholů onu kružnici.

Trojúhelník vepsaný do kružnice, se tak díky scholastické teologické interpretaci Trojce, stal symbolem známým pod názvem *Sigillum eternitatis*. Za nejstarší vyobrazení ve smyslu trinitární symboliky lze pokládat diagram trojúhelníku vepsaného do kružnice, který

je částečně překrytý Boží pravicí, jež se vynořuje z pod ní zobrazené duhy. Tuto trojiční figuru lze nalézt v Uta-Evangeliáři z počátku 11. stol. n. l.⁷⁷ (obr. č.6)



Obrázek č. 6 Boží pravice a trojúhelník opsaný kružnicí

Na základě uchovaných artefaktů a dostupných materiálů se lze domnívat, že křesťanské umění užívalo trojúhelníku, čtverce, kružnice a kříže i později v období prvního tisíciletí našeho letopočtu nikoliv ve smyslu teologického odkazu, ale hlavně k zobrazení základních filosofických pojmů, případně pro dekorativnost těchto symbolů. Není však možné s jistotou prokázat, že v prvním tisíciletí našeho letopočtu bylo trojúhelníku záměrně využíváno k zobrazení trojjediného Boha.

Přestože je trojúhelník jednoduše pochopitelným symbolem a jako takový by dobře posloužil jakožto jednoznačný odkaz na Trojici, nebyl v tomto smyslu v 1. tisíciletí n. l. používán nejspíše kvůli výše zmíněné kritice sv. Augustina. Tato jeho kritika postupem času pozbyla na svém významu, čemuž napomohlo racionální scholastické uvažování, spolu s exaktními teologickými a filosofickými formulacemi, přibližujících svým adresátům

⁷⁷ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter.* str.260

vizuální formou trinitární schémata a figury. Na základě poznatků tedy můžeme konstatovat, že se stal trojúhelník univerzálním trinitárním symbolem až ve druhém tisíciletí, přesněji v době vrcholného středověku.

5.2.2 Symbol trojlístku ve vztahu k Trojici

Mezi náměty raně křesťanské symboliky nepatřily jen geometrické tvary, ale i náměty, které byly odvozeny ze světa rostlin. Jednotlivé rostlinné motivy brzy přesáhly poslání pouhé dekorace a začaly být chápány jakožto symboly křesťanské věrouky o Trojici. Ostatně již u sv. Augustina se setkáme s odkazem na skrytý symbolický význam rostlin, když říká: *„Bratři, v zahradě Páně nejsou jen růže mučedníků, ale i lilie panen, břečťany těch, kdo žijí v manželství, a fialky vdov.“*⁷⁸

Touto citací jsem chtěl ukázat, že rostlinná symbolika byla v Augustinově době značně rozšířená, a to nejen na poli výtvarném, ale i na poli teologickém. Nyní bych se rád zaměřil na symbol trojlístku jetele, který již v Augustinově době začal být chápán, coby symbol Trojice.

Z geometrického pohledu je obrysová kresba trojlístku tvořena triádou kružnic, které jsou trojúhelníkovitě a symetricky uspořádány do jediného středu. Není se tedy čemu divit, že trojlístku podle legendy využil sv. Patrik, při své misii v Irsku, aby ukázal vzájemné spojení tří osob v jednu. Využil tak keltské oblíbenosti triád a na trojlístku demonstroval trinitu Nejsvětější Trojice na něčem, co měli všichni před očima.

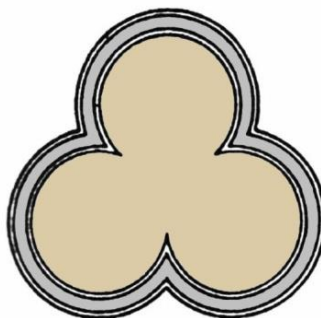
*„Když se rozhněvaní pohané dožadovali, aby jim vysvětlil, jak je možné, že Otec, Syn a Svatý Duch jsou trojicí osob, avšak jedné podstaty, byl robustní misionář v rozpacích. Jeho oči pohlédly dolů k zemi, porostlé jetelem. Utrhl a zvedl jedinou rostlinu trojlístku a dotázal se, zda zvedl tři lístky nebo trojlístek? Zda zvedl tři rostliny nebo jen jednu? Proč se jediný trojlístek skládá ze tří stejných lístečků? Proč mají tři stejné lístky jenom jeden společný stonek? Jeho protivníci mlčeli a nebyli schopni odpovědět. Potom odvětil: Pokud nedokážete vysvětlit tak jednoduché tajemství, skrývající se v trojlístku, jak vám mám vysvětlit tajemství Svaté Trojice.“*⁷⁹

⁷⁸ Sv. AUGUSTIN. Z kázání sv. Augustina, biskupa. Sermo 304. *Denní modlitba církve*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 38. ISBN 978-80-7192-687-0.

⁷⁹ WEBBER, F. R. *Church symbolism*. Cleveland: J. H. Jansen, 1938. ISBN neuvedeno. str. 47-48

V dnešní době je již nemožné říci kdy a kde se stal trojlístek symbolem Trojice. Již před příchodem křesťanství na Britské ostrovy se ve zdejším v keltském prostředí těšil jetel určité důležitosti, jelikož byl posvátným prostředkem druidů.⁸⁰ Tento keltský vliv na utváření trojlístku na symbol Trojice nelze nikterak přeceňovat, stejně tak, jako nelze zcela věřit již zmíněné legendě o sv. Patrikovi.

Se symbolem trojlístku se nesetkáme jen na Britských ostrovech, ale i mnohem jižněji, a to v Tunisu. Nelze však dokázat možnost importu trojičního symbolu trojlístku z Britských ostrovů do oblasti severní Afriky. Jetel luční je rozšířen jak v severní Africe, tak i na Britských ostrovech, kde podle legendy vznikla jeho trojiční interpretace. Od latinského pojmenování jetele (*Trifolium pratense*) byl však odvozen název geometrického symbolu, který představuje trojlístek (*trefoil*). (obr. č.7)



Obrázek č. 7 Trefoil

V Tunisu byl trojlístek v prvním tisíciletí užíván v mozaikách datovaných do 3. – 6. stol. n. l. Jeho zdejší užití v trinitárním smyslu však nelze zcela potvrdit. Nejistý trinitární odkaz je tak skryt i ve stylizovaném obrazu trojlístku (trojlaločný list), který je znázorněn uprostřed vavřínového věnce, jež se dochoval na fragmentu mozaiky, která je dnes uložena v Museum Bardo v Tunisu. Uprostřed vavřínového věnce bílo-zlato-červené barvy se nachází kružnice, uprostřed níž nalezneme právě trojlístek, jehož řapík je zahnut do půlkruhu. Trinitární výklad této mozaiky nelze v tomto případě ani potvrdit, ani vyvrátit, jelikož neznáme její původní lokalizaci. Dokazuje však užití trojlaločných listů ve výtvarném umění své doby. (obr. č.8)

⁸⁰ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 978-80-246-0963-8. str. 84



Obrázek č. 8 Dekorativní mozaika s motivem věnce a trojlístku

Jak jsem již zmínil výše, geometrickou figuru podobnou trojlístku vzniklou ze tří vzájemně podobných fragmentů kružnice, které jsou spojeny tak, že vytváří stylizovanou podobu trojlístku, nazýváme *trefoil*. Z období raného křesťanství nám chybí příklady užití *trefoilu* ve výtvarném umění, a tak se lze dojívat, že byl v trojičním smyslu užíván až ve druhém tisíciletí n. l. Stejně tak tomu bylo nejspíše i u geometrického obrazce odvozeného od vzájemného spojená *trefoilu* a kříže. *Trefoil* má v takovémto případě ve svém středu další kružnici spolu s křížem.⁸¹

5.3 Trojce v podobě vertikálně uspořádaných symbolů Osob Trojce

Lze říci, že výtvarné umění raného křesťanství se do poloviny 4. stol. n. l. soustředilo převážně na osobu Krista – Bohočlověka, navzdory faktu, že verbálním způsobem, krédem, byla trojjedinost boží již vyjádřena. Do této doby nám chybí důkazy o existenci symbolů Ducha svatého a Boha Otce.

Situace se změnila právě až od poloviny 4. stol. n. l., kdy dogmata definující Boha v Trojici definitivně potvrdila regulérnost představ tří božských Osob a nepřímo i jejich pravověrnost ve smyslu výtvarné představy symbolického charakteru. Výtvarné umění tak mohlo začít zpětně představovat obsah trojiční nauky, jak ji hlásalo magisterium. Začaly se tak objevovat symboly Boha Otce i Ducha, které byly doprovázeny majestátem

⁸¹ WEBBER, F. R. *Church symbolism*. str. 47-48

oslavovaného Krista. Na Trojci začaly odkazovat tři symboly božských osob, které měly za úkol v apsidách zpřítomňovat křesťanské krédo a zároveň odkazovat na tajemství eucharistie, které se odehrávalo na oltáři pod nimi. Na eucharistický zázrak odkazovaly i mozaiky v presbytářích.

Ikonografická analýza skupiny symbolů božských Osob, stejně tak, jako smysl výkladu raně křesťanské mozaiky, se zakládá na objasnění otázky, která je spojena s neformálně vyslovenou osobou Ducha svatého v raně křesťanské ikonografii.

Náš současný „racionální“ pohled, kdy se většina z nás kouká pouhou optikou zraku, nám nemusí ukázat jednoznačný odkaz, vypovídající o Duchu svatém, který by jednoduchým způsobem potvrdil trojiční teologický obsah výtvarného díla. Interpretace sdělovaného se může lišit podle doby, kdy je prováděna či úrovně vzdělání osoby, která se snaží dílo interpretovat. Je tedy potřeba neanalyzovat pouze viditelný obsah jednotlivých symbolů božích Osob v izolaci od ostatních, ale je třeba zobrazení „převést“ do teologických souvislostí dané doby a podívat se na dílo, jako celek. Takovýto přístup je však velmi obtížný.

K objektivnímu výkladu trojičních rozměrů na výtvarných dílech raně křesťanského umění je potřeba pečlivě určit zobrazované „pojmy“ a „obsah“, a to jak po jednotlivostech, tak i v celku. V případě trinitární analýzy je potřeba objektivně identifikovat jednotlivé symboly Trojice a eventuálně otevřít diskusi o jejich správné interpretaci.

5.3.1 Zpřítomnění první božské Osoby – Boha Otce

Osoba Boha Otce ve výpovědi svých symbolů většinou nepřináší pochybnosti. Od doby, kdy se začalo formovat křesťanské výtvarné umění, až do počátku středověku, představuje *Boží pravice* univerzálně používaný symbol pro tuto osobu Trojice. Dalšími velmi často používanými symboly této doby byl džbán, s kterým se můžeme setkat na obrazech Kristova křtu, z něhož vytéká proud vody, Ducha svatého.

5.3.1.1 Zpřítomnění otce v symbolu Boží pravice

„*Hospodinova pravice se vyvýšila, Hospodinova pravice koná mocné činy!*“⁸² Jeden z nejčastěji používaných symbolů pro Boha Otce až do počátku středověku byla *Boží*

⁸² (Ž 118,16)

pravice, která směřovala z nebes dolů k požehnání svého díla a k potvrzení Kristova božství. Někdy tato pravice sesílá na zem Ducha svatého a gestem utvrzuje Krista v jeho pozemském konání. Jindy klade na Kristovu hlavu věnec, který má za úkol označit pomazaného. Takovýto symbol kladení věnce je velmi důležitý, pokud si uvědomíme, že v Římské říši nosili vavřínový věnec vítězové a nezřídka kdy císaři. Věnec tak vlastně představuje symbol vítězství a moci. Otec tak vlastně předává Synovi symbol vlády v Duchu svatém a s ním spojenou Moudrost.

Boží pravice je přítomna i na výjevech z Kristova křtu. Za nejranější reliéf s tímto tématem bývá označován slonovinový reliéf, jehož datace sahá do 6. stol. n. l. (obr. č. 9) Přibližně ze stejného období pochází i vyobrazení *Codex Rabulla*, na němž se Boží pravice obrací již k ukřižovanému Kristu. Na kresbě z *Chludovského žaltáře* z 9. stol. n. l. se setkáme s Boží pravicí u scény Vtělení Boha v Trojici do lůna P. Marie.



Obrázek č. 9 Ježíšův křest se symbolem Boží pravice

Z období středověku pochází iluminace, na nichž se setkáváme s Boží pravicí, která žehná uprostřed tří soustředných kruhů červené, fialové a modré barvy. Symboliky barev je zde použito záměrně, jelikož fialová barva vzniká spojením modré a červené, stejně tak jako Duch svatý vychází ze spojení Otce a syna.

5.3.1.2 Zpřítomnění Otce v symbolu Džbánu, ze kterého vytéká pramen vody

Jedním ze symbolů Boha Otce, který je prvotním zdrojem Ducha svatého, může být *džbán*, obrácený dolů k pozemskému světu, ze kterého se vylévají proudy Ducha svatého na Krista, při jeho křtu v Jordánu. Během tohoto křtu byl Kristus otcem pomazaný a ten tak potvrdil jeho synovství.

Jako nejstarší zpodobnění džbánu můžeme označit slonovinový reliéf datovaný svým vznikem do 5. stol. n. l. Nahoře na nebesích je vyobrazena nádoba, která je obrácena dnem vzhůru, z níž vytéká na Krista v dětském věku, Duch svatý v podobě proud šikmých paprsků. Osoba Jana křtitele se zde nachází taktéž a stojí napravo od mladého Ježíše. Jeho pravice je položena na temeni chlapcovi hlavy. Nalevo od Krista můžeme spatřit postavu silně připomínající anděla, který žehná celému výjevu. Tato mužská postava je zobrazena s krátkým plnovousem a párem mohutných křídel. Avšak zarážející je zde právě ona přítomnost vousů, které andělé nemají. (obr. č.10)



Obrázek č. 10 Kristův křest se symbolem džbánu

Vlevo od celé scény křtu je postavený paškál, který je totožný s paškálem stojícím po pravé straně nového výjevu a odděluje tak vpravo stojící skupinku osob, které mají představovat diskusi Krista s kněžími a učiteli Zákona. I při této události je přítomen Duch svatý, který v podobenství Moudrosti hovořil rty dvanáctiletého Ježíše. Stejně tak, jako při události Kristova křtu, představuje hořící paškál svým světlem světlo Ducha svatého, s nímž je spojeno vzkříšení a život věčný.

Vousatá postava anděla může představovat na těchto výjevech analogii Ducha svatého, či věčné Slovo ve smyslu druhé božské Osoby Trojice od počátku věků a křtěné dítě přijatou lidskou hypostazi, podobně jako tomu je na Dogmatickém sarkofágu.

Džbán, ze kterého se vylévá Duch svatý, analogicky odkazuje na Boha Otce. Bohužel nelze jednoznačně určit, zda obraz vylévajícího se Ducha svatého symbolicky představuje samotného *Posvětitel*e, nebo jen proud Duchem požehnané vody. Pro vlastní teologický odkaz však takovýto detail není významný.

5.3.1.3 Zpřítomnění Otce v symbolu Božího trůnu

Symbol *Božího trůnu* má za úkol zpřítomňovat ve smyslu původu a zdroje veškerého Božství, které bylo v plnosti Ducha svatého předáno Kristu při jeho zplození. Kristus v obou svých přirozenostech na něm spočine na konci věků. Zasedne na tento Otcem uprázdněný trůn ve své slávě a s mocí, která pochází od Otce. Prázdný trůn (*Hetoimasia*) je pak symbolem očekávání návratu Boha a jeho vlády. Z tohoto důvodu se nikdy nesetkáme s Boží pravicí ve smyslu odkazu na Otce na vyobrazeních Prázdného trůnu (*Hetoimasia*), jelikož Bůh Otec je přítomen již v samotném symbolu trůnu.⁸³

Atribut Boha Otce v podobě trůnu potvrzují slova Evangelia: „*Kdo přísahá při nebi, přísahá při trůnu Božím a při tom, který na něm sedí*“⁸⁴

Za nejranější vyobrazení prázdného trůnu lze považovat mramorový reliéf v Louvre z přelomu 5. a 6. století n. l. a mozaiku datovanou do konce 5. stol. n. l. v kapli Santa Matrona v Capui.

5.3.2 Zpřítomnění druhé božské Osoby – Ježíše Krista

V prvním tisíciletí našeho letopočtu byl křesťanským uměním zprostředkováván pohled na Krista buď v podobě lidské (antropomorfní), nebo na něj měla odkazovat skrytá výpověď v podobě jiného symbolu nebo alegorie. Pestrost a rozmanitost symbolů odkazujících na Krista svědčí o vynalézavosti a tvůrčích schopnostech raně křesťanských umělců.

⁸³ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. str. 280

⁸⁴ Mt 23,22

Původní obraz Ježíše Krista, coby *Dobrého pastýře* nesoucího na ramennou zbloudilou ovečku se postupem času transformuje do obrazu Krista sedícího ve slávě na Božím trůnu. Obdobou takového vyobrazení byl sedící Kristus v roli soudce, který předsedá poslednímu soudu.

Z pohledu viditelné věrnosti a reality pohledu na druhou Božskou osobu lze rozlišit mezi třemi úrovněmi. První a zároveň nejvyšší, co do věrnosti Ježíšova obrazu, přináší pravý obraz Krista, *mandilion*, který lze stejně tak, jako *veraikon* považovat za reálný portrét Boha v lidském těle a jako takový je posvátný. Oba tyto portréty se staly ve výtvarném umění zdrojem pro ikonu Krista. Je však třeba důsledně odlišovat tyto portréty od tzv. *Roušky Veroničiny*, na které je Kristova tvář vyobrazena se stopami po mučení. Zobrazení uvedených typů však nejsou přímo obsaženy ve výtvarných motivech Trojice, a proto je v této diplomové práci nebudu dále zmiňovat. Teologicky sporný odkaz, o který se opírají, lze nalézt na úrovni několika legend a popisů v apokryfní literatuře.⁸⁵

Za druhou úroveň zobrazení můžeme označit Bohočlověka Krista, který sedí na trůně v královském majestátu. Obdobou takového výjevu je obraz Krista, při druhém příchodu v roli soudce, který předsedá poslednímu soudu. Kristus je zde zobrazen většinou reálně v podobě trůnícího nebo stojícího nebešťana, krále a Boha v jedné osobě.

Jako třetí úroveň zobrazení Krista se nabízí scéna křtu Beránka Božího, která tak zobrazuje Krista v lidské přirozenosti, coby poníženého, svlečeného a ponořeného do vody Jordánu.

Výše zmíněné úrovně zobrazení mohly získat trinitární charakter doplněním o viditelné symboly Boha Otce a Ducha svatého.

Jiný způsob výpovědi o osobě Krista představuje rovina symbolů, kdy již od 4. stol. n. l. dochází k zakomponování odkazu na Krista do vertikálního výtvarného schématu Trojice. Osoba Krista tak byla zastupována symbolem evangeliáře, nebo symbolickým odkazem na jeho ukřižování (nástroji Kristova utrpení, případně křížem). V ikonografii prázdného trůnu představuje božství Krista, spjaté s Otcem, právě prázdný trůn, který je připravený na jeho vítězný návrat. Občas je na tomto prázdném trůnu položen svitek Písma, eventuálně Knihy života nebo evangeliáře.

⁸⁵ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. str. 302-305

5.3.2.1 Zpřítomnění Krista v symbolu Beránka

V prvním tisíciletí našeho letopočtu se nesetkáme s výtvarným trinitárním odkazem na Krista v podobě beránka. První doklady o trojičném využití tohoto symbolu pochází až z doby vrcholného středověku, a to navzdory faktu, že již v Písmu máme napsáno: „*Když spatřil Ježíše, jak se prochází, řekl: Hle, Beránek Boží.*”⁸⁶ Beránek symbolizující Krista mohl stejně tak jako Kristus nést na sobě rány, popřípadě být zavěšen na kříži, coby symbol ukřižovaného Spasitele.

Velmi snadno lze nalézt paralelu mezi starozákonní obětí Abraháma, který obětoval namísto svého syna Izáka právě beránka, s Kristem v podobě obětovaného beránka. Rozdíly zde ale přeci jen jsou. Zatímco Abraham použil zástupnou oběť v podobě beránka, Bůh obětoval skutečně svého jediného syna. V obraze starozákonní oběti tedy představuje nalezený a obětovaný Abrahámův beránek lidské tělo Kristovo a Izák Kristovo božství, které zůstalo ušetřeno, jelikož nemohlo jako takové podlehnout smrti. Bohočlověk Ježíš tedy skutečně zemřel, ale vzhledem ke spojení svého těla s Duchem svatým vstal třetího dne z mrtvých. Věřoucné nesprávné by však bylo vysvětlení, že Bůh místo sebe obětoval pouhé Kristovo tělo, lidskou hypostazi, která je symbolizovaná právě beránkem. Z tohoto důvodu tedy bylo církevním magisterium zakázáno používat symbol ukřižovaného beránka namísto Krista.

5.3.2.2 Zpřítomnění Krista v symbolu Lva nebo Orla

Paralelu mezi Kristem, *lvem* a *orlem* lze nalézt v textu *Physiologu*. Ve smyslu odkazu na Ježíše byl přijat symbol lva a orla, jelikož tato zvířata svými charakteristickými vlastnostmi, které jim právě text *Physiologu* připisuje, vypovídají o božských vlastnostech, které jsou přičítány právě Kristu.

V tomto textu se můžeme dočíst, že lev, stejně tak jako například králík, spí s otevřenýma očima, což nachází svou paralelu právě u Boha, který stále bdí nad svým dílem. Proč bylo použito symbolu majestátního lva, a nikoliv králíka je zřejmé.⁸⁷

V případě paralely orla a Krista jsou orlovi přisuzovány vlastnosti a schopnosti, které náleží Bohu. Oko orla je přirovnáváno k oku Boha, které shlíží na celý svět, jeho zraku nic

⁸⁶ J 1,36

⁸⁷ GROSSI, Vittorino a Paolo SINISCALCO. *Křesťanský život v prvních staletích*. str. 55

neunikne, a i když hledí do oslnivého slunečního jasu, přesto neoslepne. Z biologického hlediska bychom jistě našli několik dalších paralel. Orlovi se například rodí tři mládřata, což může být paralela na tři skupiny lidstva – křesťany, židy a pohany. Orel létá se svými mládřaty a učí je lovit, což může být symbolem pro křesťany, kteří mají následovat Krista. Orel tedy coby majestátní zvíře, vznášející se na obloze, s jedinečnými vlastnostmi, byl ideálním symbolem pro zpřítomnění Krista.

5.3.3 Zpřítomnění třetí božské Osoby – Ducha svatého

Pokud budeme chtít interpretovat Ducha svatého v řeči křesťanského umění prvního tisíciletí n. l., zjistíme, že to není nikterak snadné. V Janově evangeliu se můžeme dočíst: „*Bůh je duch*“,⁸⁸ a proto zvolila evangelia zobrazení neviditelného Ducha v obrazové řeči nejrůznějších symbolů. Tak se nám Duch svatý prezentuje ve scéně Kristova křtu, coby *holubice*, která sestupuje z nebes. V popisu události seslání Ducha svatého se pak s ním setkáváme v přirovnání k *vichru a plamenům* (ohnivým jazykům, které jsou nad hlavami apoštolů). Křesťanská výtvarná symbolika také zpodobňovala Ducha svatého coby *hlas Otce*, který se ozývá z nebe *paprsky*, které směřují na postavu Krista.

Vzhledem k faktu, že neexistují teologické prameny, z kterých bychom si mohli odvodit reálné zobrazení Ducha svatého ve formě obrazu, ve smyslu jeho fyzické podoby, je jakýkoliv pokus o takovéto odvození čistě osobním konstruktem každého z nás. Lidský mozek vázaný na hmotu a fyzickou existenci si jen obtížně může představit třetí božskou Osobu, která je nehmotná. Odpovědí na to, co je Bůh nám tedy zůstává již více zmíněné Janovo konstatování, že Bůh je duch.

Racionální myšlení člověka se pokouší konfrontovat s teologickou myšlenkou, že Duch svatý není jen nějaká forma síly, popřípadě energie, oživující a posvěcující tento svět, ale je ve smyslu trojičního učení Osobou, stejně tak jako Bůh Otec a Syn. Zde je dobré zmínit, že v teologickém prostředí není pojem Osoba totožná s osobou ve smyslu lidské individuality, spojené s fyzickým bytím a fyzickou podobou.

Stejně tak, jako se v pojetí západní a východní církve odlišoval teologický obraz třetí Božské osoby ve smyslu jejího původu, odlišoval se i ve výtvarném umění odkaz na Ducha svatého v podobě symbolu. Zatímco západní filosofie kladla na první místo esenciální

⁸⁸ Jan 4,24

přirozenost v sobě samé a teprve následně dospívala k Osobě, východní filosofie upřednostňovala Osobu a teprve následně dospívala k esenciální přítomnosti. Jedná se tedy o dvě zcela odlišné perspektivy, které obě rozvíjejí pojetí reality ze dvou odlišných výchozích bodů.⁸⁹

V křesťanském výtvarném umění východu se nikdy nesetkáme se zobrazením Ducha svatého v obraze totožném s portrétem lidské osoby, která se v lidském myšlení pojí především s fyzickou podstatou a až teprve následně i s duchem. O podobě východního výtvarného umění, a především o podobě ztvárnění Ducha svatého rozhodovala obtížně sdělitelná spiritualita, což bylo přesně naopak, než v latinské církvi kde byl důraz kladen na exaktní verbální teologické konstrukty.

Východní církve uznávala osobní charakter Ducha svatého, avšak ten pro ni zůstal nezobrazitelný v symbolu podobném lidské bytosti, člověku. Ztotožnila se tak s neviditelnou podstatou Ducha svatého, kterého nikdy nepředstavila jinak než coby symbol holubice, nebo ohně.

5.3.3.1 Zpřítomnění Ducha svatého v symbolu Holubice

Na úvod je třeba zmínit, že Starý zákon vždy nerozlišuje mezi dvěma odlišnými biologickými druhy: holubem a hrdličkou. Oba tyto druhy jsou pojmenovány slovem *jonah* se slovním významem holubice. V Novém zákonu je toto rozlišení již důslednější: „*Když uplynuly dny jejich očišťování podle zákona Mojžíšova, přinesli Ježíše do Jeruzaléma, aby s ním předstoupili před Hospodina – jak je psáno v zákoně Páně: „vše, co je mužského rodu a otvírá život matky, bude zasvěceno Hospodinu“ – a aby podle ustanovení Zákona obětovali dvě hrdličky nebo dvě holoubata.*“⁹⁰

Holubice, která se stala starozákonním symbolem Izraele, symbolizovala mírumilovnost a bezstarostnost. Můžeme se s ní setkat ve starozákonním příběhu o potopě světa, kdy holubice se zelenou ratolestí v zobáku, vracející se nazpět na Noemovu archu, symbolizuje naději na blížící se pevninu a smír mezi Bohem a člověkem.

Ve výtvarném křesťanském umění získal tento symbol ještě další dva významy. Bílá holubice měla představovat lidskou duši, která opouští tělo člověka po jeho smrti a zároveň

⁸⁹ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-7195-123-0. str. 32

⁹⁰ Lk 2,22-24

mohla symbolizovat Ducha svatého, což dokládá fakt, že podobu bílé holubice na sebe vzal Duch svatý, při Kristově křtu v Jordánu.

Na tomto místě je však třeba zmínit, že univerzálním symbolem Ducha svatého se stala bílá holubice až ve středověku. Do té doby lze předpokládat, že bílá holubice byla spojována s Duchem svatým jen ve smyslu epifanie spojené s Kristovým křtem.

Mezi nejstarší zobrazení Ducha svatého v podobě holubice, které se dochovalo do dnešních dní, patří scéna křtu Ježíše Krista v Jordánu, která se nachází na klenbě Baptisterium Neoniano v Ravenně a pochází z počátku 2. poloviny 5. stol. n. l. (obr. č.11)



Obrázek č. 11 Křest Krista se symbolem holubice

Obdobné vyobrazení lze nalézt na klenbě Ariánského baptisteria opět v Ravenně, které je datováno do období kolem roku 520 n. l. Toto vyobrazení holubice má odkazovat na Ducha svatého a skrytě i na Boha Otce, který ji seslal, aby potvrdil Krista v postavení Syna božího.

Ačkoliv na těchto vyobrazeních není Bůh Otec přítomen ve svém symbolu *Boží pravice*, existenci tohoto symbolu potvrzuje svou básní již o století dříve Paulinus z Nolly. Pravice Boha Otce významově spojena se symbolem holubice ve smyslu odkazu na Trojci, je přítomna například ve scéně Kristova křtu v kodexu Rabulla. Tuto kresbu lze datovat do

roku 586 n. l. a patří tak mezi nejstarší dochované příklady užití holubice ve významu symbolu Ducha svatého. (obr. č.12)



Obrázek č. 12 Křest Krista – se symbolem Boží pravice a holubice

Mladším příkladem takového užití holubice je slonovinový reliéf datovaný do období kolem roku 900 n. l., kde je Kristus vyobrazen v mladistvém věku, do poloviny těla ponořený v nádobě ve tvaru velké díže. Vlevo od Krista stojí postava Jana Křtitele, který klade svou pravici na temeno Krista, v žehnajícím gestu. Z nebe k nim letí holubice s rozepjatými křídly. V oblacích pak celému tomuto výjevu žehná Boží pravice, z níž holubice vylétla.

Pro srovnání si zde dovolím uvést ilustraci z období vrcholného středověku, na níž můžeme vidět otevřená nebesa, z nichž sestupuje Duch svatý v podobě holubice do džbánu s křestní vodou. Kolmo se snášející holubice tak vlastně spojuje dno džbánu s nebesy. Holubice vychází z nebes a z úst mladého chlapce, který je zároveň pozorovatelem pomazání Krista a zároveň jeho iniciátorem. Svatozáře, které jsou kolem hlavy Ducha a Krista mají divákovi prozradit, že se jedná o Boží postavy. Ze džbánu vytéká pramenitá voda na hlavu svlečeného Ježíše Krista, který je do pasu ponořen ve vodách Jordánu. Mladistvý vzhled postavy na nebesích je ještě více umocněn krátkými vlasy a vyvstává tak otázka, zda tato postava má symbolizovat Boha Otce, či Ducha svatého, který přebývá v imanentní Trojici na nebesích. Tomu by nasvědčovala i rudá tunika, do které je tento chlapec oblečen. Pokud by tak Duch svatý sestupoval z nebes, aby posvětil osobu Krista do pozemského světa, vzal

na sebe viditelnou podobu. Existuje však i hypotéza, kdy touto postavou chlapce může být druhá osoba Trojice, *Logos*, který sesláním Ducha svatého naplňuje Kristovu lidskou přirozenost. Za pozornost u tohoto výjevu stojí šarlatově zbarvené pozadí s množstvím *trefoilů*, které mají za úkol odkazovat pozorovatele na Trojici. (obr. č.13)



Obrázek č. 13 Křest Krista e symbolem holubice a džbánu

5.3.3.2 Zpřítomnění Ducha svatého v symbolu Věnce

V soudobém ikonografickém výkladu je bílá holubice suverénním a zároveň i jediným symbolem Ducha svatého. Ve smyslu hypotézy, uvedené v této diplomové práci, zastínil symbol holubice dnes již nepoužívaný a neuznávaný symbol třetí božské Osoby, kterým je *věnec slávy* Ducha svatého. Na základě studia ikonografických symbolů užívaných pro Trojici v prvním stol. n. l., lze přijmout hypotézu, že lze spojit věnec, který svírá pravice Boha Otce nad Kristovou hlavou na některých památkách raně křesťanského umění s odkazem na Ducha svatého. Zlatý či zelený vavřínový věnec zobrazený nad Kristovou hlavou u těchto památek však může mít nejrůznější výklady.

Mohlo by se jednat o symbol královské koruny toho, který byl pomazaný Duchem svatým. Lze tak dovést z textu Písma: „*Duch Panovníka Hospodina je nade mnou.*“

Hospodin mě pomazal k tomu, abych nesl radostnou zvěst pokorným, poslal mě obvázat rány zkroušených srdcem, vyhlásit zajatcům svobodu a vězňům propuštění...“⁹¹

Boží pravice, která tento věnec klade na Kristovu hlavu, však jen stěží může představovat korunovaci Krista. Slovo Kristus – Christos – totiž znamená pomazaný a nikoliv král. Krista tedy není třeba nikterak korunovat, ale pomazat. Akt pomazání vládců se začal používat až později, právě pod vlivem křesťanství, a to s odkazem na Boží vůli, která si vyvolila krále.

Teorii, že boží pravice nad Kristovým temenem nesvívá královskou korunu, ale je aktem pomazání Krista Duchem svatým, podporuje i fakt, že v křesťanském výtvarném umění prvního tisíciletí našeho letopočtu nenalezneme Krista s nasazenou královskou korunou či věncem na hlavě. Kristova zdánlivá korunovace by tak vlastně na žádném dalším výtvarném díle nebyla dokončena. Královská koruna byla Kristu dána až na křesťanských dílech klasického středověku, tedy o téměř pět set let později.

Koruna posazená na Kristovu hlavu potvrzuje jeho vznešenost a zvláštní původ, který jej odlišuje od všech ostatních. Stala se tak atributem druhé božské Osoby v době středověku, kdy však byl již Duch svatý běžně zobrazován ve formě holubice, viz výše.

Věnec Ducha svatého se tak v této době stal pouhou korunou Krista, jelikož již nebylo třeba jinou formou zpřítomňovat třetí božskou Osobu. Symbol královské koruny představující nejvyšší Kristovu moc by tak zákonitě musel být přítomen i na temeni boha Otce. Pokud by tomu tak nebylo, dostal by se Otec do jisté subordinace vůči svému Synu.

Zde je však třeba zmínit, že v období poloviny prvního tisíciletí byla představa královské koruny ve smyslu jejího vnějšího vzhledu značně odlišná od představy královské koruny v druhém tisíciletí n. l. Královská koruna byla v období prvního tisíciletí reprezentována věncem z přírodních nebo kovových listů, kterým byli dekorováni vítězové sportovních her a úspěšní vojevůdci. V křesťanském výtvarném umění prvního tisíciletí taktéž velmi často splývají pojmy koruna a věnec. Na korunovaci Krista na nebesích nás pak odkazuje starozákonní text: *“Na hlavu mu kladeš korunu z ryzího zlata”*⁹² V Apokalypse pak lze najít text: *“byla mu dána koruna a on vyjel jako vítěz...”*⁹³

Podle mého osobního názoru by v prvním tisíciletí Kristus s nasazeným věncem na hlavu silně připomínal obraz císaře, což by nebylo příliš žádoucí. Stejně tak se Kristova

⁹¹ Iz 61,1

⁹² Ž 21,4

⁹³ Zj 6,2

korunovace odehrála až na nebesích, kam vstoupil, coby vítěz nad smrtí a na zemi tedy korunu ještě neměl.

Druhá možná interpretace tedy je, že by se mohlo jednat o diadém vítězství, který má odkazovat na vítězství Krista, čemuž by nasvědčoval právě citovaný text ze Zjevení, viz výše.

Stejně tak by se ale mohlo jednat i *Gloriolu* neboli svatozář ve tvaru kruhu, který byl obvykle zlaté barvy a byl obrazem Ducha svatého přebývajícího v osobě světce. Kristova svatozář se pak na většině obrazů neodlišuje od středověkých vyobrazení. Kristus je první ze svatých a spolu s Otcem je zdrojem svatosti a východištěm Ducha svatého. Zlatý diadém má pak v takovémto případě vazbu právě k Duchu svatému.

Věncem je ale zároveň třeba také představit, coby stěžejní výraz slávy Ducha svatého, kdy věnec reprezentuje obraz slávy a věčnosti, tedy jinak řečeno je symbolem věčné slávy. Takovýto odkaz nás pak směřuje na teologickou představu svatosti, jež je neodmyslitelně spojena s osobou Ducha svatého. Obraz Ježíše Krista spolu s Pravicí Otce a Věncem Ducha svatého je tak vlastně alegorií Krista ve slávě Ducha svatého.

Na závěr je třeba odpovědět, proč podlé mé hypotézy symbolizoval Ducha svatého v období 2. pol. 1. tisíciletí n. l. na výtvarných dílech Ježíšova božského majestátu *věnec* a nikoliv *holubice*, jak tomu bylo později. Odpověď se skrývá v několika obrazech Kristova křtu ve vodách Jordánu, kdy vedle dominantní postavy Jana Křtitele stojí ve vodě drobná postava Ježíše Krista, která nemá žádné atributy božské důstojnosti, ačkoliv jej Otec v ten samý okamžik potvrzuje z nebes za svého Syna v podobě holubice. Tato holubice v prvním tisíciletí představovala Ducha svatého, který byl spojen s posvěcením člověka v návaznosti na křest Krista v Jordánu, přesněji formulováno, na pomazání Kristovy lidské hypostaze skrze Ducha svatého, přijatého tímto křtem. Z tohoto důvodu nepředstavoval symbol holubice v prvním tisíciletí n. l. potvrzení božství trůnícího Krista - *Pantokratora*. Stejně tak i na vyobrazeních prázdného trůnu představuje holubice Ducha svatého, který sestoupil na Krista před jeho obětí.

5.4 Složené symboly Trojice

5.4.1 Mozaika klenby baptisteria sv. Michala v Albengu

Mozaiku, která zdobí klenbu baptisteria sv. Michala v Albengu, pocházející z 2. pol. 5. stol. n. l., můžeme považovat za nejstarší, dnes však již částečně umělecko-historicky zpochybňovaný symbol Trojice. (obr. č. 14)



Obrázek č. 14 Mozaika z baptisteria sv. Michala v Albengu

Tato mozaika v sobě obsahuje skrytý symbol, který je odvozený od řeckých písmen *alfa* a *omega*, který je zde vyobrazený spolu s minuskulemi *Chí* a *Ró* (*Christos*). Tyto zmíněné symboly se zde třikrát opakují a jsou vepsány do trojice mezikruží, která tak společně vytváří jeden větší symbol tvaru kruhu, který je složen ze tří stejně velkých koncentricky uspořádaných kruhových pásů se společným středem symetrie. Tato tři mezikruží jsou od sebe pak odlišena rozdílnými odstíny modré barvy. Tak vlastně dochází k jednotě a odlišení zároveň, což nás má opět dovést k Trojici. Po obvodu tohoto většího složeného symbolu můžeme nalézt dvanáct holubic. Nad symbolem *Ró* dochází k přerušení tohoto kruhu z holubic a setkáme se zde se světle modrým medailonem, v němž je vyobrazen prázdný kříž s bílou rouškou.

Za zpodobnění Krista můžeme v tomto složeném symbolu považovat ono trojí vyobrazení *alfa* a *omega*, která mají za úkol symbolizovat božskou podstatu Ježíše Krista a

současně pozorovatele odkazují na počátek i konec světa, který je taktéž spojen s osobou Krista a jeho druhým příchodem, coby Soudce. Teologický základ lze v tomto případě hledat v Apokalypse.⁹⁴

Trojí opakování řeckých písmen *alfa* a *omega*, stejně tak jako jejich umístění do trojího mezikruží má pozorovatele dovést k utvrzení Ježíšova božství, které je totožné s božstvím Otce i Ducha svatého. Tímto způsobem je tak vlastně odsouzena ariánská hereze.

Dvanáct holubic, které obklopují celý symbol může představovat ze starozákonního pohledu dvanáct kmenů Izraele. Novozákonním pohledem by se však také mohlo jednat o odkaz na dvanáct Kristových apoštolů, kteří měli hlásat radostnou zvěst evangelia. Takovému výkladu by i napovídal malý medailon s křížem, který se nachází mezi těmito holubicemi. Výklad těchto dvanácti holubic však zůstává nejednoznačný.

Ve smyslu trinitární interpretace je nejednoznačný i výklad tří soustředných kružnic, a proto si zde dovolím uvést několik podobných zobrazení, která mají srovnatelný ikonografický popis.

Vzhledem k faktu, že se z prvního tisíciletí nedochoval žádný obdobný obrazec, který by byl sestaven z trojice soustředných kružnic, musím srovnání provést až na geometrických figurách z počátku druhého tisíciletí.

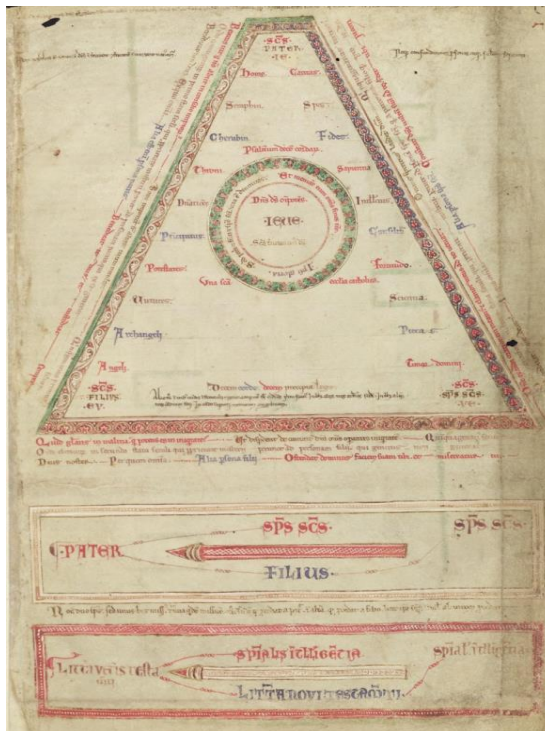
S motivem soustředných kružnic se setkáme v tzv. Uta-evangeliáři, který pochází z Regensburgu. Symbol trojice je zde reprezentován kombinací trojúhelníku, kruhu a *Boží ruky*, která vystupuje z duhy, přičemž celý tento výjev je orámován dvojicí soustředných kružnic. Problém ovšem nastává, že u těchto kružnic, které celý výjev obkružují, nejsme schopni říci, zda se jedná o dvojici kružnic, a vnitřní orámování centrálního symbolu kružnice nebo vzniklá trojice kružnic vytváří myšlenkový celek. (viz obr. č.6)

Spíše tedy než kružnice, které by nás odkazovaly na Boží trinitu tak činí centrální výjev Boží ruky vycházející z duhy, trojúhelník a kruh. Z tohoto důvodu není možné srovnávat tento výjev z Uta-evangeliáře s mozaikou z Albenga, která je navíc téměř o 500 let starší.

Obdobný složený symbol jako v mozaice z Albenga lze nalézt i v díle které vytvořil v období 1220 - 1230 n. l. Joachim z Fiore. Jedná se o diagram trapezoidního tvaru, který v sobě zahrnuje trojici soustředných kružnic ve středu obrazce, který má představovat desetistrannou harfu krále Davida. Pokud tento obrazec budeme porovnávat s příbuzným

⁹⁴ Např. Zj 1,17-18 nebo Zj 2,8

typem obrazců v jiných rukopisech např. *Liber figuratum*,⁹⁵ u nichž si jsme jisti, že je nelze trojičným interpretovat, musíme dojít k závěru, že ani tento obrazec na Davidově harfě nemůžeme přímo spojit s Trojicí. (obr. č. 15)



Obrázek č. 15 *Liber Figuratum* – Davidova harfa

Za ikonograficky nejpříbuznější symbol mozaice z Albenga lze označit mozaiku z 11. stol. n. l., která zdobila apsidu v kostele v Koimesis⁹⁶ v Nikáji. Tento chrám byl však zničen roku 1922 a tak se nám do dnešních dní dochovala již jen fotografická dokumentace. Na ní je však jasně patrné téma Bohorodičky a trojice mezikruží, z jehož středu se směrem k Bohorodičce otevírá Boží ruka. Z vnitřního kruhu poté vychází trojice širokých paprsků, přičemž prostřední z nich sahá až k její svatozáři.⁹⁷

⁹⁵ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. str. 259

⁹⁶ Opět se zde setkáme s rozdílem téměř 500 let mezi mozaikou z Albenga a mozaikou z Koimesis díky čemuž nelze uvažovat o kontinuitě, popřípadě o hlubším vztahu mezi těmito dvěma mozaikami.

⁹⁷ Fotografická dokumentace je bohužel černobílá, a tak není možné provést další interpretaci na základě barevnosti celého výjevu.

Tato mozaika s Koimesis je spojena s mozaikou z Albenga jen na základě triadického charakteru trojice kruhů na vrcholu klenby. Je třeba však říci, že na přelomu 11. a 12. stol. n. l. byl symbol tří kružnic a Boží ruky používán velmi často.

5.4.2 Hetoimasias

Pojem *Hetoimasias* lze vysvětlit jako „*příprava trůnu*“, popřípadě jako jeho připravení před druhým příchodem. Podle atributů, které jsou na trůnu, popřípadě kolem něj, rozmístěny, pak lze rozpoznat, pro koho je tento trůn určen. Samotný trůn je pak určen pro trojjediného Boha, a to navzdory faktu, že přítomnost symbolů všech tří božských osob je spíše výjimečná.

Zatímco ve 4. stol. n. l. byl symbol trůnícího Krista velmi častý, v 5. stol. n. l. došlo k vyprázdňení trůnu a Krista nahradily právě symboly božských Osob. Stejně tak tomu bylo například i ve středověku, kde byl obraz Krista často doplněn o symboly zbývajících osob Trojice. Prázdný trůn tak měl za úkol viditelným způsobem přiblížit pozorovateli nejen osobu, ale i božství trojjediného Boha.

Jako příklady hetoimasie, které reprezentují celou Trojici, si dovoluji uvést dnes již bohužel neexistující bronzový reliéf z justiniánského období, který byl umístěn nad císařskou branou chrámu Hagia Sofia v Konstantinopoli. Obdobné reliéfy hetoimasie v trojičním rozměru bychom byli našli na mozaikách v chrámech v Bema a Koimesis.

Námět hetoimasie byl pravděpodobně použit na vítězném oblouku baziliky Santa Maria Maggiore, kterou nechal papež Sixtus III. přestavět. Tato mozaika však postrádá přímý ikonografický odkaz na Nejsvětější Trojici.

Na konci 5. stol. n. l. vznikla mozaika ariánského baptisteria v Raveně, která má přeci jen již výraznější trinitární hloubku, než je tomu u hetoimasie v chrámu Santa Maria Maggiore. Setkáme se zde s obrazem *Prázdňého trůnu* spolu s holubicí s rozepjatými křídly, která má pozorovateli zpřítomnit Ducha svatého.

Obdobný reliéf hetoimasie s holubicí pocházející z přelomu 5. a 6. stol. n. l. je dnes uložen v Louvre. Na tomto mramorovém reliéfu je však holubice zobrazena, jak letí směrem k zemi, přesněji k evangeliáři, který představuje symbol Krista a který je umístěn právě na prázdném trůnu. (obr. č.16)



Obrázek č. 16 Hetoimasia

Na jiných, historicky přeci jen již mladších zobrazení z počátku 2. tisíciletí n. l. nalezneme kolem hlavy holubice svatozář, popřípadě tato svatozář obklopuje celé její tělo. Toto použití glorioly má pozorovatele upozornit, že se zde setkává s Duchem svatým.

5.4.3 Návštěva Abraháмова (Filoxenie)

V 18. kapitole knihy Genesis se setkáme s příběhem, jak Abrahámovi zjevil Hospodin svou vůli prostřednictvím poselství tří mužů⁹⁸ - andělů.⁹⁹ Z tohoto teologického základu vychází tzv. *Filoxenie* neboli *Návštěva* či *pohostinství Abrahámovo*.

Od hebrejského výkladu *Abraháмова pohostinství* se vítězná katolická církev emancipovala, jelikož jej začala pokládat za překonaný a z pozice formující se nauky o Trojici jej začala objevovat jako alegorickou výpověď o Boží Trojici. Za obdobím, kdy došlo k tomuto přeznačení významu starozákonního výkladu *Filoxenie* na manifestaci novozákonní Trojice, lze považovat období po konání I. Nicejského koncilu roku 325 n. l.

Díky tomuto koncilu a dogmatu o soupodstatnosti Boha Otce a Syna a jejich vzájemném rovnocenném božství se vytvořily ideální podmínky k přeznačení tohoto příběhu

⁹⁸ V 18. kapitole Vulgáty nalezneme popsánu trojici příchozích jakožto *tres viri* neboli *trojici mužů*

⁹⁹ Gn 18,1-3

ve světle trojičního výkladu. V této době však ještě nebyl Duch svatý dogmaticky ukotven, coby Boží Osoba, ačkoliv tak již byl nejspíše vnímán.

Ačkoliv se ve Starém zákoně setkáme s dalšími triadickými příběhy jako například *Klanění tří králů*, *Tři mládenci v ohnivě peci* nebo *Jonáš v útrokách velryby*, postrádají tyto příběhy typologický výklad ve smyslu trojiční manifestace a přes svoji původní oblibu začaly postupně upadat do zapomnění. Oproti těmto příběhům se *Návštěva Abraháмова*, která byla do 3. stol. n. l. prakticky neznámá, začala právě díky trojičnímu výkladu prosazovat, a to i v ikonografii.

Na tomto místě je třeba říci, že se trinitární interpretace obrazu *Filoxenie* odlišuje v západní a východní církvi. V západní církvi je pohled díky představě sv. Augustina více zaměřený na lidskou osobu a teologickou realitu, *legimitu* a původ nebeských návštěvníků. Je stejně tak více konkrétní a didaktický. Andělé jsou analogickým obrazem andělské triády poslů a nepřímo tak “*zastupují*” osoby Trojice.

Z pohledu východní církve představují nebeské hosty andělé, a příběh je vykládán s důrazem na setkání Boha a člověka. Teologové východní církve spatřovali v trojici mužů anděly, ve kterých mysticky přebývají boží osoby Trojice. Proto jsou na původních ikonách v ortodoxní církvi tyto postavy vyobrazeny s křídly.

Na vyobrazeních západní církve pocházejících z 1. tisíciletí n. l. se tak setkáme s trojicí mužů – nebeských poslů, vyslaných k Abrahámovi. Do období vrcholného středověku tak přichází *Filoxenie* ve dvou formách. První z nich je přímé zobrazení Trojice v podobě tří mužů, před nimiž klečí osoba Abraháma, kdežto u druhé formy se jedná o obraz andělů, kteří mají za úkol tlumočit Boží vůli trojjediného Boha.

Je tedy zavádějící domnívat se, že by se jednalo o postupný vývoj motivu *Filoxenie* ve smyslu postupné proměny od vyobrazení tří mužů, poslů, k přímému zobrazení tří osob imanentní Trojice v lidské podobě, kteří by byli rovnocennými antropomorfními představiteli božích Osob.

Takovéto vyobrazení *Filoxenie* v podobě trojice antropomorfních božských Osob je především odrazem tichého souhlasu scholastické teologie k přijetí symbolu Boha v lidské podobě. Tato teorie se však odklání od názoru některých autorů, s nímž jsem se při psaní této práce seznámil.

Podle hypotézy této diplomové práce došlo v průběhu dějin k opačnému efektu, kdy se trojice nebeských poslů, kteří byli do 5. až 6. stol. n. l. většinou vyobrazeni bez křídel,

začala trojice mužů vyobrazovat s andělskými křídly, a to navzdory faktu, že v této době již disponovala trojiční ikonografie Trojicí v antropomorfní podobě.

Na závěr této podkapitoly bych rád zmínil, že existuje ikonograficky příbuzný, avšak vzácný typ, který navazuje na Janovo evangelium. Tento ikonografický typ znázorňuje Abraháma, jak umývá nebeským hostům nohy.¹⁰⁰

5.4.3.1 Teologický pohled na zobrazení Abraháмова pohostinství

Z teologického pohledu lze starozákonní scénu *Abraháмова pohostinství* vnímat ve třech rovinách. První z nich je rovina hebrejského starozákonního pohledu. Druhá roviny vychází z doslovného významu Písma, díky němuž můžeme celou scénu chápat, jako Abrahámovu poslušnost a důvěru. Třetí z těchto pohledů je trinitární a celý výjev lze chápat v implicitním smyslu zjevení Trojice.

Starozákonní, hebrejský pohled, na celý příběh nás odkazuje k doslovnému významu, kdy je Abrahám navštíven trojicí mužů, kteří reprezentují nebešťany, jež jsou k Abrahámovi vysláni Hospodinem, aby mu sdělili jeho vůli. K tomu nás odkazuje sám text: „*I ukázal se Hospodin Abrahamovi při božišti Mamre, když seděl za denního horka ve dveřích stanu.*“¹⁰¹ Takovýto starozákonní výklad nás vede ke skrytému smyslu, kdy se Hospodin zjevil nikoli poznáním fyzického vnějšího vzhledu Hospodina, ale prostřednictvím jedinečné Boží vůle, kdy jeden z mužů zvěstoval Abrahámovi. Takovýto motiv představuje Boží přízeň, které se Abrahámovi dostalo a druhotně odkazuje na jeho poslušnost a důvěru v Hospodina.¹⁰²

S takovýmto výkladem se shodoval i první výklad scény, který používala raná církev v prvních třech stoletích své existence. V hebrejském výkladu scény od Abraháma odešli všichni tři muži společně a on poté hovořil s Hospodinem a nazval jej svým pánem, který nemusel být ani prostřednictvím poslů představen.¹⁰³

¹⁰⁰ Obraz s tímto trojičním motivem byl namalován nizozemským malířem Pieterem van der Borchem. a pochází z r. 1586. V současnosti je toto umělecké dílo uloženo Metropolitním muzeu umění v New Yorku.

¹⁰¹ Gn 18,1

¹⁰² Gn 18,7-8

¹⁰³ Gn 18,22

V křesťanském výkladu, který jsem zmínil výše se setkáme, stejně tak jako v hebrejském výkladu, s trojicí mužů, kteří jsou Božími posly.¹⁰⁴ Hospodina zde “zastupovala” trojice mužů, přičemž každý z nich nesl jedno poselství. Nejdůležitější z poslů sdělil Abrahámovi podstatnou část Hospodinovy vůle, kterou bylo narození Abrahámovy syna Izáka spolu s dalšími přísliby.

Jako třetí, ryze trinitární výklad, lze považovat výklad této scény od sv. Augustina, který se začal objevovat od 4. stol. n. l. a teologicky byl ukotven v první polovině. 5. stol. n. l. Přísně ortodoxní, východní, trojiční pohled nám představuje Abrahámovy návštěvníky ve významu osobní návštěvy Boha v Trojici – Otec, Syn, Duch svatý, kteří na sebe přijali podobu tří poslů, aby Abrahámovi sdělili svou vůli a zaslíbení. Zatímco tedy ortodoxní církve v této scéně spatřovala jednotlivé Osoby, katolická církev si ponechala pohled na celou scénu poněkud střízlivější. Jednotliví návštěvníci byli chápáni ve smyslu svatosti a trojice návštěvníků tak reprezentovala jediné božství v Trojici. Jednotliví andělé tak vlastně jen zastupovali jednotlivé Osoby Trojice, avšak nikoli z pohledu reálné existence, ani vnější podoby.

5.4.3.2 Příklady vyobrazení Filoxenie v období prvního tisíciletí

Za nejstarší zpracování *Abrahámovy pohostinství* v křesťanském výtvarném umění, lze považovat fresku z let 320-360 n. l., kterou nalezneme v katakombách Via Latina v Římě. Lze ji však jen těžko považovat za výtvarné dílo, které by mělo za úkol ztvárnit trojjediného Boha. Freska z této doby spíše odkazuje na důvěru a úctu, kterou měl Abrahám k Bohu a o oddané přijetí jeho vůle.

Obdobnou fresku pocházející z konce 4. století n. l. lze nalézt v synagoze v Sapphoris poblíž Nazareta. Ani tato freska nemá podle mnou nastudovaných autorů jednotný výklad, ale podle vlastního názoru si ji dovoluji vykládat v rámci starozákonního, hebrejského výkladu.¹⁰⁵

Jako první fresku s tématem *Abrahámovy pohostinství*, která s největší pravděpodobností měla odkazovat na Trojici, tak lze nejspíše považovat fresku, která se

¹⁰⁴ Tertulián tvrdí, že nemusíme chápat význam slova anděl ve smyslu typu nebeské bytosti, ale může se jednat o funkci, kterou postava zastává.

¹⁰⁵ Tato mozaika je značně poškozena a nedochovala se nám tak celá, abychom se mohli pokusit o podrobnější ikonografický rozbor.

nacházela v severní lodi baziliky sv. Petra ve Vatikánu. Tato freska byla za pontifikátu papeže Formosa poškozena a opravena. Při přestavbě baziliky sv. Petra mezi léty 1506-1618 však byla definitivně zničena.

V případě, že bychom měli omezit pouze na takové ikonografie s vyobrazením *Abraháмова pohostinství* ve smyslu trojičního výkladu ikonografie, které se dochovaly do dnešních dní, lze za nejstarší dochovanou mozaiku považovat tu z baziliky S. Maria Maggiore v Římě, která pochází z let 432-440 n. l.¹⁰⁶ (obr. č.17)



Obrázek č. 17 Pohostinství Abrahámovo - S. Maria Maggiore, Řím

Příběh Abrahámovy pohostinství je na této mozaice zachycen ve třech obrazech, kdy první třetina představuje příchod poslů a jejich uvítání Abrahámem, který před nimi klečí v s kynoucí pravicí na znamení úcty. Prostřední z poslů je na této mozaice obklopen elipsovou mandorlou kolem celé postavy. Vyobrazená gesta poslů si jsou vzájemně podobná ve srovnání se třetí třetinou výjevu, kdy poslové sedí za stolem, na němž jsou rozprostřeny tři chleby. Tyto chleby na stole jsou uspořádány do rovnostranného trojúhelníku, přičemž jeho vrchol spočívá u prostřední z postav poslů. Všichni tři poslové jsou oděni ve stejném oděvu a mají i podobný výraz tváře. Celému výjevu poté dominuje postava posla sedícího uprostřed

¹⁰⁶ SCHUMACHER, Joseph. *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jarhundert*. Wien, 1976. ISBN neuvedeno. str. 310

na níž jakoby vše odkazuje. Tato postava posla má pravici vztaženou k Abrahámovi, který sedí po její pravé straně. Na poslední třetině celého výjevu již mají jednotlivé postavy rozdílná gesta, a tak si můžeme u postavy posla sedícího napravo od prostředního všimnout, že má ruku zdviženou a žehná jak předkládanému dobytčeti, tak i chlebům na stole. Postava posla sedícího nalevo od prostředního vztahuje svou levou ruku směrem k zemi a ke stolu se třemi chleby.

Výjev z první a třetí třetiny mozaiky je propojen motivem Sáry, která stojí před domem a připravuje z mouky chleby, které jsou poté předloženy poslům. Na domě si můžeme všimnout symbolu kříže, který má pozorovatele odkázat na Abrahámovu zbožnost. Pod stolem, na kterém Sára tyto tři chleby připravuje, stojí džbán, který s touto trojicí tří chlebů odkazuje pozorovatele na Kristův zázrak proměnění vody ve víno a zároveň na tajemství eucharistie, stejně tak, jako na scénu mytí nohou, jež v Janově evangeliu zaujímá svým nepopíratelným významem místo Poslední večeře a ustanovení eucharistické oběti, tak jak je tato událost popisována synoptickými evangelií.

Přibližně z 6. stol. n. l. pochází další z mozaik s vyobrazením Filoxenie, kterou lze nalézt na severní straně presbytáře v bazilice S. Vitale v Ravenně.¹⁰⁷ (obr. č.18)



Obrázek č. 18 Pohostinství Abrahámovo - S. Vitale, Ravenna

¹⁰⁷ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter.* str. 64

Poslové na této mozaice sedí čelem k divákovi a poslové vlevo a vpravo od centrální postavy mají hlavu natočenou směrem k Abrahámovi, který jim nabízí upečené dobytče na míse. Před postavami poslů jsou na stole položeny tři chleby se symbolem kříže, stejně tak, jako na mozaice v S. Maria Maggiore. Tyto tři chleby nám tak vlastně propojují starozákonní příběh s Novým zákonem a ustanovením eucharistie, kdy je Abraháмова nekrvavá oběť porovnávána s Kristovou obětí, jež představuje právě eucharistie v podobě konsekrovaného chleba.

Všichni tři poslové jsou mladistvého vzezření a kolem hlavy mají svatozář. Zároveň jsou i shodně oblečeni v bílých tunikách a sandálech. Jejich jednotu podtrhuje i to, že krom shodných rysů sedí na jedné lavici, aby tak nebyli od sebe odděleni. Gesta poslů jsou podobná, jako na mozaice z Říma, kterou jsem popisoval výše.

Posel po levé straně prostředního z poslů sklání svou ruku dolů k zemi, zatímco druhá směřuje k chlebům na stole. Stejně tak jsou i poslové sedící po straně lavice upozaděni oprati postavě posla sedícího uprostřed, a která tak vlastně dominuje celému výjevu i obrazu. Gestem této centrální postavy je poté zdvižená pravice v žehnajícím gestu, a to jak chlebům, tak i celému výjevu.

V pravé části výjevu nalezneme Abraháma, který je již pokročilého věku, svírajícího v ruce nůž, ve chvíli, kdy se chystá obětovat svého syna Izáka, jež leží svázaný na oltáři. Z otevřeného nebe se sklání k Abrahámovi ruka, aby tak symbolicky tuto ránu zadržela a Izáka zachránila. Napravo od postavy Abraháma stojí beránek, který je určený k oběti. V pozadí celého výjevu nalezneme stojící dub Mamre, na němž z jediného kmene vyrůstají dva kmeny, přičemž slabší kmen je v úrovni stolu s chleby odříznut, kdežto kmen v pozadí je silný a končí silnou korunou. Za možný výklad tohoto symbolu lze považovat symbolické propojení Starého a Nového Zákona ve smyslu Boží oběti a spásy, která je určena pro Izrael a následně i křesťanskou církev.

Nejstarší výtvarná díla s tématem *Abraháмова pohostinství* s trinitárním obsahem, zachycují postavy poslů bez křídel, ve shodě s biblickým textem. Stejně tak bývají tyto postavy zpodobňovány jako mladíci vzájemně podobných si rysů, čímž má být podpořena jejich jednotu. Avšak již v 5. stol. n. l. se setkáme s výjevy *Filoxenie*, na nichž se objevují andělé s křídly.¹⁰⁸ Za nejstarší takovou kresbu s vyobrazením *Abraháмова pohostinství*

¹⁰⁸ Tento manuskript byl vytvořen nejspíše v Alexandrii, přičemž do dnešních dní se nám dochovala jen pravá část kresby s postavami Abraháma a jednoho z andělů.

s okřídlenými anděly lze považovat manuskript z 1. pol. 5. stol. n. l. Na fragmentu je zde vyobrazen Abrahám, který se sklání k andělům, kteří přicházejí z levé strany. (obr. č.19)



Obrázek č. 19 Abrahámovo pohostinství – manuskript z 1. pol. 5. stol. n. l.

První z těchto postav andělů má křídla, svatozář a znamení kříže. Druhá postava anděla se nám v celistvosti nedochovala, a tak můžeme jen říci, že má zdviženou pravici a celé nebeské poselstvo je oblečeno v červeno-fialových pláštích. Abrahám je poté oděn do krátké bílé suknice a na tváři má plnovous, coby znak pokročilého věku.

Druhá nejstarší nalezená ilustrace s vyobrazením Filoxenie pochází z doby konce prvního a začátku druhého tisíciletí n. l. Nalezneme na ní Sáru, která sedí ve stínu stanu, vedle něhož se nalézá dub Mamre, z jehož kořene pučí směrem dopředu slabý kmen, kdežto kmen vzadu je silný a ve výšce se dělí na tři větve. Napravo od tohoto posvátného stromu nalezneme Abraháma, jak pokleká před andělskými posly. Tito tři andělstí poslové stojí šikmo za sebou na skále či oblaku a jsou tak fakticky vyvýšeni nad postavu Abraháma. První z těchto postů má zdviženou pravici v žehnajícím gestu a rozepjatá křídla. Ve své levici poté svírá krátkou hůl s kulatou hlavicí, takže si ji divák může představit i jako žezlo. U posledního z poslů najdeme rozevřenou knihu, z níž jako by tato postava četla. (obr. č.20)



Obrázek č. 20 Abrahámovo pohostinství – konec 1. tisíciletí n. l.

Obě výše popsané ilustrace si jsou v kompozici hodně podobné, ale u druhé z nich je význam prvního z andělů umocněn šikmo stojícími postavami. Zatímco u mozaiky popsané výše to je rozsazením poslů u stolu a umístěním bochníků chleba, které jako by směřovaly k prostřednímu poslu. Ostatní postavy poslů jako by jen zdánlivě doplňují trojici poslů.

V západním křesťanském výtvarném umění představuje Abrahámovo pohostinství symbolický odkaz na Trojici, přičemž tento námět byl přijat ve smyslu epifanie trinitární podstaty Boha v období patristiky.¹⁰⁹

5.4.3.3 Příběh Filoxenie z pohledu prvních pěti století křesťanství a jeho přijetí ve smyslu skrytého odkazu na Trojici

Brána trojičního výkladu *Abrahámovo pohostinství* se pomyslně otevřela díky I. Nicejskému a I. Konstantinopolskému koncilu, kdy tyto koncily definovaly osobu Ducha svatého.¹¹⁰ Právě díky této definici tak mohly tři Osoby jediného Boha sdělovat Abrahámovi svoji navzájem sdílenou vůli, prostřednictvím jednoho z poslů, a to v harmonii všech tří

¹⁰⁹ PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. str. 63

¹¹⁰ Pohledem dobové teologie 4. a 5. stol. n. l. je Abrahámovo pohostinství protipólem modalistické hereze. Tato křesťanská hereze vycházela z předpokladu, že existuje jen jediný Bůh, který se na venek projevuje trojím způsobem jako stvořitel, vykupitel a posvětitel.

Osob. Takováto trojí, ale zároveň i jediná a společná vůle je tak vlastně i obrazem boží trojjednosti a jednoty uprostřed Trojice.

Cesta k trojičnímu výkladu Abraháмова pohostinství začala vznikat již velmi záhy po uznání křesťanství coby tolerovaného náboženství v Římské říši. Například již svatý Atanáš hovořil o tom, že Bůh svůj lid vychovává pomocí předobrazů.¹¹¹ Slovo předobraz je v tomto případě přeložit, jako *typos*, nebo také jinak, jako původní tvar. Takovéto typologické dvojce, jako *typus X antitypus*, *obraz X předobraz*, *Starý zákon X Nový zákon*, lze nalézt již v Listech Římanům apoštola Pavla,¹¹² popřípadě v Listech Korintským.¹¹³

Je tedy více než pravděpodobné, že se v období 1. pol. 4. stol. n. l. se původní výklad Abraháмова pohostinství přesunulo do oblasti trinitárního výkladu. Již u Eusebia z Cesareje se tak setkáme s poznámkou, že prostřední z poslů vyčníval nad ostatními svou důstojností, čímž vlastně vyzdvihl jednoho ze tří, který ostatní převýšil.¹¹⁴

K ustálení trinitárního významu Abraháмова pohostinství však došlo až díky sv. Augustinovi, který napsal: “*což nebyl jeden hostem ve třech, kteří přišli k Abrahámovi?*”¹¹⁵ Augustin tak vlastně navázal na svého učitele sv. Ambrože, který hovořil o tom, že Abrahám byl připraven přijmout hosty v nichž spatřil předobraz Trojice a když se jim klaněl, klaněl se jedinému Bohu.¹¹⁶

¹¹¹ Z Velikonočních listů sv. Atanáše, biskupa. Ep., in: *DMC, Lekcionář 2.* s. 273.

¹¹² Ř 5, 14

¹¹³ 1 K 10, 1-4

¹¹⁴ HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung.* str. 45

¹¹⁵ Tamtéž str. 37.

¹¹⁶ SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Studium (Karmelitánské nakladatelství), sv. 5. ISBN 978-80-7195-398-2. str. 248-249.

Závěr

Hlavním cílem této diplomové práce byla snaha o teologické, umělecko-historické a zároveň filosofické uchopení problematiky zobrazení trojjediného Boha v prvním tisíciletí křesťanské víry. Kvůli rozsáhlosti a značné nepřehlednosti tohoto tématu jsem se rozhodl koncipovat celou práci se zaměřením na první tisíciletí existence křesťanství.

V práci je použito mnoho příkladů vyobrazení a symbolických odkazů na trojjediného Boha, u nichž jsem se pokusil i o interpretaci na základě získaných poznatků z odborné literatury. U vlastních hypotéz týkajících se ikonograficko-ikonologické analýzy jsem vycházel z vlastní interpretace vyobrazeného, a to na základě dosažené úrovně bádání.

Sama práce se snaží přiblížit i okolnosti vzniku trojiční ikonografie a jejího zakořenění ve výtvarném umění prvního tisíciletí našeho letopočtu.

Jedním z hlavních témat, kterým jsem se v této diplomové práci zabýval, je kapitola pojednávající i trojičním výkladu ikonografie tzv. Dogmatického sarkofágu. Skupinu tří mužů, která se nachází na samém začátku reliéfu Dogmatického sarkofágu jsem se pokusil vysvětlit na základě trojičního znázornění druhé božské Osoby. Druhým tématem, které jsem blíže rozpracoval je problematika současného zobrazení Kristovi božské a lidské hypostaze v podobě dvojice postav na reliéfu Dogmatického sarkofágu.

Je třeba však říci, že některé hypotézy uváděné v této diplomové práci nelze jednoznačně obhájit, ani zavrhnout, jelikož v dnešní době již neexistují věrohodné prameny, které by mohly potvrdit jejich předpokládanou pravdivost nebo je naopak vyvrátit. Tyto hypotézy však mají spíše nežli odpovědi na pokládané otázky naznačit možný alternativní výklad jednotlivých motivů a otevřít tak diskusi nad doposud přijímanými teoriemi.

Na vzdory tomuto faktu, kdy nelze některé hypotézy doložit ani vyvrátit, má bádání na poli zobrazení trojjediného Boha v prvním tisíciletí našeho letopočtu smysl, jelikož výtvarný obraz spojený s Trojicí je originální kapitola v evropských kulturních dějinách. Zrcadlí se v něm totiž vztah člověka k Bohu a zároveň Boha k člověku. Takovýto vztah je nezbytný ve smyslu východiska pro další existenci lidstva ve smyslu pevného základu, na němž lze postavit smysluplnou existenci.

Vzhledem k rozsáhlosti zpracovávaného tématu jsem si zcela vědom nedostatků, které tato diplomová práce obsahuje, a to především ve smyslu nesnadné orientace, která má svůj pramen z různorodosti témat, která jsou spojena s výtvarným odkazem na Trojici.

Druhý možný nedostatek této práce tkví ve srozumitelnosti ve smyslu věrohodnosti, která je spojena s popisem a vysvětlením souvislostí trojiční výtvarné myšlenky ve vztahu k psanému slovu. Jakákoliv snaha popsat trojiční odkaz, a to jak slovy, nebo obrazem je do jisté míry marná, stejně tak jako snaha dotknout se a popsat Toho, který je nejvyšším cílem a příčinou člověka.

Bibliografie

ATRAN, Scott. *In gods we trust: the evolutionary landscape of religion*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Evolution and cognition. ISBN 978-0195178036.

BOYER, Pascal. *Religion explained: the evolutionary origins of religious thought*. New York: Basic Books, c2001. ISBN 04-650-0695-7.

BOYER, Pascal. *The naturalness of religious ideas: a cognitive theory of religion*. Berkeley: University of California Press, c1994. ISBN 05-200-7559-5.

BRAUNFELS, Wolfgang. *Die Heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf, 1954. ISBN neuvedeno.

BÜTTNER, Frank a Andrea GOTTDANG. *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*. 2., durchgesehene Aufl. München: C.H. Beck, 2009. ISBN 978-3-406-53579-6.

CARRUTHERS, Peter a Andrew CHAMBERLAIN, ed. *Evolution and the human mind: modularity, language and meta-cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 05-217-8908-7.

DORNSEIFF, Franz. *Das Alphabet in Mystik und Magie*. 2. Aufl. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1980. ISBN neuvedeno.

EBELOVÁ, Ivana a Uwe BIRNSTEIN. *Kronika křesťanství*. Praha: Fortuna Print, 1998. Edice Kronik. ISBN 80-861-4423-2.

GROSSI, Vittorino a Paolo SINISCALCO. *Křesťanský život v prvních staletích*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1995. ISBN 80-859-5904-6.

HACKEL, Alfred Alexej. *Die Trinität in der Kunst, eine Ikonographische Untersuchung*. Berlín: Reuther & Reichard, 1931. ISBN neuvedeno.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-720-7300-1.

JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1320-2.

- KARFÍKOVÁ, Lenka a Alexander MATOUŠEK. *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995. Sborníky České křesťanské akademie. ISBN 80-857-9520-5.
- LASSUS, Jean a Klement BENDA. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971. Umění světa. ISBN neuvedeno.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8.
- MARKSCHIES, Christoph. *Mezi dvěma světy: dějiny antického křesťanství*. Praha: Vyšehrad, 2005. Světová náboženství (Vyšehrad). ISBN 80-702-1775-8.
- MRÁZ, Milan. *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992. ISBN 8070070331.
- MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2005. ISBN 80-732-5075-6.
- NOVOTNÝ, Jiří. *Světlo ikon*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, c1997. Slovo a obraz (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 80-860-4514-5.
- PATSCHOVSKY, Alexander. *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern: Jan Thorbecke, c2003. ISBN 37-995-0130-4.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-717-6866-9.
- POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-7195-123-0.
- ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 978-80-246-0963-8.
- SENDER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Studium (Karmelitánské nakladatelství), sv. 5. ISBN 978-80-7195-398-2.

SCHMITT, Otto a Karl-August WIRTH. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983. ISBN 34-061-4001-7.

SCHUMACHER, Joseph. *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*. Wien, 1976. ISBN nevedeno.

SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 1999. ISBN 80-901-0648-X.

STUHLFAUTH, Georg. *Das Derrick. Die Geschichte eines religiösen Symbols*. Stuttgart, 1937. ISBN nevedeno.

ŠPIDLÍK, Tomáš. *Prameny světla: (příručka křesťanské dokonalosti)*. Vyd. 4. (v nakl. Refugium). Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2009. ISBN 978-80-7412-035-0.

ŠPIDLÍK, Tomáš. *Vědy - umění - náboženství: protiklad nebo soulad?*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2009. Současné otázky. ISBN 978-80-7412-037-4.

TÉZÉ, Jean-Marie. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2007. Slovo a obraz (Refugium Velehrad-Roma). ISBN 978-80-86715-87-2.

VOUGA, François a [Z NĚMČINY PŘELOŽIL JOSEF ŠTOCHL]. *Dějiny raného křesťanství*. Praha: Vyšehrad, 1997. ISBN 80-859-5922-4.

WEBBER, F. R. *Church symbolism*. 2d ed. Cleveland: J. H. Jansen, 1938. ISBN nevedeno.

WHITEHOUSE, Harvey. *Modes of religiosity: a cognitive theory of religious transmission*. Walnut Creek: Altamira, c2004. Cognitive science of religion series. ISBN 07-591-0614-2.

IEncyklopedie.cz [online]. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2007 [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: <http://www.iencyklopedie.cz/katakomby/>

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 21. (12. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-010-4.

Sv. AUGUSTIN. Z kázání sv. Augustina, biskupa. Sermo 304,. *Denní modlitba církve*.
Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 38. ISBN 978-80-7192-687-0.

Seznam obrázků

Obrázek č. 1 Vyobrazení Dobrého pastýře v Kalixtových katakombách, Řím	21
Obrázek č. 2 Orant – Priscilliny katakomby, Řím	23
Obrázek č. 3 Dogmatický sarkofág	38
Obrázek č. 4 Mozaika vzniklá spojením natočeného čtverce, kružnice a kříže	46
Obrázek č. 5 Dekorativní prvek mozaiky složený z trojúhelníků	47
Obrázek č. 6 Boží pravice a trojúhelník opsaný kružnicí.....	48
Obrázek č. 7 Trefoil.....	50
Obrázek č. 8 Dekorativní mozaika s motivem věnce a trojlístku.....	51
Obrázek č. 9 Ježíšův křest se symbolem Boží pravice	53
Obrázek č. 10 Kristův křest se symbolem džbánu	54
Obrázek č. 11 Křest Krista se symbolem holubice	60
Obrázek č. 12 Křest Krista – se symbolem Boží pravice a holubice	61
Obrázek č. 13 Křest Krista e symbolem holubice a džbánu.....	62
Obrázek č. 14 Mozaika z baptisteria sv. Michala v Albengu.....	65
Obrázek č. 15 Liber Figuratum – Davidova harfa.....	67
Obrázek č. 16 Hetoimasia	69
Obrázek č. 17 Pohostinství Abrahámo - S. Maria Maggiore, Řím	73
Obrázek č. 18 Pohostinství Abrahámo - S. Vitale, Ravenna.....	74
Obrázek č. 19 Abrahámo pohostinství – manuskript z 1. pol. 5. stol. n. l.	76
Obrázek č. 20 Abrahámo pohostinství – konec 1. tisíciletí n. l.....	77

Summary

The main aim of this diploma thesis was the effort of theological, artistic-historical and at the same time philosophical grasp of the problem of the display of the Triune God in the first millennium of the Christian faith. Due to the vastness and the considerable lack of clarity of this topic, I decided to conceive the entire work with a focus on the first millennium of Christianity.

Many examples of illustrations and symbolic references to the Triune God are used in the work, and I have attempted to interpret them on the basis of the knowledge gained from the literature. I based my own hypotheses on iconographic-iconological analysis on my own interpretations depicted on the basis of the level of research attained.

The work itself tries to explain also the circumstances of the creation of the Trinitarian iconography and its roots in the art of the first millennium of our time.

One of the main topics I have dealt with in this diploma thesis is a chapter dealing with the ternary interpretation of iconography of the so-called Dogmatic sarcophagus. A group of three men, at the very beginning of the Dogmatical Sarcophagus, tried to explain on the basis of the Trinitarian depiction of the second divine Person. The second topic I have dealt with is the issue of presenting Christ's divine and human hypostasis in the form of a pair of characters on the relief of Dogmatic sarcophagus.

However, it has to be said that some of the hypotheses mentioned in this diploma thesis can not be unambiguously defended or rejected, since there are no credible sources in the present time that could confirm their presumed truth or, on the contrary, disprove them. However, these hypotheses, rather than responding to the questions asked, suggest a possible alternative interpretation of the individual motifs, thus opening up the discussion of the theories accepted so far.

In defiance of this fact, when some hypotheses can not be substantiated or refuted, it is meaningful in the field of displaying the Triune God in the first millennium of AD, since the visual image associated with the Trinity is an original chapter in European cultural history. It reflects in him the relationship of man to God and God to man. Such a relationship is necessary in the sense of the starting point for the further existence of humanity in the sense of a solid foundation upon which a meaningful existence can be built.

Due to the wide-rangingness of the subject, I am fully aware of the shortcomings that this diploma thesis contains, especially in the sense of the difficult orientation that has its source from the variety of themes that are associated with the artistic reference to the Trinity.

The second possible lack of this work lies in clarity in the sense of credibility, which is associated with the description and explanation of the context of the Trinitarian art idea in relation to the written word. Any attempt to describe the Trinity reference, either by words or image, is to some extent vain, as well as an effort to touch and describe the One Who is the supreme aim and cause of man.