

Papoušek, Dalibor

Vizuální kultura raného křesťanství

In: Papoušek, Dalibor. *Počátky křesťanství*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 126-149

ISBN 978-80-210-6920-6; ISBN 978-80-210-6923-7 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130742>

Access Date: 31. 03. 2025

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

6. Vizuální kultura raného křesťanství

Náboženství „tady – tam – někde“

Americký religionista **Jonathan Z. Smith** (nar. 1935), zabývající se dlouhodobě teoretickými otázkami náboženské topografie, navrhl typologii pozdně antických náboženství podle prostorového principu „tady“, „tam“ a „někde“,¹ který se proměňuje podle měnících se podmínek sociální komunikace.²

Kategorie „**tady**“ (*here*)³ je sférou náboženství vázaného na rodinný život, které je přísně lokální a zahrnuje šířeji pojatou domácnost. Hlavním náboženským obřadem zajišťujícím kontinuitu i vnější ohrazení této komunity je společné jídlo založené na symetrickém modelu komunikace živých se zemřelými předky, kteří jsou považováni za součást společenství, a nezřídka proto pohřbívání v základech nebo v těsné blízkosti domu.

Kategorie „**tam**“ (*there*)⁴ je sférou občanského, národního či státního náboženství, jehož charakteristiku tvoří několik základních prvků: městský typ kultury, sakrální role panovníka, chrám, dědičné kněžstvo, oběť a posvátné texty. Tento typ náboženství (kryjící se s nejčastějším chápáním starověkých náboženství) je budován na principu státní moci, který se prosazuje v duálních opozicích posvátné/profánní, čisté/nečisté, povolené/zakázané a jehož zvládnutí vyžaduje vysoce specializované znalosti. Na rozdíl od náboženství typu „tady“, založeném na symetrické reciprocitě rodových vztahů, nastoluje náboženství typu „tam“ zřetelnou distanci mezi sférou bohů a lidí. Rituálním výrazem tohoto asymetrického modelu, v němž jako prostředníci vystupují panovník a kněží, je oběť, chápána veskrze jako výživa bohů, na níž nerovným dílem mohou participovat i lidé.

1 Jonathan Z. Smith, „Here, There, and Anywhere“, in: Scott Noegel – Joel Walker – Brannon Wheeler (eds.), *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient and Late Antique World*, (Magic in History), University Park: The Pennsylvania State University Press 2003, s. 21–36.

2 Smithova typologie je mimo jiné implicitní kritikou Eliadeho zúženého pramenného východiska, totiž chrámového státu starověku, jehož charakteristické rysy Mircea Eliade neúměrně generalizoval a použil jako argumentační oporu pro obecné pojetí sakrálního času a prostoru.

3 J. Z. Smith, „Here, There, and Anywhere...“, s. 24–27.

4 J. Z. Smith, „Here, There, and Anywhere...“, s. 27–30.

Kategorie „někde“ (*anywhere*)⁵ vyplňuje prostor mezi oběma předchozími typy a uplatňuje se zejména v obdobích, kdy se náboženství typu „tady“ a „tam“ ocitají v krizi.⁶ Náboženství typu „někde“ zahrnuje širokou škálu dobrovolných náboženských sdružení, mocensky nepodchycených (potulných) náboženských osobností a běžných praktikujících, neuznávaných či dokonce proskribovaných ústřední mocí. Vzhledem k vykořenění z lokálních rodových vztahů vytváří náboženství typu „někde“ sdružení, která fungují na principu fiktivního příbuzenství. Zpřetrhání možností rituální komunikace na základě dvojdomého (nahore/dole) nebo trojdomého kosmu (nebe/země/podsvětí) vede k transcendenci božského mimo tento viditelný svět a k náboženským strategiím úniku z tohoto světa.

Jako příklad kategorie „někde“ může posloužit právě rané křesťanství, které přinášelo jednu z mnoha náboženských odpovědí na projevy krize, zasahující svět pozdní antiky. Raně křesťanské církve představovaly typická dobrovolná sdružení budovaná na bázi fiktivních příbuzenských vztahů, manifestovaných vzájemným oslovováním „bratři/sestry“ a společným jídlem posilujícím vnitřní solidaritu.⁷ Podle dokladů v katakombách zahrnovaly společné hostiny i zemřelé (*refrigerium*), neboť se konaly přímo u hrobů, a to zvláště těch křesťanů, kteří osvědčili nejvyšší míru svatosti mučednickou smrtí.⁸

Poté, co bylo křesťanství ve 4. století legalizováno (313) a posléze se dokonce stalo státním náboženstvím (380), přijalo charakteristiky kategorie „tam“, což se v tomto ohledu projevilo přenesením ostatků křesťanských světců do základu chrámů (*translatio*) a usazením jejich sarkofágů na místo obětního oltáře. Společná hostina se proměnila v přísně ritualizovanou eucharistii s hierarchizovanými zónami přístupu, jejichž postupné vymezování se promítalo nejen do teologických půtek středověké církve, ale také do pojmání vnitřní dispozice chrámového prostoru.⁹

5 J. Z. Smith, „Here, There, and Anywhere...“, s. 30–36.

6 J. Z. Smith výslovně upozorňuje („Here, There, and Anywhere...“, s. 22), že v této náboženské topografii nelze zaměňovat „někde“ (*anywhere*) za „všude“ (*everywhere*).

7 Srov. John S. Kloppenborg – Stephen G. Wilson (eds.), *Voluntary Associations in the Graeco-Roman World*, London – New York: Routledge 1996.

8 Podrobněji viz např. Iva Doležalová, „Hostina se zemřelými“, in: Milan Kováč – Attila Kovács – Tatiana Podolinská (eds.), *Cesty na druhý břeh: Smrt a posmrtný život v náboženstvích světa*, (Central European Religious Studies 1), Bratislava: Chronos 2005, s. 209–221.

9 Kuvedeným příkladům viz Jonathan Z. Smith, *Drudgery Divine: On the Comparison of Early Christianities and the Religions of Late Antiquity*, (Jordan Lectures in Comparative Religion 14), London: School of Oriental and African Studies, University of London – Chicago: The University of Chicago Press 1990, s. 129–143.



Obr. 1. Rekonstrukce baptisteria v Dúra Europos, Sýrie (40. léta 3. století).

Yale University Art Gallery, New Haven, USA. – Podle Jeffrey Spier, „The Earliest Christian Art: From Personal Salvation to Imperial Power“, in: id. (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 1–23: 4, obr. 2; srov. Margaret M. Mitchell – Frances M. Young (eds.), *The Cambridge History of Christianity I: Origins to Constantine*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2006 (dotisk 2013), s. 414, obr. 6.

Fluidní charakter vznikajícího křesťanství (*anywhere*) vedl k tomu, že se jeho materiální kultura usazovala jen velmi pozvolna, což v podstatě brání její průkazné archeologické identifikaci až do přelomu 2. a 3. století. Někteří badatelé v této souvislosti trefně mluví o „**neviditelném**“ křesťanství.¹⁰ Nejstarší doklady křesťanské architektury tak např. spadají až do 3. století (Dúra Europos, obr. 1), podobně jako nejstarší materiální doklady křesťanského pohřebního ritu (obr. 2). Nejranější podobu křesťanské materiální kultury vlastně představují **rukopisy křesťanských spisů**, z nichž některé pocházejí již z 2. století.¹¹

10 Srov. Graydon F. Snyder, *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Macon: Mercer University Press 2003.

11 Viz Larry W. Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Grand Rapids: William B. Eerdmans 2006.



Obr. 2. Náhrobní kámen se symbolem ryby a kotvy (konec 3. století, Řím)

Jeden z nejstarších křesťanských náhrobků, nalezený poblíž Vatikánské nekropole asi v roce 1841 (dnes v Museo Nazionale Romano – Terme di Diocleziano). Stylovým pojetím odpovídá dobovým pohanským náhrobkům včetně obvyklého latinského nápisu v záhlaví D(is) M(anibus) – „duchům zesnulých“. Řecký nápis ΙΧΘΥC ΖΩΝΤΩΝ (*ichtys zóntón*) – „ryba živých“, stejně jako symboly kotvy a dvou ryb, jsou již křesťanské. Na dvou dalších řádcích je uveden latinský nápis LICINIAE AMIATIBE NE MERENTI VIXIT – „zasloužilé Licinii Amiatě, která žila... (na odlomené části byl patrně uveden její věk a další údaje). – Podle Jeffrey Spier, „Epitaph with Fish and Anchor Symbol“, in: id. (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 196–197 (Catalogue I, č. 27).

Vizuální křesťanská kultura v předkonstantinovském období

Vizuální křesťanská kultura bezprostředně vyrůstala z kulturních tradic pozdní antiky a v zásadě ji nelze odlišit od nekřesťanského světa až do doby kolem roku 200. Změna nastává teprve ve chvíli, kdy lze archeologicky zachytit náleзовé okolnosti, jež se prokazatelně váží na **život křesťanských komunit**. Formální a stylové aspekty obecně rozšířených motivů totiž mohly být naplňovány nejrozličnějšími významy, a vyjma datování a zjišťování šíře výskytu, v podstatě nemohou výrazněji přispět k interpretacím archeologických nálezů ve smyslu jejich příslušnosti k ranému křesťanství. Průlom ve studiu vizuální raně křesťanské kultury v předkonstantinovském období proto přinesl až výzkum křesťanských pohřebišť v římských katakombách¹² a objev křesťanské architektury v syrské lokalitě Dúra Europos.¹³

Podobně jako v jiných oblastech studia „biblického náboženství“, kde se prolíná písemný a materiální záznam,¹⁴ byla i křesťanská archeologie dlouho zatížena přesvědčením, že lze z křesťanské písemné tradice odvodit většinu významů křesťanské vizuální kultury, či v užším slova smyslu, křesťanského výtvarného umění. V předkonstantinovském období však většina dokladů křesťanské vizuální kultury **nemá narativní charakter**. Jednotlivé motivy nelze přesvědčivě zasadit do příběhu, který by ilustrovaly.¹⁵ Navíc řadu motivů křesťané zřetelně sdíleli s nekřesťanským okolím a lišili se od něj pouze jejich specifickým naplňováním (obr. 3).

12 Srov. Louis Reekmans, *Die Situation der Katakombenforschung in Rom*, (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge, Geisteswissenschaften, G 233), Opladen : Westdeutscher Verlag 1979.

13 Srov. Kurt Weitzmann – Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1990.

14 Srov. Jonathan Z. Smith, „Religion Up and Down, Out and In“, in: Barry M. Gittlen (ed.), *Sacred Time, Sacred Place: Archaeology and the Religion of Israel*, Winona Lake: Eisenbrauns 2002, s. 3–10; Ziony Zevit, „Philology and Archaeology: Imagining New Questions, Begetting New Ideas“, in: Barry M. Gittlen (ed.), *Sacred Time, Sacred Place: Archaeology and the Religion of Israel*, Winona Lake: Eisenbrauns 2002, s. 35–42.

15 Viz Robin Margaret Jensen, „Non-narrative Images: Christian Use of Classical Symbols and Popular Motifs“, in: ead., *Understanding Early Christian Art*, London – New York: Routledge 2000, s. 32–63.



Obr. 3. Mozaika s Kristem jako slunečním bohem (3. stol., Vatikánská nekropole)

Barevná mozaika na klenbě hrobky Juliů (hrobka M) na Vatikánské nekropoli představuje pravděpodobně Krista v podobě slunečního boha jedoucího na nebeském voze. Někteří badatelé identifikaci s Kristem zpochybňují a upozorňují na přímá vyobrazení slunečních božstev (Hélios, Sol Invictus) v židovských synagogách (Beth Alpha, Nara'an, Husefa). Mozaika je podobná scéně Eliášova nanebevstoupení na dřevěných dveřích chrámu sv. Sabiny v Římě (vybrané prameny, obr. 12. A vpravo dole; srov. Graydon F. Snyder, *Inculturation of the Jesus Tradition: The Impact of Jesus on Jewish and Roman Cultures*, Harrisburg: Trinity Press International 1999, obr. příl. za s. 88, č. 23). – Podle Mary Charles-Murray, „The Emergence of Christian Art“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 51–63: 52, obr. 39; Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London – New York: Routledge 2000, s. 42–43.

O určité utřídění **nenarativních symbolů předkonstantinovského období** se s ohledem na jejich možné zapojení v sociální komunikaci pokusil Graydon F. Snyder.¹⁶ Zdůrazňuje, že se křesťané, na rozdíl od soudobé symbolické interakce Židů, nemohli v Římě opřít o ustálenou symboliku. Symboly, které mnohdy přebírali z okolního světa, tak nenesou pevné teologické významy, ale spíše odrážejí utváření křesťanských komunit ve vnitřních i vnějších konfliktech a tenzích. V souvislosti s proměnami křesťanství většina těchto symbolů v pokonstantinovském období vymizela.

K **profétickým symbolům**, které relativizují dominantní kulturu a často jsou spojeny s vodou, Snyder řadí: kotvu, loď, rybu, olivovou ratolest, holubici a jako jedinou lidskou figuru – orantku. K **symbolům sociálního utváření** křesťanských komunit řadí: chléb, nádobu, víno, hrozny a jako jedinou lidskou figuru – dobrého pastýře. V této nejstarší rovině křesťanské vizuální kultury se ještě neobjevily učitelské nebo léčitelské motivy.

Studijní literatura

Česká / slovenská:

- Painter, Kenneth, „Archeologie“, in: Ian Hazlett (ed.), *Rané křesťanství: Počátky a vývoj církve do roku 600*, trans. Petr Kitzler, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2009, s. 257–265.
- Pardyová, Marie, „Vývoj a utváření obrazu křesťanského Boha ve výtvarném umění 3.–4. století se specifikou na ikonografii Kristovu“, in: Jan Janda – Alena Frolíková – Jan Burian – Zuzana Vaněčková (eds.), *Problémy křesťanství: Sborník referátů z konference „Problémy křesťanství“, Liblice, 4.–7. června 1985*, Praha: Kabinet pro studia řecká, římská a latinská ČSAV 1986, s. 227–238.
- Pardyová, Marie, „K interpretaci tzv. palatinského grafita“, *Religio: Revue pro religionistiku* 11/1, 2003, s. 101–108.

V cizích jazycích:

- Finney, Paul Corby, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Oxford – New York: Oxford University Press 1994.
- Friend, William H. C., *The Archaeology of Early Christianity: A History*, London: Geoffrey Chapman 1996.

¹⁶ Graydon F. Snyder, *Inculturation of the Jesus Tradition: The Impact of Jesus on Jewish and Roman Cultures*, Harrisburg: Trinity Press International 1999, s. 91–98.

- Hengel, Martin, *Crucifixion in the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross*, Philadelphia: Fortress Press 1977.
- Humphries, Mark, „Material Evidence I: Archaeology“, in: Susan Ashbrook Harvey – David G. Hunter (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, Oxford – New York: Oxford University Press 2008 (paperback 2010), s. 87–103.
- Hurtado, Larry W., *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Grand Rapids: William B. Eerdmans 2006.
- Jensen, Robin Margaret, *Understanding Early Christian Art*, London – New York: Routledge 2000.
- Jensen, Robin Margaret, *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Minneapolis: Fortress Press 2005.
- Jensen, Robin Margaret, „Material Evidence II: Visual Culture“, in: Susan Ashbrook Harvey – David G. Hunter (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, Oxford – New York: Oxford University Press 2008 (paperback 2010), s. 104–119.
- Jensen, Robin Margaret, „Towards a Christian Material Culture“, in: Margaret M. Mitchell – Frances M. Young (eds.), *The Cambridge History of Christianity I: Origins to Constantine*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2006 (dotisk 2013), s. 568–585.
- Mathews, Thomas F., *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton: Princeton University Press 1993.
- Snyder, Graydon F., *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Macon: Mercer University Press 1985, ²2003.
- Snyder, Graydon F., *Inculturation of the Jesus Tradition: The Impact of Jesus on Jewish and Roman Cultures*, Harrisburg: Trinity Press International 1999.
- Spier, Jeffrey (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007.
- White, L. Michael, *The Social Origins of Christian Architecture I–II*, Valley Forge: Trinity Press International 1996–1997.

Analýza a komentář: Vizuální reprezentace Ježíšova ukřižování

Komentovaná vyobrazení:

- viz vyobrazení ve Vybraných pramenech

Otázky k řešení:

- Jakým způsobem se uvedená vyobrazení vyrovnávají se zákazem zobrazování Boha? Jaké anikonické symboly v tomto smyslu používají?
- Jaké ikonické podoby Ježíše Krista uvedená zobrazení používají? Na jaká témata pašijového příběhu přitom odkazují?
- Mezi významem ukřižování v argumentaci raně křesťanské eschatologie a jeho explicitním vyobrazením ve výtvarném umění existuje významná časová prodleva. Pokuste se formulovat hypotézu vysvětlující uvedenou nekonsistenci.

Pomocná literatura:

- Painter, Kenneth, „Archeologie“, in: Ian Hazlett (ed.), *Rané křesťanství: Počátky a vývoj církve do roku 600*, trans. Petr Kitzler, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2009, s. 257–265.
- Pardyová, Marie, „Vývoj a utváření obrazu křesťanského Boha ve výtvarném umění 3.–4. století se specifikou na ikonografii Kristovu“, in: Jan Janda – Alena Frolíková – Jan Burian – Zuzana Vaněčková (eds.), *Problémy křesťanství: Sborník referátů z konference „Problémy křesťanství“ (Liblice, 4.–7. června 1985)*, Praha: Kabinet pro studia řecká, římská a latinská ČSAV 1986, s. 227–238.

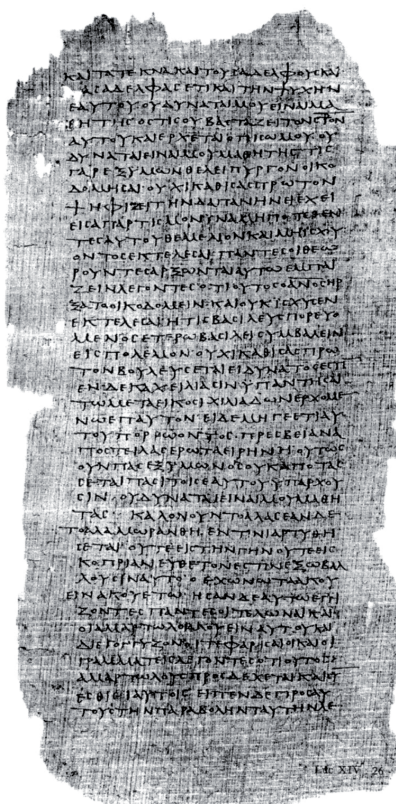
Vybrané prameny

Obr. 4. Bodmerův papyrus XIV–XV (P⁷⁵)

Přelom 2. a 3. století, Horní Egypt, 26 x 13 cm, papyrus.

Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatikán.

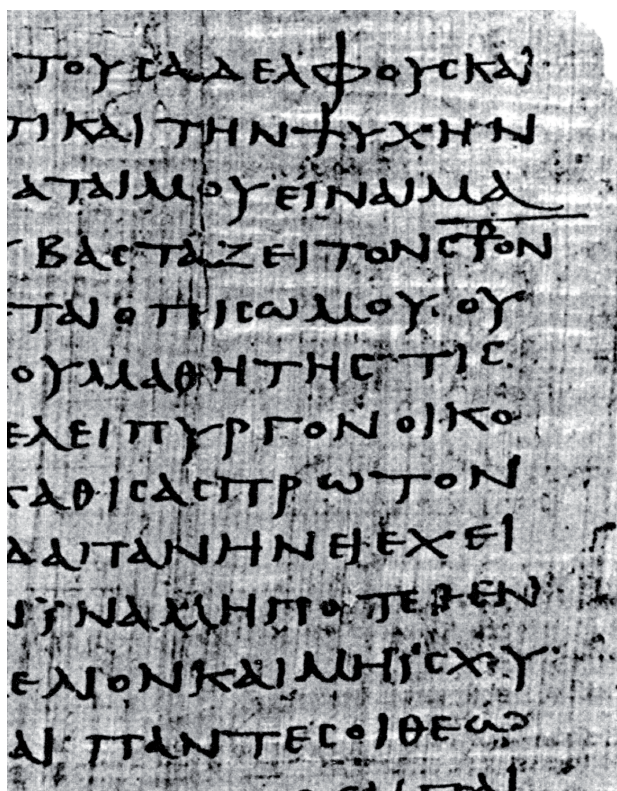
Zdroj: Larry W. Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Grand Rapids: William B. Eerdmans 2006, s. 236 (obr. příl. 4) a 237 (obr. příl. 5).



(A) Bodmerův papyrus XIV–XV (P⁷⁵) patří k nejvýznamnějším novozákonním rukopisům na papyru. Spolu s dalšími více než padesáti křesťanskými i mimokřesťanskými texty byl za neznámých okolností objeven obyvateli městečka Dešna v Horním Egyptě. Nalezený soubor patrně souvisel s činností pachomiovských klášterů, založených ve 4. století v oblasti kolem dnešního Faw Qibli. Mniši – zřejmě až ve středověku – uložili v situaci vnějšího ohrožení staré vzácné texty do skalních skrýší na úpatí pohoří Džebel el-Tárif, kde byly posléze náhodně objeveny. Podobný původ má pravděpodobně i proslulý soubor gnostických textů z nedalekého Nag Hammádí.

Nalezené řecké papýry získal v roce 1952 švýcarský bibliofil a mecenáš Martin Bodmer (1899–1971), který texty záhy zpřístupnil odborné veřejnosti. P⁷⁵, obsahující text *Lukášova evangelia* (P.Bod. XIV) a *Janova evangelia* (P.Bod. XV), byl až do nedávné doby součástí Bodmerovy knihovny (Bibliotheca Bodmeriana) v Cologny u Ženevy. V letech 2006–2007 byl odkoupen pro Vatikánskou knihovnu (Bibliotheca Apostolica Vaticana).

Text na ukázce stránky z *Lukášova evangelia* (14,26b–15,3) sestává z 30 řádků v jediném sloupci, psaných řeckou majuskulí (velkými písmeny), bez mezer mezi slovy a větami (lat. *scriptio continua*). Na konci čtvrtého řádku je použit staurogram (písmena nahrazená staurogramem jsou vyznačena tučně) ve větě: *Hostis ú bastazei ton stauron heautú kai erchetai opisó mú, ú dynatai einai mú mathétés*. „Kdo nenese svůj kříž a nejde za mnou, nemůže být mým učedníkem.“ (L 14,27).



(B) Ve zvětšeném výřezu prvních 12 řádků je na konci čtvrtého řádku dobře patrné vyznačení ligatury (zkráceného záznamu, zde pomocí staurogramu) vodorovnou čárkou nad textem. Staurogram, tj. monogram sestávající z řeckých písmen *tau* a *rhó*, je jedním z nejstarších křesťanských symbolů. Sloužil jako zkratka a současně jako vizuální reference kříže (řec. *stauros*). Objevil se již v nejstarších řeckých rukopisech evangelií kolem roku 200, kde nahrazuje výraz *stauros*, nikoli ovšem jako běžná písařská zkratka, nýbrž jako slovo nadané zvláštním posvátným významem (*nomen sacrum*). Je možné, že svým tvarem navazuje na staroegyptský symbol života *anch*.

Obr. 5. Sarkofág s pašijovými scénami

Asi 350, Řím.

Objeven mezi léty 1817–1821 poblíž Domitilliných katakomb, 59 x 202 x 80 cm, mramor. Musei Vaticani (31525), Vatikán.

Zdroj: Jeffrey Spier, „Sarcophagus with Scenes of the Passion“, in: id. (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 219–220 (Catalogue IV, č. 46).



Sarkofág představuje sled dějových epizod pašijového příběhu. Zachycuje nejen jejich narativní následnost, ale také exegezi jejich významu. Jednotlivé scény jsou umístěny v architektonicky pojatých nikách rámovaných spirálově žlábkovanými sloupy s květinovými hlavicemi.

Dvě figurální skupiny na pravé straně znázorňují Ježíše před Pilátem. Na prvním zobrazení vede Ježíše voják v přilbě. Ježíš v řečnickém gestu pozdvihuje pravou ruku, v níž drží svitek. Na druhém sedí zcela vpravo Pontius Pilatus s čelenkou na hlavě jako odznakem moci. Zatímco jeho tělo je natočeno směrem k Ježíši, hlava je odvrácena. Pilát se v gestu pochybnosti či smutku drží levou rukou za bradu. Za Pilátem sedí další římský úředník a před ním stojí sluha, který ze džbánu nalévá vodu do mělké misky, v níž si Pilát bude mýt ruce. Před Pilátem stojí trojnohý stolec s dvouuchou nádobou. Věnc zavěšený nad scénou byl doplněn při restauraci sarkofágu.

Na levé straně sarkofágu je ve druhé nise zobrazen ozbrojený římský voják kladoucí na Kristovu hlavu věnc zdobený drahokamy. Pasivně stojící Ježíš drží v levé ruce svitek. Scéna v první nise, nad níž je opět umístěn věnc, zobrazuje Šimona z Kyrény nesoucího za pobízení římského vojáka Kristův kříž (*Mt* 27,32; *Mk* 15,21; *L* 23,26).

Centrální nika zobrazuje s použitím aluzivních symbolů Kristův triumf nad smrtí skrze ukřížování a vzkříšení. Kříž je završen Kristovým monogramem XP (*chí-rhó*; z řeckého XPICTOC, „Kristus“) vsazeným do věnce, který v zobáku drží orel s roztaženými křídly. Zatímco věnc je tradičním římským symbolem vítězství, orel je atributem nejmocnějšího římského boha Jova (*Iuppiter*). Nad konci orlích křídel jsou dvě malé bysty personifikací slunce a měsíce, které symbolizují kosmický dosah Kristova triumfu. Na příčném břevnu kříže stojí dvě holubice, tradiční křesťanský symbol vzkříšení. Dva římsští vojáci sedící pod křížem (z nichž jeden usnul) představují stráž u Kristova hrobu.

Všechny scény se vztahují k centrálnímu vyobrazení Kristova vítězství. Trnová koruna, kterou římsští vojáci vsadili zatčenému Ježíši na hlavu, aby ho zesměšnili (*Mt* 27,27–31; *Mk* 15,16–29; *J* 19,2–3), je

zde změněna na vítězný věnec spojovaný s římskými císaři. Podobně i scéna s Pilátem demonstruje Kristovo vítězství nad jeho světskou mocí. Ježíš je v ní zobrazen jako řečník, svrchovaně promlouvající k římskému prokurátorovi (srov. J 19,11).

Obr. 6. Staurogram

Počátek 5. století, Aquileia, výška 45,6 cm, s podstavcem 54,7 cm, bronz.

Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung (VI 612), Vídeň.

Zdroj: Jeffrey Spier, „Staurogram“, in: id. (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven:

Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 233–234 (Catalogue VI, č. 58).



Monogram, vyřezaný z bronzového plátu a fixovaný olovem v kamenném podstavci, byl snad původně umístěn v některém z aquilejských chrámů. Údajně byl nalezen ve vinici v aquilejské oblasti Monastero.

Čistě literárním symbolem zůstal až do poloviny 4. století, kdy se začal objevovat i v jiných kontextech vizuální kultury. Jeho oživení a narůstající obliba souvisela s šířením konstantinovského Kristova monogramu XP (*chí-rhó*). V průběhu 5. století byl staurogram nahrazen přímým vyobrazením kříže.

Řecká písmena *alfa* a *omega*, přivěšená na krátkých řetízcích k příčnému břevnu kříže, odkazují na Kristův výrok: „Já jsem Alfa i Omega [počátek i konec]“ (Zj 1,8; 21,6; 22,13; srov. Iz 44,6).

Obr. 7. Palatinské grafitto

3. století.

Museo Palatino, Řím.

Zdroj: Felicity Harley, „The Crucifixion“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 227–228 (Catalogue V, obr. 2).



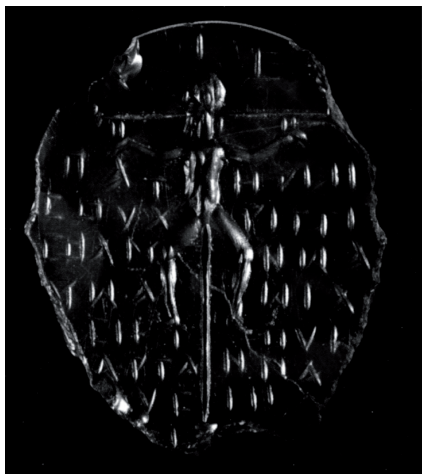
Grafitto bylo objeveno v roce 1856 v Císařském paláci na Palatinu v Římě. Zobrazuje mužskou postavu, která se vztyčenou rukou stojí před ukřižovaným mužem s oslí hlavou. Řecký nápis lze číst dvojím způsobem: *Alexamenos, sebete theon!* („Alexamene, uctívej boha!“ [s chybným vokativem]) nebo *Alexamenos sebete[i] theon.* („Alexamenos uctívá boha.“ [s doplněním tvaru slovesa]). Autor grafitta, vyrytého do omítky v části paláce určené pro služebnictvo, zřejmě stál vně křesťanské komunity. Patrně jde o parodii ukřižování.

Obr. 8. Magický amulet s ukřižováním

Konec 2. – 3. století, východní Středomoří – Sýrie (?), 3 x 2,5 x 0,6 cm, jaspis.

Z pařížské sbírky Rogera Pereira, British Museum, Department of Prehistory and Europe (MME 1986.05–01.1), Londýn.

Zdroj: Felicity Harley – Jeffrey Spier, „Magical Amulet with the Crucifixion“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 228–229 (Catalogue V, č. 55a-b).



Gema, zhotovená zahloubenou technikou intaglie v heliotropu (tmavozeleném jaspisu s červenými skvrnami), představuje jedno z nejstarších vyobrazení Ježíšova ukřižování, přibližně synchronní s palatinským grafittem. Stylem řezby, materiálem ani nápisy se nijak podstatně neliší od magických amuletů pocházejících z Egypta či Sýrie a široce používaných v průběhu 2. a 3. století po celé Římské říši.

Ježíš je na amuletu vyobrazen jako nahý muž s dlouhými vlasy i vousy, jehož paže jsou rozepjaty na kříži ve tvaru T. Ruce jsou k příčnému břevnu (*patibulum*) připevněny vždy jen dvěma pásky obtáčejícími zápěstí, takže lokty i předloktí zůstávají volně zavěšeny. Horní část těla je přitisknuta ke svislému kůlu kříže, zatímco hlava se výrazně otáčí doleva. Nohy jsou ohnuty v kolenou a zobrazeny z profilu. Jejich poloha naznačuje volné zavěšení, jako by ukřižovaný seděl na menším příčném sedátku nebo kolíku.

Otevřená Ježíšova nahota je v příkrém protikladu k triumfálnímu symbolismu pozdějších znázornění ukřižovaného Krista. Patrně se však již nejedná o antické pojetí nahoty jako výrazu božského charakteru postavy ani o odkaz k historickému kontextu techniky křížování, nýbrž o magické zdůraznění Ježíšovy moci, která překonává brutalitu ukřižování a tím chrání před zlými silami.

Amulet je v souladu s dobovými zvyklostmi pokryt řeckým nápisem sestávajícím převážně z magických jmen, z nichž jsou dnes jen některá srozumitelná. Na obversu gemy je kolem ukřižovaného umístěn 9–řádkový text:

Originál	Přepis	Překlad
ΥΙΕ ΠΑΤΕΡ ΙΗ COY ΧΡΙCΤΕ COAM ΝΩΑ Μ ΩΑΩΑΙ CHIOYΩ APTANNA YC IOY I ...	<i>Hyie, Patér, Ié- sú Christe, soam nóa- m (h)óáóai séiúó artanna ys iú i ...</i>	Synu, Otče, Je- žíši Kriste, soam nóa- m (h)óáóai séiúó pověšený (?) ys iú i ...

Nápis na reversu gemy má stejný počet řádků a byl zřejmě proveden jiným rytcem. Je ještě méně srozumitelný:

Originál	Přepis	Překlad
ΙΩΕ ΕΥΑΕΥΙΙ ... ΝΟΥΙCΥΕ ...[Β]ΑΔΗΤΟΦΩ ΘΙΕCCEΤCKΗ Ε ΜΜΑΝΑΥΗΛ Α CΤΡΑΠΕΤΚΜΗ Φ ΜΕΙΘΩΑΡ ΜΕΜΠΕ	<i>Ióe euaeuui ... núisye ...[B]adétofó thiessetské E- mmanauél A- strapetkmé- f Meithóar mempe</i>	<i>Ióe euaeuui ... núisye ... Badétofó- th iessetské E- mmanuel A- strapetkmé- f Meithóar mempe</i>

Dvě ze zmíněných jmen jsou doložena i v jiných magických textech. Badétofóth je znám z magických papyrů jako bůh druhé hodiny, zatímco Astrapetkméf (Satraperkméf) je egyptského původu a jeho jméno znamená „Velký satrapa Kméf“. Jediné biblické jméno Emmanuel, které se zde objevuje, je v křesťanské tradici spojováno s Ježíšovým mesiášstvím (srov. *Iz* 7,14; *Mt* 1,23).

Obr. 9. Zahloubená gema s ukřižováním

Polovina 4. století, Sýrie (?), 1,05 x 1,35 cm, karneol.

Ze sbírky A. W. Frankse, British Museum, Department of Prehistory and Europe (MME 1895.11–13.1), Londýn.

Zdroj: Felicity Harley, „Engraved Gem with Crucifixion“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 229 (Catalogue V, č. 56).



Malá intaglie z karneolu původně sloužila jako osobní pečetidlo. Je na ní vyobrazen Ježíš pověšený na kříži ve tvaru T a obklopený dvanácti apoštolů. Ježíš je nahý a spolu s apoštolů stojí na lince procházející spodní částí vyobrazení. Jeho tělo je zobrazeno frontálně, zatímco hlava a chodidla jsou natočeny v profilu doleva. Povislá poloha Ježíšových paží naznačuje, že je k příčnému břevnu (*patibulum*) kříže připoután jen za zápěstí. Ježíš je dvakrát větší než apoštolové, kteří stojí v řadě vedle kříže, vždy po šesti z každé strany. Jsou zahaleni do plášťů (*pallia*), jejichž zřasení je znázorněno diagonálními vrypů přes jejich těla.

Nad Ježíšovou hlavou je vyryto řecké akrostichon IXΘYC (*ichthys*) ve významu „ryba“. Jednotlivá písmena akrosticha znamenají IHCOYC XPICTOC ΘEOY YIOC CΩTHP (*Iésús Christos Theú Hyios Sótér*), „Ježíš Kristus, Boží Syn, Spasitel“.

Přítomnost dvanácti apoštolů u Ježíšova ukřižování neodpovídá kanonickým evangeliím (srov. *Mk* 14,50; *Mt* 26,56; *L* 22,54; *J* 18,15), jejichž podání je více respektováno až na pozdějších vyobrazeních z 5. a 6. století. Triumfující ukřižovaný Kristus obklopený apoštolů se též objevuje na římských sarkofázích z konce 4. století. Symbolickým záměrem této kompozice je zdůraznění Ježíšova vítězství nad smrtí a role apoštolů jako svědků Ježíšových slov.

Obr. 10. Sádrový otisk zahloubené gemy s ukřižováním

4. století.

Ze sbírky G. F. Notta, Deutsches Archäologisches Institut, Řím.

Zdroj: Felicity Harley, „Engraved Gem with Crucifixion“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 229 (Catalogue V, č. 56, obr. 1).



Z gemy, nacházející se na počátku 19. století ve sbírce G. F. Notta, se zachoval pouze sádrový otisk. Ježíš je na ní vyobrazen se svatozáří a s rukama rozpaženými v triumfálním gestu. Jeho výsostné postavení v řadě dvanácti apoštolů je zdůrazněno nikoli zvětšením postavy, nýbrž jeho zvýšenou pozicí na sloupu. Přímé zobrazení horní části kříže je potlačeno, Ježíšovo tělo s rozpaženými rukama a sloupovým podstavcem však tvoří jeho výraznou siluetu. Dva apoštolové v čele každé skupiny se dotýkají malé plošiny, na níž Ježíš stojí. V dolní části scény, oddělené linkou, je mezi dvěma posledními písmeny řeckého nápisu vyobrazen beránek. Nápis uvádí Ježíšovo jméno v neobvyklé řecké transkripci: EHCΘ XPECTOC (*Eéso Chrestos*), „Ježíš Kristus“.

Obr. 11. Tzv. Maskellovy slonovinové plakety s vyobrazením pašijového cyklu

Asi 420–430, Řím, každý panel asi 7,5 x 9,8 cm, slonovina.

Ze sbírky Williama Maskella (1814–1890), British Museum, Department of Prehistory and Europe (MME 1856.06–23.4–7), Londýn.

Zdroj: Felicity Harley, „Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ (the ‚Maskell Ivories‘)“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 229–232 (Catalogue V, č. 57a–d).

Soubor čtyř reliéfů vyřezaných ze slonoviny představuje jedno z nejstarších vyobrazení pašijového cyklu. Sestává ze sedmi dějových epizod, počínaje Ježíšem před Pilátem a konče zjevením vzkříšeného Krista apoštolům. Řemeslné zpracování i promyšlená kompozice řadí tuto kolekci k vrcholům soudobé římské řezby ve slonovině. Jednotlivé reliéfní panely zřejmě původně tvořily boky čtvercové kazety, snad relikviáře nebo schránky k ukládání posvěcených hostií. Podélný výřez na horním okraji a drážka podél spodního okraje panelů sloužily k těsnému přiklopení víka kazety a uchycení dna. Obě tyto části jsou dnes již ztraceny. Na panelech jsou dosud patrná místa, kde byly závěsy víka přichyceny (viz obr. 11.D).



(A) První panel zahrnuje tři dějové epizody: Piláta, jenž si myje ruce, Ježíše nesoucího kříž (J 19,17) a Petra zapírajícího Krista. Obratná kompozice se vyznačuje propracovaností jednotlivých postav, jejich pohledů a vzájemné interakce. Jednotlivé epizody na sebe plynule navazují a současně tvoří jeden celek, jemuž dominuje Ježíš vybízený vojákem k nesení kříže.

Scéna Petrova zapření Krista nejvíce odpovídá verzi *Janova evangelia*, podle níž se Petr ohříval u ohně z dřevěného uhlí (*anthrakiá*), když byl dotázán služkou, zda byl s Ježíšem (J 18,17–18). Motiv

kohouta, který zakokrhoval po Petrově selhání, se s obměnami objevuje ve všech kanonických evangeliích (Mt 26,69–75; Mk 14,66–72; L 22,56–62; J 18,25–27).



(B) Druhý panel se soustřeďuje na Ježíšovo ukřižování, které klade do kontrastu s Jidášovou sebevraždou (Mt 27,3–5). Olistěný strom se ohýbá pod vahou mrtvého Jidášova těla, pod nímž leží měsíc s vysypanými, proradně získanými penězi. Motiv zelenajícího se stromu je polemicky převzat z římského funerálního umění, kde v pozici vedle hrobky symbolizuje pokračující život po smrti. Zde je životodárná síla Ježíšovy oběti přenesena na ptáka sedícího v jeho větvoví u hnízda se dvěma ptáčky, jež představují pokračování života v Kristu.

Navzdory umístění mimo středovou osu reliéfu nese centrální význam ukřižovaný Ježíš s Marií a apoštolem Janem (srov. J 19,25–27). Ježíšovy oči jsou široce rozevřené, avšak jejich pohled nesměřuje na diváka, nýbrž jej v souladu s Ježíšovým odpoutáním od vlastního utrpení mívá. Jeho tělo je zobrazeno přísně *en face*, bez fyziologické vazby na fakt ukřižování. Paže jsou roztaženy v triumfálním gestu, podtrženém naplocho rozevřenými dlaněmi probítnými hřeby. Svatozář kolem Ježíšovy hlavy koresponduje s týž atributem na čtvrtém reliéfu (obr. 11.D) a odkazuje k jeho nezlomnému božství, jež se projevuje právě v ukřižování a vzkříšení. Nad křížem je umístěn štítek (*titulus*) s nápisem REX IVD[AEORUM], „Král Židů“ (J 19,19).

Nejnápadnějším Ježíšovým rysem je jeho mladistvý vzhled, bezvousá tvář a atletická postava. Ježíš je téměř nahý, zakryt jen úzkou bederní rouškou (*subligaculum*). V duchu antických výtvarných tradic jeho zářivá nahota demonstruje vyšší, božský status – na rozdíl od mrtvého Jidáše, jehož tělo je zcela zahaleno do oděvu.

Voják, stojící vpravo, napřahuje pravou ruku k výpadu proti Ježíšovu levému boku (J 19,34–35). Zbytky zbraně v ozbrojencově ruce i zranění na Ježíšově hrudi ukazují, že třímal kopí, jež se nedochovalo.



(C) Třetí panel zobrazuje scénu s ženami, jež se u Ježíšova hrobu staly svědkyněmi jeho vzkříšení (*Mt* 28,1–7; *Mk* 16,1–8; *L* 24,1–8). Truchlící zahalené ženy jsou zobrazeny vsedě po obou stranách hrobky. Jejich pohledy směřující k hrobce i těla schoulená v zármutku kontrastují s uvolněnou polohou stráží opírajících se o zbroj a odvracejících tváře od hrobu. Čtyřboký tvar hrobky s rotundovitou nástavbou, opatřenou obloukovými okny a sešikmenou střechou, je zřejmě připomínkou Konstantinova chrámu Božího hrobu v Jeruzalémě. Jedno z křídel pootevřených dveří hrobky bylo silou Ježíšova vzkříšení roztrženo a odhalilo tak prázdný sarkofág. Podobně jako dveře soudobých kostelů jsou i dveře do hrobky zdobeny dřevořezbou (srov. obr. 12). Na jednom z panelů zachovaného křídla dveří je zobrazeno zmrtvýchvstání Lazara jako odkaz na Kristovo vlastní vzkříšení.



(D) Na čtvrtém panelu je vyobrazen vzkříšený Kristus triumfující na vyvýšeném podstavci, po jehož stranách stojí vždy dva z jeho učedníků. Jeho levá paže, pozdvižená v rázném gestu, současně odhaluje ránu na boku, aby přesvědčila nevěřícího Tomáše, jehož postava je záměrně zmenšena (srov. *J* 20,24–28).

Obr. 12. Vstupní dveře do chrámu sv. Sabiny

Asi 432, Santa Sabina, Řím.

Zdroj: Herbert L. Kessler, „Bright Gardens of Paradise“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 111–139: 121, obr. 88; Felicity Harley, „The Crucifixion“, in: Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven: Yale University Press – Fort Worth: Kimbell Art Museum 2007, s. 227–228 (Catalogue V, obr. 1).



(A) Plochu vstupních dveří, tvořících přechod mezi světskou a sakrální sférou, pokrývá unikátně dochovaná dřevorezba zachycující scény ze Starého a Nového zákona. Rozvržení jednotlivých panelů, rámovaných vinnou révou symbolizující ráj, rozvíjí téma skripturální konkordance, charakteristické pro první pokonstantinovské století. Vlevo nahoře se nachází scéna ukřižování.



(B) Znárodnění ukřižovaného Krista mezi dvěma lotry ukazuje, jak obtížně se tento motiv ve vizuální kultuře prosazoval. Ukřižování zaujímají pozici, která spíše odkazuje ke gestu orantů než k charakteristickému rozpažení na příčném břevnu kříže. Jejich kříže záměrně splývají s architekturou na pozadí scény.