



Speculum mortis

Recenzovali:

Prof. dr hab. Waldemar Deluga

/Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie/

Doc. PhDr. Ing. Pavol Černý, Ph.D.

/Ostravská univerzita v Ostravě/



Publikace vychází s finanční podporou GA ČR reg. č. 15-16447S s názvem *Ars moriendi. Proměny středověkých moralit v reformní homiletice, zpovědní praxi a umění 14.–16. století.*

© PhDr. Daniela Rywiková, Ph.D., 2016

© Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2016

ISBN 978-80-7464-845-8

Daniela Rywíková

Speculum mortis

Obraz Smrti v českém malířství
pozdního středověku



Ostrava 2016





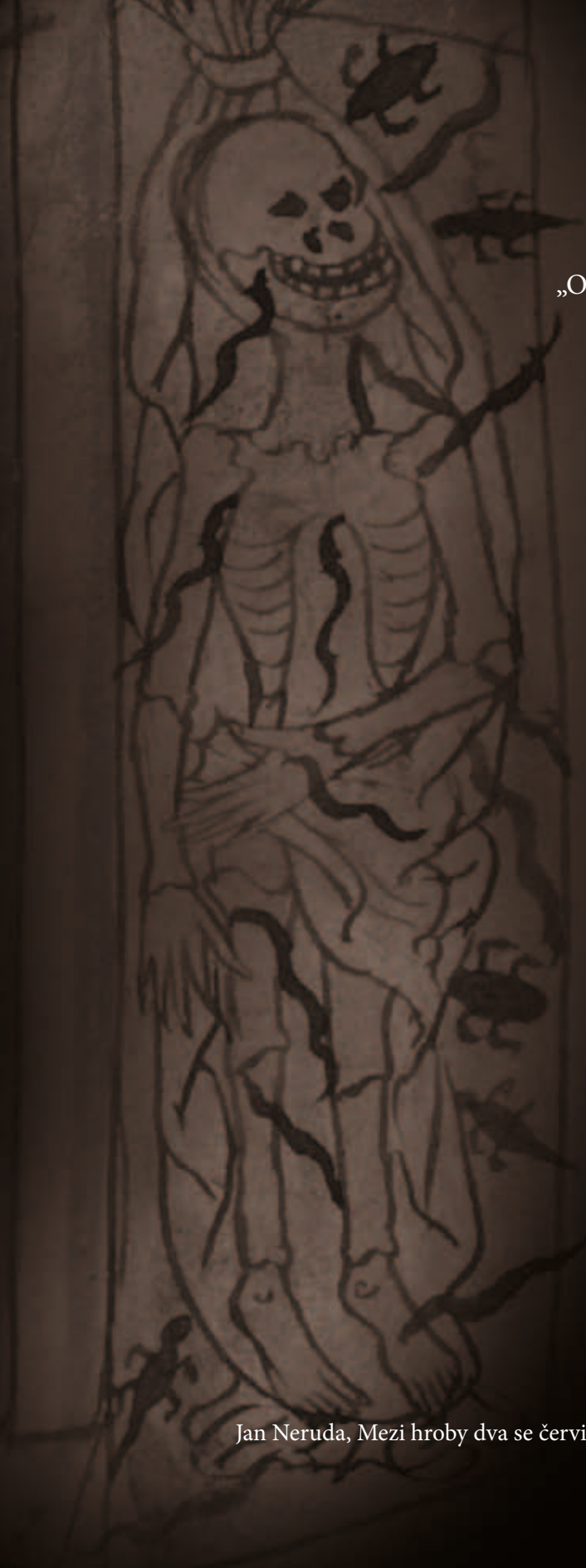


Obsah

13	Předmluva
17	Úvod Poslední věci člověka. Umírání a smrt ve středověku
25	<i>Imago mortis</i> Obraz Smrti v umění raného a vrcholného středověku
51	Apokalyptická Smrt
61	<i>Mors triumphans</i> Triumf smrti v broumovském karneru v kontextu dobové funerální liturgie a teologie
93	<i>Memento mori</i> Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v nástěnné malbě pozdně středověkých Čech jako polysémantická prezentace Smrti
102	Poslední soud a legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v Mouřenci u Annína
111	Panovnická moc mezi životem a smrtí. Poznámka k legendě O setkání třech živých s třemi mrtvými v broumovském karneru
117	Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v kontextu pozdně středověké pastorační praxe v dominikánském kostele v Českých Budějovicích
129	<i>Memento mori</i> v kostele sv. Bartoloměje v Kočí

137	<i>Ars moriendi</i> a symetrie hříchu Krumlovský sborník jako vádemékum ctnostného života, dokonalého pokání a dobré smrti
159	<i>Danse macabre</i> Dva pražské Tance smrti jako kritika hříšného světa
187	Epilog Na prahu moderní doby. Dekadentní, lascivní a groteskní Smrt
203	Poznámky
241	Vybrané texty
265	Seznam literatury
285	Seznam vyobrazení
293	Rejstříky
301	Summary





Mezi hroby dva se červi potkali.
„Odkud, bratře?“ „Z lebky básníkovy.“
„Toť nám bratr, co tam viděl, poví.“
„Pouhý mozek – pranic krásného. –
Odkud ty?“ „Já z lebky učencovy;
nezbylo i tu nic jasného.“

Jan Neruda, Mezi hroby dva se červi potkali (Hřbitovní kvítí, 1858)



Předmluva

Člověk se odpradáвна snažil vyrovnat s neodvratnou realitou smrti prostřednictvím náboženství, filozofie, ale také umění. Vědomí vlastní smrtelnosti a tělesného zániku stejně jako snaha o vyrovnání se s tímto nevyhnutelným faktem patří mezi *loci communes* všech náboženství a kultur s nimi spojených napříč lidskými dějinami. Je antropologickou konstantou, fenoménem navýsost existenciálním vnucujícím otázky, jež si kladli lidé od pradávna, ve středověku stejně jako dnes: Je lidský život v tomto světě pouhou nicotnou epizodou následovanou zánikem těla i vědomí, nebo je, viděno očima středověkých mystiků, trnitou cestou, „slzavým údolím“ a nezbytnou cenou, již duše uvězněná ve smrtelném lidském těle musí zaplatit proto, aby se nakonec mohla spojit s nejvyšší bytostí?

(13)

Kniha, která se před čtenářem nyní otevírá, nemá ambice odpovědět na zásadní otázku týkající se lidské existence, života a smrti. Chce nastínit vnímání smrti a její reflexi v umění pozdně středověkých Čech, a to v co možná nejširším kontextu. V rámci českých zemí rozsáhlejší zpracování tematiky smrti, vyjma studií věnovaných dobové epigrafice a náhrobkům obecně, dosud chybí.¹

Také z tohoto důvodu se následující kapitoly soustředí především na nástěnnou a knižní malbu, neboť zde lze nejlépe sledovat jak liturgický, tak obecně pastorační kontext a využití motivů prezentujících buď personifikovanou Smrt, nebo mrtvé lidské tělo, jež ji nezřídka představuje. Text této knihy proto budiž vnímán jako první ucelenější pokus o komplexnější zpracování ikonografie personifikované Smrti a její malířské prezentace ve výtvarném umění českého středověku, a zejména však jako možná inspirace pro další bádání.

Až do 40. let 14. století se v rámci českého umění bohužel nedochovala žádná vizuální prezentace personifikované Smrti. Je nicméně více než zajímavé, že během dalších dekád 14. století se setkáváme se všemi základními náměty objevujícími se v umění vrcholného středověku zejména v Itálii a ve Francii, včetně legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými či unikátního zobrazení Triumfu smrti se Smrtí jedoucí na koni. Zdá se, že

zejména legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými patřila v českém monastickém prostředí k oblíbeným tématům. I když se do dnešních dnů v Čechách dochovaly pouze čtyři příklady této ikonografie, můžeme při značných ztrátách původního uměleckého fondu předpokládat její přítomnost také v interiérech farních kostelů či v knižní malbě, jak naznačuje dochované torzo snad tohoto námětu v kostele sv. Bartoloměje v Kočí i jeho oblíbenost u členů lucemburského rodu. V kontextu středoevropského umění mimořádná je dochovaná malba Triumfu smrti v broumovském karneru, jejíž unikátní přítomnost v kontextu českého umění je rovněž nutno spojit s pastorační činností benediktýnského řádu. Téma smrti a posledních věcí člověka přirozeně hrálo v pastorační praxi pozdního středověku velkou roli a v kontextu dobové dogmaticko-didaktické a moralistní literatury se setkáme s unikátními ikonografickými koncepty spojujícími makabrozní ikonografii s dobovou teologií hříchu v rámci konceptu tzv. dobré smrti – *ars moriendi*.

(14)

Apokalyptické nálady pozdního středověku do značné míry vyostřily vnímání smrti v kontextu blížícího se konce světa. Ty v Čechách, podobně jako jinde v Evropě zažívaly svou renesanci jak v předhusitské době, tak rovněž u husitských bohoslovců kladoucích důraz na mravní obnovu společnosti a církve stejně jako na osobní zodpovědnost každého křesťana za vlastní hříchy. Není patrně náhoda, že jeden z nejstarších dochovaných Tanců smrti v evropské knižní malbě se, jak uvidíme, objevuje právě v utrakvistickém prostředí, a dokládá tak jak konfesijní neutralitu tohoto tématu, tak především jeho univerzální a originální využití v rámci obecného moralistního diskurzu neklidné doby. Následující strany mohou pouze poodhalit tvář středověké Smrti. Je to nicméně poodhalení velice skromné, neboť mnohé zůstává skryto, či se nám, v některých případech doslova, zjevuje pouze v nejasných konturách. Jedno je však jisté: Úzkost ze smrti a umírání zůstává dnes stejná jako v pozdním středověku.





SMRT BEZ SMRTI

Uprostřed života jsme ve smrti,
koho najdeme jako pomocníka
jestliže ne tebe, Pane,
který se spravedlivě hněváš
pro naše hříchy...
Nevydávej nás hořké smrti!

Anonym, antifona Media vita in morte sumus

Úvod

Poslední věci člověka.

Umírání a smrt ve středověku

Cave cave deus videt (Pozor, pozor, Bůh se dívá). Tato slova vepsal Hieronymus Bosch pod polopostavu Bolestného Krista stojícího ve zřítelnici symbolického Božího oka tvořící střed jeho slavné desky *Sedm smrtelných hříchů a čtyři poslední věci člověka*.² Duhovku oka tvoří segmenty se scénami sedmi smrtelných hříchů, v rozích desky jsou pak zobrazeny tzv. *quattuor novissima* – poslední věci člověka: Poslední soud, peklo, ráj a smrt. Ta je zobrazena jako výjev zachycující moment smrti hříšníka. Umírá na smrtelném loži v kruhu své rodiny za asistence duchovního udělujícího viatikum (svátost posledního pomazání), jehož součástí bylo také vyznání se ze spáchaných hříchů a pokání. Scéna není ničím jiným než vyobrazením ideální, tzv. dobré smrti (*mors bona*), jež byla smrtí očekávanou a do detailů připravenou. Každodenní příprava na smrt byla jedním ze základních témat pozdně středověké homiletiky a promítala se do dobového umění. Obava ze špatné, nepřipravené a improvizované smrti (*mors mala, mors improvisa*) vedoucí k věčnému zatracení byla jedním ze základních rysů pozdně středověké mentality a společnosti.

(17)

14. a 15. století bylo v Evropě dobou rostoucího a intenzivně prožívaného strachu ze smrti.³ Vnímání a chápání smrti se však u člověka žijícího v pozdním středověku diametrálně odlišovalo od našeho odtažitého vztahu ke smrti, většinou redukovaného na strach z umírání a z postupného a bolestného fyzického zániku, a proto pečlivě vytěšňovaného z každodennosti současné post-industriální společnosti. Výstižně to charakterizoval Norbert Elias: *Společenský problém smrti se proto zvládá tak obtížně, poněvadž živým je zatěžko identifikovat se s mrtvými*.⁴ Vztah člověka k umírání a jeho vyrovnávání se tehdy jako dnes s vědomím, že život je konečný, se ve středověku podstatně odlišovaly od strategie moderní společnosti spočívající do značné míry v podvědomém ignorování či v záměrném – slovy Phillipa Arièse – *vyobcování smrti*.⁵ Zejména současná pop-kultura se svou vizuální prezentací smrti do značné míry reflektuje odtažitost moderního člověka od vědomí vlastní smrtelnosti odsouvající ji do sféry sci-fi či fantasy. Jako by stáří, umírání

(18)



1 Hieronymus Bosch, Sedm smrtelných hříchů a čtyři poslední věci člověka, kolem 1505
 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. č. P02822
 Foto: ©Museo Nacional del Prado

a smrt nebyly součástí našeho světa, života a jeho reality. Smrt a stáří doprovázené úbytkem tělesných i duševních sil znepokojivě erodují kult krásy, mládí a nikdy nepolevující produktivity čehokoliv, upgradované současným technologickým pokrokem. Jak diametrálně odlišné je oproti tomu uchopení „kultury smrti“ středověkou společností, výstižně vyjádřené textem antifony *Media vita in morte sumus* (*Uprostřed života jsme ve smrti*).

Středověký člověk na rozdíl od nás nežil izolován od umírajících. Světy živých a mrtvých od sebe nebyly odděleny chirurgicky přesným a dokonale sterilním řezem, ale postupovaly se jak v rovině imaginace, tak každodenní reality. Smrt byla vnímána jako součást světa živých. V představách středověkého člověka má proto nejen svou tvář, ale také lidské vlastnosti: Může být dobrá i špatná, spravedlivá, moudrá, cynická či lascivní, jedná, promlouvá, diskutuje a na samém sklonku středověku také jedná s agresivitou vlastní živým, do jejichž světa aktivně a dramaticky zasahuje. Smrt byla univerzálním a silným tématem v celé středověké Evropě pro svou schopnost přesahu ryze osobní, individuální zkušenosti ztráty bližního a jeho komemorace do sféry veřejné a kolektivní, nabývající

rozměru komunitního, v případě úmrtí panovníka dokonce politického a historického. *Ars moriendi* – umění dobré smrti a tzv. poslední věci člověka se také proto staly nedílnou součástí morálního diskurzu středověku a kodifikovány v systému sakramentální praxe tehdejší církve.⁶

Středověk rozlišoval mezi tzv. první smrtí, tj. tělesnou (zánikem fyzického těla) a druhou smrtí, smrtí duchovní (eschatologickou), jež je jakousi smrtí bez smrti, neboť hříšná duše neumírá, ale věčně trpí v očistci, případně po Posledním soudu opětovně spojená se svým tělem v pekle: Tam je – slovy pozdně středověké homiletiky – *Smrt wzdy ziwa*.⁷ Zatímco fyzické smrti neunikne nikdo, neboť je důsledkem prvotního hříchu, smrt eschatologická byla vnímána jako extrémní a finální trest za spáchané smrtelné hříchy, jež v momentě fyzické smrti člověka zůstaly bez potrestání, tedy bez tzv. účinného pokání. Středověcí kazatelé často varovali věřící, aby svátostné pokání nevykonávali až na smrtelném loži, jak bylo běžnou a kritizovanou praxí, kterou se snažil zvrátit IV. lateránský koncil nařízením povinné roční zpovědi, jež byla podmínkou a nedílnou součástí efektivního pokání.⁸

(19)

Dualistické vnímání smrti logicky refletovalo komplexní, ambivalentní a často antagonický vztah těla a duše, v pozdně středověké literatuře příznačně vyjádřený sporem či hádáním duše s tělem.⁹ Zánik fyzického těla byl paralelou nevyhnutelného zániku hříšného světa, který bude stejně krutý, definitivní a náhlý jako smrt člověka. Nikoliv náhodou je smrt přirovnávána ke zloději, jež *nás střeže*.¹⁰ Podobně soudný den přijde tak, *jako přichází zloděj v noci*.¹¹ *Memento mori* – připomínka tělesného zániku stejně jako obava z eschatologického konce byly permanentně přítomny v pozdně středověké každodennosti a liturgii. Při mších se vzpomínalo na mrtvé, na Popeleční středu kněz sypal na hlavu věřících popel se slovy *prach jsi a v prach se obrátíš*, do kostela věřící většinou chodili přes hřbitov tvořící nedílnou součást středověké urbánní krajiny, na jehož zdech či v jehož hřbitovní kapli mohli spatřit kromě lidských ostatků povalujících se všude kolem některý z obrazů *memento mori*.¹² Například legendu O setkání třech živých s třemi mrtvými nebo Tanec smrti s umrlci vtahujícími do víru tance postavy reprezentující všechny vrstvy tehdejší společnosti – papeže, císaře stejně jako žebráka nebo dítě – a připomínající živým, že to, *co jsme my, budete i vy!* Pro člověka žijícího v de facto kastovní společnosti a jen obtížně vystupujícího ze svého „stavu“, tak smrt představovala jediný skutečně sociálně spravedlivý fenomén v jeho životě. Ve smrti jsou si všichni rovni, neboť všichni mají nejen stejná zkáze podléhající a po smrti tlející těla, ale také stejnou šanci na spásu duše.

Fascinace makabrozitou tělesného rozkladu do detailů popisovaného ve vrcholně a pozdně středověké literatuře i výtvarném umění je jedním z typických rysů dobové kultury smrti.¹³ Jedním z aspektů, jež k tomuto fenoménu bezpochyby přispěl, byla epidemie morové nákazy, tzv. černé smrti, která Evropu zachvátila v roce 1347.¹⁴ Odhaduje se, že během ní zemřelo asi 70 miliónů obyvatel starého kontinentu, některé regiony přitom nadlouho zůstaly zcela vylištěné. Prakticky každá generace lidí žijících ve 14. a 15. století

(20) alespoň jednou zažila epidemii moru vracející se do středověkých měst a vesnic s děsivou pravidelností. Periodicky se opakující epidemie měly devastující společenské, ekonomické i psychické následky doprovázené projevy oscilujícími nezřídka mezi pesimistickým fatalismem, extrémními formami zbožnosti a frenetickým hédonismem. Dobové výtvarné umění, literatura i funerální liturgie jasně ilustrují bezmoc a hrůzu, kterou v lidech smrt kosící všechny bez rozdílu zanechala, přičemž morová nákaza děsila své oběti nejen vnějšími projevy, jež umírajícího ještě za živa proměnily v páchnoucí, zčernalou a boláky posetou živoucí mrtvolu, ale rovněž rychlostí a náhlostí, s níž nemocní umírali často bez možnosti přijetí svátosti posledního pomazání a dalších ritualizovaných úkonů, jež byly nezbytným předpokladem tzv. dobré smrti. Morová nákaza byla nositelkou smrti fyzické, sociální i eschatologické – vedla nejen k vyloučení ještě živého člověka z tehdejší společnosti (nezřídka byli umírající pohřbíváni do hromadných hrobů společně s mrtvými), ale byla příčinou věčného zatracení. Byla to obávaná *mors improvisa* – smrt bez patřičných rituálů, svátostí a řádného pohřbu, uprostřed sociálního rozkladu způsobeného úprkem vládnoucích elit i kléru z postižených míst a doprovázená pro tehdejší dobu jinak nemyslitelnou sociální izolací umírajících. Není divu, že takto dramatické zhroucení řádu světa působilo na středověkého člověka jako předobraz apokalypsy dokonale vizualizovaný slavnou malbou Triumfu smrti v palermském Palazzo Abatellis z doby kolem roku 1446.¹⁵

Umírání a smrt byly chápány jako poslední vědomé činy člověka a tzv. dobrá smrt znamenala především smrt očekávanou, při níž je člověk při plném vědomí (což byl, jak uvidíme dále, velmi důležitý moment *ars moriendi*), a na niž se lze předem v klidu připravit, zaopatřit vše potřebné a zajistit tak spásu své duše. Dobrá, slovy Philippa Arièse „uchočená“ smrt¹⁶ byla v pozdním středověku vnímána jako dovednost, jíž je třeba se učit. Vedle samozřejmé víry ve vzkříšení byl hlavním předpokladem dobré smrti řádný život podle evangelia a učení církve a příprava na moment smrti, kterému předcházelo mimo jiné sepsání testamentu, jenž byl de facto pokračováním zpovědi vykonané umírajícím. Zbožná závěť měla platnost právního dokumentu, jehož pravost musel před svědky u lože umírajícího stvrdit kněz, a nezřídka obsahovala odkaz zbožné fundace či daru.¹⁷ Připomínka zbožného činu vykonaného umírajícím doslova na smrtelném loži byla součástí pokání a posmrtných komemorativních rituálů, z nichž nejdůležitějším byla zádušní mše nejen symbolicky a opakovaně zpřítomňující zemřelého připomínáním jeho památky (obvykle v den výročí jeho smrti), ale zároveň krátící pobyt jeho duše v očišči. Když umírající ulehl na smrtelné lože, byl zavolán kněz aby jej vyzpovídal, udělil rozhřešení a patřičné pokání. Umírající naposledy přijal svátost eucharistie – výjimečně mohl přijmout tělo i krev Páně – a se zapálenou svící v pravici a v modlitbách při pohledu na Ukřižovaného Krista v klidu očekával příchod smrti. Mezitím kněz udělil umírajícímu svátost posledního pomazání, jež začínala modlitbou za zmírnění bolestí a navrácení zdraví. Kněz pak nemocného pokřížoval posvátným olejem na hlavě, očích, uších, nosu,



(21)

2 Triumf smrti, kolem 1446. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

Foto: archiv autorky

krku, prsou, ramenou a končetinách. Ostatní přítomní se za umírajícího modlili sedm kajících žalmů, počínaje Žalmem 130 začínajícím slovy *De profundis...*¹⁸ V momentu smrti umírajícího duše opustí svůj hmotný příbytek a čeká na den Posledního soudu, kdy se znovu spojí se svým původním, nyní obnoveným tělem, aby byla souzena Kristem, jenž definitivně rozhodne o jejím osudu.

Otázkou, jež byla církví vyřešena oficiální doktrínou až během 30. let 14. století, zůstávala existence tzv. partikulárního či osobního soudu konaného v momentu smrti věřícího, respektive nejistota, kde přesně pobývá duše po svém odloučení od těla do dne Posledního soudu (tzv. *iudicium duplex*), kdy bude znovu spojena se svým obnoveným tělem.¹⁹ S tím úzce souvisela otázka očištění, zpochybňovaného teology od počátku víry v jeho existenci, jež je prameny doložena ve 12. století, nicméně, jak upozorňuje Peter Dinzelbacher, latentně byla přítomna zejména v monastickém prostředí daleko dříve.²⁰ Jeho oficiální dogmatizace lyonským koncilem v roce 1274 tak byla pouhým legitimizováním rozšířené neoficiální víry v trojstupňovou topografii onoho světa sestávající z pekla, očištění a nebe.²¹ Smrt, Poslední soud, peklo a nebe byly pojmy vztahující se ke křes-

řanské eschatologii, jejichž znalost (omezená na prosté pojmenování) byla ve vrcholném a pozdním středověku od věřících vyžadována jako součást pastoračního minima. Jsou rovněž oblíbeným námětem pozdně středověké ikonografie, přičemž Poslední soud byl od 11. století frekventovaným námětem malířství a sochařství, podobně jako peklo, jehož konkrétní topografie i tresty, jimiž jsou mučeni hříšníci, zaměstnávala mysl a fantazii nejen středověkých umělců, ale také teologů a mystiků.

(22) Jak uvidíme v následujících kapitolách, na rozdíl od Posledního soudu, pekla a nebe, je zobrazení Smrti v umění pozdního středověku vzácnější, komplikovanější, o to však ikonograficky rozmanitější. Přirozenou snahou objednavatelů, konceptorů a umělců bylo vizualizovat smrt ve všech jejích významových akcentech a kontextech. Tzv. poslední věci člověka se tak ve středověké kultuře staly věcmi prvotního významu, neboť nejistá otázka spasení duše a jejího posmrtného osudu měla podle teologů zaměstnávat mysl křesťana bez ustání. *Memento mori* byl imperativ, jehož naplňování bylo nikoliv náhodou vnímáno jako součást života podle evangelia (*vita activa*), permanentního boje s hříchem a v neposlední řadě jako cesta k duchovní dokonalosti.



TVÁŘ SMRTI

Znamenaj každý a pohled' na obraz smutný
a velmi žalostivý s kosú a prostěradlem přepásaný,
kterýžto obraz tak, jakož píše mistr, když jest uzřel,
strachem velikým mluvíti jest nemohl,
ale na zem jest padl.

Imago mortis

Obraz Smrti v umění raného středověku

V poutní kapli Notre-Dame des Fontaines v malebném alpském údolí nad městečkem La Brigue se do dnešních dnů dochoval mimořádně rozsáhlý, kvalitní a ikonograficky ucelený cyklus nástěnných maleb dokončených v roce 1492 piemontským mistrem Giovannim Canavesiem.²² Malbám v lodi chrámového interiéru dominuje kromě pašijového a mariánského cyklu na bočních stěnách narativně pojatá monumentální scéna Posledního soudu zaujímající celou plochu západní čelní stěny. Kompozice byla narušena dvěma novějšími dveřními otvory po stranách původního vchodu, nad nímž je v centru obrazového narativu zobrazen Kristus soudce flankovaný klečící Pannou Marií a Janem Křtitelem a šesti apoštoly po stranách sedícími v dřevěných sedilích. Kristus není zobrazen frontálně, jak je obvyklé, ale obrací se a promlouvá k zavrženým slovy: *Discedite malediti in ignem eternum qui paratus est diabolo et angeli eis.*²³ Pod Kristem stojí sv. archanděl Michael vážící duše před zástupem zmrtvýchvstalých přistupujících k soudu. Po Kristově pravici je zobrazen Nebeský Jeruzalém obklopený městskými hradbami, v nichž spočívá *societas sanctorum* tvořená skupinami světců a spasených označených nápisovými páskami: *Adam e(t) sancti patres, Habraham et prophetae, Sancti confessores a Sancti martyres.* Pod hradbami nebeského města jsou vyobrazeni mrtví vstávající z hrobů k Poslednímu soudu doprovázeni nápisem: *Surgite mortui venite ad Iudicium.* Zástup spasených shromažďujících se po pravici sv. Michaela je doprovázen textem z Matoušova evangelia: *venite benedicti patris mei percipite / regnum quod vobis paratus est ab origine,* zatímco archanděl kopím zatlačuje zavržené nalevo do pekla. Postava anděla troubícího na trubu po jeho levici je doprovázená textem: *Sicut peccatum fuit infinitum ita penitentia debet esse.*²⁴ Vpravo od anděla je zobrazena skupinka tří barevných ďáblů s knihami obrácených ke Kristu v pozici advokátů zavržených. Jejich mluvčím je hnědý ďábel uprostřed s knihou doprovázený textem nad hlavou oslovující Krista slovy: *Equissimus iudex judica istos meos filios ab culpam qui tui(?) esse noluerunt per gratiam.*²⁵ Ztracení jsou, podobně jako spasení, rozděleni do jednotlivých kategorií v návaznosti na italskou tradici zobrazování pekla podle jednotlivých hříchů: Nejblíže archandělovi stojí *Judei*, dále napravo

(25)

(26)



3 Giovanni Canavesio, Poslední soud, 1492. La Brigue, Notre-Dame des Fontaines, západní stěna
Foto: Daniela Rywiková

od nich *traditori e(t) desperati*, tedy zrádci a ti, kteří ztratili víru v Kristovu milost. Jejich neblahým vzorem je Jidáš, jehož sebevražda je v Notre-Dame des Fontaines zobrazena s mimořádnou brutalitou. Jako poslední kráčejí do tlamy Leviatana zcela vpravo *laroni, inganatori e(t) blasfematori* (zloději, podvodníci a rouhači), před nimi *ypocriti e(t) falsi batuti* (pokrytci a falešní kajícíci). Nad oběma skupinami drží odpudivá žena prapor označující *rufianane e(t) li soy adulteri* (kuplířky a jejich cizoložníky), vpravo nahoře od ní dále mužská postava s textem *usuarii con falsi mercanti* (lichváři s podvodnými obchodníky). Zástupy hříšníků jsou zatlačovány do obří Leviatanovy tlamy, nad níž je rozkročena Smrt zobrazena jako kostlivec olizovaný pekelnými plameny a s děsivě prázdnými důlky místo očí, nad jejíž hlavou je text napsaný na bočnici apoštolské sedile: *mors depascet eos*, což je citace části patnáctého verše 49. Žalmu: *Ženou se jak ovce do podsvětí, sama smrt je pase*.²⁶ Pekelná scéna dále pokračuje dole vpravo, pod tlamou Leviatana, kde jsou zobrazeny dvě komory se scénami mučení hříšníků: v horní, větší scéně trpí *usuari e(t) rapinatori* (lichváři a lupiči), jejichž těla jsou požírána hadovitým ďáblem držícím sáček s penězi, respektive tlamami na jeho těle. Pod nimi jsou na ostny pobitým kole mučení *falsi testimonie lingue* (falešní svědkové), jimž z úst vytahují jazyky svými zuby okřídlení draci. Další dvě komory pak byly vyobrazeny v místě, kde jsou dnes pravé vchodové dveře.

Poslední soud v La Brigue se sice drží tradiční ikonografie tohoto námětu, je nicméně zajímavý kromě své vysoké umělecké kvality expresivitou a zejména rozsáhlostí narativu s řadou detailů a neobvyklých motivů. Mezi ně patří bezesporu právě vyobrazení Smr-



(27)

4 Giovanni Canavesio, Poslední soud, 1492. Smrt v pekle. La Brigue, Notre-Dame des Fontaines, západní stěna. Foto: Daniela Rywiková

ti v podobě kostlivce rozkročeného nad peklém se zavrženými hříšníky. Tato nezvyklá ikonografie má své kořeny v nizozemské malbě 15. století, vůbec poprvé se objevuje na diptychu s výjevy Ukřižování a Posledního soudu Jana van Eycka datovaném kolem roku 1440, dnes deponovaném v Metropolitním muzeu v New Yorku.²⁷ Na Eyckově oltáři je Smrt vyobrazena jako kostlivec s roztaženými netopýřimi křídly, na nichž je napsáno: *CHAOS MAGNV(M) / VMBRA MORTIS*. V rámu obrazu jsou citovány verše Izajáše, Zjevení a Páté knihy Mojžíšovy, z nichž zejména poslední jmenovaná sugestivně komentuje obraz smrti (32:23–25): *Samé zlo na ně shrnu, vystřílím na ně své šípy. Budou vysíleni hladem, stráveni nákazou, přehořkou morovou ranou. Vydám je zubům šelem a jedovatým plazům v prachu. Venku jim připraví sirobu meč, v komnatách zachvátí strach jinocha i pannu, kojence i muže šedivého.*²⁸ Van Eyckovo i Canavesiovo expresivní vyobrazení Smrti „pasoucí“ v pekle trpící duše je spektakulárním varováním před zatracením a imperativem pokání, neboť *sine penitentia facienda, non possumus vitare penas inferni*.²⁹ Ze všech ostatních maleb v poutní kapli v La Brigue je právě obraz Posledního soudu a do detailů popsaného pekla se Smrtí nejintenzivnějším impulzem ke kající lítosti nad spáchanými hříchy a naplněním strachu z věčného zatracení.

Detailní pozdně středověké verbo-vizuální popisy pekla hrály důležitou roli ve středověké homiletice a mohly také fungovat jako jakési katechetické vizuální pomůcky pro identifikaci hříchu při svaté zpovědi.³⁰ Z poloviny 13. století se například dochoval soubor kázání dominikána Štěpána z Bourbonu, jejichž značná část je věnována strachu z pekla



5 Jan Eyck, Diptych s Ukřížováním a Posledním soudem, kolem 1440. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 33.92ab.
Foto: ©The Metropolitan Museum of Art

a prospěchu z meditací o pekle (*De xii effectibus meditationis pene infernalis*).³¹ Vyvolání obavy o osud hříšné duše po smrti hříšníka, strachu z hrůzných pekelných trestů a eschatologické „smrti bez smrti“ personifikované rozkročeným kostlivcem v plamenech inferna je dalším důležitým momentem Canavesiova Posledního soudu v La Brigue. Jak je nicméně patrné z výběru textů na van Eyckově diptychu, personifikovaná Smrt je na obou vyobrazeních vnímána komplexněji. Je zároveň smrtí tělesnou, která s fatalitou sobě vlastní kosí mladé i staré, kdekoliv a kdykoliv se jí zachce. Tato dvojí smrt je zároveň reflexí *iudicium duplex* (dvojího soudu hříšníků), neboť jak již víme, v očích pozdně středověkého člověka se v momentě jeho smrti rozhodovalo o budoucím putování jeho duše čekající na soudný den.

Monumentální obrazy jako Canavesiův Poslední soud jistě hrály svou roli v *ars praedicandi* (tzv. kazatelském umění) jako účinné objekty pro vzbuzení emocí posluchačů kázání či k udržení jejich pozornosti, případně ke snazšímu zapamatování konkrétních věroučných dogmat.³² Umělci museli řešit jak naraci samotné události (Posledního soudu), tedy výjevu z biblické *historia*, tak zároveň její tropologickou rovinu, *moralia*. Vyobrazení Smrti v pekle jednak upomíná na čtyři poslední věci člověka a zároveň je jasnou připomínkou nezbytnosti přípravy na tzv. dobrou smrt jako prevenci před věčným zatracením. Vlivný anonymní traktát *Speculum artis bene moriendi* dobrou smrt vnímal jako vítězství umírajícího v souboji pěti neřestí pokoušejících jej na smrtelném loži a ctností inspirovaných anděli, svatými a Pannou Marií.³³ Polysémantičnost a inovativnost Canavesiovy Smrti v obraze Posledního soudu v La Brigue daná užitím obrazu a kontextem, v němž se objevuje, představuje završení vývoje ikonografie Smrti v umění středověku. Smrt je zde vyobrazena jako kostlivec, ostatek, fragment fyzického lidského těla odděleného od duše, i když de facto duše ani tělo na věky neusmrcuje a nad spasenými nemá moc vůbec. Zcela zapomenuta je metaforická, démonická a abstraktní vizualizace smrti, běžná v umění 9. až 11. století či její méně makabrozní podoby zobrazující například Smrt u lože umírajícího v podobě anděla smrti,³⁴ žence s kloboukem a kosou v peklu³⁵ či jako ženu-démona v některých italských Triumfech smrti.³⁶ Děsivost smrti a expresivita umělecké formy je typická pro manipulativní a na emoce útočící umění pozdního středověku. Je jí možno vnímat jen jako pouhou ilustraci kázání, utilitární pomůcku k udržení pozornosti věřícího pomocí emocí, či je Canavesiův kostlivec obecnějším symptomem reflexe smrti pozdně středověkou společností a uměním? A kdy poprvé a proč se v evropském umění objevuje postava Smrti v podobě umrlce? Abychom mohli odpovědět na tyto otázky a zároveň pochopili míru komplexnosti van Eyckova a Canavesiova obrazu Smrti, je nezbytné učinit stručný exkurs do dějin středověkého zobrazování smrti.³⁷

S nejstarší známou personifikací Smrti se ve středověku setkáme nejdříve v karolínském umění, nicméně komplexnější zhodnocení jejího chápání a vizuální prezentace v raně středověkém období značně znesnadňuje nedostatek pramenů, a tím i menší zájem badatelů věnujících se systematictěji zobrazování Smrti v období předcházejícím

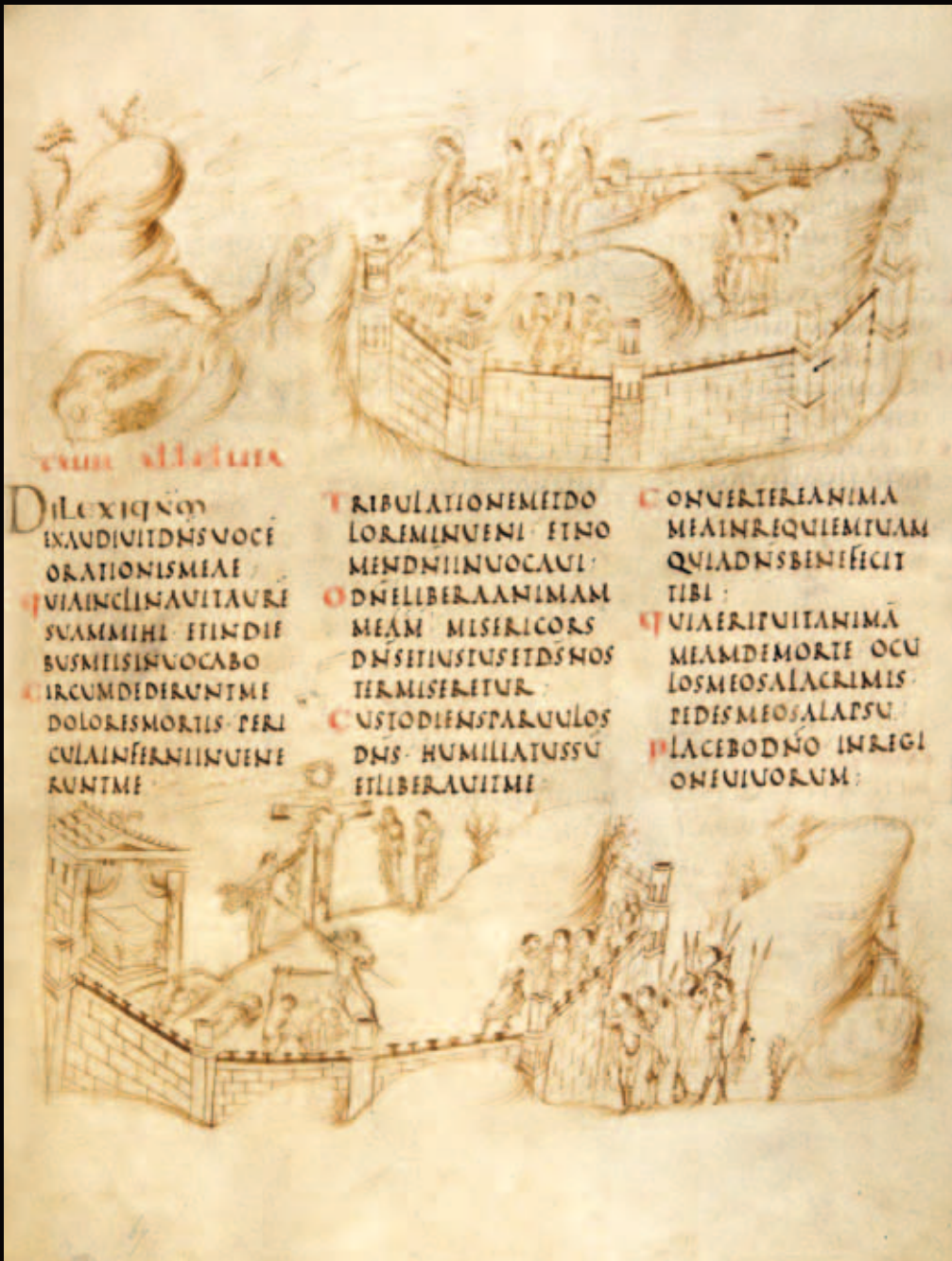
(30)



6 Memento mori, mozaika z pompejského triklinia, před r. 30 př. n. l. Neapol, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sbírka mozaik, inv. č. 109982. Foto: © Museo Archeologico Nazionale di Napoli

13. století. Raně křesťanské umění přitom navazovalo na řecko-římskou tradici zobrazování Smrti v podobě Thanata, boha smrti znázorňovaného v podobě mladého muže či chlapce s křídly a uhaslou, případně dolů obrácenou pochodní, s níž se vzácně setkáme, byť již v pozměněném významu, ještě v umění 14. století.³⁸ V antické glyptice a na mozaikách se vůbec poprvé setkáme s vyobrazením lidského kostlivce i s alegorií spravedlivé smrti a pomijivostí světských výtobytků, a to v podobě lebky doprovázené kolem štěstěny a atributy chudoby a bohatství, jako například na slavné mozaice z Pompejí dnes deponované v Národním archeologickém muzeu v Neapoli.³⁹

Z období mezi pádem Římské říše a karolínskou dobou neznáme žádný příklad zobrazení personifikované Smrti. Jill Bradley tento fakt vysvětluje křesťanskou teologií zmrtvýchvstání, jež odstranila fatalistické vnímání smrti a de facto ji zbavila své moci příslibem věčného života.⁴⁰ Strach ze smrti byl sice potlačován, zároveň však akceptován jako nedílný aspekt lidské povahy a přirozenosti. Téma osobní smrti je přítomno v křesťanské literatuře od počátků křesťanství a je úzce spojeno s askezí pouštních otců a později mniichů vyznačující se zejména intenzivním pohrdáním světem, jeho statky a požitky (*contemptus mundi*), stejně jako důrazem na pokání a každodenní zkoumání vlastních hříchů.⁴¹ Tato asketická atmosféra je silně reflektována např. sv. Augustinem v jeho traktátu *Enchiridion*, podle něž se má křesťan připravovat na smrt prostřednictvím neustálého



(31)

uvědomování si své vlastní hříšnosti.⁴² Raně středověcí asketové v Sýrii či v Egyptě stejně jako mniši na Západě věřili, že člověk nevyhnutelně a přirozeně inklinuje k hříchu, a proto bude v momentě své smrti konfrontován s ďáblem v podobě *cruenta bestia*.⁴³ Ďábel byl také z tohoto důvodu téměř ztotožňován se Smrtí, a jak uvidíme níže, nikoliv náhodou je v nejstarších středověkých vizuálních prezentacích poměrně složitě rozeznat, zdali se jedná o zobrazení Smrti či ďábla.

(32) Nepřekvapí tedy, že nejstarší známá středověká vyobrazení Smrti ji téměř vždy prezentují ve spojení s peklím (ďáblem), v narativním kontextu často s démonickými rysy, avšak nikoliv jako samostatně stojící figuru. V jednom z neslavnějších karolínských rukopisů, tzv. utrechtském žaltáři, vyznačujícím se množstvím ikonograficky inovativních scén, se na několika místech objevuje polopostava či hlava obra v jeskyni, z níž někdy šlehají plameny představující peklo, do něhož padají hříšníci.⁴⁴ Na rectu folia 67 je jako obrazový komentář k třetímu a čtvrtému verši Žalmu 116 (114): *Circumdederunt me dolores mortis; et pericula inferni invenerunt me. Tribulationem et dolorem inveni, et nomen Domini invocavi: o Domine, libera animam meam*.⁴⁵ zobrazena snad ženská obří postava – Smrt – v jeskyni v plamenech, z níž uniká duše hříšníka a stoupá vzhůru k Nebeskému Jeruzalému, v jehož hradbách stojí Bůh. Je zajímavé, že iluminátor utrechtského žaltáře takto personifikoval Smrt (obří postavu či hlavu) na více místech, vždy ve spojení s pekelnou jeskyní či roklí. Folio 53v tohoto rukopisu ukazuje poměrně bohatou motiviku smrti. V ilustraci k 91. Žalmu na první pohled zaujme Kristus stojící na lvu a bazilišku a v dolní části perokresby dvě jámy, do nichž muži s oštěpy a štíty shazují zatracené. Zatímco v jámě či jeskyni v levém dolním rohu scény je patrná obří hlava s karikovanou tváří a dlouhými vlasy, v druhé jámě vidíme polopostavu připomínající pozdně středověká vyobrazení divého muže, držící v ruce zatracenou duši. Mezi oběma jeskyněmi je zobrazen lovecký výjev, snad ilustrující verše příslušného Žalmu: *Scuto circumdabit te veritas ejus: non timebis a timore nocturno...*⁴⁶ Který z obou „obřů“ představuje Smrt, Háda či personifikaci pekla nebo smrtelné nákazy, není jasné. Další zajímavou figurou je zvláštní, jakoby divá tvář doprovázená dvěma drobnými postavami, situovaná v horní části scény – na nebi mezi Kristem v mandorle pošlapávajícím „lvíče i draka“ a personifikací měsíce obklopeného hvězdami. Vzhledem k umístění zjevně negativní tváře mezi nebeská tělesa je pravděpodobné, že se jedná o zobrazení šestého verše 91. Žalmu *nákazy, jež se šíří zhoubou za poledne*.⁴⁷ Obvykle byla tato tvář Smrti – podle textu Vulgaty tzv. „poledního démona“ – ztotožňována s morovou nákazou, nicméně dále provokovala představivost biblických exegetů, kteří ji rovněž interpretovali v etické rovině jako démona kradoucího duši hříšníkům. Například Evagrius z Pontu ve svém traktátu *Praktikos* ztotožnil poledního démona přímo s hříchem lenosti (*Accidia*), který útočí nudou, otupělostí, melancholií a způsobuje malátnost duše vedoucí nakonec k opuštění duchovního života.⁴⁸ V románském, zejména španělském a katalánském umění se pak polední démon objevuje také jako nahá mužská postava jedoucí na baziliškovi.⁴⁹



(33)

8 Ilustrace k 91. Žalmu. Utrechtský žaltář, Remeš, kol. 830. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, fol. 53v.
Foto: ©Universiteitsbibliotheek Utrecht

(34)



9 Anděl smrti. Štuttgartský žaltář, první polovina 9. století. Štuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod.bibl.fol.23, fol. 93r.

Foto: ©Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

S jiným zobrazením smrti se v karolínském umění setkáme také v bohatě iluminovaném štuttgartskému žaltáři, kde se Smrt objevuje v podobě démonické mužské postavy s temnými křídly a hlavou omotanou hadem hledící na Krista před městskými hradbami.⁵⁰ Spasitel zvedá nahého muže (duši), zatímco postavy žebráků leží u jeho nohou. Scéna ilustruje verše 16. (15.) Žalmu: *Multiplicatae sunt infirmitates eorum, postea acceleraverunt. Non congregabo conventicula eorum de sanguinibus; nec memor ero nominum eorum per labia mea.*⁵¹ Scénu můžeme chápat jako varování před uctíváním falešných bohů a před pekelným trestem, nicméně je rovněž možné, že postava démona nepředstavuje přímo falešného boha, ale eschatologickou smrt, neboť jeho uctívání vede k věčnému zatracení. Ani v případě následujícího vyobrazení ze štuttgartského žaltáře nepanuje v dosavadním bádání shoda, zda je na něm vyobrazena personifikovaná Smrt, nicméně v tomto případě je tuto možnost nutno považovat za vysoce pravděpodobnou: Tři výjevy na fol. 93r ilustrují starozákonní rány egyptské, jež popisuje 78. (77.) Žalm: *...et tradidit grandini jumenta eorum, et possessionem eorum igni; misit in eos iram indignationis suae, indignationem, et iram, et tribulationem, immissiones per angelos malos; viam fecit semitae irae suae, non pepercit a morte animabus eorum, et jumenta eorum in morte conclusit.*⁵² Výjev zcela dole ilustruje verše 47–51. Vedle dobytka sužovaného kroupami vidíme v modrém poli mrtvá těla, nad nimiž se vznáší temná okřídlená bytost s ohnivou pochodní a plameny šlehajícími z úst, zapalující stavení před ní a další stavby v pozadí. Je evidentní, že se v tomto případě nejedná o ďábla, ale o „posly zkázy“ zmiňované v žalmu –

angelos malos. Smrt je poslem zkázy, jež zabíjí vše živé, a jejíž ikonografie v tomto případě navazuje na antickou tradici (hořící pochodeň) a zároveň je de facto vůbec první jednoznačně identifikovanou personifikací Smrti v umění evropského středověku. Představuje jak smrt eschatologickou, v návaznosti na verše příslušného Žalmu *jejich duše neušetřil smrti*, tak smrt fyzickou, vyjádřenou hromadou mrtvých lidských i zvířecích těl, jež za sebou zanechává.

V obou žaltářích, podobně jako v jiných karolínských rukopisech, je Smrt démonická, prezentovaná především jako blízký spojenec ďábla a hříchu, úzce vizuálně spojena s peklím, prvotním hříchem a zatracenými hříšníky. Iluminace obou žaltářů dokonale zobrazují antagonismus dobra a zla, spásy a zatracení, života a smrti. Smrt zde není prezentována jako součást života či fyzického procesu zániku, ale jako trest, zlo, stav bezútěšné a věčné absence Boha. Proto je znázorněna v bezedné propasti (abbysu), kde drží zavržené coby své zajatce. V této době je však zobrazení Smrti v lidské podobě vzácností, častěji je vyjádřena jako alegorie v kontextu prvotního hříchu či Ukřižování (jako např. v Drogově sakramentáři na fol. 43v),⁵³ kde je Kristovo vítězství nad smrtí a ďáblem umocněno zobrazením hada či draka u paty kříže. Jako jakási hybridní démonicko-zoomorfní bytost je Smrt znázorněna v anglosaském žaltáři, kopii utrechtského žaltáře z počátku 11. století.⁵⁴ Smrt je zde opět ztotožněna s ďáblem, vyobrazena jako zoomorfní bytost s démonickou hlavou a dračím tělem požírající duše zavržených. Scéna je kompozičně odsunuta do bordury folia, mimo rám celostránkové ilustrace 1. Žalmu akcentující izolaci věčného zatracení „svévolníků“ hnaných ďábly s trojzubci do pekelného ohně.

(35)

Podobná je funkce Smrti také v ilustraci Posledního soudu v *Liber Vitae* z opatství New Minster z doby kolem roku 1030.⁵⁵ Zde je na rectu folia 7 celostránková kresba rozdělená do tří pásů, z nichž horní zobrazuje Nebeský Jeruzalém se sv. Petrem, kterého vidíme rovněž v prostředním výjevu zobrazujícím patrně poprvé v dějinách západního umění boj o osud individuální duše, kterou za ruku táhne ďábel s knihou hříchů mezi zavržené, zatímco jej sv. Petr, vyobrazovaný jako bezvousý mnich s tonzurou, bije velikým klíčem přímo do obličeje. Zcela dole je pak vyobrazován anděl zamykající bránu, za níž vidíme postavu démonického obra trýznícího dvě lidské postavy, které táhne za vlasy do tlamy Leviatana. Je zřejmé, že iluminátor Posledního soudu vycházel ze starší karolínské tradice vyobrazování pekla s obřím démonem, jehož snad můžeme ztotožnit se Smrtí spíše než s ďáblem, který je přece jen vizualizován v prostředním pásu jiným způsobem: Jako postava s drápy a rohy, zatímco obr má sice na nohou pařáty, jeho hlava však nemá rohy, ale rozčuchané vlasy a velké uši jimiž spíše připomíná divého muže. Prostřednictvím Smrti všichni hříšníci vstupují do pekelné tlamy, sama Smrt však není v pekle, ale stojí před ním. Postava symbolizuje izolaci a samotu zavržených, ale také jejich hrůzu a trýzeň – smrt bez smrti. Smrt je zde na rozdíl od karolínských rukopisů děsivější a individualizovaná. Scéna zápasu o duši v prostřední scéně připomíná, že Kristus bude posuzovat každého člověka na základě jeho individuálních zásluh.⁵⁶

(36)



10 Smrt-dábel požírá duše zavržených. Anglosaský žaltář, kolem 1010. Londýn, British Library, MS Harley 603, fol. 1v.
Foto: ©British Library



11 Nebeský Jeruzalém a peklo. Liber vitae, Winchester, kolem 1030. Londýn, British Library, MS Stowe 944, fol. 7r.
Foto: ©British Library



12 Smrt táhne zavržené do pekla. Liber vitae, Winchester, kolem 1030. Londýn, British Library, MS Stowe 944, fol. 7r.
Foto: ©British Library

(37)

Jistě není náhoda, že právě v této době, mezi léty 1024 a 1033 se v prostředí reformovaných klášterů setkáváme s novým svátkem – 2. listopadu se nově slouží mše za všechny zemřelé, jako důsledek silícího zájmu o prostřední období mezi smrtí jedince a koncem světa. Podle mnicha Jotsualda tento nový liturgický svátek vznikl díky tomu, že lidé prosili clunyského opata Odila, aby se jeho mniši modlili za duše trýzněné v sicilské Etně, o níž se věřilo, že je jednou z bran do pekla.⁵⁷ Mniši měli násobit své modlitby, vigilie a almužny pro pokoj duší zemřelých trestaných jak v pekle, tak v očištném ohni očištky.⁵⁸

Zhruba ve stejné době se objevují první vyobrazení samostatně stojící individualizované figury Smrti označené nápisem *mors*. Vůbec nejstarší nalezneme v misálu biskupa Leofrica z konce 10. století.⁵⁹ Ilustrace Smrti má svůj protějšek na fol. 49v, znázorňujícím *vita* v podobě stojící postavy s korunou na hlavě a křížem v pravici. Smrt označená jako *mors* je vyobrazena na následujícím foliu (50r) jako stojící nahá postava s roztrženou bederní rouškou a se zvířecí (kozlí) hlavou s rohy. Kresba doprovází magicko-lékařský text *Sphaera Apulei Platonici*, používaný středověkými kněžími jako pomůcka k rozpoznání vhodnosti udělení svátosti posledního pomazání nemocnému.⁶⁰ Jednalo se o de facto numerologickou pomůcku, která pracovala s významem jednotlivých čísel a kalkulací provedených na základě písmen jména nemocného a k nim přiřazených čísel, jež společně

(38)



13 Mors. Misál biskupa Leofrica, konec 10. století. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 579, fol. 50r.
Foto: archiv autorky

s přihlédnutím k charakteru počátku choroby předpovídala osud pacienta. Výsledkem byla hodnota patřící buď mezi čísla smrti, nebo čísla života. Pokud bylo výsledkem číslo smrti, kněz udělil nemocnému poslední pomazání a připravil jej na smrt.

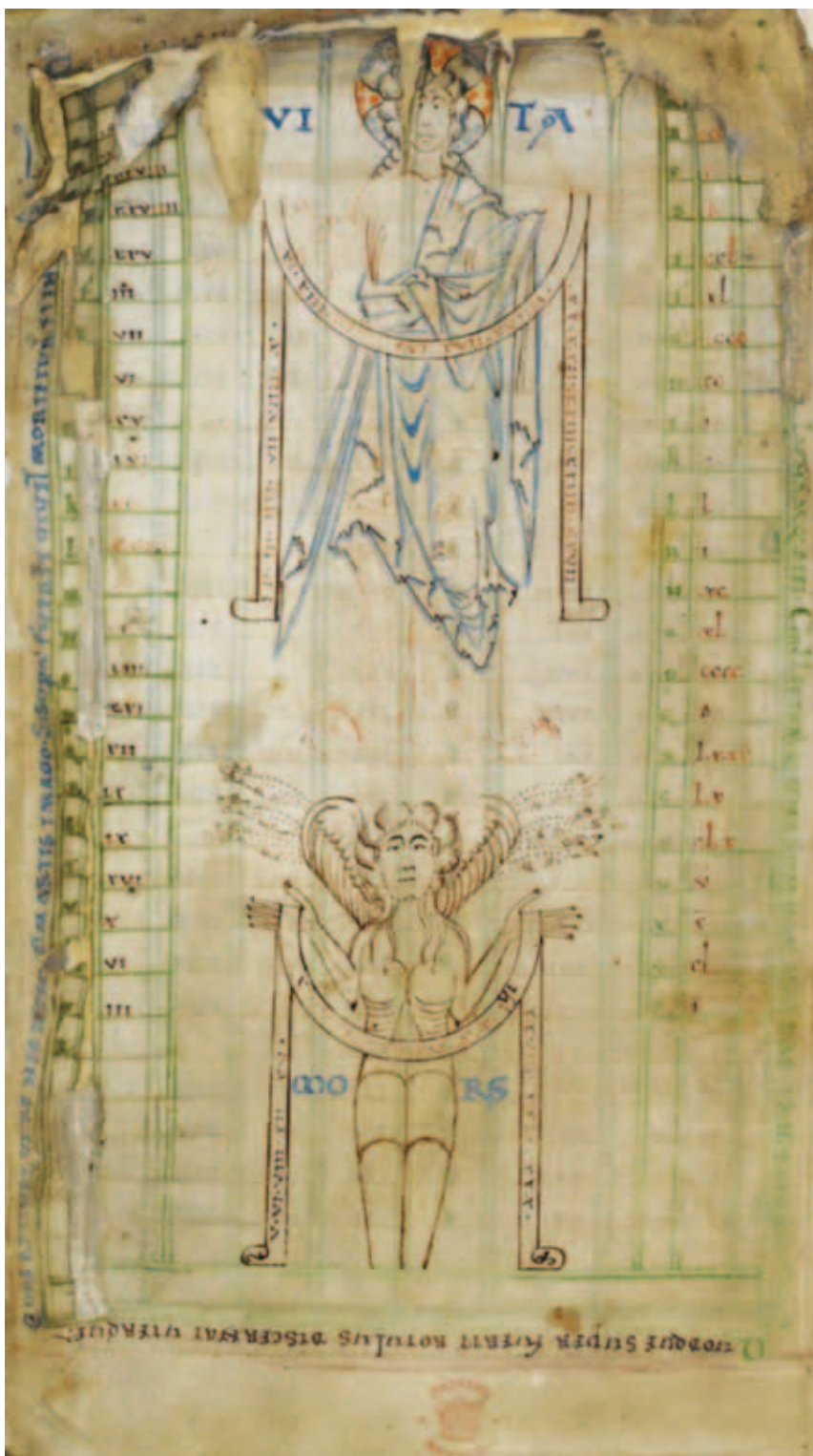
Text *Sphaera Apulei* obvykle nebyl doprovázen ilustracemi, nicméně se dochovaly další dvě edice s antitetickými figurami Života a Smrti z pozdější doby, jako například o málo mladší „verze“ Leofricova misálu ze St. Gall nebo anglosaský žaltář z poloviny 11. století.⁶¹ Zde jsou obě figury umístěny na stejném foliu, přičemž Život je zobrazen jako Kristus s křížovým nimbem a Smrt je v tomto případě prezentována méně „dábelským“

způsobem jako nahý anděl/démon s dlouhými vlasy a křídly, z nichž vylétávají z každé strany tři tečkovaní draci. Je zřejmé, že personifikaci Smrti nelze vnímat jako izolovanou figuru, ale jako antagonismus k Životu, v žaltáři už jednoznačně ztotožněnému s Kristem. Co je zde rovněž nového, je vnímání a vizualizace Smrti nikoliv eschatologické, tedy týkající se osudu duše po Posledním soudu, ale Smrti fyzické, a tedy určující osud duše před definitivním Kristovým rozsudkem. Je evidentní, že momentu fyzické smrti člověka je nyní přikládán větší význam. Jestliže nakonec pacient-hříšník chorobu přežije, má stále možnost spasit svou duši, v opačném případě je nutno vše včas připravit k dobré smrti.

Už v době přelomu 10. a 11. století se objevují první veršované skladby, jejichž námětem je posmrtný osud těla a duše v kontextu *meditatio mortis*. Poprvé se objevují makabrézní popisy tlejícího lidského těla, jež budou dominovat literatuře věnované smrti vrcholného a pozdního středověku.⁶² V těchto raných verších je nutno motiv tělesného rozkladu vnímat jako pesimistickou metaforu utrpení a opovržení světem charakteristické pro monastickou literaturu 11. a 12. století, jež stále intenzivněji obohacovala motiv *contemptus mundi* o makabrézní popisy rozkladu a tlení. Nejedná se však o pouhou odporivou adjustaci nářku nad konečností lidského života a jeho rozkoší, či nad pomíjivostí nabytých statků, jež budou tolik typické pro pozdní středověk. Jsou výrazem opovržení nejen světem, ale rovněž vlastním tělem, jež je v křesťanské monasticko-asketické tradici tradičně vnímáno jako nechutné, křehké a hříšné vězení duše.⁶³

Je přitom zajímavé, že výrazový repertoár monastických traktátů žánru *contemptus mundi* se nějak neliší od umrlčí literatury 14. a 15. století. Jako příklad můžeme uvést slova Bernarda z Clairvaux (†1153), jež si v porovnání s těmi z 15. století v ničem nezadají: *Člověk není nic jiného, než odporivé sperma, vak plný výměšků a potrava červů (...)* Nač jsi pyšný, človče? *Pohled: v lůně jsi byl pouhým semenem a sraženou krví; nyní jsi vystaven bědám pozemského života a hříchu a v hrobě budeš pastvou pro červy (...)* vykrmuješ a zdobíš za cenu zlata tělo, které budou za krátký čas požírat v hrobě červi.⁶⁴ Podobnou rétoriku, hemžící se červy a odporivými popisy tlejících mrtvol, přitom, jak ukázal Jean Delumeau, nalezneme u řady soudobých i starších autorů.⁶⁵ Je proto nanejvýš zajímavé, že se jejich barvitá makabrozita ve výtvarném umění začne projevovat až v průběhu 13. století, kdy se v ikonografii poprvé setkáme s vizuální prezentací tlejícího umrlce prolezlého červy a ropuchami.⁶⁶ Domnívám se, že hlavním důvodem je proces „laicizace“ tradičních monastických témat jako boj ctností s neřestmi, *contemptus mundi* a *meditatio mortis*. Dělo se tak mimo jiné pod vlivem reformních snah IV. lateránského koncilu a papeže Inocence III., jenž je sám autorem vlivného traktátu *De miseria humanae conditionis*.⁶⁷ Inocenc téma *meditatio mortis* vnímal tradičně jako součást obecného moralistního diskurzu, duchovního boje proti smrtelným hříchům. Zatímco barvitě ilustrace makabrézních výjevů v monastických rukopisech byly jednak zbytečné a jednak by v kontextu rozjímání patrně působily poněkud rušivě, dokonce mohly být chápány přímo v rozporu s asketickým duchem těchto textů, při jejich šíření a přenosu do prostředí laického v rámci

(40)



14 Vita a Mors. Tiberiův žaltář, 3. čtvrtina 11. až 2. polovina 12. století. Londýn, British Library, Cotton C VI, fol. 6v.
Foto: British Library

pastoračních snah typických pro 13. století expresivní a názorný vizuální doprovod tradičně sloužil jako efektivní nástroj pastorační pedagogiky pro instruování méně vzdělaného (laického) publika.⁶⁸

S personifikací Smrti v antitetické rovině *mors versus vita* se v umění raného středověku setkáme rovněž v kontextu Ukřižování Krista. A to jak v podobě symbolického vyjádření Spasitelovy vlastní, i když dočasné, fyzické smrti na kříži, tak jako komplexní figuru symbolizující paradox Kristova vítězství nad Smrtí svou vlastní smrtí na kříži. Již v karo-línských rukopisech se v ikonografii Kristova ukřižování setkáme u paty kříže s hadem či baziliškem symbolizujícím ďábla a smrt, případně s hrobem s Adamovým tělem či jeho lebkou. Personifikace Smrti jakožto lidské figury stojící pod křížem se však poprvé objevuje až ve slavné iluminaci řezenského kodexu abatyše niedermünsterského kláštera Uty z doby kolem roku 1020.⁶⁹ Na versu folia 3 je vyobrazeno ikonograficky komplexní celostránkové Ukřižování, jež se významově vztahuje k iluminaci na protějším foliu (4r) zobrazující biskupa Eberharda sloužícího mši. Eucharistický akcent scény apostrofuje vykupitelskou obětí Krista, jehož tělo a krev je v podobě svátostin prezentováno na oltáři, před nímž stojí sv. Eberhard oděný do neobvyklého *rationale* s třemi horizontálně umístěnými kruhy symbolizujícími tři věky lidstva: věk Zákona zcela dole (*umbra legis*), věk Krista a věk církve jako věčné světlo, odkazující k novoplatónskému traktátu Pseudo-Dionýsia Areopagity *De Coelesti Hierarchia*, přičemž slovo *hierarchia* je řecky napsáno na vodorovné pásce překrývající Eberhardova ramena.⁷⁰

(41)

Ukřižování na vedlejším foliu je koncipováno jako Kristův triumf. Kříž je neobvykle adjustován do dvou svatozáří, Kristus jakožto *rex et sacerdos* je oděn do purpurového šatu se zlatou štolou kolem krku a korunou na hlavě. V liště horní mandorly je vepsán text: *Arce crucis herebu(m) cosmu(m) loetu(m)q(ue) diablu(m); H(a)ec patris om(ni) p(oten)s vicit sapientia XPC.*⁷¹ Shlíží z kříže dolů k luxusně oděné korunované postavě stojící vlevo pod křížem připomínající Ecclesii, ale označenou jako *vita*, zatímco jejím protějškem stojícím u paty kříže je *mors* – Smrt zobrazená jako mužská postava v prostém oděvu s ovázanou hlavou třímající v ruce zlomený srp a kopí, jehož ulomený hrot zasahuje Smrt do oka. Její kopí je smrtícím protikladem svatého kopí, jímž setník Longinus protnul Kristův bok, z něhož vytryskla krev a voda. Pohyb figury odvracející se od kříže, vnímaného jako symbol života, je následován paralelní démonickou postavou (ďáblem) vydělující se z těla kříže. V oválné liště tvořící borduru dolní mandorly Smrt doprovází nápis: *mors devicta peris qui christum vincere gestis*⁷² a vedle postavy Života čteme *spirat post dominum sanctorum vita per aevum.*⁷³ Oba texty se vztahují k liturgii velikonoční neděle a tedy k připomínce ustanovení svátosti eucharistie Kristem a liturgickému vyobrazení na vedlejším foliu. Celá scéna je zarámována šesti menšími výjevy. Nahoře zobrazující obvyklé personifikace slunce a měsíce a Ecclesii (na straně Života) a Synagogu na straně Smrti. Dole jsou pak vyobrazeni dle Matoušova evangelia mrtví, kteří v momentě Kristovy smrti vstávají z hrobů a chrámová opona, jež se ve stejném okamžiku roztrhla.⁷⁴ Kristova

(42)



15 Ukřižování. Evangelistář abatyše Uty, kolem 1020. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13601, fol. 3v.

Foto: Bayerische Staatsbibliothek



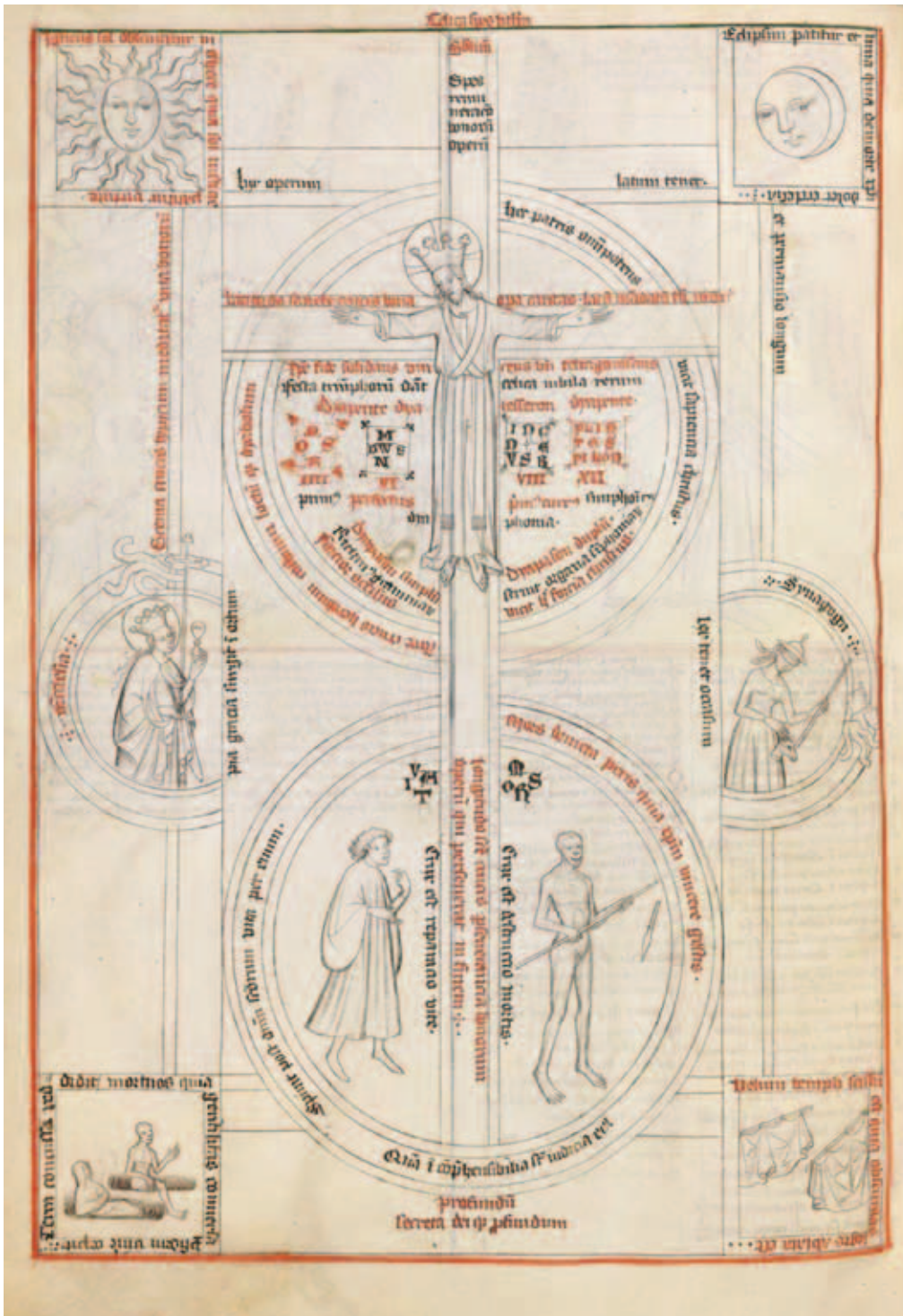
(43)

16 Biskup Eberhard sloužící mši. Evangelistář abatyše Uty, kolem 1020. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13601, fol. 4r.
Foto: Bayerische Staatsbibliothek

apoteóza navíc připomíná verše proroka Ozeáše (13:14): *Mám je vyplatit ze spárů podsvětí, vykoupit ze smrti? Kde je smrti, tvá morová rána? Podsvětí, kde je tvůj smrtící žár?* Postava Krista na kříži je z obou stran doplněna diagramy představujícími hudební intervaly jako symboly božské dokonalosti, harmonie a řádu světa vycházející z hudební teorie 11. století. Celkem čtyři diagramy graficky zobrazují slova *mors* a *mundus* pod Kristovou pravicí, *infernus* a *plintespilon* na straně druhé a slovo *diaphonia* rozdělené po obou stranách kříže.

(44) Komplexní ikonografie scény jasně vyjadřuje ideu vítězství života nad smrtí a také představu, že kříž je jakýmsi harmonickým „žebříkem“, jehož dokonalost je dána matematickými poměry (hudebními intervaly), v tomto případě vyjádřenými číslicemi 4, 6, 8 a 12. Zbožná a „dobrá“ duše po své smrti dosáhne Boha pouze tehdy, pokud bude usilovat prostřednictvím dobrých skutků a ctností o podobnou, v tomto případě matematicky vyjádřitelnou dokonalost, jak dokládá nápis nad Kristovou hlavou: *spes remuneratio bonorum operum*. Je přitom zajímavé, že samotná Smrt není v této kompozici, kladoucí důraz na dokonalou harmonii jakožto atribut božství, disharmonií či fatalistickým koncem a její vizuální prezentace je zcela nezávislá na předchozí karolínské i anglosaské tradici zobrazující Smrt jako démonickou figuru či anděla zkázy. Smrt v Utině kodexu je zobrazená jako muž s ovázanou hlavou, což patrně odkazuje k dobové pohřební praxi zavazování hlavy a těla zesnulých do lněné látky či zašití do rubáše⁷⁵ a snad rovněž k veršům 107. Žalmu: *...každá podlost musí zavřít ústa*. Zároveň připomíná poražené (ženské) figury neěstí v Prudentiově *Psychomachii*, jako jsou například *Ira* (Hněv), která se sama probodává svým kopím.⁷⁶ Smrt je sice poražena, ale zároveň je vnímána jako nedílná součást harmonického uspořádání kosmu, podobně jako ostatní antagonické prvky kompozice: slunce a měsíc, Církev a Synagoga. Srp či kosa, jež se zde společně s kopím objevuje v rukou smrti a je i dnes vnímána jako její charakteristický atribut, se v Utině evangelistáři objevuje v západní ikonografii vůbec poprvé, a navzdory tvrzení Cesaria z Heisterbachu, že lidé malují Smrt jako lidskou figuru s kosou či srpem (*cum falce*), je tato její vizuální prezentace v evropském umění před polovinou 14. století unikátní.⁷⁷

Ukřižování z Utina evangelistáře, respektive jeho přesná kopie, se objevuje na foliu 97 v v benediktýnské Mettenské bibli chudých z roku 1414.⁷⁸ Srovnání originálu ukřižování z Utina kodexu s jeho pozdně středověkou kopií je zajímavé především v míře ikonografické aktualizace postavy Smrti. Koncept, texty a význam původní otonské iluminace, stejně jako personifikace Církvě a Synagogy zůstaly prakticky beze změny, zatímco postavy Života a Smrti se dočkaly zásadních změn. Nejpatrnější je změna právě v prezentaci Smrti, která je zde na rozdíl od řezenského originálu zobrazena „moderním“, pozdně středověkým způsobem v podobě nahého umrlce se zlomeným kopím. Zmizel ďábel vychylující se z kříže, stejně jako kosa, hrot kopí zasahující oko Smrti, prostý oděv i šátek zahalující její obličej. Podobně Život, v Utině kodexu prezentovaný jako ženská figura v luxusních šatech a s korunou na hlavě, je v mettenské iluminaci zobrazen v podobě



(45)

17 Ukřižování. Mettenká bible chudých, 1414. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 8201, fol. 97v. Foto: Bayerische Staatsbibliothek



18 Ambrogio Lorenzetti, Alegorie spásy, 1343. Siena, Pinacoteca nazionale di Siena, inv. č. 92.

Foto: archiv autorky

(46)

prostovlasého muže v jednoduchých šatech. Jakoby si personifikace života v mettenské iluminaci „oblékla“ prostý oděv Smrti z Utina kodexu, zatímco Smrt je nyní zcela obnažená. Pozbyla téměř všech atributů i démoničnosti a stala se typicky pozdně středověkou „umrlčí“ Smrtí. Symbolická personifikace Smrti prezentovaná do jisté míry jako abstraktně chápaná metaforická figura s démonickými rysy je nyní nahrazena makabrozním motivem, mrtvým tělem bez duše, které sice na první pohled jedná jako živý člověk, je však pouhým jeho stínem. Je zajímavé, jak iluminátor mettenské iluminace „aktualizoval“ otonskou ikonografii předlohy a nejenže ignoroval motivy, které patrně na počátku 15. století pozbyly své sémantické srozumitelnosti (např. démon vychylující se z těla kříže), ale v případě Života a Smrti zcela předlohu ignoroval a personifikace nahradil figurami, jež navzdory benediktýnské i ikonografické tradici považoval za významově jasnější a pravděpodobně také „modernější“.

Význam Smrti stojící pod křížem s živým Kristem, jenž shlíží k postavě Života, je v mettenské bibli stejný jako v Utině evangelistáři. Její vizuální prezentace je však diametrálně odlišná a demonstruje jak posun v ikonografické prezentaci Smrti, tak zejména charakterizuje pozdně středověké vnímání smrti jako takové. Raně středověké metaforické vizualizace smrti v podobě hada, démona, temného anděla či v případě Utina kodexu dokonce sociálně determinované postavy, sedláka či žence v kontrastu s korunovanou „královnou života“ v luxusních šatech, je od první třetiny 14. století vytlačována Smrtí v podobě umrlce zbaveného jakékoliv společenské i osobní identity. Mrtvé tělo krále je stejné jako tělo mrtvého sedláka a podléhá stejnému procesu rozkladu. Nahý umrlec či kostlivec se stává symbolem Smrti. Také proto bylo *memento mori* vnímáno jako účinný prostředek v boji proti pýše a ze stejného důvodu se kostlivci ve středověkém umění objevují v kontextu básně *Vado mori* už na přelomu první a druhé třetiny 13. století.⁷⁹



(47)

19 Triumf smrti, po 1336. Detail. Pisa, Campo Santo

Foto: Daniela Rywiková

Zajímavý a ikonograficky unikátní příklad Smrti zobrazené jako démon a zároveň umrlec nalezneme na drobné desce, snad predele, zobrazující Alegorii spásy Ambrogia Lorenzettiho z roku 1343.⁸⁰ Kompozici Prvotního hříchu, Ukřižování a Posledního soudu doplňuje černá postava vychrtlého umrlce s kosou a křídly vznášející se neobvykle nad ukřižovaným Kristem, pod nímž leží mrtvá těla těch, které zkosila, podobně jako na vyobrazeních Triumfu smrti v Campo Santo v Pise (po 1336),⁸¹ kde je Smrt zobrazena v souladu se starší ikonografickou tradicí jako letící temná, démonická ženská postava s kosou a blanitými křídly. Postava temného anděla – umrlce s kosou, křídly a pavoučími končetinami – rovněž doprovází v levé části Lorenzettiho panelu Adama a Evu vyváděné archandělem z ráje, což má připomenout, že s prvotním hříchem vstoupila na zem také smrt. Ikonografické spojení ukřižovaného Krista a Smrti není tolik neobvyklé, nicméně zobrazení Smrti vznášející se nad křížem, nikoliv stojící u jeho paty, je ikonograficky unikátní, podobně jako hromada mrtvol pod ním. Škoda, že se na desce nedochovaly nápisy, jež scénu doprovázely, avšak analogicky můžeme předpokládat podobný text, jaký doprovází Krista na Triumfu smrti v kostele sv. Františka v Lucignanu, kde Kristus doprovází Smrt v podobě ženy jedoucí na černém koni slovy: *Ó ty, který čteš, věnuj pozornost střelám této ženy, jež mě zabila, neboť já jsem její pán.*⁸²

(48)



20 Triumf smrti, po 1360. Lucignano, kostel sv. Františka
Foto: archiv autorky

Lorenzettiova originální prezentace Smrti navazuje na „démonickou“ ikonografickou tradici raného středověku, malíř ji nicméně, snad pod vlivem pisánského Triumfu smrti, inovoval do podoby temného démona-umrlce, a tak symbolicky představuje proměnu raně středověké metaforické postavy Smrti ve vrcholně a pozdně středověkou Smrt v podobě umrlce či kostlivce, přičemž svou roli v tomto přerodu jistě sehrála také znalost lidské anatomie a rozvoj lékařské vědy. Ta zažívala boom zejména v jižní Itálii (Salerno) od roku 1050 pod vlivem Aristotelových spisů a díky kontaktům jak s řeckým, tak s arabským světem. Na univerzitách v Bologni a Padově se pod vlivem arabské filozofie a medicíny pravděpodobně prováděly také první pitvy, a to i přes opakované zákazy. V roce 1316 bolognský lékař Mondino dei Luzzi publikoval svou *Anatomii*, jejíž četné iluminované edice s vyobrazením lidské kostry se šířily i mimo Itálii. Kolem roku 1300 se začíná studovat anatomie také na pařížské Sorbonně.⁸³

V 15. století je Smrt prakticky vždy zobrazována jako kostlivec zcela bez tkáně či jen s jejími zbytky, případně je v jeho vizuální prezentaci kladen důraz na proces tělesného rozkladu s ropuchami, červy a hady propletenými umrlcovým skeletem. Právě takto se s ním ke konci 15. století setkáváme v nám již známém Canavesiově pekle, v jeho jedinečné scéně Posledního soudu v La Brigue: *Jámy očí, nosu vyhřezlé, kosti vyschlé, ruce, nohy ožrané...*⁸⁴ Děsivý kostlivec rozkročený nad pekle s hříšníky hořícími v pekle představuje dokonalé završení vývoje ikonografie středověké Smrti a její pozdně středověkou reflexi. Vývoj vizualizace postupného tlení personifikované Smrti je v umění 14. a 15. století jednoznačně pozorovatelným procesem. Dokládá dobový obecně pesimis-

tický a odmítavý přístup ke světu, jež byl dříve charakteristický především pro monastické askety (*contemptus mundi*). Tělesný rozklad a jeho realistický popis, na nějž klade jak literatura, tak umění pozdního středověku silný důraz, je symbolickým vyjádřením nivalizace hodnot a statků tohoto světa, jež v boji o spásu duše nemají žádný význam. Důkladnější pastorační edukace laiků iniciovaná reformami IV. lateránského koncilu a jejich aktivní podíl na veřejném náboženském životě umocněný působením mendikantských řádů a *devotio moderna*, stejně jako obavy z konce světa živené opakovanými morovými ranami a dalšími katastrofami způsobily masivní recepci původně monastických nihilistických a makabrozních témat v laickém prostředí.

Řada historiků, kteří se zabývali problematikou a vnímáním smrti v pozdním středověku, konstatovali provázanost umrlčí tematiky a její záměrné děsivosti nejen s morální teologií či s pastorační edukací, ale rovněž ji vnímali jako vzájemnou interakci s humanistickým *memento vivere* – hédonismem, zálibou v rozkoších, přepychu, erotice a dalších ryze světských požitcích.⁸⁵ Makabrozní děsivost jak v literatuře, tak ve výtvarném umění měla šokovat, vyvolávat a zároveň ztělesňovat nejpřirozenější lidskou emoci – strach ze smrti, ve středověku navíc motivovaný obavou o spásu duše a hrůzou z věčného zatracení a pekelných muk. V umění přelomu 15. a 16. století se přitom setkáváme s jistou extremizací umrlčí ikonografie – s téměř patologickou zálibou v erotické akcentaci makabrozní tematiky či s jejím spojením s násilím, jehož se namísto živých dopouštějí sami umrlci útočící na živé. Kostlivci na sklonku středověku nejen, že imitují živé, jsou jejich alter egy, ale v některých případech je dokonce parodují, vysmívají se lpění na světských statcích, strachu ze smrti a umírání. Smrt v době očekávaného konce světa na sklonku středověku již není pouze děsivá či spravedlivá, dobrá nebo špatná. Je nově amorální, lascivní a cynická. Je *kostlivcem bez těla* – bez nadsázky apokalyptická.

(50)

unum ex .iiii. animalib⁹ dēis sic uo
 cem thomtrui. Veni et inde. Et
 ce equus albus. et qui sedebat sup
 eum. habens arcum. et data ē ei
 corona et exiit uiuens ut uincat.
 Et cum apuiss; sigillum scdm̄: au
 diui scdm̄ animal dēis. Veni et
 inde. Et exiit alius equus rufus: et
 sedenti sup eum: datus ei tollere
 pacem de tēra: et ut uiuicē se occi
 derent. et datus ē ei gladius mag
 nus. Et cum apuiss; scdm̄ sigillū:
 audiui scdm̄ animal dēis. Veni
 et inde. Et ecce equus niger: et qui
 sedebat sup eum habebat in ma
 nu sua staterā. Et audiui uocem
 de medio .iiii. animalū dīcētū.
 Habebit tēra denario. Et tres bi
 libres ordei denario. Vinū et oleū
 ne laiciat. Et cū apuiss; quareū sigil
 lum: audiui q̄rcū animal dēis.
 Veni et inde. Et ecce equus pallidus
 et qui sedebat sup eum: nō erat il
 li mors. Et infernū sequebat^r eum: et
 data ē ei potestas sup q̄rtam par
 tē tēre et mētū gladio. fame et mor
 te: et bestis tēre. fuit ystoria.

In p̄p̄t̄e ap̄calyp̄s in libro .iiii.
 ap̄calyp̄s. Ex p̄p̄t̄e d̄ ap̄calyp̄s
 Cap. 6.



Apokalyptická Smrt

Jak již víme, raně středověké vizuální prezentace personifikované smrti neodpovídají dobovému literárnímu pesimismu a makabroznímu tónu. Toto konstatování překvapivě platí i v případě vizuální prezentace Smrti v kontextu ilustrovaných cyklů Apokalypsy a jejích komentářů, s nimiž se na evropském Západě setkáváme od počátku 9. století.⁸⁶ V textu Zjevení sv. Jana se objevuje Smrt jakožto čtvrtý jezdec Apokalypsy poté, co Beránek rozlomil čtvrtou pečeť (6:8): *A hle, kůň sinavý, a jméno toho jezdce Smrt, a svět mrtvých zůstával za ním. Těm jezdcům byla dána moc, aby čtvrtinu země zhubili mečem, hladem, morem a dravými šelmami.*

V čtených edicích komentáře k Apokalypse od Beata z Liébany sepsaných na Iberském poloostrově v 9. až 11. století se čtvrtý jezdec Apokalypsy objevuje jako jezdec či bojovník s kopím či mečem na žlutém či béžovém koni, jenž je od prvních třech jezdců odlišen postavou ďábla či démona stojícího za jeho zády podle textu Vulgaty: *infernus sequebatur eum.*⁸⁷ Pozoruhodné je vyobrazení čtvrtého jezdce v ikonograficky velmi zajímavém galicijském vydání komentáře k Apokalypse Beata z Liébany z roku 1189, kde Smrt s nimbem drží v ruce kříž s písmeny „A ω“.⁸⁸ Podobným způsobem jsou jezdcí Apokalypsy zobrazeni v otoských rukopisech. V bamberské Apokalypse z doby těsně po roce 1000 jsou čtyři jezdcí vyobrazeni každý zvlášť na samostatném foliu, čtvrtý jezdec na fol. 16r jako mužská postava oděná v černém šatu jedoucí na světle hnědém koni, před nímž leviťuje černý Beránek Boží s křížovým nimbem a knihou života.⁸⁹ Zobrazení černého *Agnus Dei* je zcela unikání nejen v kontextu středověkých vizualizací knihy Zjevení a má zjevně symbolizovat krutost a hrůzu soudného dne, stejně jako přísnost Beránka, s nímž bude posuzovat zásluhy či hříchy živých i mrtvých, přičemž Smrt je pouhou vykonavatelkou jeho vůle.

Toto vnímání Smrti je unikátním způsobem vyjádřeno v bohatě iluminovaném komentáři k Apokalypse biskupa Haima z Auxerres z 12. století,⁹⁰ kde německý iluminátor zobrazil čtvrtého jezdce jako temného ďábla s vyplazeným jazykem a s kopím jedoucího obráceně na šedém čtvernožci s kopyty, podivnou démonickou zvířecí hlavou a s hadem místo ocasu, jehož bychom snad mohli označit za podivného křížence koně a baziliška. Iluminátor poskytl čtvrtému jezdcí neobvyklý prostor. Je vyobrazen izolovaně od ostatních apokalyptických jezdců, prezentovaných v rámci dobové ikonografie standardně v podobě bojovníků v kroužkové zbroji. Jeho pojetí navazuje na starší ikonografickou tradici Smrti jakožto démona, *cruenta bestia*, či rovnou ďábla, přičemž spojení čtvrtého jezdce Apokalypsy s baziliškem není, jak uvidíme dále, zcela neobvyklé. Můžeme jej snad také vztáhnout k tzv. polednímu démonovi ze Žalmu 91, který personifikuje nákazu, jež šíří zhoubu za poledne, což nepřekvapí, uvědomíme-li si, že čtvrtý jezdec Apokalypsy byl středověkými exegety obvykle vnímán jako ztělesnění morové nákazy.⁹¹



(52)

22 Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Bangerská Apokalypsa, po r. 1000. Bamberg, Staatsbibliothek, MS. Bibl.140, fol. 16r.

Foto: archiv autorky



23 Čtyři jezdcí Apokalypsy. Apokalypsa biskupa Haima z Auxerres, 12. století. Oxford, Bodleian Library, MS Bodl. 352, fol. 6v.

Foto: archiv autorky



(53)

24 Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Apokalypsa ze Salisbury, 1240–1250. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS. Français 403, fol. 9r.

Foto: Bibliothèque Nationale de France

V anglických a francouzských rukopisech Apokalypsy ze 13. až 14. století se setkáme se čtvrtým apokalyptickým jezdcem zahaleným do jednoduchého roucha a držícím v ruce hořící pochodeň.⁹² Unikátně je v Apokalypse z oxfordské Bodleian Library zobrazen jako čtvrtý jezdec sám Kristus s mečem odsuzující k záhubě hříšníky hořící v pekle,⁹³ na rozměrném pergamenovém foliu ze Salzburgu z 13. století má pro změnu Smrt v ruce sekery.⁹⁴ Zdá se, že čtvrtý jezdec Apokalypsy zobrazený jako kostlivec na koni, popř. s kosou, se objevuje až v polovině 14. století, což je snad skutečně možno uvést ve spojitosti s morovou pandemií, kterou Millard Meiss vnímal jako *kulturní událost*, a jež bezesporu radikálně proměnila vnímání smrti ve středověké Evropě.⁹⁵ To je možné pozorovat mimo jiné právě na měnící se vizuální prezentaci čtyř apokalyptických jezdců.

Nejstarším příkladem prezentujícím čtvrtého apokalyptického jezdce jako kostlivec, popř. rozkládajícího se umrlce, je recto folia 12 Apokalypsy pocházející snad z Erfurtu z doby po roce 1350,⁹⁶ které zobrazuje v jediné scéně čtyři apokalyptické jezdce, z nichž

(54)



25 Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Douce Apokalypse, kolem 1270. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 180, pag. 16
Foto: Bodleian Library

poslední (Smrt) v podobě umrlce sedí neobvykle na okřídleném lvu s korunou, v ruce třímá meč a levicí drží za ohon baziliška. Pod ním je situováno peklo v podobě tlamy Leviatana se zavrženým hříšníkem. Smrt je jako jediná ze čtyř personifikací apokalyptických pohrom otočena směrem k divákovi, a nenechává nikoho na pochybách, že je skutečnou vládkyní světa, jejímuž meči neunikne nikdo. Není pouhou vykonavatelkou Boží vůle při Posledním soudu, ale skutečně představuje také smrt fyzickou – tedy smrt předcházející soudnému dni. Tato vizuální prezentace Smrti zjevně nenavazuje na ikonografickou tradici zobrazování čtyř apokalyptických jezdců. Je tedy otázkou, odkud iluminátor čerpal inspiraci pro svůj inovativní ikonografický typ. Zjevně se jedná o synkretické vyobrazení spojující několik tradic zobrazování Smrti: 1) jako jezdce, s nímž se setkáme již v antice a později v raném středověku, a jež našlo svou vrcholnou podobu v umění druhé třetiny 14. století v podobě Triumfu smrti, 2) jako baziliška, symbolu smrti, hříchu lenosti a „poledního démona“, a 3) lva coby symbolu ďábla a Smrti poražené Kristem, podle veršů Žalmu 91:13: *...po lvu a po zmiji šlapat budeš, pošlapeš lvíče i draka.*⁹⁷ Obvykle můžeme spatřit na lvu jedoucí personifikaci



(55)

26 Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Apokalypsa z Erfurtu, po 1350. Londýn, British Library, Add MS 15243, fol. 12r. Foto: British Library

smrtného hříchu Pýchy (*Superbia*),⁹⁸ přičemž unikátní spojení obou motivů je možno spatřit v drolerii misálu z Amiens z roku 1323, kde si jedou v ústrety žena v luxusních šatech se sokolem a ptačím pařátem sedící na lvu a kostlivec s rakví a šípem jedoucí na krávi.⁹⁹

Poněkud „tradičnější“ je vyobrazení čtvrtého jezdce jako umrlce na koni s mečem na oltářním triptychu se scénami Apokalypsy od Mistra Bertrama z doby po roce 1380, adjustovanými do 45 čtvercových polí.¹⁰⁰ Oltář byl snad původně určen některému z norimberských chrámů a jeho neobvyklou ikonografií můžeme vnímat jako reflexi apokalyptických nálad spojených s obecně vnímaným mravním úpadkem společnosti a zejména církve umocněným především papežským schizmatem paralyzujícím apoštolskou stolicí mezi léty 1378 a 1417. Všechny scény poškozené střední desky se bohužel nedochovaly, nicméně Smrt jako čtvrtý jezdec je vyobrazena ve třetím poli pravého křídla jako kostlivec zahalený do rubáše s mečem v levé ruce, otáčející se na koni dozadu k pekelné tlamě, kde pokládá pravici na hlavu zatracence úpícího v plamenech. Kopyta koně drtí zkrvavené oběti jejího řádění, přičemž brutalitu scény umocňují divoké šelmy požírající těla mrtvých.

(56)



27 Mistr Bertram, Cyklus Apokalypsy. Hamburk, po 1380. Londýn, Victoria and Albert Museum, inv. no. 5940–1859
Foto: ©Victoria and Albert Museum

28 Pýcha na lvu a Smrt jedoucí na krávi. Misál z Amiens, 1323. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB MS 78 D 40, fol. 91r.
Foto: Koninklijke Bibliotheek





(57)

29 Čtvrtý jezdec Apokalypsy, po 1357 (?). Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna
Foto: Archiv fototéky Ústavu dějin umění AV ČR, inv. č.: 0 8547

Řádění Smrti na Bertramově oltáři je srovnatelné s její o něco málo starší prezentací v cyklu karlštejské Apokalypsy, kde je na jižní stěně kostela Panny Marie v menší hradní věži čtvrtý jezdec Apokalypsy zobrazen v duchu ikonografie italského Triumfu smrti jako Smrt na koni s kosou. Zuzana Všecková klade malby na jižní stěně kostela do stejné časové vrstvy jako tzv. ostatkové scény, to znamená do doby krátce po roce 1355.¹⁰¹ Karlštejská Smrt, jak správně konstatovala, skutečně ikonograficky čerpá z Triumfu smrti, což je evidentní zejména ve vizualizaci Smrti jakožto umrlého žence s kosou. Kosa se sice objevuje v kontextu Apokalypsy jako atribut Smrti v českém prostředí již o něco dříve ve Velislavově bibli,¹⁰² je ale poplatná archaizující ikonografii připomínající spíše srp na dlouhé násadě a jezdec samotný je zobrazen jako lidská postava s démonickou tváří a rozčuchanými vlasy.¹⁰³ Archaičnost ikonografie čtvrtého jezdce je v tomto případě rovněž patrná ze vzhledu jeho druhého atributu: Tři tenkých liliových žezel připomínajících (často ornamentálně pojaté) šípy coby atributy Hněvu v četných raně středověkých ilustrovaných vydáních Prudentiovy *Psychomachie*.¹⁰⁴ Dokládá tak nejen znalost tradiční moralistní literatury a již nejednou naznačenou ikonografickou souvislost mezi zobrazováním Smrti

a smrtelného hříchu Hněvu (jenž ve svém extrémním důsledku vede k zabití a sebevraždě),¹⁰⁵ ale také fakt, že Triumf smrti v podobě umrlce jedoucího na koni s kosou již byl, jak uvidíme v následující kapitole této knihy, v Čechách v době vzniku karlštejské Apokalypsy známým, byť novým motivem. Jeho italská podoba mohla být v prostředí českého lucemburského dvora známa nejen přímo z Pisy, kterou Karel IV. navštívil během své cesty z římské korunovace v roce 1355, kde však ještě nenajdeme Smrt v podobě umrlce na koni, ale také z Jižního Tyrolska, konkrétně z dominikánského klášterního kostela v Bolzanu. Ani zde však, podobně jako na dalších příkladech triumfující Smrti z Itálie či jižního Tyrolska kolem roku 1350, není tato vyobrazena jako umrlec s holou lebkou. Ten se objevuje až těsně po polovině 14. století v německých zemích¹⁰⁶ a s malým časovým odstupem také u nás, například v Opatovickém breviři,¹⁰⁷ ovšem jako stojící figura s kosou podtínající živé, kteří ale na karlštejském obraze chybí a Smrt je zde v souladu s biblickým textem i ikonografickou tradicí „následována“ peklem se zavrženými hříšníky.

(58)

Karlštejský čtvrtý jezdec apokalypsy je ve středoevropském prostoru originální ikonografickou fúzí italského a německého typu Triumfu smrti, i když postrádá motiv hlav podtínaných kosou. Konceptorem scény musel být – snad ve spolupráci s císařem – vzdělaný a zcestovalý teolog, přičemž návrh Zuzany Všetečkové, že se mohlo jednat o některého z členů dominikánského řádu lze podpořit známou afinitou mendikantských řeholí k „fyzickému“, potažmo makabroznímu vnímání smrti.¹⁰⁸ Vliv na tehdy ojedinělou ikonografii čtvrtého jezdce z Apokalypsy, mohla být rovněž epidemie moru, jež Čechy plnou silou opakovaně zachvátila mezi léty 1357 a 1363.¹⁰⁹ Pokud bychom chtěli na základě ikonografie karlštejské Smrti upřesnit dobu vzniku první fáze cyklu Apokalypsy v menší karlštejské věži, pak by to skutečně mohlo být po návratu císaře z římské cesty do Čech a v kontextu šířící se morové nákazy, jež pouze zintenzivnila pocit začínající a rychle se prohlubující celospolečenské krize druhé poloviny 14. a počátku 15. století.







NEOCHOČENÁ SMRT

Bůh: „Smrti, tobě nechť vítězství patří!
Neboť každý člověk je povinen odevzdat život smrti,
tělo zemi, duši nám!“

Jan ze Žatce, Oráč z Čech, kol. 1400

Mors triumphans

Triumf smrti v broumovském karneru v kontextu dobové funerální liturgie a teologie

Existence nástěnných maleb v suterénní prostora broumovské fary při kostele sv. Petra a Pavla byla odborníkům známa již delší dobu (malby byly náhodou odhaleny v roce 1967), nicméně jejich odborné zhodnocení znemožňovala nedokončená obnova, následné amatérské pokusy o jejich restaurování, stejně jako další nepříznivé okolnosti související s nevyhovujícím využíváním místnosti. V té se v době odhalení maleb nacházely lidské ostatky, které dokládaly, že místnost skutečně sloužila (nevíme ovšem, zda již ve středověku) jako ossarium neboli karner.¹¹⁰ Veřejnost se o malbách dozvěděla až v roce 2013 z médií senzačně odhalujících kuriózní znovunalezení maleb za naskládaným dřívím.

Malby ve středověku s největší pravděpodobností pokrývaly všechny stěny (a snad také klenbu) čtvercové komory, kterou snad můžeme nazvat presbytářem, na niž navazuje vyvýšený, obdélný a druhotně zaklenutý prostor. Obě místnosti původně oddělovala později vybouraná příčka. Stavba není orientovaná, což může mít řadu příčin, mimo jiné může být dána situováním hřbitovního okrsku na samotném okraji městského areálu na mírném návrší v kontaktu s hradební zdí. Již při koncipování stavby (snad v první třetině 14. století či dříve) se mohlo počítat s možností, že její mohutné zdi budou tvořit součást městského hradebního opevnění. To bylo v Broumově budováno mezi léty 1360 až 1380¹¹¹ a karner se patrně v té době stal součástí hradební věže, jak ostaně dokládají stavebněhistorické průzkumy farní budovy i její situování.¹¹²

Nejlépe jsou dochovány malby na jihovýchodní (čelní) stěně menší místnosti broumovského karneru. Jejich ústředním motivem je Kristus trůnící v mandorle v horní části stěny, obklopený čtyřmi symboly evangelistů po stranách a doprovázený klečícími přímluvci Pannou Marií a Janem Křtitelem v běžném schématu Posledního soudu. Za Marií a sv. Janem klečí dvojice andělů nesoucí *arma Christi* (nástroje Kristova umučení), symbolizující Kristovu vykupitelskou oběť. V pásu pod ústřední scénou Posledního soudu je situováno pět postav na temně modrém pozadí s hořícími lampami směřujících k postavě anděla, vpravo pak jejich pendanty na červeném pozadí. Jsou spoutané řetězy,

(62)



30 Poslední soud, Moudré a pošetilé panny, Legenda o třech živých a třech mrtvých a Triumf smrti, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna.

Foto: Jan Dienstbier



(63)

31 Pošetilé panny, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna

Foto: Daniela Rywíková

obklopené plameny a démony a s obrácenými lampami směřují snad k postavě ďábla. Jedná se o zpodobení ve středověku oblíbeného biblického podobenství o pěti moudrých a pěti pošetilých pannách.

Na průvod zatracených panen pak na jižní boční stěně komory navazuje další výjev, jenž se bohužel dochoval značně fragmentárně, je zde však patrné stejné červené pozadí symbolizující peklo a řetěz, kterým jsou spoutány další postavy, z nichž první má na hlavě korunu. Při značné destrukci maleb není možno rozhodnout, zda postavy kráčejí, jedou na blíže neurčených zvířatech, či tvoří jednolitý zástup zatracenců v pekle. V páse nad nimi jsou dále patrné fragmenty stojících světeckých postav flankujících frontálně stojící či trůnící postavu se zdviženými pažemi – Krista soudce ukazujícího rány s gestem *ostensio vulneris*, k němuž směřují z obou stran postavy světeckých přímluvců. Scénu můžeme interpretovat jako druhé zobrazení soudu, přičemž dvojí vyobrazení Krista soudce je v podobných, byť rozsáhlejších narativech, ojedinělé. V Broumově však, jak uvidíme níže, má tato nezvyklá ikonografická koncepce své opodstatnění. V čelním spodním pásu, pod zástupem moudrých panen, jsou na zeleném pozadí dobře patrné tři stojící luxusně oděné postavy s korunami na hlavách a s meči. Prostřední z nich se otáčí k poslednímu králi a ukazuje na tři tlející umrlce kráčející jim v ústrety. Scéna zachycuje ve středověku oblíbenou legendu O setkání třech živých s třemi mrtvými.¹¹³ Ta



32 Peklo a zavržení hříšníci,
1340–1350
Broumov, bývalý karner, jižní stěna.
Foto: Daniela Rywиковá

(64)



33 Kristus soudce a svatí přímiluvci,
1340–1350.
Broumov, bývalý karner,
jižní stěna
Foto: Daniela Rywиковá

je v horní liště komentována nápisem, který se, podobně jako ostatní textové fragmenty doprovázející broumovské malby, přesvědčivě podařilo rozluštit Janu Dienstbierovi,¹¹⁴ podle jehož interpretace texty cituji. Text nad legendou o třech živých se objevuje již na římských epitafech a ve středověku se stal standardním komentářem obvykle doprovázejícím tento makabrozní výjev: *FUIM(US) QUAND / OQUE(?) NOS ESTIS – Co jsme my, budete i vy. Co jste vy, byli jsme i my.*¹¹⁵ Nápis vpravo pak zněl: *MORS IUVENES RAPIT ATQUE SENES – Smrt bere mladé stejně jako staré.*¹¹⁶ Tento text se vztahuje k poslední dochované scéně na čelní stěně, pod výjevem s pošetilými pannami, zobrazující v kontextu české středověké malby jedinečný výjev Triumfu smrti. Střed scény se bohužel nedochoval, nicméně je na ní patrná postava jedoucí na koni ve skoku, stejně jako břit kosa nemilosrdně stínající hlavy živých, mezi nimiž vyniká (snad) ženské poprsí s korunou na hlavě. Za jezdcem se rýsuje stojící šedá, těžko identifikovatelná postava, snad ďábla, který dle biblických veršů Zjevení sv. Jana „následuje smrt“. Před koněm je dobře vidět velkým měřítkem zobrazená stojící ženská postava nalévající ze džbánu do poháru



(65)

34 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1340–1350
Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna
Foto: Daniela Rywíková



35 Triumf smrti, 1340–1350
Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna
Foto: Daniela Rywíková

tekutinu v doprovodu dalších postav s nádobami, sedícími za stolem. Banket narušuje ďábel táhnoucí šenkýřku za vlasy, jak se můžeme domnívat, do pekla. Pod spodním pásem maleb je opět fragmentárně dochovaný nápis: *VOS QUI TRANSITIS MEMORES NOSTRI ROGO SITIS* – *Prosím vás, kteří procházíte, pamatujte na nás*. Nápis opět nalezneme na římských epitafech, vzácně (jako např. v dánské Tuse) doprovází výjev legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými.¹¹⁷ Levá boční stěna komory, navazující na scénu s legendou o třech živých a třech mrtvých, byla rovněž vymalována malbami, z nichž se bohužel nedochovalo prakticky nic vyjma drobných fragmentů snad světeckých figur, pod nimiž jsou zachyceny drobné polopostavy v hnědých kápích či mnišských kutnách, zdvihajících sepjaté ruce v modlitbě. Dochoval se také fragment textu v liště oddělující oba pásy maleb, jenž cituje verše z Matoušova evangelia (25:34) vztahující se k Poslednímu soudu: *VENITE BENEDICTI PATRIS MEI PERCIPITE (REG)NUM* – *Pojďte požehnaní mého Otce, ujměte se království...*

(66)

Pokud chceme dobře porozumět ikonografii a významu unikátních maleb broumovského karneru, je nepochybně nezbytné zamyslet se nad funkcí karneru či hřbitovní kaple v kontextu středověké funerální liturgie a praxe. Jak vlastně středověký karner vypadal, jakou plnil funkci a jakou roli při ní sehrávala jeho případná umělecká výzdoba? Odhaduje se, že středověké město s asi deseti tisíci obyvateli muselo ročně pohřbít kolem 350 zemřelých, což spotřebovalo asi akr čtvereční půdy ročně.¹¹⁸ Samozřejmě tato čísla dramaticky narůstala během epidemií či válečných konfliktů. Při limitované velikosti středověkých hřbitovů nalézajících se většinou v opevněných areálech měst, pak nevyhnutelně docházelo k tehdy běžné praxi, že starší ostatky zemřelých byly vyzdviženy, aby uvolnily místo nově zemřelým. Pohled na středověký hřbitov s mělkými hroby (pohřbívalo se maximálně do padesáticentimetrové hloubky) a s povalujícími se kostmi, se tak diametrálně odlišoval od dnešních hygienicky koncipovaných, geometricky uspořádaných a upravených funerálních areálů, jak ostatně můžeme vidět na řadě pozdně středověkých vyobrazení.¹¹⁹ Rakev byla využívána pouze k transportu mrtvého, nikoliv k pohřbu. Obvyklá přítomnost krčmy či vykřičeného domu pak jen dokreslovala známý fakt, že světy živých a mrtvých od sebe nebyly ve středověku odděleny žádnou fyzickou ani mentální bariérou.

Hřbitov i jeho hřbitovní kaple byly veřejným, volně přístupným prostorem, přičemž karner byl nejsakrálnějším místem středověkého pohřebiště. Jeho přítomnost byla opakovaně vyžadována církevními synodami (např. münsterskou synodou v roce 1297 a kolínskou v následujícím roce), zejména proto, aby se zabránilo ničení ostatků zesnulých divokými zvířaty a počasím.¹²⁰ S nejstaršími karnery se však v Evropě setkáváme už kolem roku 1100, přičemž raně středověký karner byl nejprve jen při kostele (či uvnitř něj) zřízenou místností k ukládání ostatků zemřelých.¹²¹ Teprve během 14. století se kosti začínají vystavovat jako připomínka pomíjivosti lidského života a komemorace zemřelých. Zejména v německých zemích a v Rakousku jsou vrcholně a pozdně středověké hřbitovní

kaple budovány jako samostatné objekty, jež nezřídka svou velikostí a architektonickou kvalitou připomínají kostely. Sestávají obvykle z osária – umístěného v suterénu – a kaple – liturgického prostoru nad ním (tzv. karnerkapel).¹²² Hřbitovní kaple byly obvykle zasvěcovány sv. Archanděli Michaelovi, Všem svatým, sv. Barboře, Kateřině či Šebestiánu. Typickým příkladem takového uspořádání jsou např. velké karnery v Oppenheimu, Tullnu, známý karner v Sedlci u Kutné Hory nebo v moravském Stonařově, na západ od našich hranic bychom ostatně příkladů našli celou řadu (zejména v Rakousku a Bavorsku, ale také ve Francii, Itálii či Anglii), objevují se nicméně i skromnější stavby s jedinou multifunkční prostorou, která mohla sloužit jak k uchování kosterních pozůstatků, tak k liturgii.¹²³ Otázkou zůstává, zda také broumovský karner sloužil pouze jako místnost k uchování kosterních ostatků, jak je doloženo od dob baroka, nebo byl ve středověku využíván rovněž jako sakrální prostora při funerální liturgii, čemuž nasvědčuje jeho bohatá a ikonograficky unikátní malířská výzdoba. Je přitom jistě možno předpokládat, že podlaha broumovské komory byla níže, než je tomu dnes, a že kosti zde mohly být uchovávány podél stěn, aniž by zakrývaly či jinak „rušily“ výzdobu kaple, či překážely v případné liturgii.

(67)

Středověká funerální liturgie ukotvená již v 5. století, tzv. *Ordo defunctorum*, měla dvě formy: requiem (zádušní mše) a tzv. officium za zemřelé.¹²⁴ Zatímco zádušní mše se sloužily v kostele a byly hlavní částí funerální liturgie, officium za zemřelé, jehož součástí nebyl mešní obřad, mělo spíše podobu kontemplativní a mohlo se odehrávat mimo kostel, přímo v areálu hřbitova – v karneru.¹²⁵ Na rozdíl od slavnostní a často honosné zádušní mše mělo officium spíše intimní, meditativní charakter, odpovídající jeho monastickému původu. Mniši a později i laici (rodinní příslušníci zesnulého) se nejprve účastnili vigilií, které začínaly v podvečer nešporními modlitbami, po nichž následovalo po půlnoci noční bdění (*matutinum*) a při svítání ranní chvály – laudy. Nešpory a ranní chvály obvykle sestávaly ze série žalmů (počínaje Žalmem 116) uvedených a ukončených příslušnou antifonou (officium bylo zahájeno antifonou *Placebo Domini*), následovanou modlitbou (*oratio*), prosbami, krátkými responsorii a kantikem Panny Marie (*Magnificat*). Noční bdění bylo rozděleno do tří nokturn, jež sestávala vždy ze tří žalmů a třech čtení (*lectio*) většinou z knihy Job. Jednotlivá nokturna vypňovala dobu mezi půlnocí a ranními chválami a byla čtena v určené dny (např. první nokturna v pondělí a ve čtvrtek, druhé v úterý a pátek atd.), přičemž v noci předcházející pohřbu zemřelého měla být recitována všechna tři nokturna najednou. Poté byla před vystavenou rakví s tělem zesnulého obklopenou zapálenými svícemi sloužena zádušní mše. Následoval pohřeb zesnulého, jehož tělo bylo z kostela nesené na márách v rakvi na hřbitov, kde bylo vyjmuto z rakve a v rubáši uloženo do připraveného hrobu. Po pohřebním obřadu se officium opakovalo třetí, sedmý a třicátý den po pohřbu a následně v den výročí úmrtí zesnulého.

Officium za zemřelé se nicméně stalo také součástí velikonoční a dušičkové liturgie jako liturgická forma kolektivního *meditatio mortis*, zatímco zádušní mše byla vnímána

jako výsostně osobní/individuální obřad sloužený za duši zemřelého. Od vrcholného středověku bylo officium za zemřelé vnímáno i přes svůj komunitní charakter jako vhodná forma soukromé zbožnosti – nejprve v monastických komunitách, později se text officia objevuje v soukromých modlitebních knížkách a knihách hodin, často doprovázený iluminacemi s makabrózní ikonografií.¹²⁶ Právě zde se od poloviny 14. století nejčastěji setkáme s vyobrazeními legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými či s různými podobami triumfující smrti.

(68) Malby broumovského karneru svou unikátní ikonografií dokonale vyjadřují jak poslání a funkci funerální kaple, tak komplexní pozdně středověké představy o smrti a posmrtném osudu zemřelých. Jak již víme, ústředním motivem maleb je Poslední soud namalovaný na čelní stěně komory s obvyklými přímluvci Pannou Marií a Janem Křtitelem doprovázenými anděly s *arma Christi*, které připomínají Kristovu vykupitelskou oběť. Námět je samozřejmě výrazem eschatologického očekávání Posledního, všeobecného soudu, při němž budou Kristem souzeni všichni živí i zemřelí, kteří dle knihy Zjevení vstanou z prachu, tedy z hrobů, přesněji jejich obnovená těla, která se spojí s dušemi čekajícími na Poslední soud buď přímo v pekle (tzv. *valde mali* – tedy ti, jež zemřeli v tzv. smrtelném hříchu či zemřeli takzvanou *mors improvisa* – náhlou smrtí bez patřičných rituálů a posledního pomazání, bez účinné lítosti, pokání a závěti), v nebi (tzv. *valde boni* – tj. světci, mučedníci), nebo – a to nejčastěji – v očištcí (tzv. *non valde mali*).¹²⁷

Učení o očištcí je pro teologii a pastorační praxi vrcholného a pozdního středověku zásadním fenoménem, který rovněž významně ovlivnil makabrózní ikonografii. Idea očištcce se plně integrovala do katolické doktríny ve 13. století. První oficiální papežská definice očištcce je z roku 1254. V dopise kyperským Řekům je papež Inocenc IV. vyzývá, aby také východní církve očištec uznala. O dvacet let později, v roce 1274, jej definoval lyonský koncil jako místo mezi peklem a nebem, kde se očišťují duše zemřelého hned po smrti od běžných (tzv. veniálních) hříchů, a podle jejich počtu a závažnosti zde musí strávit očišťováním určitý čas.¹²⁸ Byl to však čas velmi intenzivní, neboť byl vyplněn mukami. Středověcí teologové věřící nabádali, aby očištná muka nechápali obrazně a věřili, že duše v očištcí (stejně jako v pekle) skutečně fyzicky trpí. Tento paradox byl vysvětlován např. Řehořem z Nyssy neoddělitelným spojením duše se svým tělem.¹²⁹ Duše nemůže existovat zcela nezávisle na těle a i po tělesné smrti člověka je účastně spojena s jeho tělesnými ostatky, neboť v sobě nese jakýsi „otisk“ svého původního příbytku – těla, s nímž se opětovně spojí po zmrtvýchvstání při Posledním soudu.¹³⁰

Na druhou stranu tělesné ostatky zesnulého si i po smrti uchovávají část přítomnosti jeho duše a de facto tak materializují kontinuitu života a smrti, času pozemského a času supernaturálního – času stráveného v očištcí. Očištný čas si mohl člověk zkrátit dary (almužnami), kupováním odpustků (odkupováním dnů či let strávených v očištcí), půsty, modlitbami či obecně tzv. milosrdnými skutky definovanými v Matoušově evangeliu jako odívání nahého, ubytování poutníků, napojení žíznivého, nasycení hladového, navštívení



(69)

36 Pošetilé panny v pekle, přelom 12. a 13. století. Bergen auf Rügen,
kostel Panny Marie, jižní stěna chóru
Foto: archiv autorky

nemocného, utěšení uvězněného a od 12. století právě v souvislosti s očištcovou teologií doplněné o pohřbívání zemřelých.¹³¹ Skutky milosrdenství byly zároveň ukládány věřícím jako součást pokání, jež podle nového *ordo confitendi* ustanoveného IV. lateránským koncilem v roce 1214 musel provést každý minimálně jednou za rok, což v praxi nezřídka znamenalo až na smrtelném loži. Pokání mělo několik fází: svatou zpověď, účinnou lítost, rozhřešení a pokání v podobě modlitby, půstu, vysluhování zádušních mší a almužny.¹³² Jak efektivně zkrátit čas v očištcí vysvětluje Tomáš ze Štítného v *Knihách šesterých o obecných věcech křesťanských*: ...z tak těžkého pokání (v očištcí – pozn. D. R.) mohou živý pomoci umrlým čtverem činem. Najprv obětí Těla Božieho na svaté mši, druhé prosbú a modlitbami, tretie almužnú a čtvrté když jich příbuzní za ně se postie.¹³³ I tak byly obavy z očištcy – z tohoto „pekla na zkoušku“ – významným aspektem *ars moriendi* a strachu ze smrti obecně a tím pádem pastoračním tématem *par excellence*.

Pastorační spojení a užití tematiky Posledního soudu, smrti a pokání v Broumově unikátním způsobem demonstruje podobenství o moudrých a pošetilých pannách, jež se nachází v pásu pod výjevem Posledního soudu. Ježíšovo podobenství, jež se ve středověkém umění objevuje nejčastěji právě ve spojení s výjevem Posledního soudu, je popsáno verši Matoušova evangelia (25:1–12) a vypráví příběh o deseti pannách, které ...*vysly proti*

ženichovi, pět bylo opatrných a pět bláznivých. Ty bláznivé vzavše lampy své, nevzaly s sebou oleje..., a když prodlíval ženich, zdřímaly všechny a zesnuly. O půlnoci stal se křik: Aj ženich jde, vyjděte proti němu. Tedy vstaly všechny ty panny a ozdobily lampy své, bláznivé pak opatrným řecky: udělte nám oleje svého, nebo lampy naše hasnou. I odpověděly opatrné..., aby se snad nám i vám nedostalo. Jděte raději k prodavačům a kupte sobě. A když odešly kupovati, přišel ženich, a které byly hotovy vešly s ním ve svatbu..., potom přišly i ty druhé panny řkouce, pane otevři nám. A on odpověděv, řekl: Amen pravím vám neznám vás. Bdětež tedy nevíte zajisté dne ani hodiny, v kterou syn člověka přijde.

(70) Podle biblického komentáře *Glossa ordinaria* pět moudrých panen symbolizuje pět forem mystické kontempace a pět duchovních smyslů, olej v jejich lampách pak ctnost křesťanské lásky (*caritas*).¹³⁴ Pět pošetilých panen představuje pět forem tělesných rozkoší, pět smyslových potěšení, kvůli kterým duše zapomíná na nebeské radosti a uhasíná v ní proto oheň nebeské lásky. Podle Origéna spánek pošetilých panen symbolizuje jejich smrt.¹³⁵ Podobenství je pro potřeby postlateránské duchovní péče vyloženo poněkud odlišně v pozdně středověkém dominikánském bestselleru *Speculum humanae salvationis*, jehož text zde cituji podle jeho české edice z počátku 15. století z tzv. Krumlovského sborníku: ...*krutost krutého sudu take na dessyety panach jest ukazana (...) mudre pany blaznyvym oleje daty nechtely. Tyem se myeny ze svaty zatracenych nanyczemz nebudu zyelety oleje mylosrdenstvye jym daty nykoly nebudu chtyety a pomstey nad nymy budu sye radovaty a weselyty. Take mudre panny blaznyvym ssye posmyevachu... takez sweyty w ten cas ...yako by chtyely rzeczy vyste prodaly vyeczne radosty za marnu rozkoss jdyetetz (k) wykupradavatelom a kupte sobye jyne wsseczky almuzny dobre skutky kte(re)z ste vczynyly za lydsku chwalu a marnu chlubu prodalyste. Czo wam prospyesna nynye pycha a marna chluba kde jest nynye wssetzka lybost chwala lydska ohledaytez kak byssye vam hodyly dobrzy skutkowe jesto jste jye prodaly a czo wam platno wse mynule... takez ssye przyhody den hrzyesshym nenaleznu mylosrdenstvye u boha any u yeho svatych.*¹³⁶ Pošetilé panny tedy podle pisatele *Specula* představují hříšníky, kteří budou při Posledním soudu Kristem bez milosti a tvrdě odsouzeni za své hříchy, mezi nimiž je příznačně uvedena pýcha a tzv. marná sláva (*vana gloria*) – derivát hříšné pýchy – ve formě touhy po světské moci a slávě a v neposlední řadě nedostatek dobrých skutků.

Hrůzu zavržených panen dokonale ilustrují expresivní malby z přelomu 12. a 13. století v kostele Panny Marie v německém Bergenu, kde na jižní stěně chóru jsou zobrazeny, analogicky k Broumovu, zavržené panny již v pekle.¹³⁷ V jejich bezprostřední blízkosti jsou vyobrazeny jednotlivé smrtelné hříchy – nejbliže hněv, pak chamtivost, nad nimi obžerství a snad marná sláva či pýcha. Podobnou ikonografií a význam můžeme předpokládat také na broumovské malbě, kde jsou pošetilé panny ošlehávány plameny, spoutány řetězem a za hlavou každé z nich sedí malý démon. Tyto nezvyklé atributy (ďáblové, řetěz) jsou v ikonografii pošetilých panen unikátní, nicméně jsou typické pro zobrazování smrtelných hříchů, a to zejména v italském a francouzském umění – např. v Bas-



(71)

37 Giovanni Canavesio, Peklo a sedm smrtelných hříchů, 1472. Bastia Mondovì, kostel San Fiorenzo
Foto: archiv autorky

tia Mondovì, kde postavy představující hříchy jedoucí na příslušných zvířatech spoutává řetěz podobně jako v Monte Grazia v Imperii, nebo v Ceri.¹³⁸

Ve střední Evropě je zobrazování personifikovaných smrtelných hříchů spoutaných řetězem značně neobvyklé, nicméně ve 12. a 13. století jsou jím na portálech francouzských a německých katedrál, například v Bambergu v tympanonu slavného Furstenportalu, tažení zatracení hříšníci do pekla.¹³⁹ Takto jsou vyobrazeni v tympanonech portálů Posledního soudu v Arles, na pařížské Notre Dame či v Remeši, ve všech případech řetěz táhne ďábel. Řetěz na broumovských malbách pokračuje také na boční straně komory, kde spoutává skupinky postav. Domnívám se, že analogicky k Bergenu i zde můžeme předpokládat zobrazení sedmi smrtelných hříchů, podobně jako např. v Bastia Mondovì směřujících do tlamy Leviatana. Samotné pošetilé panny byly středověkými teology rovněž vnímány jako personifikace smrtelných hříchů a objevují se takto (byť vzácněji) také v pozdně středověkém umění – např. v kostele sv. Jana Křtitele při tzv. velké bekináži ve vlámské Lovani, kde nápisové pásky označují panny jako jednotlivé hlavní hříchy.¹⁴⁰ Otázkou zůstává důvod unikátně zobrazeného podobenství o moudrých a pošetilých pannách v broumovském karneru. Jeden z aspektů souvisí s vyobrazením podobenství v kontextu ikonografie Posledního soudu a zobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými a Triumfu smrti.

Podobenství o moudrých a pošetilých pannách tradičně odkazuje nejen k neznámému času příchodu Krista a Posledního soudu, ale rovněž bylo vnímáno jako varování

(72)



38 Zavržení v pekle, Furstenportal, tympanon, po 1230. Bamberg, dóm sv. Petra a sv. Jiří
Foto: archiv autorky

před náhlou smrtí. Unikátní doklad této paralely se nám bohužel dochoval až z pozdější doby v pařížské knize hodiniek a oficiu za zemřelé v ní obsaženém, jež doprovází unikátní mědirytiny z roku 1542.¹⁴¹ Je zde vyobrazena legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v tradiční kompozici dvou výjevů – tři umrlci stojící na hřbitově a na sousedním foliu výjev tří mladých šlechticů na koních v lese. Nad umrlci se vine nápisová páska s překvapivým textem: *vigilate ergo cum necitis diem neque horam*, jenž je citací veršů Matoušova evangelia (25:13) popisujících podobenství o moudrých a pošetilých pannách: *Bděte tedy, protože neznáte den ani hodinu*. Živí odpovídají obvyklou homiletickou floskulí: *Mors inevitabilis est et hora incerta – smrt je nevyhnutelná, hodina nejistá*. Je zřejmé, že podobenství o moudrých a pošetilých pannách v broumovském karneru je součástí *memento mori* – varování před náhlou smrtí a věčným zatracením. S trochou nadsázky bychom panny mohli označit za exempla dobré (moudré) a špatné (pošetilé) smrti. Paralela s koncem světa a příchodem Krista je zřejmá. Zatímco moudří se na smrt připravují neustále, a proto je nemůže překvapit, když přijde nečekaně jako Kristus, pošetilci na smrt ani na Poslední soud nemyslí, a proto se vystavují nebezpečí věčného zatracení jako důsledku *mors improvisa*, jež je zde zobrazena právě v podobě náhle se na koni zjevujícího umrlce s kosou.



(73)

39 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1542. Paříž, kniha hodinek, soukromá sbírka, bez sign
Foto: archiv autorky

Důležitým faktorem v zařazení pošetilých a moudrých panem do broumovského cyklu je pastorační a kontemplativní aspekt maleb, přičemž jejich konceptorem byl jistě některý z členů broumovského či břevnovského kláštera. Připomeňme, že duchovní správu broumovské farnosti vykonávali broumovští benediktýni, kteří zde dosazovali faráře, jehož funkci obvykle zastával někdo z členů konventu. Konceptor z jejich řad snad chtěl zdůraznit dobovou teologii hříchu a *modus confitendi* kodifikovaný IV. lateránským koncilem.¹⁴² Šel ruku v ruce s novými požadavky na aktivnější zapojení laiků do náboženského života a s tím související lepší vzdělávání v základních principech víry. Měli být také poučeni o čtyřech posledních věcech člověka – smrti, Posledním soudu, pekle a nebi. Zvláště naléhavá byla varování kazatelů před nekompromisností Posledního soudu a smrtelnými hříchy.

Pamatování na smrt, na niž má být člověk duchovně připraven a dennodenně ji očekávat, znamená především permanentní boj s hříchem. Měl by mít dostatek času k urovňování svých pozemských záležitostí a učinění důkladného pokání. Po příslušných obřadech posledního pomazání pak může v klidu, nejlépe za modlitby při pohledu na krucifix, s hořící svící v ruce, odejít. Koncept tzv. dobré smrti není pozdně středověký. Už Cesařius z Heisterbachu uvádí řadu exemplů dobré a špatné smrti, nicméně teprve počátek



40 Triumf smrti, 1230–1240
Paříž, Notre Dame, portál Posledního
soudu, západní průčelí
Foto: archiv autorky

(74)

15. století ji téměř institucionalizoval.¹⁴³ Zásadou Jeana Gersona a jeho pastoračního uchopení dobré smrti vznikl přesný a podrobný koncept *ars moriendi* a návod, jak *mors bona* dosáhnout. Gersonův text *De arte moriendi* (*Tractatus artis bene moriendi*) a druhý, anonymní text *Speculum artis bene moriendi*, se staly v 15. století vůbec nejrozšířenějšími texty devoční literatury týkající se smrti.¹⁴⁴ Traktát *Ars moriendi* je obvykle doprovázen jedenácti obrazy představujícími umírajícího na smrtelném loži a svádějícího zápas s pěti pokušeními (malověrnost, zoufalství, netrpělivost, marná sláva a chamtivost) představovanými démony, v boji s nímž mu pomáhají andělé inspirující mysl umírajícího v obraně proti těmto pěti neřestem. Poslední obraz je pak obvykle vyobrazením dobré smrti – momentu úmrtí na smrtelném loži za přítomnosti Panny Marie, andělů a světců. Celý text je dokonalou pastorační instruktáží představující završení vývoje nauky o dobré smrti v pozdním středověku a hlavní a efektivní obranou proti obávané *mors improvisa*.

Nebezpečí náhlé smrti je v broumovském karneru dokonale evokováno scénou Triumfu smrti navazující na obraz legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými, kterému budeme věnovat pozornost v samostatné kapitole. Bohužel, střední část Triumfu se nedochovala, nicméně jeho ikonografické určení je na základě analogií jednoznačné. Znázorňoval (nedochovanou) postavu Smrti jedoucí na světlém (šedivém) koni a kosou



41 Smrt jedoucí na volovi (?). Poslední soud, 1061–1071
Řím, Vatikánská muzea, Pinakotéka, inv. č. 40526
Foto: archiv autorky



(75)

42 Smrt jedoucí na lvu-jednorožci.
Kniha hodinek z Provence, 1485–1490.
Moulins, Bibliothèque municipale, MS 89, fol. 88r.
Foto: Bibliothèque municipale Moulins

stínající hlavy živých bez rozdílu společenského postavení či věku. Představa Smrti jakožto jezdce na koni je jak víme biblickým motivem knihy Zjevení a ztělesněním čtvrtého jezdce Apokalypsy.¹⁴⁵ Zobrazení Smrti jedoucí na koni se ve středověkém umění patrně poprvé objevuje na portálech francouzských katedrál – např. v Amiens nebo v Notre Dame v Paříži, kde je zobrazena žena s dlouhým nožem a zavázanýma očima na koni ve skoku, jež dokonale vystihuje náhlou a brutalitu, stejně jako sociální spravedlnost smrti. Vedle zobrazení Smrti jakožto čtvrtého jezdce Apokalypsy, a tedy biblického zdroje této ikonografie, však zjevně ve středověku ovlivňovala zobrazování Smrti-jezdce také tradice římsko-antická. Od Jana ze Žatce, autora *Oráče z Čech*, se dovídáme, že Smrt byla zobrazena na zdi chrámu v Římě jako postava, která má zavázané oči a sedí na volu, ta postava držela v pravé ruce motyku a lopatu v levé.¹⁴⁶

Zajímavou souvislost nalezneme na byzantinizující desce z let 1061–1070 s obrazem Posledního soudu, dnes deponované ve Vatikánských muzeích.¹⁴⁷ Zde je na temném pozadí vyobrazena polonahá žena sedící na volovi, pravděpodobně představující Zemi pozvedající v pravici duši ke Kristu soudci, přičemž pod ní jsou zobrazeni zatracení v pekle. Vedle ní mrtví vstávají z hrobů k Poslednímu soudu a v pásu nad ní je situováno šest skutků milosrdenství vedoucích ke spáse duše. Se Smrtí jedoucí na volovi či krávě se pak ve

(76)



43 Triumf smrti, po 1336. Detail. Pisa, Campo Santo

Foto: Daniela Rywiková

vrcholném a pozdním středověku setkáme poměrně často, například hned dvakrát v již zmiňovaném misálu z Amiens z roku 1323¹⁴⁸ či v řadě pozdějších iluminací doprovázejících text oficia za zemřelé, kde se objevuje Smrt jedoucí na jednorožci, krávi, oslu, lvu či v 17. století dokonce na krokodýlu.¹⁴⁹

Nejbližší ikonografické analogie pro broumovský Triumf smrti nalezneme v italském umění, kde se konkrétně v Pise, již v druhé polovině 30. let 14. století objevuje nový ikonografický typ Triumfu smrti, Millardem Meissem původně mylně kladený do souvislosti s pandemií tzv. černé smrti, která zachvátila Evropu v roce 1348 a skosila milióny jejích obyvatel.¹⁵⁰ Tento typ zobrazení Smrti v sobě spojuje řadu symbolů a teologických významů a ve své komplexitě vrcholí v Petrarcových *I Trionfi*, sepsaných mezi léty 1352 a 1374, kde se objevuje Triumf smrti v podobě alegorického vozu taženého obvykle párem volů, na němž jede smrt s kosou.¹⁵¹

Původní italský typ obvykle zobrazuje smrt jako ženskou postavu umrlce či kostlivce s dlouhými vlasy s kosou (někdy také s mečem, později s lukem a šípy) jedoucí na koni ve skoku a podtínající živé. Za ní jsou obvykle vyobrazení žebráci naopak žádající si smrt, či přímo mrtví, zatímco Smrt směřuje k mladým aristokratům (někdy před ní prchajícím na koních) ne nepodobným mladým šlechticům z legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými.



(77)

44 Triumf smrti, 1330–1368. Subiaco, Sacro speco
Foto: archiv autorky



45 Triumf smrti, kolem 1340
Bolzano, dominikánský klášter, kostel sv. Dominika, kaple sv. Jana Křtitele
Foto: Daniela Rywiková



46 Triumf smrti, kolem 1340
Aufenstein, hradní kaple při kostele sv. Kateřiny
Foto: archiv autorky

(78)



47 Triumf smrti, kolem 1400
Horb am Neckar, špitální kostel Panny Marie,
jižní stěna chóru
Foto: archiv autorky

Za vůbec nejstarší zobrazení triumfu Smrti jsou v italském umění považovány slavné nástěnné malby Buonamico Buffalmacca či Francesca Treniho v Campo Santo v Pise, jež tvořily vizuální a ikonograficky inovativní doprovod funerálním procesím konaným ve zdech ambitu slavného hřbitovního areálu.¹⁵² Fresky jsou novějším bádáním datovány do doby těsně po roce 1336.¹⁵³ Smrt je zde vyobrazena jako vznášející se temná ženská postava s kosou a blanitými křídly, kolem ní zápasí démoni a andělé o duše zemřelých, jejichž těla bezvládně leží na zemi. Triumfu smrti na levé straně předchází vyobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými ležícími v odkrytých hrobech.

O málo mladší jsou nástěnné malby z benediktýnského kláštera v Subiaku, obvykle datované mezi léta 1330 a 1368, kde je Smrt vyobrazena – patrně vůbec poprvé – již jezdoucí na koni ve skoku, symbolicky vyjadřujícím nenadálou smrti, která hubí své oběti kosou i mečem.¹⁵⁴ Malba v Subiaku je umístěna na stěnách Sacro speco a jejím vizuálním a významovým pendantem je, podobně jako v Broumově, legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými. Podobný typ triumfující Smrti je situován v kapli sv. Jana Křtitele klášterního kostela dominikánského kláštera v Bolzanu, kde má Smrt navíc křídla a kromě kosy také luk, z něhož vystřeluje šípy na před ní ujíždějící skupinu mladíků.¹⁵⁵



48 Triumf smrti. Harburg,
15. století; Augsburg,
Oettingen-Wallersteinsche
Bibliothek, MS. 1.3, fol. 1.
Foto: archiv autoroky

(79)

Do doby těsně před rokem 1340 či kolem něj je možno datovat Triumf smrti v kostele sv. Kateřiny při hradu Aufenstein v jižním Tyrolsku, který zjevně čerpá z italských vzorů a zobrazuje Smrt s kosou jedoucí na plavém koni podtínající živé, za ní stojí, podobně jako v Pise, Subiaku či Bolzanu žebráci „volající po smrti“ a nad ní létající démoni snad s dušemi zatracenců.¹⁵⁶ Aufensteinská malba, společně s mladším jihotyrolským Triumfem smrti z hradní kaple sv. Kateřiny v Karneidu, se zdá být jedním z ikonografických východisek a nejbližší analogií broumovského Triumfu smrti. Podobná je jistá lapidarizace a schematicnost námětu a také přítomnost démonů obletujících Smrt stejně jako absence křídel, která má Smrt jak v Pise, tak v Bolzanu. Triumf smrti v broumovském karneru má však více východisek, přičemž italský typ Triumfu smrti jedoucí na koni ve skoku je pro broumovskou malbu zásadním. Je při tom důležité připomenout, že mimo jihotyrolské příklady (Bolzano, Aufenstein, Karneid, Untermais) je broumovský Triumf smrti jediným středověkým příkladem této ikonografie ve střední a východní Evropě.

V německých zemích se však zhruba ve stejné době, v průběhu 30. a 40. let 14. století, objevuje jiný typ Triumfu smrti. Zobrazuje stojícího umrlce či kostlivce s kosou utínajícího hlavy živých, který však navazuje na starší tradici zobrazování smrti jako stojící

lidské postavy, sahající až do karolínského umění. Příklady tohoto typu shrnuli Jan Royt, Jan Dienstbier a Ondřej Faktor – je možno zmínit Triumf smrti ve farním kostele sv. Mořice v Schemmerhofen z doby kolem let 1330 až 1340, ve špitálním kostele v Horb am Neckar v Baden-Württembersku z doby kolem roku 1400, či v rukopisu pocházejícím z hradu Harburg zhruba ze stejné doby.¹⁵⁷ Je možné, že právě motiv setnutých hlav pod kosou Smrti, který se objevuje v německých příkladech, inspiroval také malíře v broumovském karneru k „obohacení“ či modifikaci italského Triumfu.

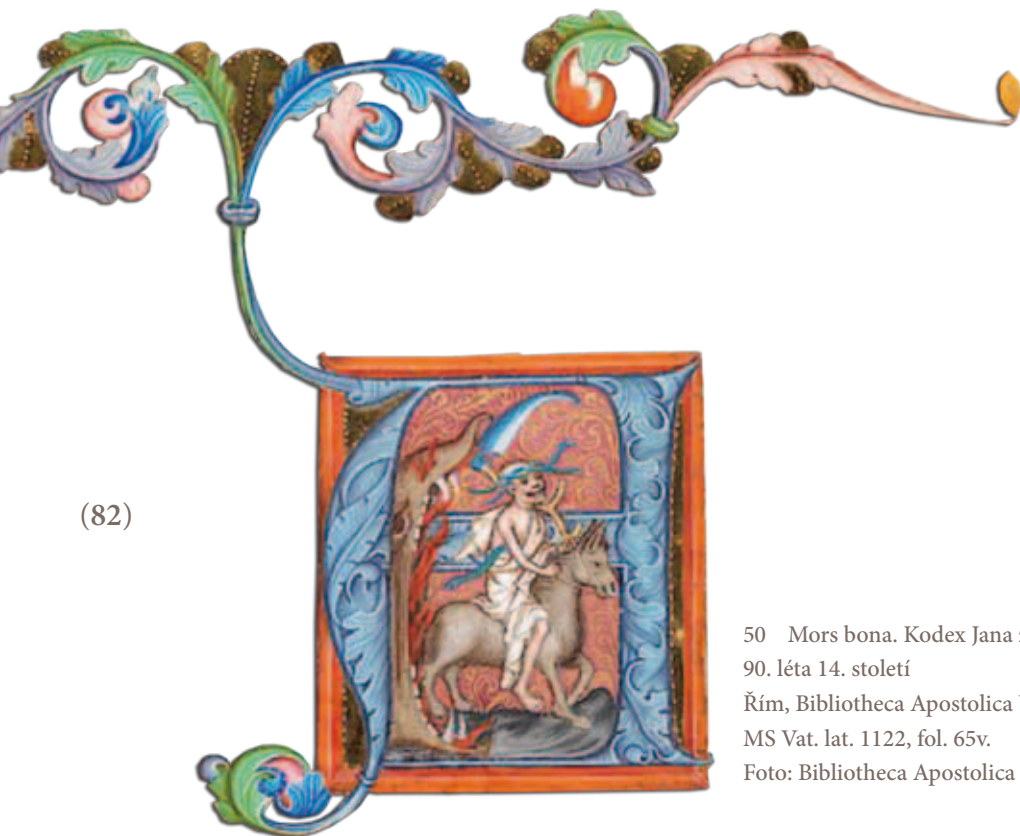
(80) V českých zemích se tento „německý“ Triumf smrti objevuje již v 70. letech 14. století v Opatovickém brevíři, kde v iniciále „P“ *arce* doprovází začátek lectia na 7. kapitolu knihy Job čtenou při svátku Všech svatých.¹⁵⁸ Smrt je zde vyobrazena jako umrlec v rubáši s kosou, nepodtíná však jako v německých příkladech a v Broumově hlavy živých, ale podobně jako v italských Triumfech smrti, pod jejíma nohama padají ležící či klečící mrtvolky, mezi nimiž můžeme identifikovat jeptišku, kardinála, biskupa, opata s mitrou, muže, ženu, žida či pohana (?) a další postavy. Připomíná slova doprovázející Triumf smrti v broumovském karneru (*smrt bere staré stejně jako mladé*) a ignoruje společenský status živých, přičemž nápadnou dominanci církevních figur ve výjevu můžeme snadno přičíst benediktýnské provenienci rukopisu.

Dalším zajímavým českým „Triumfem smrti“ je vyobrazení umrlce jedoucího na mezkovi či oslovi v titulní iniciále „A“ *ccipe* traktátu *De bono mortis* Jana z Jenštejna v kodexu deponovaném ve Vatikánské knihovně a datovaném Karlem Stejskalem do poslední dekády 14. století.¹⁵⁹ Smrt uvádějící Jenštejnův traktát je zjevně inspirovaná ikonografií čtvrtého jezdce Apokalypsy. Je však neobvykle zobrazena jako umrlec s dobrosrdečně rozšklebeným obličejem a hady obtočenými kolem hlavy, oděn v rubáši a držící přes rameno kosu. Za ním je zobrazena tlama Leviatana a plameny symbolizujícími pekelný žár. Je zajímavé, že český iluminátor zvolil pro ilustraci tématu *ars moriendi* poněkud pesimistickou „apokalyptickou“ ikonografii čtvrtého apokalyptického jezdce coby umrlce s kosou, s níž však poměrně originálně naložil. Je navíc obohacena o motiv hadovitých červů či hadů, jenž tvoří, jak víme, součást oblíbeného repertoáru kontemplativního žánru *contemptus mundi*.

Fakt, že Smrt nese kosu přes rameno, nepodtíná živě a nejede na koni, nýbrž na mnohem pomalejším mezkovi, má snad zmírnit obavy z *mors improvisa* – z nečekané a eschatologické smrti. Neobvyklou prezentaci Smrti v Jenštejnově traktátu snad proto můžeme interpretovat jako *mors bona* – dobrou či „ochočenou“ smrt, která se nezjevuje nečekaně na rychlém koni ve skoku, ale přijíždí pomalu a poněkud ironicky s úsměvem na rtech. Jedná se o de facto inverzní ikonografii Triumfu smrti a možná i s trochou nadsázky o jeho parodii. Jan z Jenštejna tento italský námět jistě znal a je možné že ikonografický koncept „dobré smrti“ v úvodní iniciále jeho *ars moriendi* traktátu, je dílem jeho vlastní invence.



(81)



(82)

50 Mors bona. Kodex Jana z Jenštejna,
90. léta 14. století
Řím, Bibliotheca Apostolica Vaticana,
MS Vat. lat. 1122, fol. 65v.
Foto: Bibliotheca Apostolica Vaticana

Posledním vyobrazením vycházejícím z konceptu triumfující Smrti v dochovaných památkách českého středověkého umění je obraz kostlivého umrlce s kosou na červeném pozadí, jehož tlející tělo je zahaleno do rubáše, protkáno zelenými hadovitými červy a k hrudníku má přísátu ropuchu. Iluminaci z okruhu ateliéru Valentina Noha doprovází text humanisticky vzdělaného právníka Štěpána z Krumlova, jenž v roce 1495 pro město Horažďovice sestavil právní knihu, jejíž úřední texty doplnil o vlastní *meditatio mortis* verše, prozrazující dobrou znalost starší literatury tohoto žánru.¹⁶⁰ Samotná Smrt je sice zobrazena, jak je běžné, nakročena s kosou, nicméně její krvavá žeň je naznačena pouze barvou pozadí, zatímco skosené oběti scházejí. Pod výjevem je Štěpánem vepsán zajímavý text vycházející z monastické tradice žánru *meditatio mortis* a sujetu *Ubi sunt?*,¹⁶¹ začínající slovy: „Znamenay kazdy a pohled na obraz smutny a welmi žalostiwy s kosu a prostieradlem przepasany tak jiak se jest mistru polikarpowi okazal..., kteryzto obraz tak yakoz se pisze mistr kdyz jest uzrzel strachem velikym mluwiti jest nemohl ale na zemi jest padl. K niemuzto smrt wece... Ja sem jenz zawieram cestu wssechniem zywym a konec z czi nim zywotu jich Bozym dppusstienim a jeho swolenim a nenie toho kto by se mohl skryti



(83)

51 Valentin Noh, dílna (?), Smrt s kosou. Kniha městských práv města Horažďovice, 1495
 Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1, fol. 4v.
 Foto: Státní okresní archiv Klatovy

*meho panowanie...*¹⁶² Štěpánův text se odvolává na původně latinský dialogický traktát z druhé poloviny 14. století *De morte prologus*, ve střední Evropě oblíbený a v dobové literatuře rovněž známý jako *Dialogus magistri Polycarpi cum morte* s prvky *danse macabre*, jehož text byl východiskem i pro českou báseň *Rozmlouvání člověka se smrtí* pocházející snad ze stejné doby jako Štěpánův text.¹⁶³

(84) Po krátkém ikonografickém exkurzu je zřejmý nejen již poznaný fakt, že italský typ Triumfu smrti jakožto zobrazení „divokého“ jezdce na koni hrál při formování broumovského Triumfu zásadní inspirační roli, ale také, že broumovský výjev Triumfu smrti stojí na samém počátku zobrazování tohoto motivu ve středověkém umění českých zemí. Také z tohoto důvodu měl konceptor broumovského triumfu patrně volnější ruku v koncipování scény, kterou oproti italským vzorům nově doplnil o motiv pekla, známý z vyobrazení Smrti jakožto čtvrtého jezdce Apokalypsy. Broumovská Smrt však na koni už v pekle jede, neboť za ní je patrná velká postava ďábla namísto obvyklých žebráků následujících Smrt, zatímco před ní je situována scéna znázorňující smrtelný hřích obžerství, soudě dle ženské postavy nalévající do džbánu víno nebo pivo, doplněná o další hodující postavy doprovázené ďábly. Tento banket je běžně vyobrazován v četných narativně pojatých zobrazeních pekla a pekelných muk od 12. století vyobrazovaných na fasádách francouzských katedrál, na italských mozaikách či nástěnných malbách o století později.¹⁶⁴

Vzhledem ke špatnému dochování broumovské malby lze těžko konkrétnější inspirace odhalit, nicméně vizuální spojení jednoho se smrtelných hříchů s Triumfem smrti do jediné scény je unikátní a v italských ani zaalpských zobrazeních triumfující Smrti se neobjevuje. Nicméně v kapli sv. Kateřiny v Aufensteinu se mezi malbami významově se vážícími k Poslednímu soudu objevuje korunovaná Pýcha jedoucí na jelenu s ďábly táhnoucími ji za plášť do pekla, scéna však bezprostředně nesousedí s výjevem Triumfu smrti, ale je jejím antipodem.

Se Smrtí v pekle, pomineme-li raně středověké příklady, se setkáme v ikonografii 14. a 15. století poměrně často, např. na již zmíněném diptychu Jana van Eycka s Ukřižováním a scénou Posledního soudu, kde je Smrt v podobě kostlivec s blanitými křídly rozkročena nad pekle, či v její pozdější, italské variantě v La Brique. Zajímavé je vyobrazení Smrti na fresce Pekla Taddea di Bartola v kolegiálním kostele v San Gimignano z roku 1390, kde je zobrazena Smrt neobvykle jako oběšený kostlivec s hnátami svázanými za zády, kterému dva ďáblové nakládají na ramena těžký pytel a nutí jej jíst jakýsi nechutný pokrm.¹⁶⁵ Ďáblové týrající Smrt podobným způsobem, jakým obvykle trestají ty, kteří se dopouštěli hříchu obžerství, jsou zajímavým a neobvyklým detailem ilustrujícím jak představu, že Smrt je v pekle sice živá, avšak zcela bezmocná, tak i její „hříšnou chamtivost“. Smrt se žhnoucíma očima v podobě kostnatého umrlce obtočeného obrovským hadem a kráčejícího do pekelné tlamy je zobrazena na úvodní iluminaci 41. kapitoly Sírachovce v německé bibli z let 1469–1472.¹⁶⁶ V anglickém Raunds Smrt kopím probodává Pýchu v podobě ženské postavy jakožto zdroje všech hříchů.¹⁶⁷

Je pravděpodobné, že ikonografie broumovského Triumfu smrti je důsledkem inven-
 ce vzdělaného konceptora maleb a je výsledkem spojení několika motivů v patrné snaze
 zdůraznit paradox Smrti přítomné v pekle. Proč je ovšem v broumovském Triumfu smrti
 zobrazen konkrétně hřích obžerství, zde navíc pravděpodobně apostrofován jako opil-
 ství, je otázkou, na kterou bohužel při absenci destruovaných částí malby není možno
 odpovědět. O podrobnější analýzu tohoto motivu v ikonografii pozdně středověkého
 pekla se nedávno pokusili Jan Dienstbier a Ondřej Faktor v kontextu dobového dramatu
 a satiry, nicméně ani jim se nepodařilo vysvětlit spojení triumfující Smrti a smrtelných
 hříchů v pekle (konkrétně obžerství).¹⁶⁸ Domnívám se, že zde mohla hrát roli starší ho-
 miletická tradice sahající k patristice, v níž se často setkáme s paralelou mezi peklm
 a břichem, zažíváním a vylučováním, danou mimo jiné etymologickou podobností mezi
 latinským označením smrti (*mors*) a kousnutím (*morsus*).¹⁶⁹ U středověkých exegetů se
 tato paralela objevuje poměrně často. Např. v *Elucidariu* Honoria z Autun nebo již v Au-
 gustinově komentáři ke Genesis, se objevuje motiv kruté smrti, která na kusy trhá tělo
 (např. zabítí a sežrání divokým zvířetem), což podle Caroline Bynum představuje *para-*
*digma destrukce*¹⁷⁰ stavějící na etymologii *mors – morsus* a inspirované veršem Ozeáše
 (13:14): *Ero mors tua, o mors! morsus tuus ero, inferne!* Přičemž text citovaného verše nám
 musí okamžitě připomenout četná zobrazení pekla s ďáblem požírajícím a zároveň vy-
 lučujícím zatracené duše v pekle.¹⁷¹ Podle Honoria jsou například heretici zlosyny, kteří
 zatěžují břich (*ventrem*) matky církve a jsou požíráni v pekle demony, aby prošli skrz
 exkrementy smrti (*per mortis egestionem*).¹⁷² Vizualizaci těchto pro nás těžko předsta-
 vitelných muk můžeme spatřit na již zmiňovaném Triumfu smrti na průčelí katedrá-
 ly Notre Dame. Otázkou ovšem je, zdali naše vnímání „prominentní“ scény Obžerství,
 jejíž broumovská podoba vychází ze starší ikonografické tradice (zejména v anglo-
 saském prostředí je *Gula* často zobrazena jako žena se džbánem),¹⁷³ není zkreslena
 destrukcí maleb na pravé boční stěně, kde snad můžeme předpokládat další, navazující
 výjevy smrtelných hříchů v pekle.

(85)

Za ikonograficky významné je v kontextu broumovských maleb nutno považovat také
 umístění dvou makabrozních témat vedle sebe – tedy legendy O setkání třech živých s tře-
 mi mrtvými a Triumfu smrti. Ke spojení těchto dvou motivů dochází poprvé v Campo
 Santu v Pise a v benediktýnském Subiaku, v *Sacro Speco* kde jsou oba výjevy umístěny
 v naproti sobě přes tzv. *Scala santa*. Juxtapozice obou výjevů je důležitá i pro Broumov: Le-
 genda O setkání třech živých s třemi mrtvými má kontemplativní charakter (varuje před
 pomíjivostí světských statků) a je zároveň zrcadlem světské moci a její nicotnosti před fa-
 talitou smrti. Ta je také námětem Triumfu smrti, varujícího před náhlou, nečekanou smr-
 tí. Nabízí se otázka, zda nástěnné malby v subiackém *Sacro Speco* nemohly být ideovou
 a částečně také ikonografickou inspirací pro malby v broumovském karneru, jenž byl sou-
 částí hřbitova farního kostela duchovně spravovaného benediktýny. Můžeme se oprávně-
 ně domnívat, že některý z členů řádu (ať už z Boumova, či z Břevnova) byl konceptorem

(86)



52 Taddeo di Bartolo, Poslední soud, Smrt v pekle, 1393

San Gimignano, kolegiální kostel Nanebevzetí Panny Marie, západní strana jižní stěny

Foto: archiv autorky



(87)

teologicky sofistikovaného a v kontextu českého umění 14. století originálního malířského programu a mohl Subiaco, jež bylo důležitým poutním místem spojeným se založením benediktýnského řádu a osobností sv. Benedikta z Nursie, navštívit či být zprostředkovaně o jeho „moderní“ výzdobě informován. Nesmíme přitom zapomenout, že motiv legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými byl již v Čechách znám díky působení benediktýnských mnichů z Niederalteichu, v jejichž pastorační péči byl kostelík sv. Mořice v Mouřenci u Annína, kde tento námět tvoří součást cyklu Posledního soudu.¹⁷⁴

(88) Zodpovězení otázky přímého ikonografického východiska pro broumovské malby je rovněž důležité pro jejich přesnější datování. Dataci do 20. nebo 30. let 14. století navrženou Janem Roytem, Janem Dienstbierem a Ondřejem Faktorem,¹⁷⁵ nepovažuji za možnou. I při špatném stavu dochování maleb se nabízí možnost jejich přesnějšího datování zejména díky důkladnému kontextuálnímu zhodnocení jejich ikonografie, která dokládá „italský typ“ Triumfu smrti – tedy postavu jedoucí na koni ve skoku. V kontextu českého, německého, uherského i polského umění jedinečnou scénou je nutno vnímat jako určující pro dataci broumovských maleb. Nástěnné malby v Subiaku a Campo Santu v Pise jsou datovány do doby těsně po roce 1336,¹⁷⁶ malby v jihotyrolském Aufensteinu kolem roku 1340, podobně jako fresky v Bolzanu.

Rok 1340 se tak jeví, při jisté časové rezervě, jako nejstarší možné datum pro vznik broumovských maleb, pravděpodobnější je časové vročení jejich vzniku mezi léta 1340 až 1350. Domnívám se, že tomuto datování neodporuje ani jejich formální styl, dobře zapadající do linearizované polohy dominující středoevropskému umění kolem poloviny 14. století, i když s jistými archaismy patrnými v detailech (tváře zavržených panen, gesta králů). Pozdější dataci broumovských maleb je rovněž možno podepřít zobrazením dvou Kristů soudců jako vyjádření nové teologie tzv. *iudicium duplex* – dvojího soudu duše.¹⁷⁷ Spasitelova zdvojená přítomnost by jinak v celkové koncepci maleb nedávala smysl. Domnívám se proto, že druhá scéna soudu na boční stěně komory, zobrazující trůnícího či stojícího Krista obklopeného světcí (přímluvci v momentu smrti) a ukazujícího své rány, není druhým vyobrazením Posledního soudu, ale soudu partikulárního (osobního), který věřící za přítomnosti svatých přímluvců a Panny Marie podstupoval v momentu své smrti, kdy se odehrál zápas o jeho duši. Ta podle své zatíženosti hříchy směřovala buď rovnou do pekla, do nebe, či a to nejčastěji do očištcce, kde čeká na poslední, tzv. všeobecný soud.

Doktrína o tzv. osobním soudu duše umírajícího byla oficiálně církví přijata v roce 1336 bulou papeže Benedikta XII. *Benedictus Deus*. Text buly byl postaven na Benediktově starším traktátu *De statu animarum sanctorum ante generate iudicium*, sepsaném budoucím pontifikem jako reakce na heretický názor, že spasené duše mohou hledět do tváře Boží až po Posledním soudu.¹⁷⁸ Papežská bula stanovovala, že duše zemřelého bez hříchu může hledět do tváře Boží bezprostředně po tělesné smrti, zatímco smrt zatracence vede jeho duši k okamžitému utrpení v plamenech očištcce či rovnou pekla. V případě věčného zatracení toto utrpení zintenzivní následkem finálního rozsudku vyřčeného



(89)

54 Osobní soud, 1380–1390
Želiezovce, kostel sv. Jakuba, jižní stěna presbytáře
Foto: Daniela Rywиковá

Kristem při Posledním soudu. Zobrazení dvou soudů v broumovském karneru mělo věřícím vštípit zcela novou církevní doktrínu o dvojím soudu duše, stejně jako zdůraznit mimořádnou důležitost *ars moriendi* – ritualizovaného a očekávaného procesu umírání –, a tedy dobré smrti, neboť právě stav duše v momentu fyzické (tzv. první) smrti člověka determinoval její osud v záhrobí. Fyzické tělo, podléhající zkáze a patřící tomuto světu, není, jak dokládá v Broumově prezentovaná legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, pro spásu důležité. Intenzivní varování před *mors improvisa* – náhlou smrtí prezentovanou Triumfem smrti – v tomto kontextu nabývá mimořádný význam a zároveň vysvětluje přítomnost tohoto jedinečného motivu v broumovském karneru.

(90) Okamžik osobní, fyzické smrti člověka a tzv. první, partikulární soud jeho duše se stávají zásadním momentem nejen v dobové teologii, ale rovněž v umění. V době, kdy vznikají malby v broumovském karneru, ještě neexistuje ustálená ikonografie osobního soudu hříšníka, s nímž se setkáváme častěji až v poslední třetině 14. století, kdy do sebe inkorporuje starší zobrazení tzv. dvojí intercese.¹⁷⁹ Na těchto vyobrazeních prosí trůnícího Boha Otce za spásu duše hříšníků Panna Marie ukazující Bohu svůj obnažený prs, zatímco Kristus ukazuje na ránu ve svém boku. Zajímavým způsobem je osobní soud zobrazen na pravé straně presbytáře kostela sv. Jakuba v Železovcích na jižním Slovensku z let 1380–1390,¹⁸⁰ kde je zobrazen umírající na smrtelném loži a z jeho úst vychází duše. U lůžka stojí anděl a ďábel (chybí zde Smrt), nad ním jsou pak Kristus a Panna Marie v typické kompozici dvojí intercese. Nahoře v centru výjevu je zobrazen Bůh Otec v mandorle flankován andělem a světcem v hnědém hábitu (sv. Františkem?), který je zde přítomen jakožto další přímluvce (*mediator*) zesnulého.

V 15. století se snad pod vlivem traktátu *Speculum artis bene moriendi* a jeho doprovodných dřevorezů objevuje zobrazení partikulárního soudu také bez motivu dvojí intercese – setkáváme se pouze s obrazem umírajícího na lůžku, o jehož duši soupeří anděl a ďábel.¹⁸¹ S námětem osobního soudu v momentu smrti umírajícího se v českém umění setkáme až v první třetině 16. století, a to ve dvou případech – jedním je centrální výjev Zlíčovského votivního oltáře od Monogamisty IP, druhým votivní deska z Pšovky Mistra IW z 30. let 16. století.¹⁸² Obě vynikající díla spojuje stejný motiv – moment smrti donátora doprovázený naléhavou prosbou za spásu duše. V obou výjevech je přítomen Kristus jako soudce i přímluvce a Smrt v podobě umrlce – na desce z Pšovky tradičně s kosou, na Zlíčovském oltáři sugestivně zobrazena jako tlející mrtvola. Přesýpací hodiny v dlani Smrti na obou výjevech dokonale ilustrují fakt, že čas života již vypršel. Scéna na zlíčovském oltáři vynívá dramatičtěji a naléhavěji díky svému expresivnímu pojetí a gestu, kterým Kristus pouští ruku Smrti, jež drží dlaň umírajícího, stejně jako díky umělecky virtuóznímu provedení. Dokonale tak vyjadřuje donátorův strach ze smrti spojený s obavou o osud vlastní duše i naději a důvěru v Krista, jenž je jeho průvodcem na cestě na onen svět.

Výše vyřčené hypotézy korigující dataci broumovských maleb ovšem nijak nesnižují jejich význam a unikátnost. Malby představují v českém prostředí zásadní moment v procesu formování a pastoračního uchopení učení o dobré smrti, jež bude hrát zásadní roli v devoci, homiletice i umění 15. století, kdy makabrozní fascinace smrtí a zároveň hrůza z možného zatracení v Evropě vrcholí. Broumovské malby jsou unikátním příkladem formování pastorační strategie modifikující vztah člověka k fenoménu *ars moriendi* zdůrazněním osobní mravní zodpovědnosti, eschatologie tzv. posledních věcí člověka a v neposlední řadě se dotýkající aktuálních teologických otázek vztahu smrti, těla a duše. To vše v době, kdy vznikají první česky psaná literární díla věnovaná tomuto tématu: např. *Hádání duše s tělem* nebo *O nebezpečném času smrti*.¹⁸³ Individuální zkušenost se smrtí i umíráním se stane v 15. století kolektivní obsesí přítomnou jak v pastorační praxi (v českém prostředí jsou toho dokladem Štítného traktát *O smrti* či tzv. Krumlovský sborník se Štítného *Knížkami o smrti bujného mládence*), tak v meditativně laděných dílech jako *Oráč z Čech* či *Tkadleček*. Broumovské malby ukazují Smrt v naléhavosti a krutosti typické pro pozdní středověk. Představují ji ve všech aspektech lidské existenciální úzkosti – jako smrt eschatologickou, věčné zatracení a utrpení v pekle a s tím související strach z náhlé smrti, stejně jako nevyhnutelnost fyzického procesu smrti.

(91)



The background of the entire page is a dark, textured pattern of repeating floral or scrollwork motifs. In the upper half, two human skeletons are depicted in profile, facing each other as if in conversation. The skeleton on the left is more fully visible, while the one on the right is partially obscured by the text. Both skeletons have a slightly open-mouthed expression, showing their teeth.

DIALOG SE SMRTÍ

Mé srdce se chvěje strachem velikým,
pohleďte tam, tři stíny spolu kráčejí.
Jak ohavná a podivná to tlející červů potrava.

Anonym, Le dit des trois morts et trois vifs, 13. století

Memento mori

Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými jako polysémantická prezentace Smrti v nástěnné malbě pozdně středověkých Čech

Středověký člověk stál před tváří smrti prakticky dennodenně. Smrt a mrtví přitom zcela přirozeně, jak trefně poznamenal Ashby Kinch, *hráli ve středověké kultuře aktivní roli v komunitě živých*.¹⁸⁴ Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými je bezesporu reflexí této kulturní zkušenosti, a také proto patří k nejrozšířenějším námětům vrcholně a pozdně středověké duchovní literatury a výtvarného umění s tematikou smrti a umírání. Její popularita je doložena zejména ve Francii druhé poloviny 13. století, v době šířícího se zájmu o *meditatio mortis* také vně monastického prostředí. Vypráví příběh o třech mladých aristokratech, jež během návratu z bezstarostné vyjížďky na lov potkají tři umrlce, kteří jim vstoupí do cesty, aby jim připomněli pomíjivost života a nevyhnutelnou realitu fyzické smrti: *To co jste teď vy, byli jsme i my, to co jsme teď my, budete i vy*.

(93)

Původ příběhu není dodnes zcela objasněn, odbornou veřejností je obecně akceptována hypotéza o dvorském, francouzském původu legendy, nicméně vysloveny byly i přesvědčivé argumenty o františkánských kořenech příběhu v souvislosti s mendikantskou polemikou proti světské moci a mocenským elitám¹⁸⁵ vizuálně demonstrovanou například známým Giottovým vyobrazením sv. Františka z Assisi s mrtvým králem (či Králem smrti?) v transeptu tzv. dolního chrámu baziliky sv. Františka v Assisi.¹⁸⁶ Tato hypotéza se zdá pravděpodobná zejména díky jednoznačně didaktickému a pastoračnímu potenciálu legendy konfrontující mládí, moc, bohatství a pýchu se smrtí, naturalisticky popisovaným fyzickým rozkladem těla i askezí ztělesněné poustevníkem, jenž je v italských výjevech legendy prostředníkem mezi živými a mrtvými. Faktem je, že v literatuře se legenda objevuje ve francouzském dvorském prostředí ke konci 13. století v rozsáhlé básni Baudouina de Condé a dalších většinou anonymních verzích příběhu, a o něco málo později i ve formě vizuální prezentace ve francouzských a anglických žaltářích a hodinkách, kde obvykle doprovází text oficia za zemřelé.¹⁸⁷ Po celé Evropě nalezneme více než dvě stě nástěnných maleb s tímto námětem a více než patnáct veršovaných verzí legendy ve francouzštině, angličtině, italštině a němčině.



55 Setkání živých s mrtvými,
po 1225
Melfi, kostel sv. Máří Magdalény
Foto: archiv autorky

(94)



56 Setkání živých s mrtvými,
kolem 1260
Atri, kostel Nanebevzetí Panny
Marie, jižní apsida chóru
Foto: archiv autorky

Vůbec nejstarší známé zobrazení setkání a dialogu živých s mrtvými nalezneme v italské nástěnné malbě už kolem roku 1225 v kostele sv. Máří Magdalény v Melfi, kolem roku 1260 v katedrále v Atri a před rokem 1300 v klášterním kostele Panny Marie ve Vezolanu, či ve hřbitovní kapli sv. Pavla v Poggio Mirtetu ze stejné doby.¹⁸⁸ Všechny tyto nejstarší příklady ze 13. století však pravděpodobně ilustrují některou z latinských anonymních básní žánru *Vado mori*, z nichž některé expresivně popisují příběh tří mladých šlechticů, kteří na lovu narazili na hrob, z něhož se zjevil umrlec v rozkladu, *páchnoucí... s obnaženými kostmi*.¹⁸⁹ Báseň pokračuje, podobně jako Baudouinova, zděšenými reakcemi mladíků, kteří si nakonec uvědomí pomíjivost a marnost moci, pýchy a světských radovánek, jež v hodině smrti nemají žádnou cenu.

Nejstarší anglo-francouzská zobrazení legendy obvykle znázorňují frontálně stojící trojici živých panovníků v luxusních oděvech s korunami na hlavách a odděleně jejich



57 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými
 Žaltář Roberta z Lisle, 1310
 Londýn, British Library,
 MS Arundel 83 II, fol. 127
 Foto: ©British Library

(95)

mrtvé pendanty zobrazené jako zcela či částečně obnažené, stojící či řídčeji ležící umrlce v různých stadiích rozkladu, kteří s živými panovníky obvykle nekomunikují.¹⁹⁰ Italská znázornění legendy jsou dynamičtější, živí jsou s mrtvými (buď stojícími, či ležícími na zeleném pažitu) zobrazení ve společné realitě tohoto světa, komunikují spolu v živém dialogu, který je nezdědkou ukončen útekem mladíků před umrlci, tedy de facto před smrtí. Italská verze je navíc obohacena o zajímavý prvek – postavu poustevníka – jež se ve francouzském prostředí neobjevuje. Jeho přítomnost v makabrozní naraci v sobě pojí dva zajímavé aspekty. Představuje prostředníka mezi živými a mrtvými, vyprávěče hororového příběhu a zároveň morální exemplum, asketu a mudrce, nad nímž Smrt nemá žádnou moc. Podle Marca Piccata aktivní participace poustevníka jakožto vyprávěče legendy vytváří z umrlců pasivní entitu, tiché „mrtvé-mrtvé“, zobrazené jako mrtvolky ležící v hrobě.¹⁹¹ Zobrazení umrlců ležících v hrobě se však v italských příkladech

objevuje i bez poustevníka, jako je tomu například v Poggio Mirtetu, nebo navzdory poustevníkově přítomnosti aktivně konverzují s živými, jako je tomu například na nástěnné malbě v kostele sv. Flaviána v Montefiascone,¹⁹² kde jsou kostlivci zachyceni s děsivou věrností.

(96) Přítomnost poustevníka v legendě o třech živých a třech mrtvých je patrně inspirována raně středověkou legendou s orientálními kořeny o poustevníku Barlaamovi a pohanském princovi Josafatovi.¹⁹³ Příběh je de facto rozsáhlejším exemplem s motivem *meditatio mortis* sestávajícím z dialogů mezi poustevníkem a králem, který na základě řady podobností vyprávěných Barlaamem pochopí pomíjivost světské moci a bohatství a přijme Ježíše Krista za svého Boha. Postava asketického eremity dobře ilustruje středověký kult poustevnických otců jako vzorů dokonalého ctnostného života v askezi a pohrdání světem. V kontextu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými je obvykle poustevník interpretován jako sv. Antonín nebo sv. Makarius Egypťský. Téma asketického odvržení všeho světského je v době raného středověku pregnančně formulováno logicky v monastickém prostředí, např. ve vlivné básni připisované Bernardovi z Cluny s výmluvným názvem *De contemptu mundi*.¹⁹⁴ Je nasnadě, že pohrdání světem a mocí, stejně jako kritika světské vlády jsou étosem výsostně monastickým. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, tak jak ji známe ze 13. století, je jakousi adaptací či rozvedením motivu *fuga mundi* ve světském prostředí v době, pro kterou je laicizace monastických moralistických témat typická a do značné míry také iniciovaná reformními snahami papeže Inocence III. Didaktický a pastorační potenciál legendy byl zvláště vhodný pro prostředí vládnoucích elit, jež zejména byly v očích mnichů ohroženy hříchem pýchy umocňované étosem božské vyvolenosti panovnické vlády jako instituce, její věčnosti zajištěné dynastickou kontinuitou a vyjádřené formulací *dignitas non moritur*.¹⁹⁵ *Memento mori* – připomínka smrtelnosti mocným tak představovala jejich mravní zrcadlo vložené církví do rukou Smrti.

Ve 14. století se vizuální motiv třech živých potkávajících tři mrtvé rozšířil v žaltářích, modlitebních knížkách a knihách hodinek jako vizuální doprovod k oficiu za zemřelé – v obou případech scéna obvykle doprovází nešporní modlitby začínající 116. Žalmem: *Ovinuly mne provazy smrti, přepadly mě úzkosti podsvětí; nacházím jen soužení a strasti...* Je rovněž oblíbeným námětem výzdoby farních kostelů i hřbitovních kaplí v celé Evropě, přičemž se objevuje řada ikonografických variant, kdy jsou tři živí vyobrazeni jako šlechtici (se sokoly, jdoucí pěšky či jedoucí na koních) nebo s korunami na hlavách jako králové (od počátku ve Francii).¹⁹⁶ V 15. století dochází k genderové korekci, kdy se mezi živými objevují i ženy, zatímco umrlci buď stojí před otevřenými hroby, nebo přímo útočí na živé.¹⁹⁷ Někdy jsou zrcadly hříšných žen, což je většinou rozpoznatelné podle vlasů, účesů či pokrývek hlavy kopírujících živý model.¹⁹⁸ Mrtví jsou obvykle zobrazováni jako kostlivci v různých stádiích rozkladu, přičemž z ikonografie legendy je patrné, že se z počátku jedná o setkání živých s mrtvolami, jejichž těla již ztratila tkáň a zbyly z nich pouze



(97)

58 Setkání živých s mrtvými, přelom 13. a 14. století. Montefiascone, kostel San Flaviano, severní stěna severní lodi

Foto: archiv autorky

obnažené kosti, přičemž mohou ještě ležet v hrobě, či se znenadání zjevit stojící před šokovanými živými. Mimo kontext legendy se mohou mrtví objevovat také v podobě tzv. revenantů – tj. navrátilců ze záhrobí zjevujících se živým, nejčastěji přátelům či příbuzným.¹⁹⁹ Přítomnost revenantů ve světě živých je pro moderního člověka těžko představitelnou realitou připomínající scény z hollywoodského hororu, nicméně navrátilci ze záhrobí tvořili *loci communes* mezi světy živých a mrtvých, jež se ve středověké kultuře nejen vzájemně prolínaly, ale živě spolu komunikovaly. Svědčí o tom řada exemplů, které shromáždil na počátku 13. století Caesarius z Heisterbachu v *Libri miraculorum*, popisujících revenanty sdělující např. živým příbuzným, kolik let v očistci jim ještě zbývá, aby živí mohli za ně nechat odsloužit příslušný počet zádušních mší.²⁰⁰ V prostředí francouzském (a později také italském) se revenanti setkávají s živými nejčastěji jako duchové či nehmotná zjevení zemřelých příbuzných, nejčastěji oděná do rubášů, jejichž těla ještě zcela nejsou rozložena a rozežrána červy.²⁰¹

Zobrazování červů rozežírajících útroby umrlců (v některých případech ztotožněných s mrtvými dynastickými předky) se v kontextu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými objevuje exkluzivně ve francouzských a později anglických rukopisech prakticky od počátku její vizualizace jakožto dědictví monastického žánru *contemptus mundi*.

(98)



59 Tři živi a jejich alter ega. Kniha hodinek, Paříž 1480–1490
Londýn, British Library, Harley MS 2917, fol. 119r.
Foto: ©British Library

Červi rozežírající tlející mrtvé tělo přitom tvoří důležitý symbolický literární i vizuální motiv legendy zdůrazňující nejen expresivní makabrozitu výjevu, ale rovněž akcentující morální apel mocným tohoto světa. Vědomí, že i tělo největšího a nejmocnějšího panovníka bude destruováno malými a bezvýznamnými tvory, kteří se jako jediní ze vši možné havěti neštítí rozkládajícího se a páchnoucího těla,²⁰² je dalším varováním před světskou pýchou a arogancí moci, stejně jako symbolickým zadostiučiněním armádě bezvýznamných a bezejmenných, s jejichž destruující silou se hříšník nerozloučí ani po smrti. Středověcí bohoslovci totiž červy považovali za jednu z pekelných muk, z nichž devět základních bylo shrnuto do krátkého, lehce zapamatovatelného veršíku citovaného Caesariem z Heisterbachu: *Pix, nix, nox, vermis, flagra, vincula, pus, pudor, horror.*²⁰³

S motivem postupného tlení souvisí další zajímavý ikonografický posun – živi nově v některých případech potkávají přímo sami sebe po smrti jako rozkládající se mrtvoly v děsivé vizi vlastní budoucnosti. Tento zrcadlový efekt je dán několika faktory, z nichž zásadní je devoční,²⁰⁴ daný zvýšeným důrazem na sebereflexi a hlubší kontemplaci smrti. Vliv mělo rovněž rozšíření instituce soukromých mší sloužených jako součást pokání i jako investice do budoucna. Zdá se však, že v 15. století se jedná mezi vládnoucí elitou o poměrně rozšířený nábožensko-kulturní fenomén demonstrující mravní sebestylizaci a pokoru. Na některých zobrazeních v 15. století jsou tři živi ztotožněni s papežem, císařem a králem, kteří jsou konfrontováni se svým zrcadlovým odrazem, jež de facto zpřítomňuje budoucí realitu smrti, fyzického rozkladu jejich těl, jež jsou zobrazena nahá, bez insignií moci, pouze s pokrývkami hlav, které je identifikující s jejich živými protějšky.²⁰⁵ Papežská tiára, císařská a královská koruna na hlavách umrlců působí v kontrastu s obnažeností mrtvol cudně si dlaněmi zakrývajících intimní partie, až groteskním dojmem a je otázkou, zda za takto naléhavým mravním zrcadlem mocenské elity tehdejší doby nestálo nejen varování před pýchou a arogancí moci, ale rovněž patrná snaha o její parodii či zesměšnění, jež je přítomna také v dobových Tancích smrti.

K další významné modifikaci námětu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými pak dochází počátkem 15. století kdy, jak si povšimla Christine Kralik, dochází v této scéně k nečekanému nárůstu aktivity umrlců a k nahrazení zdvořilé dvorské konverzace živých s mrtvými více či méně agresivními útoky a napadáním živých umrlci.²⁰⁶ Aktivizace a bojovná agresivita obživlých „zombies“ je pro 15. století příznačným a zajímavým jevem, který je možno doložit i na jiných dobových makabrozních tématech, jako například na Tanci smrti, Triumfu smrti či na zajímavé legendě o tzv. vděčných zemřelých, jež se stala oblíbeným tématem vrcholně středověké homiletiky.²⁰⁷ Podobný příběh se dočteme také ve Zlaté legendě v kapitole věnované Dušičkám: Jeden mladík kdykoliv šel přes hřbitov, modlil se za zemřelé žalmy. Když jednou přes hřbitov utíkal pronásledován svými nepřáteli, zemřelí povstali, každý z nich uchopil nástroj svého povolání a zahrnali nepřátele na útěk.²⁰⁸ Legenda je zachycena např. na epitafu rytíře Siverta Grantzina z roku 1492, umístěného v kostele Panny Marie v pomoranském Kolobřehu,²⁰⁹ kde je zobrazen rytíř

(100)



60 Jean Colombe, Legenda o vděčných zemřelých. Přebohaté hodinky vévody z Berry (Très Riches Heures) Chantilly, Musée Condé, MS 65, fol. 90v.
Foto: Musée Condé Chantilly



(101)

61 Legenda o vděčných zemřelých. Epitaf Siverta Grantzina, 1492. Kolobrzeg, kostel Panny Marie
Foto: archiv autorky

Sivert klečící v areálu opevněného hřbitova s mohutným karnerem. Z hrobů i ze hřbitovní kaple vylézají oživlí kostlivci, každý třímající nástroj svého původního povolání, a jako děsivá armáda atakují Sivertovy nepřátele – rytíře v plné zbroji blížící se ke hřbitovu. V pozadí scény je zobrazen opevněný areál města (Kolobřehu?) tvořící významový pendant (město živých) k vlastní hřbitovní „fortifikaci“ (městu mrtvých). Mrtví vstupují do tohoto světa jako součást záhrobní invaze za zemřelého rytíře, jenž svou zbožností pamatoval na osudy těch, kteří zemřeli bez příbuzných, a tedy bez ulehčující pomoci kajících modliteb, zádušných mší a odpustků. Scéna je příznačně doprovázena výzvou *Biddet got vor sivert grantzins sele und alle kirsten selen*,²¹⁰ vztahující se nejen k výročí Sivertovy smrti, ale také ke svátku všech věrných zemřelých. Definitivní obrazovou verzí legendy je pak její prezentace v Přebohatých hodinkách vévody z Berry iluminátora Jeana Colomba,²¹¹ který ji přetavil v davovou scénu děsivé bitvy mezi zástupy živých a mrtvých tak sugestivně, že byla donedávna považována za obraz Triumfu smrti a předobraz slavného obrazu Pietera Brueghela st. stejného námětu popisující ničím nespoutané řádění Smrti v podobě armády umrlců.²¹²

Poslední soud a legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v Mouřenci u Annína

(102) Se zobrazením legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými se setkáme rovněž v českém prostředí, přičemž je zajímavé, že všechny dochované příklady této ikonografie u nás se objevují exkluzivně v nástěnné malbě, což dokládá, jak uvidíme níže, její didakticko-pastorační využívání. S nejstarším vyobrazením legendy v českém prostředí se setkáme ve farním kostele sv. Mořice v Mouřenci u Annína.²¹³ Rok založení mouřeneckého kostela není znám, nicméně jeho zasvěcení sv. Mořici i pojmenování osady mohou naznačovat spojitost s kolonizačními a pastoračními aktivitami benediktýnů z bavorského Niederalteichu, jejichž aktivity jsou na Sušicku pramenně doloženy. Mniši vlastnili ostatky sv. Mořice a podporovali šíření jeho kultu.²¹⁴ Jak uvidíme níže, ikonografie malířského cyklu na severní stěně mouřeneckého farního kostela benediktýnskou pastorační angažovanost v oblasti podporuje. Rozsáhlý malířský cyklus, jehož součástí je legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, datoval naposledy Jan Royt do doby kolem roku 1310,²¹⁵ Zuzana Všetečková do první či druhé dekády 14. století.²¹⁶ Pokud je datování maleb správné, jednalo by se o jedno z nejstarších dochovaných zobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými v malířství střední Evropy.²¹⁷

Legenda je v případě Mouřence situována na severní stěně kostelní lodi v rámci rozsáhlého cyklu s hlavním výjevem Posledního soudu, naproti původnímu vchodu do chrámu. Malby v lodi jsou dnes dochovány ve formě okrové kresby s fragmentárními zbytky modrých lazur. Jsou starší než monumentální Ukřižování v konše presbytáře a rozděleny do třech vodorovných pásů. V horním a nejhůře dochovaném pásu jsou zachyceny zleva doprava scény, jež snad byly součástí rozsáhlejšího christologického cyklu. Zcela vlevo se nacházela patrně scéna Narození (zda ji předcházely scény Zvěstování a např. Navštívení, je těžko říci kvůli pozdějšímu prolomení zdi kostela velkým okenním otvorem), na niž navazuje Zvěstování pastýřům následované Obětováním v chrámu a fragmenty stojících postav z následující scény oddělené od předchozí gotickým oknem. Užší pás pod scénami christologického cyklu téměř exkluzivně sestává ze světeckých polopostav a v levé části navazuje na horní část poškozené scény Posledního soudu, kde je patrný fragment anděla držícího Kristův kříž, jehož kompoziční pendant v podobě anděla s dalším atributem *Arma Christi* (dle patrného fragmentu snad kopí) můžeme předpokládat i v chybějící části scény, v jejíž horní části je možno rozpoznat fragment sloupu, u něhož byl Kristus bičován. Další nástroje Kristova umučení se nedochovaly, nicméně ve scéně je musíme předpokládat ve standardním složení (důtky, metla, trnová koruna, žebřík, veraikon atd.). Dva troubící andělé ohlašující události Posledního soudu jsou rovněž vyobrazeni v navazující scéně, v níž flankují dvě fragmentárně dochované polopostavy světic s korunami na



(103)

62 Poslední soud, Legenda O třech živých a třech mrtvých, 20. léta 14. století
Mouřenec u Anína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi
Foto: Daniela Rywíková

hlavách, z nichž jedna drží v levici palmovou ratolest a druhá knihu. Při absenci dalších konkretizujících atributů je snad můžeme hypoteticky ztotožnit se sv. Kateřinou Alexandrijskou (s knihou) a sv. Barborou (s palmovou ratolestí), přičemž obě svaté panny byly ve středověké ikonografii často zobrazovány společně a akcentovány jako mučednice a přímluvkyně za hříšníky, stejně jako symboly *vita activa* i *vita contemplativa* – obou akcentů křesťanského života vedoucího ke spáse. Za sv. pannami je v další scéně, oddělené lištami, zobrazeno dalších pět polopostav sv. rytířů/mučedníků s kopími, štíty a palmovými ratolestmi, z nichž tři jsou vyobrazeni ve zbroji. Vzhledem k patrocinium kostela je snad můžeme ztotožnit s některými sv. mučedníky a vojáky z tzv. Thébské legie – symboly duchovního boje. Vedle sv. Mořice by to pak s přihlédnutím k německým farníkům, jimž kostel sloužil, mohli být ti „thébské“ mučedníci, jejichž kult se přímo vztahoval k německým diecézím a na jejichž území byli někteří z nich pohřbeni – sv. Viktor z Xanten, sv. Gereon (Kolín nad Rýnem), sv. Palmatius (Trevír) a sv. Cassius (Bonn). Kult skupin světců (thébská legie, 10 000 mučedníků, 14 svatých pomocníků, sv. Voršila a 11 000 panen apod.) byl zejména v pozdním středověku velmi rozšířen a oblíben právě v souvislosti s *ars moriendi*, neboť násobná modlitba a tedy přímluva světců v momentě smrti byla vnímaná jako účinnější v souladu se středověkou mentalitou umocňující kvalitu kvantitou.

Nejspodnější pás pod nimi pak zleva otevírá již zmiňovaná scéna Posledního soudu s trůnícím Kristem oděným do modré drapérie, jenž ukazuje své rány, flankovaným klečící Pannou Marií a Janem Křtitelem. Za ním stojí šest postav apoštolů, jejichž chybějící

(104)



63 Legenda O třech živých a třech mrtvých, 20. léta 14. století
Mouřenec u Anína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi
Foto: Daniela Rywiková

protějšky musíme předpokládat také na nedochované levé straně výjevu, kde je patrný fragment stojící postavy – sv. Petra s klíčem, protějšku sv. Pavla zobrazeného v čele šestice apoštolů napravo. Za sv. Petrem následovaly stojící figury zbývajících pěti apoštolů. Musíme předpokládat, že za nedochovanou skupinou apoštolů v čele se sv. Petrem následovalo vyobrazení nebe či Nebeského Jeruzaléma jako významového a kompozičního pendantu k peklu fragmentárně dochovanému napravo od trůnicího Krista s apoštoly. Ve scéně je patrná stojící skupinka zatracených a dva ďáblové trýznící další duše. Za scénou pekla následuje oblíbený výjev Vážení duší s archandělem Michaelem držícím ve své pravici váhy, jejichž z našeho pohledu levou misku s duší hříšníka tlačí holi dolů Panna Marie, zatímco na druhé straně se snaží o totéž ďábel s blanitými chodidly, jemuž pomáhá menší čertík držící se jeho hýždí. Michal přitom ukazuje na horní pás nad ním, na nebeskou sféru, ve které přebývají svatí přímluvci a kam má směřovat spasená duše. Nebezpečí, jemuž je vystavena na cestě ke spáse, je přitom dobře ilustrováno následující, poslední scénou s makabrozním motivem třech živých potkávajících tři mrtvé.

Scénu je z ikonografického hlediska možno považovat za standardní reprezentaci tohoto námětu, s nímž se setkáváme v německém prostředí, odkud můžeme předpokládat jeho infiltraci do ikonografického programu mouřeneckých maleb. Živí jsou zobrazeni jako panovníci v pláštích s korunami na hlavách, kteří s gesty odporu a překvapení hledí na tři umrlce stojící před otevřeným hrobem. Ti jsou ve stejném stadiu rozkladu

(pouze u prvního z nich jsou patrné otevřené útroby) a oděni do rozedraných rubášů. Jejich gesta napovídají, že konverzují s živými králi. Bohužel se nedochovaly nápisy na žádné ze dvou nápisových pásek, kde však můžeme předpokládat standardní texty obvykle doprovázející legendu.

Námět nejspodnějšího pásu mouřeneckých maleb je pak možno interpretovat – s vědomím chybějící části – jako Poslední věci člověka, tedy smrt, Poslední soud, nebe a peklo a svým celkovým vyzněním i komplexní ikonografií jsou srovnatelné s jen o málo mladšími malbami v broumovském karneru. Scéna třech živých s třemi mrtvými v ikonografickém kontextu maleb de facto reprezentuje Smrt, přesněji má být meditativní připomínkou nevyhnutelnosti a krutosti smrti, stejně jako pastoračním tématem. Její těsná vazba na sousední scénu vážení duší je jasným mementem zpytování vlastního svědomí a boje s hříchem, protože pouze permanentní duchovní boj po vzoru svatých přímělců je cestou oklamání tzv. druhé smrti. Fyzická smrt sama o sobě není skutečnou smrtí, je pouze přechodem z jedné reality bytí do druhé. Skutečnou smrtí je smrt eschatologická, již může zabránit pouze dobrá příprava na smrt v duchu *ars moriendi*.

(105)

Scéna třech živých s třemi mrtvými v mouřeneckých malbách plní dokonale svou pastorační funkci: má přivést věřícího ke kontemplaci smrti, k pokoře, pokání a skrze dobrou smrt ke spáse duše. Je při tom zajímavé, že na rozdíl stejného námětu setkání třech živých s třemi mrtvými v Broumově či v dominikánském kostele v Českých Budějovicích, jak uvidíme níže, to nejsou pouze mrtví, kteří promlouvají k živým, ale jsou s nimi v živém dialogu. Ve scéně, se jak víme, dochovaly dvě nápisové pásky, z nichž jedna se vine od postav umrlců, druhá nad postavami králů s aklamačními gesty. Tento dialog se Smrtí je typický pro ranou literární formu legendy, kde postupně promlouvají jednotliví králové i umrlci, kdežto její verbo-vizuální znázornění je obvykle redukováno na obligátní vzkaz umrlců: *to co jsme my, budete i vy, to co jste vy, byli jsme i my*. Se scénou dialogu se setkáme na četných analogických vyobrazeních této scény ve Francii, Anglii i v německy mluvících zemích, nicméně v českém prostředí se objevuje pouze v Mouřenci. Protože jsou na mouřenecké scéně nápisové pásky vždy drženy první postavou z obou skupin, tedy prvním králem a prvním umrlcem, můžeme se pokusit na základě pozdějších německých analogií hypoteticky dialog doplnit. Král: *Hilf Got von himelrich, Wi sind ir uns so ungelich*, umrlec: *Was erschrik du ab mir? Der wir sint, das werden ir*.²¹⁸

Je nasnadě, že dialog ve scéně setkání třech živých s třemi mrtvými představuje účinnou formu oslovení věřícího, zmocněním se jeho emocí a efektivním prostředkem „vtáhnutí“ do děje legendy. Přímá řeč živého krále je navíc psychologicky výstižnou a uvěřitelnou reakcí na setkání s mrtvým, na kterou umrlec překvapeně reaguje: *Co je na mě tak děsivého? Vždyť budete jako já!* Uvědomění si vlastní smrtelnosti a nevyhnutelné reality odpudivého tělesného rozkladu je možno vnímat jako analogii k obecně křesťanskému eschatologickému vnímání světa, kterému, jak uvidíme, odpovídá i celkové ikonografické vyznění mouřeneckých maleb. Pouze duše člověka je nesmrtelná a může se dotýkat

(106)



64 Frau Welt, Worms, katedrála, kolem 1298,
pohled na zadní stranu sochy
Foto: archiv autorky

spirituálního světa a Boha, zatímco lidské tělo je součástí reality hmotného a hříšného světa.²¹⁹ Jeho hnilobný rozklad a zápach je de facto analogií upadajícího světa čekajícího na příchod Krista, ve středověkém umění dokonale personifikovaného postavou tzv. *Frau Welt* či *figura mundi*.²²⁰

Výše naznačené aspekty legendy setkání třech živých s třemi mrtvými jsou dobře patrné v pozdějších redakcích makabrozní narace zejména v německých zemích. Zde se, jako například v kolektáři z doby mezi léty 1497 a 1524 patřícímu Jeronýmu Streitelovi z Řezna,²²¹ členu řádu augustiniánů-eremitů, objevuje veršovaná variace legendy o třech živých a třech mrtvých nadepsaná jako *Speculum human(a)e mortalitatis* doprovázená čtyřmi vlepenými dřevořezy. První z nich zobrazuje mrtvého poustevníka s růžencem a andělem držícím jeho duši (fol. 143v) jakožto vzor dobré smrti, na následujícím foliu (144r) je vyobrazen král se Smrtí s korunou na hlavě a žezlem imitující frontálně stojícího panovníka, pod jehož postavou čteme: *vana potentia mundi* – pomíjivá světská moc. Další vyobrazení (na fol. 144v) zachycuje učence s knihou v taláru mistra vysokého učení, před nímž stojí tlející umrlec rovněž držící zavřenou knihu. Pravicí ovinutou hadem se

Smrt „moudře“ chytá za hlavu, parodujíc gestem i grimasou nicotnost učencovy vědecké argumentace, a příznačně ilustruje text pod výjevem: *vana scientia mundi*. Poslední obraz (fol. 145r), s dámou s korunou na hlavě a se zrcadlem – tradičním atributem pýchy – a křepčící Smrtí rozverně nadzdvihávající královně sukni, je označen jako *vana pulchritudo mundi*.

Z textu básně vyplývá, že moc, poznání ani krása tohoto světa nemají před tváří Smrti žádnou cenu a nevedou ke spáse duše. K Bohu vede pouze jediná cesta – život v permanentním duchovním boji a askezi po vzoru zbožného eremity. Je jasné, že takto přísné požadavky asketického života a vzdání se všech světských požitků a ambicí mohlo být naplněno pouze v monastickém prostředí. Poustevník je zde na rozdíl od italské verze legendy O setkání třech živých s třemi s mrtvými zobrazen jako mrtvý, není již pouhým zbožným prostředníkem mezi světy živých a mrtvých. Jeho angažovanost je nyní absolutní, je příkladem *par excellence*, neboť i když jeho tělo zemřelo, duši anděl odnesl rovnou do nebe. Právě literární útvary typu *Specula mortalitatis* představovaly na sklonku středověku důležitý žánr spojující motivy legendy setkání třech živých s třemi mrtvými Tance smrti umocněné silnou dávkou emocionality, společenského nihilismu i nadějí rezonující v apokalyptické atmosféře v tehdejší společnosti očekávající příchod konce světa.

(107)

Mouřenecká legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými stojí de facto na počátku tohoto procesu. Je součástí komplexní ikonografie maleb s námětem čtyř posledních věcí člověka a galerií světeckých přímluvců i Panny Marie, jež se ve scéně Vážení duší snaží hůlkou převážit misky vah. Za nejbližší ikonografickou i stylovou analogii k tomuto výjevu, jak upozornil Jan Royt,²²² můžeme považovat scénu Vážení duší v kostele sv. Michaela ve Vídni, kde sice Mariina aktivní role není patrná, avšak podobně jako v Mouřenci je i tam zobrazen ďáblík zavěšený na opačné misce vah. To, že výjev legendy sousedí přímo se scénou vážení duší jednoznačně odkazuje jak k výše zmíněnému diferenciování vnímání těla a duše, tak k Poslednímu soudu, kdy archanděl Michael jakožto vykonavatel Boží vůle rozhodne, zda duše poputuje do ráje či do pekla. S trochou nadsázky se dá říci, že vážení duší se v mouřeneckém ikonografickém programu odehrává mezi smrtí a peklem, jež představuje věčné zatracení hříšné duše.

Mouřenecký cyklus ilustruje středověkou teologii umírání a smrti v její úplnosti a komplexnosti, přičemž, jak již bylo zmíněno výše, legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v tomto kontextu poněkud netradičně zastupuje Smrt – ovšem vztahující se nikoliv k Poslednímu soudu a věčnému zatracení (tj. ke smrti eschatologické), ale ke smrti tělesné, při níž je duše oddělena od těla. Zároveň je emotivním impulzem k *ars moriendi*, k asketickému „nacvičování smrti“ a varováním před nebezpečným a přílišným zaujetím světskými záležitostmi. Mouřenecké malby rovněž dobře ilustrovaly dobovou funerální liturgii, zádušní mše v kostele sloužené v kostele i oficiem za zemřelé v knihách hodinek, kde makabrázní legenda patřila k obvyklému obrazovému repertoáru.



65 Vana potentia mundi, Speculum humanae mortalitatis, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14053, fol. 144r.
Foto: Bayerische Staatsbibliothek

(108)



66 Vana scientia mundi, Speculum humanae mortalitatis, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14053, fol. 144v.
Foto: Bayerische Staatsbibliothek



67 Vana pulchritudo mundi, Speculum humanae mortalitatis, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14053, fol. 145r.
Foto: Bayerische Staatsbibliothek



(109)

68 Vázení duší, 1350. Vídeň, kostel sv. Michaela, západní stěna lodi

Foto: archiv autorky

Analogií dobře ilustrující verbo-vizuální propojenost malířské výzdoby s funerální liturgií jsou nástěnné malby zobrazující Poslední soud a legendu O setkání třech živých s třemi mrtvými v dominikánském klášteře sv. Pavla v Peñafiel z poloviny 14. století, kde je zobrazen Poslední soud v podobném schématu jako v Mouřenci.²²³ Scéna pod ním pak zobrazuje tři mladíky na koních v tradičním dialogu se třemi umrlci. Jednotlivé výjevy jsou rámovány lištami s částečně čitelnými nápisy. Zatímco nápis nad scénou s legendou je jejím obvyklým doprovodným dialogem, text nad scénou Posledního soudu: *SURGITE : MORTUI : VENITE : IN : JUDICIUM : DIES : ILLA : DIES : IRAE : CALAMI TATIS : ET : MI(seriae)*, je částečnou citací slavné sekvence zádušní mše (requiem) *Dies irae* františkána Tommasa de Celano inspirovaného děsivou vizí konce v Sofoniášově proroctví (1:15–18): *Onen den bude dnem prchlivosti, dnem soužení a tísně, dnem ničení a zkázy, dnem tmy a temnot, dnem oblaku a mrákoty, dnem polnice a válečného ryku... Sešlu na lidi soužení a budou tápat jako slepci, neboť hřešili proti Hospodinu; jejich krev bude odklizená jako prach, jejich vnitřnosti jako mrva... Ano, učiní náhlý konec všem obyvatelům země.*²²⁴ Zakomponování motivu tří živých a tří mrtvých do kompozičního rámce Posledního soudu tak, jak to vidíme v Broumově, Mouřenci nebo v Peñafiel, představuje snahu o dramatickou akcentaci úzkosti ze zániku (tj. smrti) světa, který bude ukončen stejně náhle a nečekaně jako život člověka.



69 Poslední soud, první polovina 14. stol. Peñafiel, klášter sv. Pavla; Valladolid, městské muzeum
Foto: archiv autorky

(110)



70 Legenda O třech živých a třech mrtvých, první polovina 14. stol. Peñafiel, klášter sv. Pavla
Valladolid, městské muzeum
Foto: archiv autorky

Panovnická moc mezi životem a smrtí.

Poznámka k legendě O setkání třech živých s třemi mrtvými v broumovském karneru

Zobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými v kontextu gotických nástěnných maleb broumovského karneru jsme se již dotkli v předchozí kapitole v souvislosti s unikátním výjevem Triumfu smrti a podobenstvím o moudrých a pošetilých pannách. Samotné zobrazení legendy nevybočuje z běžného zobrazení tohoto námětu, nicméně kromě jejího unikátního kontextu je nutno zmínit ještě několik důležitých momentů, kterými se vyobrazení legendy v Broumově liší od dalších jejích dochovaných příkladů v Čechách i v zahraničí.

(111)

Setkání tří živých s třemi mrtvými v Broumově představuje v zásadě standardní prezentaci tohoto námětu, tak, jak se s ním ve 14. století setkáváme, včetně fragmentárně dochovaného nápisu doprovodného textu.²²⁵ Panovníci v broumovské legendě jsou vyobrazeni nejen s korunami na hlavách, jak je běžné, ale také s meči zasunutými v černých pochvách, což nemá v ikonografii legendy známou paralelu. Meč jako symbol světské moci se neobjevuje v žádné známé vizuální prezentaci legendy. S krátkým mečem se vzácně setkáme na pozdějších vyobrazeních legendy pouze jako se zbraní, kterou se živý brání útoku umrlců.²²⁶ Králové v Broumově však nenesou obnažené meče, ale drží je před sebou zasunuté v pochvách, v poloze připomínající meče gisantů na náhrobcích z 13. století. Naopak umrlci stojící před otevřeným hrobem po vzoru nejstarších dochovaných příkladů legendy nenesou žádné atributy živých. Jsou záměrně zbaveni oděvu i všech ostatních znaků společenského statusu. Jejich tlející těla jsou rozežírána velkými hadovitými červi. Panovníci díky nim působí poněkud groteskním dojmem, jenž dále zdůrazňuje ponížení a odpudivost lidského těla podléhajícího zkáze.

Domnívám se, že meče živých králů v broumovské legendě jsou, stejně jako koruny, symboly panovnické moci a jejich přítomnost má zdůraznit společenský status zobrazených živých jako vládců tohoto světa a instituce panovnické moci jako takové – tedy identitu těch, kteří mají v rukou právo a spravedlnost nad živými (podle středověkého práva tzv. *ius gladii*), ovšem nikoliv nad mrtvými. Zatímco lidské tělo krále podléhá zkáze, „tělo politické“ – instituce panovnické moci – je nesmrtelná (*dignitas non moritur*).²²⁷ Z tohoto pohledu legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými tak, jak je vyobrazena v broumovském karneru, připomíná princip etážových *transi* náhrobků, které Erwin Panofský označil jako *double-decker*.²²⁸ Zdvojená komemorace významově i vizuálně prezentuje jak „politické“ tělo zemřelého, jenž je zobrazen s otevřenými očima a s insigniemi svého úřadu, tak v dolní etáži hrobky jeho tlející fyzické tělo, čímž připomíná obě identity

(112)



71 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1340–1350

Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna

Foto: Daniela Rywiková

zesnulého. Individuální identitu i společenskou prestiž, jíž těšil za svého života, v kontrastu s kolektivní anonymitou umrlců a jejich tlejících těl ve světě zesnulých. Dokolane tento kontrast a jeho morální význam vystihují biblické verše Sírachovce (10:9–10): *Proč se pyšně vypíná ten, kdo je prach a popel? Vždyť už za živa mu vnitřnosti hnijí... Dneska ještě král, zítra umrlec.*²²⁹

Oblíbenost zdvojených *transi* náhrobků je patrná zejména u významných politických osobností 15. století v Anglii a reflektuje ji rovněž již zmiňovaná středoanglická báseň *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes*, která začíná popisem krásného náhrobku urozené paní a pokračuje makabrázním popisem představy jejího rozpadajícího se těla pod ním, přičemž samotné tlející a zapáchající tělo odkazuje ke své bývalé kráse slovy: *As to beauty, I was a lady of worth, from gentle blood descending in right line (...) And now here in earth death has come to me. Among worms I lie naked – behold and see!*²³⁰ Parafraze veršů básně je rovněž zachycena pod ilustrací ženského dvojitého *transi* náhrobku ve známém severoanglickém kartuziánském kompendiu z poloviny 15. století, kde ve stejném duchu čteme:²³¹ *Take hede vn my fygure here abowne, And se how sumtyme I was fresche & gay. Now turned to wormes mete & corrupcion Bot fowle erth & stynkyng slyme and clay Attende þerfore to þis disputacion...*²³² Jako příklad či model pro podobná vyobrazení je možno uvést např. *transi* náhrobek canterburského arcibiskupa Jindřicha Chichelea (†1443) v katedrále v Canterbury, který zpřítomňuje s otevřenými očima ležícího arcibiskupa v liturgickém oděvu a v mitře se sepjatými rukama, zatímco v dolní etáži náhrobku je umístěna socha jeho rozkládajícího se těla, nebo stejně koncipovaný náhrobek Jana Fitz-Alana (†1435), jenž zobrazuje mrtvé tělo vévody zabalené v rozhaleném rubáši.²³³

(113)

V kontextu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými je zrcadlový motiv poměrně častý a dobře patrný zejména tam, kde mají i umrlci na hlavách koruny, nebo kde jsou, jako např. v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Eriskirchu, tlejícími simulakry – kopiemi bez originálu²³⁴ – kdysi živých, s nimiž jsou jednoznačně ztotožnitelní díky pokrývkám hlav. Ve scéně legendy je zrcadlově dvakrát zobrazena dokonce i postava donátora, demonstrující tak hyperrealitu a autonomii světa zesnulých. Jev mrtvých dvojníků živých souvisel také s dobovou vírou v revenanty jež se zdržují na hřbitovech a podle některých pozdně středověkých představ jsou nehmotnými alter egy zemřelých zdržujícími se na hřbitovech, z nichž mohou být vypuzeni (do očištění, či rovnou do pekla) pouze zádušními mšemi.²³⁵ Nikoliv náhodou také pozdější francouzské vizualizace této legendy umísťují nově místo setkání živých s mrtvými právě na hřbitov, přičemž symbolickým kompozičním prvkem oddělujícím světy živých a mrtvých je velký kříž ve středověku vztyčovaný uprostřed hřbitovních areálů.

Představa revenantů jakožto duchů souvisela s hluboce zakořeněnou vírou, že stav duše zemřelého reflektuje stav těla, a že duše je dočasně bezprizorní, vlastně „bez domova“, neboť nemůže přirozeně přebývat v odpudivém rozkládajícím se těle.²³⁶ Domnívám se, že i přes vizuálně jednoznačně nedeklarované pojetí umrlců jakožto simulaker živých králů, tvoří tento aspekt významný moment legendy, jejíž vzkaz je jednoznačný. Světská moc a z ní vyplývající hřích Pýchy potřebuje mravní zrcadlo, připomínku vlastní smrtelnosti a marnosti před tváří smrti a také vědomí, že i vládci budou jednou za své skutky souzeni Kristem.

(114)



72 A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes, 1460–1470

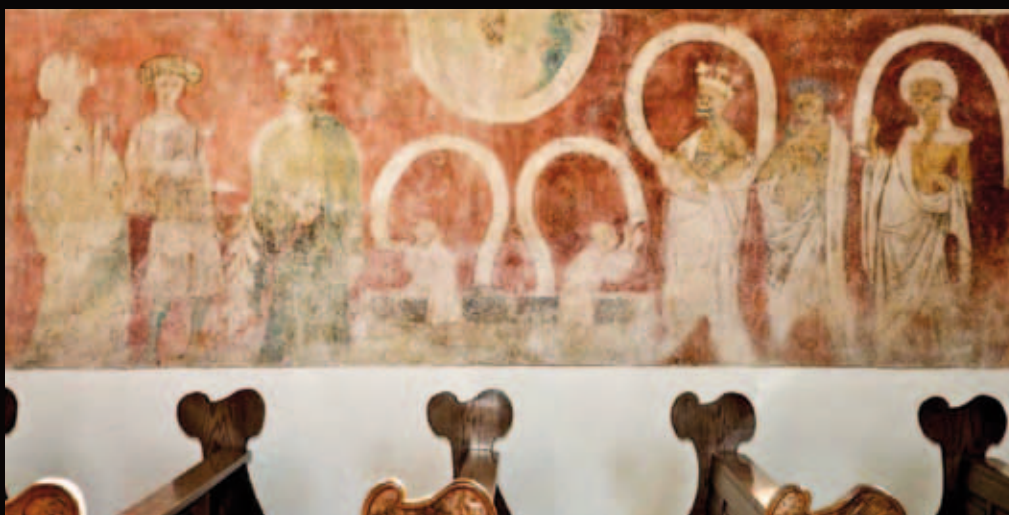
Londýn, British Library, MS Add 37049, fol. 32v.

Foto: ©British Library



(115)

73 Náhrobek Jana Fitz-Alana (†1435)
Hrad Arundel, hradní kaple (tzv. Fitzalan Chapel)
Foto: archiv autorky



74 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, po 1400
Eriskirch, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní stěna lodi
Foto: archiv autorky

(116) Je zajímavé, že v broumovských malbách se narážka na královskou moc objevuje několikrát, v různých kontextech a scénách. Nejnápadnější je přítomnost korunované hlavy ve výjevu Triumfu smrti, která kosou podtíná hlavy nešťastníků pod kopyty svého koně. Další dva panovníky můžeme identifikovat mezi skupinou zavržených tažených řetězy do pekla na pravé boční stěně komory, ve scéně, jež je pokračováním výjevu s pošetilými pannami spoutanými řetězy v pekelných plamenech. Vzhledem k silnému poškození bočních maleb je nesnadné výjev blíže specifikovat. Z červené barvy pozadí a fragmentárně dochovaných postav ďáblů je nicméně jasné, že se jedná o peklo. Zdali jsou panovníci součástí běžné skupiny zatracených, tak jak je vidíme na scénách Posledního soudu, nebo hypoteticky jako součást sedmi smrtelných hříchů, kde se korunovaný panovník obvykle objevuje jedoucím na koni či leopardovi jako personifikace Pýchy, je těžké rozhodnout. V každém případě je vizuální akcentace panovnické moci v broumovských malbách neobvyklá a moralizující. Je možné, že se jedná o dobovou aktualizaci, narážku na nelehké vztahy broumovských benediktýnů tehdy vedených vzdělaným a ambiciózním opatem Bavorem z Nečtin, s králem Janem Lucemburským, který broumovskému klášteru roku 1331 zastavil zboží, jež bylo mnichům vráceno až jeho synem.²³⁷ Je však možné, že se zde ozývá „jen“ známé napětí mezi světskou a církevní mocí, monastická tradice asketického opovržení světem a jeho požitky, stejně jako obecná mravní varování, jež jsme slyšeli v souvislosti s pošetilými pannami a zaznívající z výše citovaných veršů Sírachovce.





75 Pietá, před 1400 (?)
České Budějovice, dominikánský kostel
Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi
Foto: Daniela Rywíková

(117)

Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v kontextu pozdně středověké pastorační praxe v dominikánském kostele v Českých Budějovicích

Další zajímavá vizuální prezentace legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými se dochovala, byť ve značně poškozeném stavu, na jižní stěně boční lodě dominikánského kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, jakožto součást původně rozsáhlejšího malířského cyklu. Je situována mezi vchodem do křížové chodby konventu a nikou s votivní malbou s trůnící Pannou Marií s Ježíškem, klečícím donátorem a sv. Dominikem,²³⁸ přičemž tato starší malba (snad ze 60. let 14. století) byla těsně před rokem 1400 nahrazena malbou Piety.²³⁹ Legenda o třech živých a třech mrtvých je zachována v dosti poškozeném stavu s patrnými postavami dvou krácejících umrlců s pozvednutými pažemi a dvěma obsáhlými nápisovými páskami z pozdější doby, z nichž pouze na spodní, překrývající částečně hlavu prvního z umrlců, je čitelný fragment německého textu, jenž obvykle doprovázející legendu, který lze částečně rekonstruovat: (D)as wärr(?)y.

(...) *sin das we(r)d(e)t jr auch* a zhruba odpovídá německým textovým doprovodům legendy: *Daz ir dâ sit, daz wâren wir; daz wir nû sin, daz werdet ir; Auch mag euch wol wunder han, wye wir so iemerlich seyn getan.*²⁴⁰ Jeho obsah je rámcově totožný s textem, který jsme hypoteticky vložili do úst umrlců a živých králů v Mouřenci. Protějšky budějovických umrlců byli (tři) panovníci, z nichž se dochovala pouze část korunované hlavy a žezlo patrně druhého z nich a žezlo, a snad fragment širokého červeného rukávu se zeleným lemem, jenž kryl pozvednutou pravici prvního krále se sokolem (?), soudě dle fragmentu snad ocasních ptačích per.

(118) Nad scénou legendy o třech živých a třech mrtvých je zobrazeno Zvěstování Panně Marii v obvyklé kompozici zobrazující Marii v modrých šatech klečící před pulpitem s otevřenou knihou a andělem se zelenomodrými křídly a nápisovou páskou s dochovaným *ave*. Nad nimi je polopostava Boha Otce, od něhož vycházejí paprsky s patrnou postavou Krista směřujícího k hlavě Marie. Scénu flankují postavy dvou svatých – sv. Jiří ve zbroji zápasící s drakem v méně obvyklé prezentaci tohoto námětu, kdy Jiří neporáží draka jako rytíř jedoucí na koni, ale ve stoje zabodává kopí do tlamy draka svíjejícího se pod jeho chodidly. Za postavou Panny Marie stojí sv. Dorota s košíkem červených a bílých květů a donátor se sepjatýma rukama v modlitbě klečící ve zbroji u jejích nohou. Autor této scény je snad totožný s malířem, jenž namaloval spodní výjev s legendou O setkání třech živých s třemi mrtvými.²⁴¹

Malbu se Zvěstováním odděluje od rohu jižní a čelní stěny lodi kostela pouze úzký pruh omítky, kam přesahuje původně zřejmě dosti rozměrný výjev, jehož hlavní část zaujímal patrně celou šíři dolní části čelní stěny jižní lodi i stěnu vlevo od jižní niky. Jedná se o výjev v pozdním středověku poměrně rozšířený – umučení 10 000 mučedníků pod horou Ararat. Obraz byl obvykle oproti původní, poměrně rozsáhlé literární naraci redukován na jedinou scénu s mrtvými mučedníky, jejichž nahá těla jsou nabodnuta na ostré větve nebo vztyčena na křížích, což je patrné také na českobudějovické malbě, kde v její dolní části vidíme mrtvá obnažená těla mezi zelenými a hnědými ostny, v horní části výjevu lze na červeném pozadí rozeznat fragmenty andělských křídel. Hlavní část scény se bohužel kvůli pozdějším adaptačním východní stěny jižního travé nedochovala a prakticky celou zbývající plochu nad ní vyplňuje monumentální postava sv. Kryštofa namalovaného právě nad chybějící scénou mučednické legendy, jež představuje vůbec nejrozměrnější prezentaci tohoto motivu v české středověké malbě.

Českobudějovická legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými je mezi dochovanými příklady unikátní v řadě momentů. Prvním z nich je samotná ikonografická prezentace, která je ve střední Evropě neobvyklá zobrazením živých králů jedoucích na koních a přiklánějící se tak k původním francouzským verzím legendy, jak je patrné z oblého obrysu krku bílého koně, jenž se v úleku odvrací od postav umrlců. Připomeňme, že ve Francii 13. a 14. století byla legenda původně vázána takřka exkluzivně na aristokratické prostředí, kde byla, soudě dle dochovaných rukopisů, oblíbena také mezi



(119)

76 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, po 1381 (?)
České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi
Foto: Daniela Rywiková



77 Umučení 10 000 mučedníků, po 1381 (?)
České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, čelní a jižní stěna boční lodi
Foto: Daniela Rywiková



78 Sv. Kryštof, po 1381 (?)
České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, čelní stěna boční lodi
Foto: Daniela Rywiková

79 Jean de Noir, Legenda O setkání
třech živých s třemi mrtvými, Žaltář
a hodinky Bojy Lucemburské, před
rokem 1349. New York, Metropolitan
Museum, Cloisters Collection,
MS 69.86, fol. 320v–321r.
Foto: Metropolitan Museum





Si com la matiere no conte
Il furent si cō duc ou conte.
Apis noble home te gūt a mort
Et de gentil com tal a mort.



(122)



80 Panna Marie Ochranielka, po 1381 (?)
České Budějovice, dominikánský klášter,
severní křídlo ambitu
Foto: Daniela Rywиковá

členy Lucemburské dynastie, jak dokládá její přítomnost v Malých i Přebohatých hodinách Jana z Berry,²⁴² v žaltáři Bony Lucemburské,²⁴³ či na nástěnných malbách v Ennezat v regionu Puy-de-Dome.²⁴⁴ České Budějovice a potažmo i dominikánský klášter, byl v době vlády císaře Karla IV. i Václava IV. svědkem několika významných politických jednání za přítomnosti obou panovníků, z nichž nejdůležitější se konala v letech 1378, 1394 a v roce 1405.²⁴⁵ První z nich je dáváno do souvislosti se vznikem monumentální malby v severním křídle klášterního ambitu, které dominuje Panna Marie Ochranielka (*Mater omnium*), pod jejíž plášť se uchylují jak představitelé církve, tak světské moci v čele s císařem Karlem IV. a jeho synem Václavem, přičemž oba mají na hlavách totožnou korunu římského krále.²⁴⁶ Petr Pavelec malby na základě panovnické ikonografie datoval mezi léta 1376 a 1378.²⁴⁷

Nemohly se i mladší malby v jižním travé transeptu klášterního kostela nějakým způsobem vázat k Lucemburskému rodu? Je ovšem nutno vzít v potaz také možnost, že všechny zmíněné malby (s výjimkou starší malířské vrstvy s Pannou Marií, sv. Dominikem a donátorem) vznikly zároveň, po roce 1381, kdy klášter dominikánů vyhořel.²⁴⁸ K těm-



(123)

81 Setkání živých s mrtvými

Román o růži, po roce 1300. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 378, fol. 1r.

Foto: Bibliothèque Nationale de France

to myšlenkám inspiruje právě způsob zobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými s králi jedoucými lovit na koních. Můžeme pouze litovat, že se nám nedochovala větší část malby, detaily postav a texty (byli-li nějaké) nad postavami králů. Fakt, že králové zobrazení v českobudějovické legendě jedou na koních a jsou na lovu, přibližuje výjev starším italsko-francouzským vzorům a dvorskému prostředí Lucemburků.

Nejstarším zobrazením třech živých králů jedoucích na koních v legendě o třech živých a třech mrtvých ve francouzském prostředí je právě scéna v žaltáři Bony Lucemburské, sestry Karla IV. a manželky francouzského krále Jana II. Malířem mimořádně luxusního rukopisu je pravděpodobně Jean de Noir, jenž se při komponování scény musel inspirovat italskými vzory. Vzhledem k živosti postav, jež dávají najevo odpor a hrůzu z umrlců, se jako nejbližší vzor nabízí monumentální narativ v Campo Santo v Pise.²⁴⁹ Zde je zachycena celá dvorská společnost na honu, včetně dam a mladých šlechticů, kteří trnou hrůzou a zacpávají si nosy při pohledu na rozkládající se těla ležící před nimi v rakvích. Scéna v žaltáři Bony Lucemburské v sobě pojí italskou expresivitu a naturalismus výjevu s elegantním francouzským pojetím, které od sebe separuje stojící postavy umrlců a živých, jejichž světy se spolu vzájemně neprolínají a nekomunikují. Toto pojetí je typické pro nejstarší prezentace legendy ve francouzském i anglickém prostředí a nalezneme je například v duchovním kompendiu snad sepsaném pro francouzskou královnu Marii

(124)



82 Zavržení v pekle, lovec s mrtvým zvířetem na zádech. 2. čtvrtina 14. století
Bludesch-Zitz, kostel sv. Mikuláše, západní stěna lodi
Foto: archiv autorky

Brabantskou kolem roku 1285,²⁵⁰ v žaltáři Roberta z Lisle z roku 1310,²⁵¹ v Hodinkách z Tymouth z druhé čtvrtiny 14. století²⁵² nebo v Románu o růži z počátku 14. století.²⁵³ Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými tak, jak je zachycena v žaltáři lucemburské vévodkyně, pak představuje vizuální exemplum pro desítky dalších francouzských prezentací legendy zejména ve francouzské nástěnné malbě 15. století, kde se jen výjimečně setkáme se šlechtici či panovníky krácejícími pěšky a bez koní.²⁵⁴ Naopak v německých zemích se s králi jedoucími na lov setkáme v monumentální malbě zřídka, častější je tato prezentace legendy až v knihách hodinek z 15. a 16. století.

Ve výše naznačeném kontextu se pro českobudějovickou adaptaci legendy, ve střední Evropě unikátní, nabízí jako kompoziční východisko právě francouzská varianta z druhé poloviny 14. a 15. století, tak jak je poprvé zachycena v žaltáři Bony Lucemburské. Je otázkou, odkud, či do jaké míry mohli být malíři maleb jižní stěny budějovického klášterního chrámu obeznámeni s „dvorskou“ kompoziční variantou legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými. Je možné, že „lovecký motiv“ v českobudějovické variantě legendy mohl být narážkou na loveckou vášeň Václava IV., jenž jak známo holdoval lovu a jiným světským radovánkám, které dle mínění středověkých mravokárců odváděly zejména mladé šlechtice a panovníky od duchovních záležitostí a vladařských povinností.²⁵⁵ Lovci jsou proto také někdy zobrazeni mezi zatracenými v pekle, jako například na nástěnné malbě v kostele sv. Mikuláše v rakouském Bludesch-Zitz z druhé čtvrtiny 14. století.²⁵⁶

Zobrazení legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými u českobudějovických dominikánů může vhodně plnit funkci „zpřítomnění“ panovnické moci a vládnoucího lucemburského rodu, ovšem nikoliv bez kritických konotací, doprovázejících význam legendy v souvislosti s panovnickou mocí. Asby Kinch nedávno upozornil, že právě u Lucemburků se v zobrazení legendy objevuje jak silný dynastický komemorativní aspekt (umrlci jsou vnímáni jako mrtví předci), tak jakási mravní sebe stylizace urozeného objednavatele či objednavatelky a jeho rodu akcentující *ostentativní pokoru*²⁵⁷ – protiklad pýchy – jako jistou formu transcendence vlastní fyzické smrti i společenské identity.

Pokud se na českobudějovickou scénu podíváme v kontextu maleb, jež ji obklopují, je nasnadě, že se jedná o promyšlený pastorační „koutek“, jemuž dominuje zejména obří sv. Kryštof – ochránce před náhlou smrtí – a nika s obrazem Piety, jež dle mého názoru nahradila původní vyobrazení právě z důvodu nového významového kontextu okolní výmalby a její ikonografie, které se vztahují k *meditatio mortis*, konkrétně ke strachu z náhlé smrti. K obrazu Panny Marie držící Kristovo mrtvé tělo se v pozdním středověku vážala jedna z nejoblíbenějších odpustkových modliteb *Obsecro Te*, jež je v knihách hodinek doprovázena obrazem Piety nebo Trůnící Marie s Ježíškem.²⁵⁸ Obsahovala řadu motivů přítomných právě na jižní stěně českobudějovického chrámu. Obsáhlou mariánskou modlitbu otevírá rozsáhlá pasáž oslavující Marii jakožto Bohorodičku, matku sirotků, utěšitelku zkroušených, dceru Krále a věčnou pannu: *Mater gloriosissima, Mater orphanorum, consolatio desolatorum, via errantium, salus et spes in te sperantium, Virgo ante partum, Virgo in partu, et Virgo post partum...* a dále oslavuje její početí a moment vtělení Krista v jejím lůně: *...quando tibi per Gabrielem Archangelum annuntiatum et conceptus Filius Dei fuit, et per illud divinum mysterium quod tunc operatus est Spiritus Sanctus, et per illam sanctam ineffabilem gratiam, pietatem, misericordiam, amorem, et humilitatem per quas Filius Dei descendit humanam carnem accipere in venerabilissimo utero tuo...*²⁵⁹ aby pokračovala přes jednotlivá stadia Kristových pašijí a jeho ran k zajímavé kajicné pasáži, kde hříšník prosí Marii o pomoc a radu ve všech modlitbách, potížích a žádostech, a za přímluvu u Krista a jeho ochranu pěti smyslů, naplňování sedmi skutků milosrdenství, dodržování Desatera a pevnou víru ve dvanáct článků víry (*duodecim articulos fidei*) – tedy v apoštolské Credo. Dále má Kristus kajícího chránit před sedmi smrtelnými hříchy *do konce mého života*.²⁶⁰ Univerzální text orace končí naléhavou žádostí o vyjevení dne a hodiny smrti doprovázenou prosbou o věčný život: *Et annunties mihi dies et hora obitus mei*.

S trochou nadsázky můžeme konstatovat, že prakticky všechny výjevy na jižní stěně lodi ilustrují text této modlitby. Scéna se Zvěstováním Panně Marii, umístěná nad legendou O setkání třech živých s mrtvými, dobře vizualizuje úvodní pasáže modlitby vyzdvihující tzv. věčné panenství Panny Marie, přičemž Pieta vystihuje také její střední část týkající se Kristových pašijí a jeho bolestné smrti. Motiv *mors improvisa* – náhlé smrti a strachu před ní – je pak vedle obří postavy sv. Kryštofa vizualizováno právě makabrozní

(126)



83 10 000 mučedníků a Credo. Hodinky Kateřiny Klévské, kolem 1440
New York, Pierpont Morgan Library, MS M.945, pag. 262
Foto: Pierpont Morgan Library

legendou o třech živých a třech mrtvých. Zdá se, že ostatní oblíbené homiletické náměty obsažené v textu modlitby (Credo, Desatero, sedm smrtelných hříchů, sedm skutků milosrdenství atd.) jsou alespoň částečně vizualizovány legendou s 10 000 mučedníky. Jejich obraz představoval, vedle účinné, multiplikované přímlyvy, stejně účinnou ochranu před zlem a pohromou a proto si jej měli lidé malovat ve svých domech na ochranu ...*od ohně i hromu: pošli anděla svatého* (Kriste – pozn. D. R.) *ihned v ten dům z království svého by ho ostríhal ode všeho zlého.*²⁶¹

Mučedníci však byli vnímáni také jako exempla pevnosti v křesťanské víře, ze které se vyznali, za niž položili své životy a jejíž principy byly pro běžné věřící sumarizovány v textu Credo. Příklad vizuálního i významového spojení apoštolského vyznání víry s legendou o 10 000 mučednicích je dobře ilustrován ve slavných hodinách Kateřiny Klévské, kde je na versu fol. 262 zobrazena scéna umučení 10 000 rytířů se sv. Akáciem, lemovaná textem Credo, které začíná u busty se sv. Petrem, jenž podle tradice sepsal úvodní pasáž vyznání: *Credo i(n) deu(m) p(at)rem o(mn)ipote(n)te(m) c(re)atore(m) celi et t(er)e.*²⁶² Busty apoštolů jsou umístěny do bílých květů iluzivně vystupujících z pergamenového folia, v rozích textového zrcadla jsou čtyři z nich namalovány v bílých květech růže. Vyznání víry se stalo jak pevnou součástí mešního ritu, tak základem věroučného minima (tzv. *credenda*), obsaženého v pastoračních příručkách pozdně středověkých kněží a kazatelů, jež měli znát všichni křesťané bez rozdílu společenského postavení a vzdělání. Připomeňme, že právě dominikáni patřili ve vrcholném a pozdním středověku k nejaktivnějším a nejpovolanějším nositelům tzv. *cura animarum* – pastorační péče věnované jak laickým věřícím, tak členům a zejména členkám jiných monastických řádů.²⁶³ V dominikánském kontextu pak mohlo mít vyobrazení 10 000 mučedníků ještě další devoční konotace, neboť text Credo, který se k legendě zjevně vázal, byl (a stále je) začátkem modlitby růžence, jejíž počátky středověká tradice spatřovala právě v dominikánském řádu. Můžeme pouze litovat, že se scéna umučení 10 000 mučedníků v českobudějovickém chrámu dochovala pouze v marginálním rozsahu, neboť je možné, že i ona byla doprovázena textem (např. Credo).

Pokud bychom shrnuli dosavadní poznání o malbách na východní a jižní stěně jižního travé příčné lodi klášterního kostela v Českých Budějovicích, vyvstává před námi několik zajímavých momentů, jež inspirují k úvahám o dvorském prostředí v souvislosti s objednavatelem malířské výzdoby této části chrámu. Kromě unikátního ikonografického typu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými, jenž odkazuje k lucemburskému a francouzskému prostředí, je to rovněž luxusní provedení mimořádně kvalitních maleb na jižní stěně transeptu, týkající se zejména postavy sv. Jiří, jehož svatozář i zbroj byly původně zdobeny zlacením, a niky, jejíž zadní stěna byla zdobena kovovými aplikacemi ve tvaru hvězd.²⁶⁴ Zda byla podobně náročně provedena také scéna legendy, není možno doložit, nicméně její kompoziční pojetí, kvalita a také identifikace postav králů Karla IV. a Václava IV. s římskými korunami na hlavách ve (snad) starší scéně s *Mater omnium* namalované na severní stěně ambitu, napovídají o možném

(128)



84 Sv. Jiří bojuje s drakem, po 1381 (?)

České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi

Foto: Daniela Rywiková

patrocinium kostelních maleb někým z králova okolí, či přímo Václavem. Mohly vzniknout coby komemorace mrtvého císaře a prosba o ochranu členů lucemburského rodu, jejichž nejednotnost a rozdílné politické zájmy přinesly po Karlově nečekaném skonu do českých zemí nestabilitu a boj o moc, ukončený až v roce 1405 mírovou smlouvou projednávanou právě v Českých Budějovicích. Malby na jižní a východně stěně jižního travé transeptu dominikánského kostela se ikonograficky a významově vztahují k *meditatio mortis* a mají připomínat pomíjivost světských záležitostí a moci, stejně jako ochraňovat před nebezpečím náhlé smrti, již podléhá císař stejně jako měšťan přicházející do dominikánského kostela na kázání o „nebezpečném času smrti“.

(129)

Memento mori v kostele sv. Bartoloměje v Kočí

Filiální a hřbitovní kostel sv. Bartoloměje v obci Kočí u Chrudimi byl podle tradice i dochovaného částečného opisu fundační listiny založen v roce 1397 manželkou Václava IV. Žofíí Bavorskou.²⁶⁵ Chrám duchovně spravovali chrudimští faráři, majetkově byl závislý zejména na příjmech z tzv. záduší, tedy z majetkových odkazů a platů zemřelých obyvatel Kočí a sousední obce Topol. Nejpozději na konci 15. století byl ke kostelu, který stál v bažinatém terénu, přistavěn dřevěný most, jehož dnešní podoba je výsledkem barokní adaptace.²⁶⁶ Dřevěná zvonice, s největší pravděpodobností vztyčená zároveň s mostem těsně před rokem 1499, vznikla na místě starší, konstrukčně velmi podobné stavby, která byla pravděpodobně postavena společně s původní budovou jednolodního kostela. Jeho interiér je vymalován souborem nástěnných maleb, z nichž nejstarší se nacházejí ve vítězném oblouku (polopostavy proroků s nápisovými páskami) a v nice s donátorským výjevem (s královnou Žofíí?), umístěné na pravé boční stěně presbytáře. Jsou pozůstatkem původní výmalby kostela z doby kolem roku 1400.²⁶⁷

Zatímco nejstarším malbám v presbytáři kostela již uměleckohistorické bádání věnovalo (byť okrajovou) pozornost, malby v lodi zůstaly zatím opomenuty, ačkoli vykazují pozoruhodné ikonografické motivy. Důvodem je jistě nepřehledná chronologická situace jednotlivých etap malířské výzdoby kostela, její průměrná až podprůměrná umělecká kvalita a rozsáhlá destrukce. Nejčitelnějším celkem středověké výmalby kostela jsou dvě dobře dochované scény, z nichž ikonograficky pozoruhodnější je situována nad

(130)

oltární menzou při východní, čelní stěně kostelní lodi. Zobrazuje netradiční Ukřižování Krista s dvěma lotry a klečícími postavami Panny Marie a sv. Jana pod křížem a s nápisem *gezus nazarenvs r(e)x yv(deorum)*. Scéna je adjustována do pozdně gotického iluzivního rámu s naturalizujícími prvky připomínajícími fiály ve formě ostrvů s kytkami, jako celek iluzivně imituje adjustaci deskového křídlového oltáře. Po stranách centrálního obrazu Ukřižování stojí v orámovaných polích nalevo sv. Kateřina, pod ní sv. Barbora (?), vpravo dole snad sv. Cecílie (?) a sv. Apolena. Nad Ukřižováním je vyobrazena polopostava Bolesného Krista s trnovou korunou na hlavě, důtkami a metlou, s rozpaženými pažemi v gestu připomínajícím *ostensio vulneris* a s dvěma kalichy s hostiemi umístěnými pod jeho dlaněmi. Motiv dvou kalichů flankujících Krista je v pozdně středověké ikonografii naprosto ojedinělý a můžeme jej přičíst invenci pravděpodobně chrudimského utrakvistického konceptora maleb. Stejný malíř pak vytvořil také malbu na jižní boční stěně lodi, která těsně přiléhá k iluzivnímu oltáři na čelní stěně a zobrazuje sv. Jiřího na koni bojujícího s drakem, v českém prostředí v neobvykle detailní krajinné adjustaci s klečící královskou dcerou modlící se na skále před krajinným pozadím s opevněným městem (Kyrénami) a lesním porostem. S přihlédnutím k rustikálnímu charakteru maleb je můžeme datovat do doby kolem roku 1500, kdy došlo k rozsáhlé adaptaci kostela, zvonice i mostu (v roce 1499). Do stejné časové vrstvy lze zařadit také velmi fragmentárně dochované malby na západním konci jižní stěny kostelní lodi, kde jsou patrné zbytky značně destruovaného výjevu z legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými. Ze scény se nejlépe dochovala postava kráčejiho umrlce s kosou před špatně čitelnými fragmenty tří postav v luxusních oděvech a se zdobnými pokrývkami hlav. Scéna musela pokračovat také na západní stěně lodi, protože dochovaná postava prvního umrlce je umístěna zcela na konci jižní stěny chrámu. Bohužel vzhledem k drastické destrukci omítky a elektroinstalaci v jihozápadním rohu chrámu je obtížné se k malbám konkrétněji vyjádřit.

Snad jen částečně čitelné detaily dovolují upřesnit ikonografii nedochované scény: Postavy umrlců pravděpodobně třímaly atributy tak, jak se s nimi setkáváme v pozdně středověkých vizualizacích legendy, kde je konkretizováno místo setkání tří živých a tří mrtvých jako hřbitov.²⁶⁸ Někdy, zejména ve francouzských prezentacích legendy, mezi nimi tvoří kompoziční předěl krucifix či kříž. Umrlici vystupující z hrobů drží typické atributy smrti jako kosu, lopatu či krumpáč, někdy jimi útočí na šokované živé, jak můžeme vidět na četných malbách zobrazujících legendu v 15. století. Živí byli v Kočí s největší pravděpodobností charakterizováni nikoliv jako panovníci, jak je v českém prostředí obvyklé, ale v souladu s italskou variantou legendy jako mladí šlechtici v luxusních oděvech. Tato degradace společenského statusu živých je zajímavou aktualizací. Makabrázní legenda v Kočí neměla připomínat ani kritizovat panovnickou moc, snad rovněž s přihlédnutím ke královské fundaci kostela, ale měla oslovit společenské vrstvy docházející do filiálního hřbitovního kostela na kázání a smuteční obřady, měla být především jejich zrcadlem, připomínkou jejich vlastní smrtelnosti a spáchaných hříchů, za jejichž



(131)

85 Ukřižování a Bolestný Kristus se dvěma kalichy, kolem 1500 (?)
Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní čelní stěna lodi
Foto: Daniela Rywiková

(132)



86 Sv. Jiří bojuje s drakem, kolem 1500 (?)
Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní boční stěna lodi
Foto: Daniela Rywiková



(133)

87 Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, kolem 1500 (?)
Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní boční stěna lodi
Foto: Daniela Rywíková



(134)

88 Alegorické Ukřižování, Strom Jesse, Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, peklo, Sedm smrtelných hříchů, 1380–1390. Toruň, kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, severní stěna presbyteria
Foto: Jiří Jung

vykoupení Kristus prolil svou drahocennou krev, akcentovanou scénou Bolestného Krista se dvěma kalichy. Je nutno si uvědomit, že věřící chrudimské farnosti, pod kterou kostel v Kočí spadal, byli utrakvisté, o čemž ostatně vypovídá právě originální prezentace Bolestného Krista na jednom z nejviditelnějších míst filiálního kostela v Kočí. Sv. Jiří bojující s drakem je zde připomínkou jednak permanentního duchovního boje s hříchem a jednak rytířského boje za pravdu kalicha. Je bojovníkem Božím *par excellence* příznačně zbaveným atributu kříže a drtícím ryšavého draka pod kopyty svého koně. Také proto se také někdy sv. Jiří, např. v kostele sv. Jiří ve Staré Haliči, objevuje v kontextu vyobrazení sedmi smrtelných hříchů, jako vzor boje dobra se zlem, ctnosti s hříchem.²⁶⁹ Legenda o sv. Jiří obrazně vede ke spáse, zatímco juxtapozice makabrozního narativu v západní části kostela je varováním před zatracením. Je pravděpodobné, že legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými v Kočí byla rovněž adjustována do kontextu Posledního soudu, či s touto scénou sousedila. Na protější, severní stěně kostelní lodi je nad mladším výjevem umučení sv. Bartoloměje, je patrný zástup nahých postav směřujících stejným směrem k západní čelní stěně a je možné, že je posledním stínem destruovaného výjevu Posledního soudu, jenž mohl být částečně umístěn právě na západní stěně kostelní lodi, nad vchodem do chrámu, kde by na něj navazovala scéna legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými.

Pokud se zamyslíme nad ikonografií legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými v českých zemích 14. a 15. století, může nás při srovnání se zeměmi západní Evropy překvapit její menší obliba, téměř exkluzivní návaznost na monastické prostředí a její absence v české středověké v knižní malbě, kde bychom ji, zejména v dvorském lucemburském okruhu mohli očekávat. Podobně jako ve Francii, Německu nebo v severských zemích je legenda obvykle součástí rozsáhlejšího narativu, jehož ideovým a nezřídka i vizuálním středobodem je Poslední soud doplněný o složitější obecně moralistní či pastorační tematiku. Takto je zobrazena například ve výše zmíněném španělském Peñafiel, kde je legenda o třech živých a třech mrtvých zakomponována, podobně jako v Broumově či v Mouřenci, do kontextu Posledního soudu a příznačně doplněna o legendu sv. Marie Magdalény jako vzoru dokonalého pokání,²⁷⁰ nebo v polské Toruni, kde je v kostele sv. Jana Křtitele a Jana evangelisty legenda adjustována do rozsáhlé kompozice Posledního soudu a Krista ukřižovaného na stromu Jesse a doplněna navíc o sedm smrtelných hříchů a sedm ctností (?).²⁷¹

(135)

Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými je takžka vždy „multifunkčním“ obrazem, jehož význam není možno redukovat na pouhé *memento mori*. Je polysémantickou vizualizací, dokonalou reflexí středověkého vnímání smrti jako komplexního fenoménu, který na rozdíl od dnešních dnů nebyl redukován na pouhý fyzický zánik jednotlivce. Přítomnost legendy a obecně makabrozního motivu v kontextu ikonografie Posledního soudu je zároveň dramatickým akcentem „kolektivní smrti“ – zániku tohoto světa, jehož součástí je však paradoxně také smrt samotné Smrti (Smrt totiž patří mezi živé), neboť v Království nebeském, jemuž bude věčně vládnout Kristus, už Smrt nebude mít místo. Legenda je tak hlavně varováním před věčným zatracením – eschatologickou smrtí jakožto důsledkem hříchu a přílišné péče o světské záležitosti, jež jsou pomíjivé a pro spásu duše bezcenné: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas homo videt omni tempore ante et retro quia ventus est vita hominis*.



DOBRÁ SMRT

A ty pak, hubená smrti, vyrazila s se na mě...
a tisíci provazy uvázala jsi mě, a v železných okovách táhneš mě s sebou...
Aj, sklěsv ruce, řevu srdcem, žádaje se obinúti smrti, a nenie, bych užel.
Se všech strán hledím okolo sebe, a nikdiež nevizi,
by mě kto moh tiem utěšiti a spomoci mi od tebe, žalostná smrti!

Tomáš Štítný ze Štítného, O smrti
(Knižky šestery o obecných věcech křesťanských, kolem 1376)

Ars moriendi

a symetrie hříchu. Krumlovský sborník jako vádemékum ctnostného života, dokonalého pokání a dobré smrti

Soubor různorodých textů známých v odborné literatuře jako Krumlovský sborník (137) přitahuje pozornost historiků umění především díky svým vysoce kvalitním a ikonograficky unikátním iluminacím doprovázejícím prakticky všechny texty ve sborníku obsažené.²⁷² Po dlouhou dobu byl tento kodex uměleckohistorickým bádáním spojován s husitským prostředím, zejména díky Karlu Stejskalovi, který interpretoval dvě z jeho iluminací jako projev husitské ideologie a propagandy.²⁷³ Jak jsem ukázala ve svých dřívějších studiích, rukopis vykazuje pouze velmi volné vazby k reformnímu prostředí a s největší pravděpodobností byl objednan některým ze členů rožmberského rodu, snad Oldřichem z Rožmberka, patrně v roce 1417, tedy v roce, kdy Pražská univerzita vydala oficiální výnos umožňující legální přijímání *sub utraque specie* také laickými věřícími. Ve stejném roce Oldřich z Rožmberka přikázal na svém panství přijímání pod obojí a kněží, kteří nechtěli nařízení uposlechnout, museli své fary opustit.²⁷⁴ Je možné, že mladý Rožmberk věnoval kompendium podvojnému klášteru minoritů a klarisek, jako prestižní osobní dar, jenž by měl pro obě klášterní komunity mimořádný význam daný nejen luxusním charakterem kodexu, ale rovněž jeho řekněme praktickou využitelností zejména v kontextu *cura monialium*.²⁷⁵

Krumlovský sborník obsahuje soubor sedmi různorodých textů mysticko-meditativního a pastoračního charakteru, které je nutno vnímat nikoliv jako izolované jednotlivé texty, ale jako organizovaný soubor, jehož jednotlivé textové části byly pečlivě vybrány a seřazeny neznámým, možná univerzitním teologem rekrutujícím se z prostředí blízkého mendikantským řádům. Až na dvě výjimky vycházejí texty kompendia z mendikantského prostředí. Vzhledem k charakteru textů a jejich řazení se zdá, že byly užívány v monastickém (mendikantském?), popř. semi-monastickém prostředí, což v Krumlově ukazuje právě na komunity sester sv. Kláry a minoritů a snad hypoteticky také k bekináži, jež s klášterem krumlovských minoritů bezprostředně sousedila. Kromě oblíbeného *Zrcadla lidského spasení* (pag. 1–111) dominikána Ludolfa Saského obsahuje sborník další české překlady didakticko-mystických textů zdůrazňujících křesťanskou morálku a oslavujících

monastické ctnosti i život v klauzuře, jako jsou *Ráj duše* Alberta Velikého (pag. 113–231) nebo *Orloj věčné moudrosti* dominikána Heinricha Susa (pag. 349–351), zvláště oblíbený v ženských kláštorech.²⁷⁶ Kodex dále obsahuje dva meditativní traktáty františkánského teologa sv. Bonaventury věnované dokonalému životu v klauzuře – *Soliloquium* a *Sestrám o dokonalosti duše* (pag. 256–337), určené mniškám žijícím za klášterní zdí.

(138) Prakticky všechny texty obsažené v Krumlovském sborníku spojuje téma tvořící jádro pastorační praxe pozdního středověku sledující kánony IV. lateránského koncilu, který volal po intenzivnější náboženské edukaci laiků a nižšího kléru, jež měla probíhat *instruendo eos verbo pariter et exemplo* v národních jazycích.²⁷⁷ Zejména pak *modus confitendi*, jehož podoba byla lateránským koncilem striktně definována a jehož nedílnou součástí byla kající modlitba, upřímná zpověď a dokonalé pokání.²⁷⁸ Podle nařízení papeže Innocence zveřejněného ve slavném kánonu lateránského koncilu *Omnis utriusque sexus*²⁷⁹ měli všichni věřící podstoupit tzv. generální zpověď nejméně jednou do roka proto, aby tuto povinnost, jež byla nezbytná pro spásu duše, nevykonávali na poslední chvíli na smrtelném loži, jak bylo tehdy zjevným nešvarem. Opatření tedy hrálo zásadní roli v *ars moriendi* a mělo prakticky zabraňovat eschatologické smrti, a tedy věčnému zatracení umírajícího.²⁸⁰ Umění dobré smrti se také proto stalo klíčovým motivem v post-lateránské pastorační praxi (zejména častým motivem kázání) a také v umění pozdního středověku. Podmíněno bylo také relativně novým, nicméně v oficiální teologii rychle etablovaným učením o očistci.²⁸¹ S jistým rizikem zjednodušení můžeme říci, že Krumlovský sborník je průvodcem vedoucím člověka ke spáse. Jeho texty lze rozdělit do dvou skupin – na texty monastické, mysticko-meditativní, provázející člověka ctnostným, zbožným a kontemplací naplněným životem (*Speculum*, *Ráj duše*, *Sestrám o dokonalosti duše*, *Orloj věčné moudrosti*) a texty pastorační, kladoucí důraz na pokání, teologii hříchu a poslední věci člověka (*Soliloquium*, *Orloj věčné moudrosti*, *Traktát o sedmi smrtelných hříších* a *Knihy o smrti bujného mládence*).

Z kontextu celého rukopisu se svým charakterem vymykají dva texty, jež tvoří jeho jádro. Prvním je anonymní traktát, starším badáním připisovaný Janu Husovi,²⁸² začínající incipitem: *Tuto sie pisse kterak ma czzlowiek znamenati swe hrzziechy* (pag. 231–255). Druhý text je nadepsán: *Poczzinaji sie knizzky o smrti mladencze buyneho* (pag. 337–349). Oba texty jsou svých charakterem silně didakticky a pastoračně zaměřené a tematicky spolu souvisejí, což je rovněž naznačeno jejich iluminovaným obrazovým doprovodem. Jestliže je první traktát de facto analýzou sedmi smrtelných hříchů a jejich derivátů, v návaznosti na propracovanou didaktiku hříchu, s níž se v morální teologii setkáváme od 12. století a vrcholící ve spisech mendikantského prostředí, potom druhý text je ukázkovým a v českém prostředí poměrně raným příkladem literatury týkající se umění dobré smrti. Nicméně, jak se pokusím ukázat níže, s *memento mori* bezprostředně souvisejí oba výše zmíněné traktáty, nepočítáme-li Susův traktát *Orloj věčné moudrosti*, jehož text celý kodex uzavírá.²⁸³

Traktát nadepsaný *Tuto sie pisze kterak ma czzlowiek znamenati swe hrzziechy*²⁸⁴ se věnuje oblíbenému pastoračnímu námětu vrcholného a pozdního středověku – analýze, definici a „katalogizaci“ jednotlivých smrtelných hříchů a jejich derivátů. Unikátní je v tom, že každý ze smrtelných hříchů je doprovázen iluminací zobrazující nekonvenčním způsobem příslušný hřích vždy představovaný sedícím párem, jemuž asistuje Smrt v podobě umrlce s různými atributy, jež se, jak uvidíme, vztahují spíše k ikonografii daného hřichu, než k Smrti jako takové. V českém prostředí se jedná o jediný dochovaný iluminovaný text věnovaný problematice hřichu. Jak napovídá incipit traktátu, text měl pomoci člověku rozpoznat a identifikovat své hřichy jako nezbytný krok k jejich uvědomění si a následné lítosti z jejich spáchání. Ta byla středověkými teology vnímaná jako nezbytný prvek účinnosti pokání uděleného hříšníkovi knězem. Text traktátu je proto strukturován spíše jako katalog jednotlivých běžných (tzv. veniálních) hříchů, z nichž každý je odvozeninou od příslušného smrtelného (kardinálního) hřichu, jehož závažnost (tedy „smrtnost“) je navíc ilustrována doprovodnou iluminací s nezbytnou personifikací Smrti. Tento systém odvozování lehčích hříchů od smrtelných neřestí byl sofistickovaně propracován již ve 13. století francouzským dominikánem Vilémem Peraldem v traktátu *Summa de virtutibus et vitiis*, navazujícím na starší vzory křesťanské moralistní literatury, jejíž kořeny jsou obvykle spatřovány v pozdně antické Prudentiově *Psychomachii*.²⁸⁵ Je evidentní, že anonymní autor „krumlovského“ traktátu byl velmi dobře obeznámen s tradicí středověké moralistní literatury a teologií hřichu, stejně jako s dobovou pastorační praxí. To dokazuje kromě samotného charakteru a obsahu rovněž logická struktura celého textu, snad inspirovaná zpovědními formulemi a zrcadly vrcholného a pozdního středověku, jež byly určeny zpovědníkům jako tzv. summy či manuály.²⁸⁶ Ty byly užívány při vedení dialogu se zpovědaným ve snaze odhalit na základě zjištěných okolností konkrétní spáchaný hřích, identifikovat jej a následně udělit odpovídající pokání.²⁸⁷ To mělo v městském prostředí obvykle podobu zbožné modlitby, půstu a hlavně almužny, řídčeji také vykonání kajicné poutní cesty.

Struktura traktátu o sedmi smrtelných hříších v Krumlovském sborníku je pro pochopení charakteru a užití textu skutečně zásadní. Je zdůrazněna samotným autorem, který v úvodu textu praví: *Y poide to mluwienie tiemto rzzadem. Naiprwe o cznosti bozzske. Potom o czztyrzzech cznostech Prahovych toczizz o prawdie a o rozssafenstvi. Potom o Ssesteru milosrdenstwi tielesnem a duchowniem. Potom o sedmi darzziech ducha Swateho. Potom o Sedmi smrtdelnych hrzziessiech. Potom o Sedmerzze Swatosti cierkwe swate. Potom o Osmerneru Blahoslawenstvi. Potom o dewieti czizich hrzziessiech. A potom o desateru Bozziem Przzikazani.*²⁸⁸ Zároveň autor vysvětluje účel sepsání textu a jeho praktické užití: *Nebo mnozi zzadaji aby sie umieli zpowiedati dobrze. Ale jako prawi jeden mistr pohansky zleho sie nemozz czzlowiek ostrzzieti kdyzz kto newie czo jest zle...*²⁸⁹ Text má sloužit k identifikaci zla, konkrétního hřichu proto, aby byl člověk schopen morální sebereflexe, jejímž výsledkem má být upřímná zpověď, ale také snaha o neopakování hřichu. Traktát přesně

(140) ilustruje dobový *modus confitendi* a společně s doprovodnými iluminacemi představuje unikátního ilustrovaného průvodce zpovědi, která měla v době pozdního středověku přesně danou strukturu, jak vyplývá z dobových dochovaných zpovědních formulí. Z nich můžeme jako příklad uvést např. česko-latinsky psanou generání zpověď bratra Alberta alias Vojtěcha z Psářů obsaženou v souboru kázání a dalších textů v tzv. *Admontských kázání*.²⁹⁰ Podobně jako např. zpovědní formule starobrněnská má také zpověď bratra Alberta pevnou strukturu sestávající z jednotlivých typů hříšných provinění sestavených v sestupné numerické sekvenci. Začíná proviněním proti Desateru: *Shřěšil sem v desateru Božiem prikázani. Že jsem nemiloval mého milého Spasitele ze všeho srdce mého (...) ani svého bližního jakžto sám sebe... Že jsem věroval, dušel i přísahal nadarmo, anebo požádal cizieho zbožie, cizie krásy, cizie lepoty, cizieho nábytko. Že jsem nectil svého otce, své matky, nebo kněze. Že jsem nesvětil svátkuov nábožně... Že jsem křivé svědectvie svědčil proti svému bližniemu. Že jsem ukradl svému bližniemu jeho cti, jeho zbožie a jeho často zahubil svým zlým jazykem.*²⁹¹ Dále pokračuje proviněním spadajícími do tzv. devíti cizích hříchů, jež v dobové pastorační praxi obvykle představovaly přestupky proti společenskému soužití, a byly proto vnímány jako zvláště důležité zejména ve městech. Zjednodušeně představovaly navádění jiné osoby k hříchu či nebránění hříšnému chování svých bližních: *Shřěšil jsem v devieti cizích hriešiech. Že jsem kázal, povolil, naučil, navedl, poradil ke zlému skutku, moha to dobře staviti i otvésti, toho jsem neučinil. Že jsem se chlubil cizími hriechy nebo svými, maje svých prieliš mnoho, zpravuje cizie hriechy nebo pochlebuje svému bližniemu v klamu nebo o pravdu...*²⁹² Dále následují neřesti spáchané „proti“ osmeru blahoslavenství,²⁹³ jež představovaly osm duchovních ctností či hodnot (pokora, lítost, tichost, touha po spravedlnosti, milosrdenství, čisté srdce, pokoj, snášení utrpení a pronásledování pro víru) jejichž nositelé získají odměnu v království nebeském: *Secuntur octo beatitudines. Dávaji se vinen mému milému Spasiteli v osmeru blahoslavenství, že jsem nebyl pokoren, čímž mě Král nebeský navšcievil. Chudobú, smutkem, žalostí, nemocí, nedostatky nebo kterým protivenstvím, že jsem toho netrpěl mile ve jmě mého milého Spasitele, jako on pro mě mile trpěl mnohem viece. Toho mi jest žel s pravú věrú.*²⁹⁴

Provinění proti osmi blahoslavenství v principu představovaly porušení snahy pokorně snášet příkoří a nesnáze, jež přinášel běžný život, přesně podle vzoru biblického Lazara. Po proviněních proti blahoslavenství následuje sedm smrtelných hříchů, jež přirozeně představují nejobsáhlejší katalog provinění: *Shřěšil jsem v sedmi smrtedlných hriešiech. Najprvé u pýšě, že jsem byl pyšen i hrd srdcem svým, svú myslí, svým rúchem, svú krású... V smilství, že jsem to plodil v svátky i u pátky a k tomu se nutě sám, nebo drážďe i jiného, ač ne skutkem, ale myšlením. V hněvě, že sem byl hněviv na svého bližního... V lakomstvě, že jsem byl lakom na zbožie tohoto světa (...) na jedenie i na pitie... V lenosti, že sem byl lén na Božie službě... V závisi, že sem záviděl svému bližniemu (...) a radoval sem se jeho všemu zlému...*²⁹⁵ za nímž následují provinění proti sedmi svátostem, sedmi darům ducha svatého a šesti skutkům milosrdenství. Celý katalog hříchů



(141)

(142)



90 Evagationes spiritus, po 1430. Esztergom, Keresztény Múzeum, Inv. no. 56.495
Foto: archiv autorky



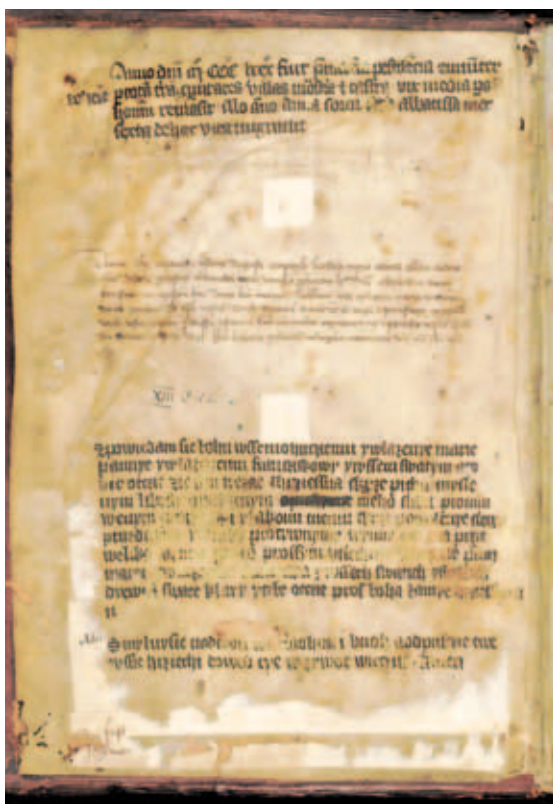
(143)

pak uzavírají hříchy spáchané skrze pět smyslů: *Shřěšil jsem u pěti smyslech života mého. Viděním, slyšením, promluvením, povoněním, pokušením, dotčením. Shřěšil sem mýma očima, což oči opatřile, toho srdce požádalo, požádaje povolilo, povole skutek učinilo. Mýma ušima, že jsem jima raději poslúchal nekázané řeči, básni, piesni, novin nebo křivých súduov než Božieho slova. Mým voněním, nebo pokúšje rozličného pitie nebo jedenie a k tomu žádost maje, skrzě to dopustil jsem se mnoho hřiechu. Mými usty, že sem mluvil křivú řeč, křivé súdy vydávaje, spravuje cizie hřiechy, a svých maje prieliš mnoho, spravuje živé i mrtvé, panny i panie, světské i duchovnie, zlým promluvením nebo sočením. Mýma rukama, dotýkaje se svého života nelepě i neješitně nebo cizích prsí nebo lóna nutě ke zlému skutku, dráždě se k hřiechu sám nebo jiného...*²⁹⁶

(144) Lidské smysly představovaly v pozdně středověké pastoraci velice důležitý moment, neboť středověcí teologové je vnímali jako vstupní bránu všech hříchů.²⁹⁷ Nejnebezpečnější je zrak, neboť umožňuje touhu po světských věcech, které člověk spatří a připoutá k nim své srdce a mysl, podobně jako Eva v ráji. Ta, kdyby ...*iablka newidiela nikdy by byla jeho neokusila.*²⁹⁸ Proto byla za hřích považována i *curiositas* – zvědavost chápaná jako nepotřebná a nebezpečná touha po poznání a zkoumání světských věcí odvádějících zbožnou mysl od pravé touhy po poznání Boha a spásy duše.²⁹⁹ *Curiositas* navíc vede k intelektuální nadřazenosti, vnímané jako jeden z projevů pýchy.³⁰⁰ Výše naznačené představy byly oblíbeným námětem pozdně středověkých katechizmů a jejich vizuálních protějšků jako např. známá malba deponovaná v Křesťanském muzeu v Ostrihomi znázorňující tzv. *evagationes spiritus* – nestálou, nepevnou a těkající lidskou duši toužící po spatřeném bohatství, rozkoších a světských statcích a zapomínající při tom na svou spásu.³⁰¹

Dalším nebezpečím smyslů je hřích smilstva a tzv. nečisté touhy, přičemž exemplární příklad nalezneme v traktátu věnovanému hříchům v Krumlovském sborníku, jehož pisatel se obrací k ženám, aby vyzývavě nehleděly na veřejnosti, ...*aby swu oczzi sem y tam nemetaly neb to jest znamenie neczistoty...*, mužům pak radí: *Tu zzeniu miey za dobru kterazt jde a jedwa puol okem hledi aby przed sebu cziestu widiela.*³⁰² Sklopený zrak byl u žen tradičně vnímán jako projev ctností – skromnosti, poslušnosti a submisivity, tedy vlastností vnímaných jako atributy dobré manželky a nezbytných u neprovdané panny či nevěsty Kristovy. Varování před lidskými smysly a smyslovým vnímáním světa obecně má své kořeny v monastické tradici vyzdvihující asketismus pouštních otců jako vzorů dokonalého (monastického) života spolehlivě vedoucího ke spáse. Raně křesťanské příběhy pouštních asketů byly velmi oblíbené zejména v ženských kláštorech a umrtvování těla i mimo pokání proto patřilo v ženských monastických komunitách k běžné devoční praxi, nezřídka nabývající extrémních forem.³⁰³

Ve výše naznačeném kontextu je velmi zajímavým dokumentem zpovědní formule krumlovských klarisek dochovaná v kolektáři krumlovských minoritů z roku 1380.³⁰⁴ Zpovědní formule krumlovských sester, jejichž pastoraci měli na starost s konventem



92 Zpovědní formule krumlovských klarisek, 1380 Praha, Národní knihovna České Republiky, XIII C 11
Foto: Národní knihovna České Republiky

(145)



93 Žena neřestí, kolem 1350. Liber depictus, Vídeň, Österreichische Naionalbibliothek, Codex 370, fol. 155v.
Foto: archiv autorky

(146)





(147)

(148) sousedící minorité, se svou strukturou liší od dochovaných generálních zpovědních formulí. Je znatelně jednodušší a stručnější. Důvodem je rozdílná zpovědní a pastorační praxe v ženských monastických komunitách, kde musíme předpokládat častější zpovědi i intenzivnější formy pokání a zbožnosti obecně. Je zajímavé, že krumlovská formule zdůrazňuje hřích pýchy (je prakticky jediným smrtelným hříchem ve formuli zmíněném), kterého se má sestra dopustit „skrze myšlení“. Připomíná tak text nadepsaný nad foliem *Ženy oděné hříchy* v *Liber depictus: (sola superbia destruit omnia...)*,³⁰⁵ jenž byl v držení krumlovského konventu, zdůrazňující běžnou představu středověkých teologů, že pýcha je kořenem a zdrojem všech hříchů. Dalším ve formuli zmíněným proviněním *libostí* je myšleno ono smyslové zalíbení ve světských věcech související s bezprostředně následujícím *opuštěním mého slibu*, jenž u krumlovských klarisek vyjímečně sestával kromě slibu čistoty, chudoby a poslušnosti také ze slibu klauzury. Další provinění se týká v mendikantském prostředí zvláště zdůrazňovaného hřichu jazyka, jenž je neobvyklým způsobem vizualizován ve výše zmíněném vyobrazení v *Liber depictus* jako vlčí hlava s vyplazeným jazykem v lůně *Ženy neřestí* ilustrující mimo jiné hřích *promluvením proti Bohu i zákonu mému, skrze povolení* (souhlas, svolení se – pozn. D. R.) *slovy prázdnyými i skutky protivnými*.³⁰⁶

Zpovědní formule krumlovských klarisek se podstatně liší od přesně strukturované benediktýnské formule admontské. Pokud admonstkou formuli srovnáme se strukturou traktátu o hříších v Krumlovském sborníku zjistíme, že jsou totožné, pouze symetrické numerické sekvence, podle nichž jsou „tematicky“ seřazeny jednotlivé hříchy, jsou opačné. Text traktátu se tak de facto shoduje se stručnějším obsahem zpovědních formulí tzv. generálních zpovědí a zdá se být praktickým, záměrně symetricky strukturovaným vodítkem jak pro věřícího zkoumajícího vlastní hříchy, tak případně využitelný i pro zpovědníka. Traktát ovšem není zpovědním zrcadlem jako takovým, je spíše didakticko-teologickou pomůckou pro náboženskou výuku laiků i nižšího kléru, pastorační příručkou, která pomáhala „nacvičovat“ zpověď a identifikovat spáchaný hřích.

Doprovodné iluminace, pomíňme nyní jejich neobvyklou přítomnost i počet v prakticky orientovaném rukopisu, jsou vizuálním průvodcem traktátem a bez znalosti jeho textu nejsou zcela srozumitelné. Je zřejmé, že iluminátor traktátu byl obeznámem s jeho obsahem a že buď zcela postrádal obrazové předlohy, či byl inspirován významově podobnými exemplary. Absence předloh pak může být jedním z důvodů ikonografické originality krumlovských iluminací projevující se především v zobrazování sedmi smrtelných hříchů, jejichž analýza tvoří jádro traktátu. Běžné zobrazení sedmi smrtelných hříchů ve středověku obvykle představovaly ženské postavy, či páry jedoucí na příslušných zvířatech, přičemž postava Smrti se na nich standardně neobjevuje. Odkud iluminátor, Mistr Krumlovského sborníku, čerpal inspiraci, je skutečně nelehkou otázkou, neboť pro takovéto vyobrazení smrtelných hříchů v umění pozdního středověku zcela scházejí ikonografické analogie. Přítomnost personifikované Smrti v ikonografii smrtelných hříchů



(149)

96 Hříchy a pokušení atakující poutníka; Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410; Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 829, fol. 79r.
Foto: Bibliothèque Nationale de France

má především umocnit naléhavost, zapamatovatelnost a tedy „účinnost“ obrazů hříchů stejně jako připomenout jejich absolutní dopad – eschatologickou smrt. Zároveň apostrofují jedno ze zásadních témat krumlovského kompendia, a tím je *mors bona*. Zajímavé jsou rovněž atributy, jež Smrt na jednotlivých iluminacích drží. Je při tom evidentní, že tyto, poněkud bizarní a nesnadno identifikovatelné předměty, jsou až na jedinou výjimku (šípy), atributy či symboly jednotlivých hříchů, nikoliv Smrti jako takové (např. Pýcha – dřevěná palička, Lenost – metla připomínající kroupenku?, Chamtivost – šípy, Obžerství – exkrementy?, Smilstvo – černá tekutina, nečistota). Poněkud nekonvenční atributy Smrti v Krumlovském sborníku připomínají podobně svérázné předměty třímané personifikovanými hříchy, jež napadají poutníka ve slavné moralistní básni *Pèlerinage de vie humaine* francouzského cisterciáka Guillaumea z Deguileville.³⁰⁷ Kromě vlastní fantazie byl iluminátor krumlovského kompendia inspirován širší vizuální tradicí ikonografie hříchu a smrti sahající až ke slovům sv. Pavla (1. Cor. 15:56), připomínajícím, že *zbraní smrti je hřích*.

(150)



97 Smrt a Paměť (?) u lože bujného mládence. Krumlovský sborník, 1417; Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 340
Foto: Knihovna Národního muzea

Protož ač jest dluh smrt za hříech přirozený, jehož vina na křtu jest odpuštěna, kakž kolivěk pokuta zaň zde na světě nikdy nesejde, však jest příčina, že se člověk rozpomene na své hříchy, trpě bolest, i žádá jim odpuštění, i nalzen jim před milosrdným Bohem; a ta núze (...) smrti bude očištění také hříechóm.³⁰⁸ Tato slova nalezneme v rozsáhlém teologickém díle *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských* Tomáše ze Štítného, v poslední, šesté knize věnované umění dobré smrti. Štítného kniha *O smrti*³⁰⁹ je typickým pastoračním a *ars moriendi* textem, a proto příliš nepřekvapí, že jeho lehce upravenou a zkrácenou verzi nalezneme v Krumlovském sborníku pod názvem *Knížky o smrti bujného mládence*.³¹⁰ Je evidentní, že Štítného text je do Krumlovském sborníku (bez uvedení Štítného autorství) zařazen jako exemplum *mors bona* a je určen zejména laikům. Vypráví příběh bohatého, život milujícího mladíka, jenž náhle onemocní a na smrtelném loži poznává marnost svého dosavadního života. Před tváří smrti se obrací k Bohu a poznává nezbytnost zpovědi a pokání, které příznačně odkládal a svou duši tak před zatracením zachránil doslova v poslední okamžik – v momentě své (dobré) smrti. Štítného text je v krumlovském kompendiu doprovázen celkem patnácti iluminacemi vždy umístěnými bezprostředně nad proslovem umírajícího mládence nebo jeho přítele, který je sám obrácen k Boží moudrosti, dojat příkladem svého umírajícího přítele.

(151)

Pouze ve dvou iluminacích je vyobrazena Smrt. V prvním případě, podobně jako na dobových vyobrazeních umírajícího na smrtelném loži, číhá Smrt v jeho bezprostřední blízkosti, v našem případě stojí za hlavou umírajícího mladíka ležícího na smrtelném loži a signalizuje její bezprostřední blízkost, naléhavost a nevyhnutelnost konce.³¹¹ Obraz komentuje odpověď mladíka příteli, který se jej snaží utěšit a přimět k pokání: *O moy brachu czoss ty mluwiss abych sie kal abych sie obratil k Bohu y zdali nevidiss kakt mie jest snuczila przzetiezzka smrt tak mie jest przzezzesila hruoza smrti a tak mie tiezzce swymi swazky uwazala a taki na me srdce pustila tesknost zze wssie wieczy niewiem czo czzinim. Ale iakozz kuroptwa kdyzz ji jiastrzab drzzi trhaje ji paznehty swymi nemilostiwie pro weliku tesknost jest bez smysla takezst sem ztratil wssiczku pamiet...*³¹² Poslední slova umírajícího jsou v úsilí o dosažení dobré smrti zásadní. Mládenec totiž podle vlastních slov nemůže vykonat zpověď, protože kvůli strachu ze smrti a intenzivnímu smutku (dnes bychom asi řekli těžké depresi) ztratil paměť a schopnost myslet.³¹³ Smrt tedy není pouze jeho fyzické tělo, ale paralyzuje a zcela ovládá jeho mysl i duši, jež se nedokáže rozpomenout na spáchané hříchy, a tudíž neschopnou vykonat řádnou zpověď a pokání, součást posledního pomazání a nezbytného rituálu *ars moriendi*. Důležitost paměti pro spásu duše je dokonale ilustrována v již zmíněném Guillaumově *Pèlerinage de vie humaine*, popisující jak je duše poutníka směřujícího do Nebeského Jeruzaléma neustále napadána hříchy a neřestmi všeho druhu. Milost Boží proto poutníkovi nabídne zbroj z ctností, nicméně poutník ji odmítne, protože těžkou zbroj nechce vláčet s sebou. Boží Milosti tak nezbyde než zachránit poutníka přivoláním jeho Paměti zobrazené jako mladá žena s očima umístěnými v týlu hlavy.³¹⁴ Paměť následně doprovází poutníka na jeho cestě ke spáse a nese za něj

(152)

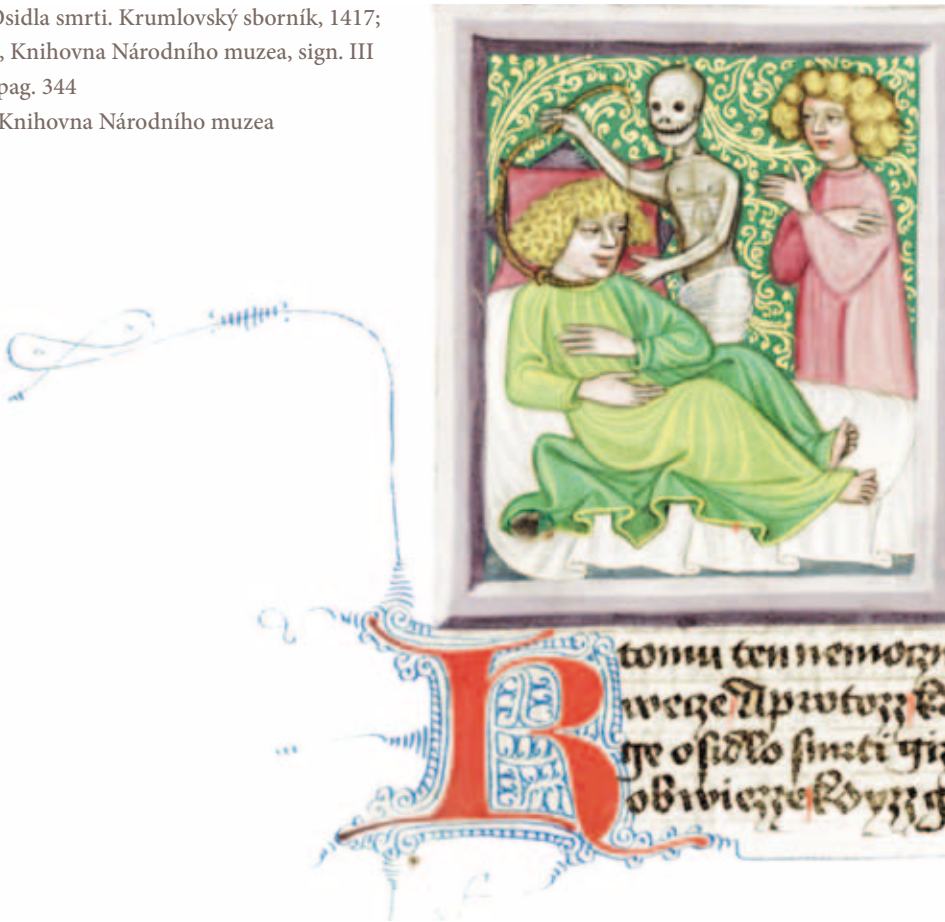


98 Milost Boží a Paměť nesoucí zbroj ctností poutníka. Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, ms Fr. 829, fol. 46r.
Foto: Bibliothèque Nationale de France

těžkou zbroj ctností. Jak upozornil Irving Lavrin, paměť představuje jakousi schránku ctností umístěnou v mysli člověka a udělující spásu Milostí Boží. Je možné, že ženská figura v zelených šatech doprovázející na krumlovské iluminaci přítele umírajícího mládence (ve scéně je dokonce zobrazena dvakrát) je právě personifikací Paměti nabádající umírajícího k obrácení se k Bohu.

Text o umírajícím mládenci Tomáše ze Štítného v Krumlovském sborníku zdůrazňuje, jak pouhá blízkost smrti společně s hříchem ohrožují spásu duše umírajícího, neboť mu zabraňují vykonat náležitě svátost posledního pomazání. To nám okamžitě připomene předešlý traktát sborníku věnovaný rozpoznávání a také zapamatování hříchů, což je důležité proto, aby je věřící opakovaně nepáchal, stejně jako pro nezbytnou přípravu na smrt, jež měla podle středověkých kazatelů neustále zaměstnávat mysl věřícího v duchu oblíbeného hesla středověkých kazatelů *mors certa, hora incerta*. Tento moment je rovněž důvodem pro druhou, ještě expresivnější vizualizaci Smrti u smrtelného lože – zobrazení paralyzující hrůzy ze smrti. Nachází se na pagině 344 Krumlovského sborníku, kde utahuje smyčku kolem krku nemocného mládence. Iluminace přesně ilustruje přímou řeč mladíka hořce litujícího umírající, kteří pro světské radosti nedbali pravé moudrosti

99 Osidla smrti. Krumlovský sborník, 1417;
 Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III
 B 10, pag. 344
 Foto: Knihovna Národního muzea



(153)

a nepřipravovali se na smrt: *A protoz kdyz je osidlo smrti jizz obwiezje kdyz je napadne jich bieda uzrzzie swe horzze zze jsu netbali mudrosti prawe...*³¹⁵

Podobně dramatické zobrazení Smrti rdousící umírajícího na smrtelném loži nalezneme v tzv. Klementinském sborníku – ilustrovaném vydání Štítného Šesti knížek o obecných věcech křesťanských z poslední čtvrtiny 14. století.³¹⁶ Na začátku knihy (fol. 148v) *O smrti* je zobrazen muž ležící na lůžku v očekávání smrti s rukama zkříženými na prsou. Smrt v podobě umrlce oděného do zbytků rubáše škrtí umírajícího, zjevně při tom vynakládá velkou fyzickou sílu, jak dokazuje svalová tenze umrlcovy bicepsu i poněkud groteskní výraz v jeho tváři. Iluminátor výjevu zjevně nechápal Smrt jako abstraktní, spirituální bytost, anděla, zjevení či přelud, jaký můžeme vidět např. ve francouzské Biblické dějepřavě z doby kolem roku 1400,³¹⁷ ale jako bytost s fyzickým tělem, zombie, živoucí mrtvolu či makabrozního revenanta. Šokující surovost, s níž Smrt ukončuje život umírajícího, zdůrazňuje naléhavost a zásadní důležitost osvojení si *ars moriendi*, ale také prostý strach ze samotné (fyzické) přítomnosti smrti, její nevyhnutelnosti a bolestného umírání. Personifikovaná Smrt u lůžka umírajícího představuje typický pozdně středověký verbo-vizuální sujet tzv. dobré smrti,³¹⁸ inspirující jednak samotný traktát *Speculum*



100 Klementinský sborník, 1376
 Knížky šestery o obecných věcech
 křesťanských; Praha, Národní knihovna
 České republiky, XVII A 6, fol. 148v.
 Foto: Národní knihovna České republiky

(154)

artis bene moriendi, ale již dříve, ve 14. století a inspirovaný různými moralistními texty, jako například *Pèlerinage de vie humaine*, kde umírající poutník na smrtelném loži promlouvá ...bez varování a v hrůze jsem spatřil vysokou starou ženu sárající se na mou postel. Tak mě vyděsila, že jsem nemohl mluvit ani se jí na nic zeptat. V ruce držela kosu a nesla dřevěnou rakev a poté položila svou nohu na mou hrud...³¹⁹ Podobně Štítného bujný mládenec popisuje nečekanost a bezvýhodnou realitu své smrti: *A ty pak hubena smrti vyrázilas sie na mie z nedojepe... Popadlas mie a uwazala jsi mie tisíczi prowazy (...) smrti rad bych vssel y nenie kam. Ze wsiech stran hledim okolo sebe a newizi by kto byl by nie czzim mohl utiessiti a s pomoczimi od tebe O zialostna smrti.*³²⁰

Výše zmíněné příklady dokonale ilustrují v pozdním středověku intenzivní „přítomnost smrti“ jako vysoce aktuálního devočního tématu. Verbo-vizuální zpřítomnění strachu ze smrti je zároveň duchovním cvičením, meditativní přípravou na skutečnou fyzickou smrt, která může přijít nečekaně a kdykoliv a nesmí se stát zároveň smrtí eschatologickou a absolutní, vedoucí k věčnému zatracení. Obraz a text společně tvoří jediný celek – verbo-vizuální exemplum, důsledné a zároveň emotivní varování před *mors improvisa*, a proto klade autor zobrazení smrti důraz na její „fyzickou“, téměř hmatatelnou přítomnost. Je přitom zajímavé, jak iluminátor Krumlovského sborníku přesně ilustruje slova pronášená mládenkem na smrtelném loži a zesiluje tak sugestivnost samotného exempla jako autentického, konkrétního příběhu, jehož se účastníme. Iluminace Krumlovského sborníku neplní pouze funkci vizuálního průvodce narace, ale vytvářejí samy o sobě nový interpretační, emoční a devoční rámec, což je patrné také v jiných textových částech kompendia.



101 Smrt poutníka. Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410
Paris, Bibliothèque Nationale, ms Fr. 829, fol. 284r.
Foto: Bibliothèque Nationale de France

(155)

Štítného *ars moriendi* text *O smrti bujného mládence* a anonymní traktát o hříších v Krumlovském sborníku byly zcela jistě určeny pro pastorační edukaci jak v monastickém, tak laickém prostředí, druhý z obou textů pak mohl najít uplatnění také jako příručka zpovědníka. Přesná identifikace hříchu byla přitom nezbytná pro „dobrou smrt“ věřícího a zároveň umožňovala knězi udělit za konkrétní spáchané hříchy náležitý trest – pokání. Své hříchy si přitom umírající odnášel i do posmrtného života, kde se jeho duše očistovala od lehčích hříchů v očistci či za hříchy smrtelné pykala ve věčném zatracení. Zpovědník mohl přitom s hříšником vést při zpovědi dialog podle pevně dané struktury, jež se zároveň odrážela v samotné zpovědi, jak vyplývá ze srovnání textu např. „krumlovského“ traktátu o hříších s dobovými zpovědními formulemi. Jejich symetrická struktura přitom sestávala ze snadno zapamatovatelné číselné sekvence počínaje proviněními spáchanými skrze pět smyslů a porušeními Desatera konče.

S podobnými didaktickými pomůckami v podobě číselných řad či písmen seřazených podle abecedy se v dobové pastorační pedagogice setkáváme poměrně často, přičemž jejich kořeny je nutno opět hledat v monastickém prostředí. Rozšíření této pomůcky do laického prostředí musíme vnímat v kontextu reformy IV. lateránského koncilu žádajících důkladnější náboženskou edukaci a teologické vzdělání laiků i nižšího kléru. Teologové přirozeně vnímali nezbytnost jisté simplifikace a systematizace často složitých věroučných témat danou omezeným vzděláním i intelektuálními schopnostmi teologicky nevzdělaných laiků. Princip přesně ilustruje jedna z iluminací *Bible Moralisée*, kde je zobrazena skupina teologů vyučujících věřící způsobem, který umožňuje pochopení a zapamatování látky, na iluminaci vyjádřené písmeny „ABC“ napsanými na titulu,³²¹ podobně jako pastorační traktát Jeana Gersona příznačně nazvaný *L'ABC des simples gens*.³²² Srovnatelný princip nalezneme rovněž na velmi zajímavé lavírované perokresbě z první třetiny 14. století z Národní galerie v Praze, zobrazující tzv. Věž moudrosti (*turris sapientiae*).³²³ Zobrazuje duši stoupající po schodech ke vchodu do věže symbolizující stupně a atributy



102 Klér vyučuje laiky. Bible Moralisée, 1220–1230; Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2554, f. 26v.

Foto: archiv autorky

(156)

moudrosti doprovázená nápísem: *Turris sapienti(a)e a pede incipitur lege ascend per seriem litterarum alphabeti*. Schody – stupně poznání (*gradus*), jsou označen písmeny od „a“ po „g“ a představují jednotlivé fáze zpovědi a pokání, jimiž je nutno postupně „projít“ ke vchodu do věže, kterou střeží ctnosti Trpělivost (*patientia*) a Poslušnost (*obedientia*).

Podobná didaktická schémata byla užívána v rámci *ars memorativa* v monastickém prostředí, kde měla dlouhou tradici. Kláštery přirozeně hrály ve vrcholném a pozdním středověku zásadní roli v předávání didaktických a edukačních zkušenosti laickému prostředí. Hlavní role v pastorační praxi v laickém prostředí (*cura laicorum*) však náležela kněžím ve farních kostelích. Ti kromě kázání v národních jazycích potřebovali pastorační příručky, jež mohly mít buď podobu manuálu pouze se základními teologickými dogmaty (tzv. *credenda* obsahující Credo, Desatero, sedm svátostí, sedm smrtelných hříchů a základní modlitby, jež měli věřící znát), nebo rozsáhlejších duchovních kompendií určených pro pastorační práci se vzdělanějším (často monastickým či semimonastickým) publikem.³²⁴

Krumlovský sborník představuje právě takové kompendium, příručku a vlastně multifunkční konvolut určený zejména pro pastorační komunitu monastické (ženské?) komunity, nicméně byl jistě využitelný i v prostředí laickém. Jeho pastorační charakter přesně odpovídá pozdně středověkým „trendům“ – mísí tradičně monastická mysticko-moralistní témata (dokonalost monastického života, hledání Boží moudrosti apod.) s tématy univerzálně pastoračními (*ars moriendi*, pojednání o hříších). Oba typy textů Krumlovského sborníku přitom tvoří jediný logický celek, provázející čtenáře dokonalým, ctnostným životem, jehož náplní musí být vedle neustálého duchovního boje s hříchem a zdokonalování sebe sama také zpověď jako součást přípravy na dobrou smrt. Slovy Tomáše ze Štítného: *Smrt (...) snímá hříechy; ...A ktož umie umrieti, zdávna se naučiv, ten se nebojí smrti, ale žádá jie*.³²⁵



(157)

103 Věž moudrosti

Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky a kresby, inv. č. K 58161

Foto: ©2016 Národní galerie v Praze



SPRAVEDLIVÁ SMRT

To věz, král'u, i ty, pane, měšččínine i kaplane:
i každému se též stane, že smrt přijde, když zamane...

Věz, opate, i ty, kněže: jako zloděj smrt nás střeže;

kohož ona jednu sěže. Toť každého silně stěže.

Taktěž vězte, všichni mniši, vy bradáci i konvrši,

ktož ste koli v téjto říši: i jednoho smrt neslyší.

Anonym, O nebezpečném času smrti, polovina 14. století

Danse macabre

Dva pražské Tance smrti jako kritika hříšného světa

V utrakvistickém kompendiu z roku 1441 v literatuře známém jako Bible husitského kněze se dochovalo unikátní folio zobrazující Tanec smrti.³²⁶ Zatím nejpodrobněji se zajímavému rukopisu věnoval Alexander Patschovsky, který popsal jeho obsah a věnoval pozornost textu a iluminacím poslední části kodexu – Tanci smrti, představujícímu v českém prostředí ikonografické unikum.³²⁷ Kodex, obsahující kromě kompletního textu Starého a Nového zákona také výňatky z různých moralistních traktátů a kalendáře, je zdoben řadou drobných, kvalitou diletantských iluminací, jejichž autorem je písař rukopisu. To je rovněž patrné z autobiografické poznámky na fol. 543v, z níž se dovídáme, že švec, který jinak vyráběl kamaše, dokončil práci na tomto rukopisu v předvečer svátku sv. Vavřince (9. srpna) roku 1441.³²⁸ Výjimku tvoří čtyři celostránkové iluminace situované v závěru kodexu, kterými se budeme v následujících řádcích zabývat, neboť pro správné pochopení Tance smrti v husitské bibli je nutné jej vnímat v kontextu celého moralistně laděného rukopisu.

(159)

Iluminace zobrazují Poslední soud (fol. 540v), Krista soudce s kalichem a Bolestným Kristem (fol. 541r) a na rectu a versu folia 542 již zmiňovaný Tanec smrti. První z nich představuje ikonograficky tradiční obraz Posledního soudu – trůnící Kristus se dvěma meči v ústech flankovaného klečící Pannou Marií a Janem Křtitelem, dole se sv. Petrem před branou Nebeského Jeruzaléma. Pod ním vstávají z hrobů mrtví, z nichž jednomu podává ruku sv. Petr, zatímco jiného chytá za ruku jeden z démonů křepčících v pekelné tlamě. Iluminace je rámována texty vztahujícími se k Poslednímu soudu, mezi nimiž je čitelný fragment textu Sofoniáše (1:15–16): *Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, dies tubae et clangoris.*

Naopak ikonograficky značně originální je celostránková iluminace na rectu folia 541, představující zajímavou a ikonograficky neotřelou kompozici. V jejím středu na první pohled zaujme velký kalich s hostií stojící na oltářní menze, nad níž se vznášá anděl s nápisovou páskou: *Ecce angelorum mensa O homo quo accedis bene pensa.* Shlíží dolů ke

(160)



104 Tanec smrti, Bible husitského kněze, 1441
Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542r.
Foto: Knihovna Národního muzea



(161)

105 Taneč smrti, Bible husitského kněze, 1441
Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542v.
Foto: Knihovna Národního muzea

(162)



106 Poslední soud, Bible husitského kněze, 1441
Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 540v.
Foto: Knihovna Národního muzea



(163)

107 Věřící vyznávající své hříchy, svátost eucharistie, Bolestný Kristus a Kristus soudce Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 541r. Foto: Knihovna Národního muzea

(164) klečícímu páru, který adoruje svátost na oltáři. Muže a ženu doprovází text: *Es superbus avarus luxuriosus invidiosus gulosus iracundus accidiosus malivolus rixos emulator simulator stultilosus veneficus ebriosus detractor cupidus iniurus inpuritus*.³²⁹ Nad nápisem je další, poněkud filozoficky laděný, text: *Quid fuit scio Quid sum nosco Sed quid ero ignoro*. Protějškem klečícího páru je stojící zkrvavený Bolestný Kristus s pozvednutými pažemi, ukazující silně krvácející rány v dlaních. Zajímavá je rána v Kristově těle vedená neobvykle středem jeho hrudníku, apostrofující obvyklou představu středověkých teologů i mystiků, že hrot Longinova kopí probodl Kristovo srdce. Může jít o nešikovnost diletantského iluminátora, jež by dobře korespondovala s nevalnou výtvarnou úrovní malby, nicméně se domnívám, že zobrazení rány v místě Kristova srdce může naznačovat další významový kontext.³³⁰ Kristus promlouvá k páru slovy: *Ego creator tuus humilis llargus (?) castus benignus modestus mitits et patiens caritativus longanimis misericors pius et clemens via veritas*. Jako na protější straně i zde je nad hlavou Krista další, eucharisticky laděný nápis: *Si edis me non ego mutabor in te sed tu mutaberis in me*. V dolní části folia je zobrazen v iniciále „O“ *mnipotens* trůnící Kristus adorovaný klečícím knězem, objednavatelem rukopisu, doprovázeným poněkud enigmatickým nápisem: *Caligaverunt oculi in eis(?) pariter hunc laborem dei miserere deus mei*.

Cyklus tzv. Tance smrti zaujímá folio 542 s celkem osmi obrazy, přičemž na každé straně folia jsou situovány čtyři výjevy.³³¹ Začíná na rectu v horním levém poli, kde je zobrazen papež s tiárou na hlavě sedící na apoštolském stolci a promlouvající slovy: *Sum papa prelatorum pastor et locuples apostolorum*. Papež je konfrontován s hnědým umrlcem, jehož tlející tělo omotané zbytky rubáše a ležící v rakvi je protkáno modrými hady a zelenými ropuchami. Ve všech osmi výjevech je vyobrazen stejným způsobem. Zde adresuje papežovi verš: *Quia male rexisti gregem iam es iudicatus per legem*. Pontifik je následován v obvyklé středověké hierarchii císařem s císařskou korunou na hlavě a zrzavými vlasy a voussem. Doprovází jej nápis: *Sum rex et imperator et deliciarum amator*. Umrlec kontruje slovy: *Olim imperabas gentibus iam es superatus a vermibus*. Scéna vlevo dole zobrazuje rytíře ve zbroji a s velikým mečem, jenž sám sebe identifikuje textem: *Gigas sum bellator ffortissimus robore*, přičemž umrlec mu odpovídá: *Dum in forsa eris deffendere te vermibus non potueris*. Rytíře v makabrázní konverzaci následuje kupec v zelených šatech s měšcem peněz: *Dum plus akkumulo tantum plus mercesco*. Umrlec mu posměšně odpovídá: *Avare ubi eis articulo a vero non redimeris*.

Verso folia, koncipované stejně jako recto, otevírá první scéna zobrazující mladou růžolící dívku, nevěstu v zelených šatech obracející se k umrlci slovy: *Sum sponsa formosa mundo et speciosa*. Umrlec jí cynicky odpovídá *Iam es mutata a colore nunc spoliata*. Podobně v sousedním výjevu je zobrazen mladík s věncem na hlavě v módním oděvu s krátkou suknicí a pláštěm sebevědomě se obracející k umrlci: *Tempus instat iuventutis sed non aptum senectutis*. Umrlec se zelenou ropuchou na čele krotí mladickou naitivitu slovy: *O stulte mors stat in foribus cum vilissimis doloribus*. Vlevo dole je s tlejícím

umrlcem konfrontován učenec držící v pravé ruce snad knihu. Sám o sobě říká: *Sum astronomus etatis nosco tempora sanitatis*. Umrlec relativizuje jeho sebevědomí veršem: *Multi philozophi fuerunt hi mortem aluerunt*. Poslední výjev patří pastýři s holí oděnému v tmavě zelených šatech, jenž se představuje slovy: *Sum pastor gregis an thesaurum a me torquere queris*. Vlastně pouze pro něj má umrlec lehce cynickou, ale s trochou nadsázky „pozitivní“ zprávu: *Dum in cimiterio eris equalis regibus eris*.

Než se budeme podrobně věnovat ikonografii Tance smrti v kontextu tohoto komplexního a v Evropě pozdního středověku oblíbeného motivu, je nezbytné odpovědět na otázku, proč se tento v Čechách unikátní námět objevuje právě v husitském kompendiu, a jak jej chápat jednak v kontextu utrakvistické teologie hříchu, jednak v rámci jejího vnímání umění dobré smrti. Utrakvisté přejali tradiční pohled nejen na tzv. smrtelné hříchy, jejichž koncept sahá do raného křesťanství, k jehož autoritám se utrakvističtí učenci odvolávali, ale rovněž, vyjma extrémních táboritů, také tzv. poslední věci člověka, jež s teologií hříchu bezprostředně souvisely. Unisono nicméně odmítali metody vedoucí k očistění od hříchů, jež v dobové „katolické“ pastorační praxi často nabývaly poněkud mechanického a utilitárního charakteru a byly spojeny s hmotnými příjmy církve.³³² Problematicky byl vnímán zejména očištec, jehož existence byla Rokycanovou církví sice uznávána jako místo, kde se duše očišťují od lehčích hříchů, kterým je možno pomoci zádušními mešními obřady a modlitbami, nicméně byl zpochybňován v souvislosti s odpustky, almužnami a přijetím pokání cizí osoby, což byly praktiky pranýřovány kazateli i v konzervativním pražském prostředí. Trefně to vyjadřuje verš dobové skladby *Rozmlouvání člověka se smrtí: ...očištec – nejistec, naplňuje kněžský měsíc*.³³³

(165)

Jan Rokycana, jenž bojoval proti popírání existence očištele s tábořskými teology v čele s Mikulášem z Pelhřimova, kritizoval kněze, kteří *loví očištem* a vybírají peníze za zádušní mše. Stejně tak podle něj hřeší i pozůstalí, kteří mše zakupují a spoléhají na očištec.³³⁴ Táborští kněží zcela odmítli jak existenci očištele, tak smysluplnost zádušních mší a modliteb za mrtvé, neboť dle jejich názoru duše spasených dlí okamžitě po smrti v ráji, zatímco zatracené duše čekají v pekle na Poslední soud.³³⁵ Na rozdíl od konzervativních utrakvistů logicky odmítali také učení o tzv. *iudicium duplex*, tj. dvojím soudu duše, přičemž svátost posledního pomazání vnímali de facto jako svátost eucharistie bez pomazání umírajícího posvěceným olejem a dalších ritualizovaných úkonů praktikovaných v rámci *ars moriendi*.³³⁶ Ani samotný koncept *ars moriendi*, pastoračně kodifikovaný na počátku 15. století Jeanem Gersonem, se logicky u husitských bohoslovců netěšil uznání, neboť v jejich očích příliš spoléhal na svátostné úkony a očistění od smrtelných hříchů tak říkajíc na poslední chvíli – tedy na smrtelném loži. Podle názoru Mikuláše z Pelhřimova tento koncept tzv. dobré smrti odváděl věřícího od permanentního celoživotního boje s hříchem a konání dobrých skutků, jež se mají stát celoživotní náplní dobrého křesťana, který se pak nemusí bát odplaty Krista při Posledním soudu. Z tohoto postoje pak logicky vyplývá menší důraz na samotný proces umírání a hodinu smrti, neboť až přijde, je

(166)



108 „Saligia“, sedm skutků milosrdenství, sedm svátostí, sedm darů ducha svatého Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 538v. Foto: Knihovna Národního muzea

dobře žijící křesťan připraven svým životem a nemusí spoléhat na „záchranná opatření“ a obřady vykonávané na smrtelném loži.³³⁷ Kritizováno bylo v této souvislosti jak poslední pomazání, zejména rituální pomazávání těla umírajícího olejem posvěceným biskupem, tak samozřejmě testamenty odkazující církvi majetek, zádušní mše, stejně jako institut svatých přímluvců umírajícího.³³⁸ Je zřejmé, že umírněná Rokycanova církev takto neortodoxní postoje nezastávala a vedla v této věci s Biskupcem řadu sporů, nicméně i v její sakramentální praxi je patrný důraz na svátost eucharistie v rámci posledního pomazání a celoživotní dodržování přísných mravních zásad. Zůstává otázkou, zda ne vždy zcela jednoznačné postoje Rokycanova křídla v otázkách tzv. umění dobré smrti můžeme vnímat jako součást určité „strategie umírněnosti“ vůči katolické církvi, či spíše jako vymezení se vůči teologickému extremismu táboritů, kteří pastorační koncept *ars moriendi* z výše naznačených důvodů odmítli a které Rokycana pro jejich teologické postoje údajně postavené na domněnkách a nedostatečné sečtělosti nazval *moderními idioty*.³³⁹

(167)

Scény Posledního soudu, obraz s Bolestným Kristem, hříšným párem a kalichem s hostií a Tanec smrti v Bibli husitského kněze spolu bezprostředně souvisejí a vizualizují konzervativní utrakvistickou teologii hříchu a spásy, stejně jako čtyři poslední věci člověka (Poslední soud, ráj, peklo a smrt), přičemž duchovní boj s hříchem a varování před tělesnou smrtí v hříchu (nejen smrtelném) představuje červenou nit spojující všechny celostránkové iluminace včetně Tance smrti v husitské bibli. Komplexnost ikonografického programu husitského kompendia ilustrujícího nikoliv obvyklou biblickou naraci, ale teologický program spásy, dále vynikne v kontextu dalšího originálního folia rukopisu (538v),³⁴⁰ jež sice obsahuje pouze text, nicméně je velice zajímavé.

Obsahem se jedná o stručný katechizmus vztahující se nejen ke klečícímu „hříšnému“ páru vyobrazenému na foliu 541r, ale rovněž k Tanci smrti. Uprostřed folia je graficky zdůrazněno slovo *Saligia*, poskládané ze začátečních písmen latinských názvů smrtelných hříchů, jež sloužilo jako mnemotechnická pomůcka sloužící k zapamatování latinských názvů sedmi hlavních neřestí. Ze slova *Saligia*, nadepsaného jako *Septem peccata mortalia*, vycházejí červené linie spojující graficky odlišené skupiny jednotlivých smrtelných hříchů s jejich dalšími deriváty, zcela v souladu s křesťanskou morální tradicí sahající přes Viléma Peralda k Janu Cassianovi a Řehoři Velikému. Na foliu je dále vyjmenováno šest tělesných skutků milosrdenství *sex sunt opera misericordiae corporalia* pod nimiž následuje šest duchovních skutků milosrdenství nadepsaných jako *sex alia spiritualia*. Mezi nimi příznačně chybí obvyklá modlitba za živé a mrtvé, jež je nahrazena modlitbou *pro salute proximi*. Text je dále doplněn seznamem sedmi svátostí a sedmi darů ducha svatého. Folio představuje jakési katechetické minimum, až na detaily podobné těm, s nimiž se setkáme v prostředí katolickém. Pokud tento seznam hříchů srovnáme s textem doprovázejícím klečící pár na foliu 541r: (*Jsi pyšný, lakomý, smilný, závistivý, obžerný, hněvivý, líný, zlovolný, rváč, žárlivec, pokrytec, hlupák, čarodějník*),³⁴¹

opilec, nactiutrhač, žádostivý, práva nedbající, nečistý), zjistíme, že se značně liší. Shoduje se pouze ve vyjmenování sedmi smrtelných hříchů, za kterými následují další méně obvyklé neřesti, z nichž část je přejata z Pavlova listu Galatským, kde apoštol vyjmenovává „skutky lidské svévole“, jistě vnímané jako deriváty hlavních (smrtelných) hříchů.³⁴² Seznam reflektuje snahu utrakvistických bohoslovců o nové mravní paradigma, jež mělo rozšířit repertoár hlavních hříchů o další neřesti uváděné sv. Pavlem a upozornit, že všechna takováto morální selhání, nejen tzv. smrtelné hříchy, vedou k eschatologické smrti.³⁴³ Folio dobře ilustruje nový důraz utrakvistické společnosti kladený na mravní kázeň a osobní zodpovědnost za spásu duše v každodenním „duchovním boji“. Svátost eucharistie vizuálně apostrofovaná na daném foliu přitom představuje nejen účinný lék na všechny hříchy, ale rovněž nezbytnou a podstatnou součást osobnostní transformace věřícího, opět zdůrazňovanou pavlovskou teologií.³⁴⁴ Je tedy lékem proti smrti.³⁴⁵

(168)

Je vhodné připomenout, že to byla právě svátost eucharistie *sub utraque specie*, jež představovala středobod utrakvistické teologie, zbožnosti a liturgie a jediný společný bod všech husitských teologických frakcí. Její efektivita je zde jednoznačně demonstrována „skutečnou přítomností“ Bolestného Krista na iluminaci folia. Kristus je absolutním a jediným mravním exemplarem ozdobeným ctnostmi, jež tvoří antagonistické protiklady k hříchům, ze kterých se vyznává klečící pár před oltářem s kalichem a hostií. Kristus vyzývá nejen k následování v ctnostném životě, ale soudě dle textu nad jeho hlavou přímo k duchovní transformaci, která se však bez přijímání svátosti eucharistie *sub utraque* nemůže uskutečnit: *Pokud mne jíš, neměním se já v tebe, ale ty se měníš ve mne.*³⁴⁶ Text přímo vychází ze sedmé knihy Augustinova *Vyznání* popisující cestu světcovy duchovní konverze: *Oslepil jsi chorobný zrak můj, záře přejasným svým světlem, umdlélval jsem láskou a hrůzou a shledal jsem, že jsem daleko od Tebe v pekelné krajině a slyšel jsem hlas Tvůj jako z výše: Jsem pokrm silných, rostiž a budeš mne požívati; neproměníš mne v sebe sama, jako pokrm svůj tělesný, nýbrž budeš proměněn ve mne.*³⁴⁷ Nicméně motiv duchovní transformace či připodobňování se Kristu (*conformitatis Christi*) prostřednictvím svátosti eucharistie je ve středověké mystice poměrně běžný a objevuje se také v Čechách dobře známém *Horologium sapientiae* Heinricha Susa. Verbo-vizuální koncept křesťana měnícího se v Krista prezentovaný na foliu v Bibli husitského kněze zjevně vychází z hlubší znalosti středověké mysticko-moralistní tradice vycházející primárně z pavlovské teologie vyjádřené Pavlem v listu Efezským (4:22–24): *Odložte dřívější způsob života, staré lidství, které hyne klamnými vášněmi, obnovte se duchovním smýšlením, oblecte nové lidství, stvořené k Božímu obrazu ve spravedlnosti a svatosti.*

Gesto pozdvižených paží Bolestného Krista jakožto apokalyptického soudce ukazujícího své rány je nutno vnímat jako symbol absolutní pravdy, svatosti a spravedlnosti, jako odkaz k utrakvistické teologii *Lex Dei*.³⁴⁸ Je dokonalým zrcadlem duše hříšníka. Spasitel bude posuzovat její hříchy při Posledním soudu, nicméně pro její osud je důležitý rovněž

moment smrti člověka, reprezentovaného na vyobrazení párem klečícím před svátostí eucharistie a před Kristem. Nápis nad ním vyjadřuje zneklidňující nejistotu budoucího osudu duše: *Vím, co jsem byl, vím co jsem, ale co budu, nevím*. To opět odkazuje ke sloům sv. Pavla z 1. dopisu Korintským (15:51–55): *...Ne všichni zemřeme, ale všichni budeme proměněni, naráz, v okamžiku, až se naposled ozve polnice. Až zazní, mrtví budou vzkříšeni k nepomíjitelnosti a my živí proměněni. Pomíjitelné tělo musí totiž obléci nepomíjitelnost a smrtelné nesmrtelnost (...) pak se naplní, co je psáno: Smrt je pohlcena, Bůh zvítězil! Kde je smrti tvé vítězství? Kde je smrti tvá zbraň? Zbraní smrti je hřích...*³⁴⁹ Nesmíme přitom zapomenout, že pokud se díváme na toto folio, vidíme zároveň scénu Posledního soudu na předchozí straně.³⁵⁰ Dvoustrana však nezobrazuje učení o tzv. dvojím soudu duše, ale v originální utrakvistické ikonografii apeluje na osobní mravní zodpovědnost jednotlivce nespolehajícího se pouze na svátostné úkony v hodině smrti. Bez zbožného, bojem s hříchy naplněného života a častého, očistného přijímání svátosti eucharistie pod obojí, jež jediná vede k duchovní transformaci hříšníka, není spasení možné.³⁵¹ Pouze tak si může člověk odpovědět na otázku naznačenou nad hlavami klečícího páru: *...co budu, nevím*.³⁵² V dobové homiletice i v traktátech husitských teologů je téma duchovního boje provázející život křesťana velmi oblíbené, aktualizované rovněž husitskými válkami. Pokud člověk v tomto boji nejen na smrtelném loži selže, upadne do věčného ztracení.

(169)

Téma *ars moriendi* je v našem rukopisu navíc akcentováno Tancem smrti, jenž má zde vedle sociální spravedlivosti smrti připomenout nutnost neodkládat zpověď a pokání, a představuje tematiku smrti v eschatologické rovině jako jednu z posledních věcí člověka – slovy Jana Rokycany: *...přijdeť hodina, žeť tobě to vše na hrdlo vsede*.³⁵³ Proč konceptor či objednavatel kodexu zařadil do kontextu utrakvistické morální teologie právě téma Tance smrti a odkud mohl čerpat pro svůj cyklus inspiraci?

V době, kdy náš „švec“ vytvářel Tanec smrti v husitské bibli, bylo toto téma v Evropě již poměrně dlouhou známé. Už v roce 1376 Jean le Fèvre zjevně předpokládal znalost motivu mezi svými čtenáři, když do své básně *Le Respit de la Mort* zakomponoval enigmatickou poznámku *Je fis de Macabré la dance*, poté, co překonal vážnou chorobu a „tančit se smrti“ bylo zjevně obecně známou metaforou vyjadřující blízkost smrti.³⁵⁴ Podobně španělská báseň *Dança general de la Muerte* z doby mezi léty 1395 a 1400³⁵⁵ více než o dvacet let předchází první doložené vizualizaci Tance smrti dokončené o Velikonocích roku 1425 v arkádách jižní obvodové zdi pařížského hřbitova sv. Neviňátek (Les Saints Innocents), bohužel zničeného již v roce 1669, dlouho před zrušením hřbitova na konci 18. století.³⁵⁶ Známe nicméně přesně veršovaný text doprovázející rozsáhlou pařížskou fresku, neboť už v roce 1426 navštívil Paříž anglický benediktýn John Lydgate z Bury, který pařížský cyklus opsal a přeložil do angličtiny,³⁵⁷ a společně s textem také kompozici i ikonografii pařížského Tance známe díky xylografické edici vydané Guyem Marchantem v roce 1485. Ikonografie pařížského Tance byla kopírována, modifikována a doplňována dalšími Tanci smrti, nicméně vždy představovala procesí stojících či kráčejících postav doprovázených



(171)



110 Tanec smrti, detail,
Rothschildovy hodinky, 1430–1440
Paříž, Bibliothèque Nationale de France,
MS Fr. Rothschild 2535, fol. 109r.
Foto: Bibliothèque Nationale de France

111 Kardinál, fragment Tance smrti,
1440, Basilej, Historisches Museum
Foto: archiv autorky

umrlci, následujících kazatele sedícího za pulpitem. Figury jsou seřazeny dle společenské hierarchie počínaje papežem, přes císaře, krále, kardinála, arcibiskupa, rytíře, opata, měšťana, kanovníka, kartuziána a konče františkánem, žebrákem, sedlákem a dítětem. Pařížský tanec byl pravděpodobně vytvořen jako zrcadlo funerálních procesí, jež směřovaly kolem karneru a byly doprovázeny kázáními, jež jsou na pařížském hřbitově pramenně doložena a byla hojně navštěvována.³⁵⁸

(172) Tanec smrti byl proto od počátku fenoménem úzce spojeným s dobovou homiletikou. Zpočátku nepředstavoval tanec živých s personifikovanou Smrtí, jak mohl naznačovat jeho název, ale tanec živých s mrtvými, dokládající nejen již zmiňovanou prostupnost obou světů, ale jejich živou komunikaci a interakci symbolicky vyjádřenou nejen doprovodnými textovými dialogy, ale i pro nás poněkud paradoxně tancem, aktivitou evokující život a radost, která je v *danse macabre* přítomna od začátku (tanec je zmiňován v doprovodných textech).³⁵⁹ Jak uvidíme níže, není jeho přítomnost ve vizuálních prezentacích Tance samozřejmá. Tanec smrti komentoval skutečnost, že zemřelý se stává součástí světa mrtvých: Stává se umrlcem, podobně jako živí doprovázející jej v pohřebním průvodu si mají uvědomit, že i oni jej nevyhnutelně musí následovat. Nejedná se o nic jiného než o ozvěnu *memento mori* s prvkem interakce živých s mrtvými podobně jako ve starší básni *Vado mori* či v legendě O setkání třech živých s třemi mrtvými. Ty se však od Tance smrti liší v jednom důležitém momentu. Setkání s mrtvými v nich není pro živé fatální, je pouhým varováním před hříchem a světskými požitky či výzvou k *meditatio mortis*. Živí mají i po setkání s umrlci možnost se napravit, zatímco Tanec smrti pro živé symbolizuje akutní přítomnost smrti.

Lydgateův obohacený „pařížský“ text doprovázel Tanec smrti namalovaný kolem roku 1430 na panelech v křížové chodbě při chrámu sv. Pavla v Londýně. Byl bohužel v roce 1549 taktéž zničen, nicméně jeho kopie se ve fragmentech dochovaly v Hexhamu a Norwichi.³⁶⁰ Nepřekvapí, že nový makabrozní námět se rovněž záhy objevuje jako vizuální doprovod v knihách hodinek k officiu za zemřelé. Dva vůbec nejstarší příklady Tance smrti nalezneme právě v těchto rukopisech v pařížském prostředí již v první polovině 30. let 15. století.³⁶¹ Dokládají mimo jiné fakt, že texty a obrazy Tance smrti fungovaly zcela separátně a v odlišných kontextech a byly doplňovány o nové motivy, jako například umrlec vylézající z hrobu s kosou či krumpáčem na foliu 109r v Tanci smrti na borduře doprovázející modlitby v mariánských hodinkách z doby mezi léty 1430 a 1440.³⁶² O rychlém šíření nového motivu ve výtvarném umění svědčí jeho obliba zejména v německy mluvících zemích. Víme, že v roce 1440 byla v Basileji v areálu tamějšího dominikánského hřbitova dokončena rozsáhlá, 60 metrů dlouhá malba Tance smrti o 39 figurách, zřejmě jako reakce na rozsáhlou morovou epidemii, jež o rok dříve zachvátila tehdejší Evropu, a kvůli níž musel být basilejský koncil dvakrát přerušen a přemístěn nejprve do Ferrary a poté do Florencie.³⁶³ Ani tato malba se až na fragmenty hlav postav živých, dokládajících vynikající výtvarnou kvalitu cyklu, bohužel nedočkala dnešních dnů.



(173)

112 Tanec smrti, kolem 1450. Sigismundi Gossenbrot Augustani liber adversarium, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 3941, fol. 15r.
Foto: Bayerische Staatsbibliothek

Nicméně u basilejského Tance, na rozdíl od stejné starého, taktéž nedochovaného Tance smrti v augustiniánském kostele sv. Michaela zu den Wengen v Ulmu, známe podrobně jak jeho ikonografický program, tak také doprovodný text. Ze 40. let 15. století se rovněž dochovala skupina německých rukopisů obsahujících Tanec smrti ve formě čtyřverší, která doprovázejí každou figuru (tzv. Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz) inspirovaných ve své formě latinskou básní *Vado mori*.³⁶⁴ Tato skupina textů tvoří, pomíneme-li Lydgateovu edici pařížského Tance, nejstarší dochovaný soubor textů Tance smrti, jež vykazují podobné znaky jako verše Tance smrti z husitské bible, a to zejména ich formu, pozornost, kterou živí věnují sami sobě a čtyřverší v každém výjevu. Nejstarší z výše zmíněných německých rukopisů je heidelbergský kodex CPG 314, sestavený mezi léty 1443 a 1447, s Tancem smrti, jenž je neúplnou latinsko-německou kopií veršů basilejského Tance, avšak je zcela zbaven obrazového doprovodu.³⁶⁵

Další rukopis, patrně o něco mladší, zvaný *Sigismundi Gossenbrot Augustani liber adversarium*, je deponován v Bavorské národní knihovně a je zajímavý obrazovým doprovodem na obou stranách folií 14 a 15.³⁶⁶ V prvních dvou z celkem čtyř perokreseb Tance smrti zcela absentuje postava Smrti či umrlce. Všechny stavy společnosti, zastoupené papežem, kardinálem, mnichem, představujícími církev, a na druhé straně císařem a dalšími světskými figurami, poslouchají kázání kněze o smrti, jímž začínají všechny výše zmíněné Tance smrti. Kresbu následujícího folia zahajují dva muzikanti, k nimž směřuje umrlec

držící za paži biskupa následovaného lovcem (?), tesařem a ženou, na versu folia je zobrazena podobná scéna, v níž další umrlec za sebou vede zástup s knězem v čele následovaným dvěma řemeslníky, žebrákem a ženou se srpem.³⁶⁷ Tzv. Augšpurský či Gossenbrottův Tanec smrti je do značné míry ikonograficky originální verzí Tance opět dokládající různé tradice a varianty jeho zobrazování, v nichž může zcela absentovat jak taneční motiv, tak příznačná dualita, kdy každý z živých má svůj protějšek (své alter ego) či tanečního partnera v podobě umrlce. Všechny další evropské Tance smrti, o jejichž existenci víme, ať již pouze v textové podobě, či v nejběžnější formě obrazu doprovázeného texty, byly vytvořeny až po roce 1450 a více či méně se inspiroují původním pařížským vzorem.

(174) V tomto kontextu je evidentní výjimečnost pražského Tance smrti v husitské bibli, neboť představuje jeden z nejstarších, ne-li vůbec nejstarší dochovaný Tanec smrti v původní verbo-vizuální formě. Přesto se od ostatních dochovaných příkladů tohoto námětu liší. Latinský text „husitského“ Tance není kopií žádného staršího známého dochovaného textu Tance smrti, nicméně ich-forma a sebezprezentace hovořících živých (*Sum papa prelatorum pastor (...) Sum rex at imperator... atd.*) je, jak již bylo zmíněno, zjednodušenou obdobou starších edic žánru *Vado mori: Vado mori rex sum quid honor quid gloria regum...*³⁶⁸ Výrazně se zde ozývá raně křesťanský monastický koncept *contemptus mundi*, který silně rezonoval v utrakvistickém prostředí a jehož vizuální reflexi nalezneme například v Jenském kodexu.³⁶⁹

Pokud se podíváme podrobněji na texty doprovázející figury „husitského“ Tance smrti, uvidíme, že se od svých zahraničních protějšků liší právě silným moralizujícím akcentem a že postavy samy sebe identifikují jako hříšníky jejichž trestem je smrt. Umrlec odpovídá papeži slovy: *Protože jsi špatně kraloval svému stádu, budeš souzen podle zákona,*³⁷⁰ přičemž má jistě na mysli nikoliv lidské zákony, ale *Lex Dei* – zákon Boží, jehož soudcem je Kristus. Nepřekvapí, že moralizující tendence je patrná zejména u papeže a císaře. Jejich protějšky ve „velkých“ Tancích smrti v Paříži, Basileji či později v Berlíně, Lübecku, Tallinnu a jinde, identifikují sami sebe v kontextu společenské hierarchie a maximálně lamentují nad vlastní smrtelností, přičemž Smrt v podobě umrlce je vyzývá k tanci a vysvětluje jim nevyhnutelnost jejich osudu, aniž by však přitom moralizovala. V husitském Tanci smrti můžeme rovněž sledovat ve středověku známou tendenci asociovat konkrétní hříchy s jednotlivými společenskými vrstvami. Papež hřeší chamtivostí, korupcí a je výsměchem apoštolské chudobě (*locuples apostolorum*), císař je závislý na světských požitcích, moci a smilstvu (*deliciarum amator*), rytíř hřeší pýchou a následně také hněvem (*Gigas sum bellator ffortissimus...*), kupec je přirozeně chamtivý, lakomý a touží po penězích (*plus akkumulo tantum plus mercesco*) a je jediný, jehož samotná Smrt ústy umrlce identifikuje se smrtelným hříchem, když jej oslovuje jako chamtivce (*Avarre...*). Mladá dívka – *sponsa* – je zase příliš zaujata vlastní krásou (*Sum sponsa formosa*), což bylo středověkými bohoslovci vykládáno jako typicky ženský projev pýchy, zatímco mladík je hlupák, který se domnívá, že mládí je věčné a smrt je problémem starých a ne-

mocných – rovněž oblíbený sujet středověké moralistní literatury. Hloupost byla teology v souvislosti se spásou duše vnímaná jako zvláště nebezpečná forma bezstarostnosti, jako jistý druh bláznovství doprovázející mládí a spojený s ignorováním duchovních záležitostí včetně zanedbávání *ars moriendi*.³⁷¹ V tomto kontextu se nám musí ihned vybatvit Štítného exemplum O smrti bujného mládence. Výstižně to ostatně komentuje samotný umrlec: *O stulte! Mors stat in foribus...* Lépe na tom není ani učenec, který se sice domnívá, že zná lék na nemoci své doby, nicméně jeho intelekt je před tváří smrti nicotný a jeho znalosti jsou stejně pomíjivé jako moc či krása. Jsou jen další formou pýchy (intelektuální nadřazenosti) a marné slávy (*vana gloria*) v duchu Pavlových slov, že *moudrost tohoto věku je bláznovstvím před Bohem*.³⁷² Nicméně je patrné, že umrlec se k učenci přesto chová shovívavěji než k ostatním protagonistům Tance, které oslovuje se zjevným despektem a verbální agresivitou. Zajímavá je také poslední postava chudého pastevce (protějšku prvního pastýře prelátů – papeže), jemuž sice Smrt nemá co vzít, on se ji přesto poněkud ironicky táže *chceš mi vzít můj poklad?*³⁷³ Tím pokladem je bezpochyby myšlen vlastní život, snad symbolizující přílišné lpění na životě či neochotu nasadit život v boji za pravdu Boží. Umrlec má nicméně pro pastevce „dobrou“, i když poněkud cynicky vyřčenou zprávu, jež je poselstvím nejen pro protagonisty Tance: *na hřbitově jsi roven králi*.³⁷⁴ Domnívám se, že tvůrce husitského Tance zároveň chápal chudého pastevce stáda (*pastor gregis*) jako dobrého pastýře, tj. morální protiklad či vzor pro pastora špatně vedoucího své stádo – tedy papeže (*...prelatorum pastor... quia male rexisti gregem...*), přičemž papež příznačně není chápán jako pastýř všech křesťanů (*pastor gregis*), ale pouze jako pastýř vysokého kléru (*prelatorum pastor*). Figura pastýře se přitom neobjevuje v žádném ze středověkých Tanců smrti, kde i v těch nejrozsáhlejších (např. v Basileji, Berlíně, Lübecku či Tallinnu) se můžeme setkat s chudákem, sedlákem, řemeslníkem, kuchařem, či bláznem, popř. poustevníkem, kterému jedinému není zatěžko se rozloučit se životem a v Tancích obvykle slouží jako exemplum dobré smrti.³⁷⁵ V žádném z dochovaných textů středověkých Tanců však nejsou ani ti nejnižší postavení v žebříčku středověké společenské hierarchie a prestiže vnímání jako morální vzory či antipody bohatých a mocných – všichni podobnými slovy nařikají nad nevyhnutelností smrti, která jediná je spojuje.

(175)

Husitský Tanec smrti je v tomto ohledu inovativní a jedinečný. Smrt chápe nejen jako nestrannou a spravedlivou, ale také jedinou, jež dokáže již v tomto světě ztrestat jeho zlořády. V konceptu husitského Tance silně rezonují dobové kritické názory na dobovou společnost komplexně zformulované Petrem Chelčickým v *Síti víry*, v níž kritizuje jednotlivé *roty*, tj. de facto všechny vrstvy tehdejší společnosti (s výjimkou venkovského lidu), přičemž princip sociální stratifikace je společný jeho textu i Tancům smrti. Mravní problém představuje pro Chelčického zejména město a jeho obyvatelé, které vnímá jako zdroj zla a jedu bezbožnosti: *...víra v nich trvá jako kostnice s mrtvými kostmi, o něž péče nemá*.⁴³⁷⁶ Tradiční paralela mezi městem a hříšným světem mu umožňuje vyjma venkovských obyvatel kritizovat prakticky všechny vrstvy tehdejší společnosti.

(176) Husitský Tanec smrti musí být i proto chápán v kontextu utrakvistické moralistní teologie. Všichni jeho protagonisté, až na venkovského pastýře, jsou zjevnými hříšníky a smrt je trestem za jejich neřesti. Zatímco u ostatních Tanců smrti není eschatologická, tedy druhá smrt v úvodním kázání Tance vůbec zmíněna, či naopak homiletický text cituje eschatologické verše knihy Daniel odkazující k Poslednímu soudu,³⁷⁷ husitský Tanec smrti oba zásadní aspekty středověkého vnímání smrti spojuje. Tělesná smrt a smrt eschatologická – tj. věčné zatracení – zde nejsou vnímány, jak bylo ve středověku obvyklé, odděleně, ale jako jediná entita dvojjediné smrti. Ta je, jak se domnívám, důsledkem odlišného pohledu na fyzickou smrt člověka husitskými bohoslovci i důsledkem odmítnutí tzv. dvojího soudu duše, doprovázeného nejistotou ohledně existence a podstaty očistce a naopak důrazem kladeným na permanentní osobní boj proti hříchu. V okamžiku smrti člověka je pozdě na odčinění hříchů a po smrti to již není možné, neboť přímluvné modlitby a zádušní mše jsou falešnou konstrukcí katolických teologů.³⁷⁸ Člověk buď zemře v hříchu bez pokání a jeho fyzický zánik je pak totožný se začátkem věčného zatracení (jeho duše odchází do pekla), nebo umírá dobrou smrtí a jeho duše odchází ke Kristu do ráje. Kristus pak při Posledním soudu rozsoudí živé, spaseným duším se navrátí jejich těla, zatímco muka zatracených budou pokračovat, popř. zesílí ve vzkríslených tělech. Také proto v husitském Tanci smrti živí nerozmlouvají se Smrtí přímo, promlouvá k nim ústy umrlce, jenž, jak ukázala Sophie Oosterwijk, v Tancích smrti obvykle nereprezentuje samotnou Smrt, ale obžvlé tlející tělo mrtvého, a symbolizuje tak fyzický zánik člověka.³⁷⁹ Tance smrti jsou tak vlastně tanci živých s mrtvými.

Umrlec v husitském Tanci smrti je iluminátorem zobrazen navzdory své vizuální vertikalitě nikoliv jako stojící postava, duch či revenant, ale jako hnědá tlející mrtvola v pokročilém stadiu rozkladu ležící v otevřeném hrobě. Je rozežírána ropuchami a hadovitými červy, kteří nejen že patří k tradičnímu ensemblu *contemptus mundi* již od raného středověku, ale jsou několikrát v textu husitského Tance zmíněni, příznačně například ve scéně s císařem: *Dříve jsi vládl národům, dnes jsi potrava červů.*³⁸⁰ Verš apostrofuje tradiční vnímání červů jako alegorie těch „nejmenších“ a nejnižší postavených členů středověké společenské hierarchie, pěkně vyjádřené např. veršem do staročestiny přeložené *meditatio mortis* z latinské básně *Historie o Alexandrovi: Mě črvie hryzú, neb sem byl črvem ve světě.*³⁸¹

Je přitom zvláštní, že umrlec hovoří k císaři zobrazenému jako živá postava, jako by byl již po smrti (u jiných postav tomu tak není), což pouze potvrzuje hypotézu Alexandra Patschovského, že v husitském Tanci smrti by mohl být zobrazen císař Zikmund Lucemburský,³⁸² jenž zemřel čtyři roky před dokončením rukopisu. Fakt, že se v husitském Tanci smrti jedná o Zikmunda, je navíc podpořen zjevnou podobností figury císaře se skutečnou Lucemburkovou fyziognomií – císař má na folii namalované zrzavé vlasy a také jeho verbální autocharakteristika jakožto milovníka světských radovánek odpovídá imagi poživačného rozkošníka, jíž se mezi utrakvisty těšil. V žánru *danse macabre* by to



(177)

113 Guy Marchant, La Danse macabre, Vng roy mort, 1485

Foto: archiv autoroky

ostatně nebyl první ani poslední příklad dobové aktualizace či komemorace mrtvého panovníka. Jak upozornila Sophie Oosterwijk např. pařížský Tanec smrti byl vytvořen v době absence korunovaného panovníka, kdy Paříži vládl anglický regent Jan z Bedfordu, jako připomínka smrti Karla VI., který v Paříži zemřel v roce 1422, ve stejném roce jako jeho zeť, anglický král Jindřich V.³⁸³ V textu pařížského Tance se navíc objevuje motiv *roy mort* vizualizovaný v úvodní scéně kázání v podobě ležícího umrlce, jemuž spadla z hlavy koruna.³⁸⁴ Podobně figury papeže a císaře v basilejském Tanci smrti představovaly kryptoportréty vzdoropapeže Felixe V. (zvoleného v roce 1439) a císaře Zikmunda, i když také basilejský Tanec smrti byl vytvořen až po jeho smrti (v roce 1440).³⁸⁵ Je zřejmé, že Zikmundův portrét v husitském Tanci smrti není pietní vzpomínkou na mrtvého panovníka. Je sice komemorací panovnické moci jako takové, ale vnímané jednoznačně kriticky. Moc císaře skončila a on je nyní pouhou potravou červů, kteří se postarají o destrukci všech symbolů jeho osobní i společenské identity: insignií, oděvu, bohatství a moci.

Kontrast mezi živými a jejich mrtvými alter egy je v husitském Tanci silně determinován také výtvarným pojetím, zejména barevností včetně pozadí jednotlivých scén,

detaily oblečení a růžovou barvou obličejů živých kypících zdravím, silou, mládím, krásou či vládnoucí bystrým intelektem. Naproti tomu umrlec je ve všech osmi obrazech husitského Tance identická, hnědá (tj. tlející) a statická figura, což není ve středověkém umění zcela běžné. Umrlici jsou obvykle zobrazováni v různých stadiích rozkladu, či s fragmenty své někdejší individuální identity týkající se nejčastěji pohlaví či mocenských insignií. Zde je však umrlec zobrazený nahý v pokročilém stadiu rozkladu vyjádřeném symbolicky i fakticky velkými hadovitými červy a jinou havětí rozmnožující se v jeho mrtvém těle. Nahota a proces rozkladu byla, jak víme, v makabrozním kontextu běžně chápána jako vynucený projev pokory a ponížení mocných – *humilitas* jako protikladu pýchy, aspekt dokonale vyjádřený ústy třetího mrtvého krále z legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými v žaltáři Roberta z Lisle z roku 1310: *Ore su si hidous et si nuz. Ke moy uer ne deigne nuls. – Jsem tak ohyzdný a tak nahý, že mnou i červi pohrdají.*³⁸⁶

(178)

Moralizující akcent spojený s kritikou stavů a světa přítomný v Tanci smrti z Bible husitského kněze silně rezonuje v dobové poezii a literatuře i vně utrakvistického prostředí. Unikátní spojení dobové veršované kritiky společnosti a vizuálního doprovodu Tance smrti se kromě Bible husitského kněze dochoval také v jejím pozměněném, „katolickém“ vydání z roku 1447, deponovaném v Knihovně pražské metropolitní kapituly.³⁸⁷ Rukopis je psán a iluminován stejným písařem a iluminátorem v jedné osobě jako starší rukopis z knihovny Národního muzea. Podobně jako tento obsahuje jeho mladší varianta kompletní a obrazy provázený text Starého a Nového zákona zakončený poznámkou pisatele s datací následovanou výběrem různorodých moralizujících a ekleziologických traktátů. Na rectu folia 524 je v jeho horní polovině zachycena část Tance smrti s dialogy živých se Smrtí na nápisových páskách, jež se vyjma verše, které pronáší umrlec k učenci, přesně shodují s texty v Tanci smrti z Bible husitského kněze.³⁸⁸ Výtvarné pojetí mladšího Tance se však od svého staršího vzoru liší. Kromě faktu, že zde schází postavy papeže, císaře, rytíře a měšťana (kupce),³⁸⁹ jsou všechna čtyři setkání živých s mrtvými spojena do jedné scény na společném pozadí zeleného pažitů s drobnými červenými květy. Stejně pozadí doprovází ve starším rukopisu pouze scénu setkání umrlce s mladíkem. Společným motivem obou pražských Tanců je rovněž strom, snad symbolizující věčný život, u něhož stojí chudý pastýř. Protagonisty mladšího Tance jsou kromě mladíka a pastevce také nevěsta a učenec (astronom), zde v odlišné replice umrlce označený jako filozof: *In philosophia reperi spiritum concessum reddi.* Je zajímavé, že umrlec neodpovídá astronomovi cynicky jako v husitském Tanci, ale hovoří ústy skutečného filozofa či teologa sdělujícího poněkud nejasně formulované poznání o navrácení ducha či života (snad) k Bohu. Na rozdíl od svého staršího protějšku není astronom vyobrazen jako učenec v taláru univerzitního mistra, ale je oděn do pestrého oděvu s pláštěm a extravagantní pokrývkou hlavy, čímž připomíná spíš vymóděného hejska či studenta. Hledí do otevřené knihy, jejíž stránky jsou prázdné. Je dobré připomenout, že takto není učenec (lékař či astronom) představen na žádném ze známých Tanců smrti, ani v obrazových doprovodech



(179)

k *Vado mori*, a je otázkou, proč jej iluminátor takto zobrazil? Můžeme snad výjev vnímat jako kryptoportrét bývalého dalmatského studenta, nyní nedovzdělaného „laika“, ševce, písaře a iluminátora v jedné osobě, jemuž nedokončené vzdělání pomáhá na složité životní cestě a skutečnou útěchu a poznání nalézá ve filozofii?

(180) Zajímavou výtvarnou evoluci prodělaly postavy umrlců, které jsou zobrazeny sice ve všech scénách opět jako hnědé tlející mrtvolky, ale bez atributů (zmizeli dokonce hadi, červi a ropuchy) a zejména nově vykračující z hrobů, jako „živé“ a gestikulující postavy v pohybu. Více než u svých protějšků z husitské bible připomínají „tančící“ umrlce z evropských Tanců smrti. Ani tito umrlci však nevtahují živé do víru tance, který i zde příznačně absentuje a je zcela potlačen moralizujícím akcentem. Ten je zdůrazněn textem v dolní části folia, jenž je latinskou veršovanou kritikou stavů a tehdejší společnosti. Veršovaná skladba neznámého autora začínající slovy *Universi audiant* pochází z počátku 15. století a je patrně českého původu.³⁹⁰ Kromě našeho rukopisu je zapsaná na fol. 178 skromně iluminovaného kompendia teologických, homiletických a liturgických textů z roku 1434, jehož písařem a vlastníkem byl chválenický plebán Blažek z Dobřan.³⁹¹ Veršovaná skladba v naší Bibli je oproti originálu, který kritizuje řemeslníky, ženy, rolníky, rytíře a obecně panstvo včetně vysokého kléru (není zde však nikde zmíněn papež či panovník), rozšířena o verše kritizující život vysoké šlechty, avšak víceméně z pohledu člena církve: *Olym namque domini Deo serviebant, orantes ieiunia plura faciebant, pulcra monasteria Deo construebant (...) Modo vero domini principes terrarum (...) Predatores pauperum et ecclesiarum de salute anime valde curant parum.*³⁹²

Alexander Patschovsky se pozastavil nad skutečností, že obraz Tance smrti se vůbec netýká textu pod ním,³⁹³ nicméně domnívám se, že tomu tak zcela není. Intenzivně se zde ozývá tradiční žánr opovržení světem (*contemptus mundi*), a i když v textu explicitně chybí motiv *memento mori*, je zde latentně přítomen, neboť jak veršovaný text, tak právě obraz Tance smrti nad ním připomínají, že všichni živí, celý svět, jsou hříšní a propadlí zkáze (smrti): *Všech se dotknu, nikomu nechci promíjeti: pány jako otroky míním pokáratí (...) za mnohými šalbami světa jste se hnali, světa jste a satana pilně poslouchali...*³⁹⁴ Je zřejmé, že iluminátor a písař v jedné osobě přizpůsobil obrazový doprovod básně – Tanec smrti – jejímu textu. Aby se obraz vešel na stejné folio jako báseň, musel jej zredukovat a z Tance pak přirozeně vynechal panovníka a papeže, o kterých se báseň nezmiňuje. Protože ikonograficky vycházel ze své starší verze Tance v husitské bibli, vynechal prostě celé jedno folio s papežem, císařem, rytířem a kupcem, i když zejména rytíři (bojovníci), jsou v básni hojně kritizováni: *Bojovníci žili kdys, světem chodívali, za vdovy a sirotky směle bojovali. Dnešní bojovníci však hledí, co by vzali, olupují dobré spíš, cti své nejsou dbalí.*³⁹⁵ Je zajímavé, že báseň konfrontuje špatnou současnost s idealizovanou minulostí dokládajíc, že upadající svět se již blíží ke svému konci. Obraz Tance se opět soustřeďuje na přítomnost – na živé protagonisty hříšného světa, které však konfrontuje s budoucností. Umrlec je de facto vizualizací eschatologické smrti – věčného zatracení.

Eschatologický závěr básně je na foliu příznačně zdůrazněn červeně psaným veršem, který to dokonale ilustruje: *Qualis erit fructus hiis, cum dixerit: Venite! Talis erit luctus reprobis, iudex cum dixerit: Ite! – Čeká sladká odměna ty, jimž řekne: Pojdte! Čeká hrozný žal ty, kterým Soudce řekne: Odejďte!*³⁹⁶

Velmi podobné vnímání upadlého a hříšného světa zcela v souladu s tradicí *contemptus mundi* je v husitském prostředí dobře patrné v anonymním traktátu českého původu dochovaném v Jenském kodexu pod názvem *Zrcadlo o posledních věcech člověka*.³⁹⁷ Traktát byl neznámým autorem sestaven z řady starších motivů žánrů *contemptus mundi* a *ars moriendi*, patristické literatury a biblických citátů. Rozsáhlá úvodní pasáž s makabrozním popisem rozkládajícího se těla tradičně staví do kontrastu tělo mocných tohoto světa žijících v luxusu a blahobytu a jeho odpudivý posmrtný osud: *Tielo bude prassiwe a plne neczystoty (...) Na hlawie czepezcz neb perlowecz etc. a wnirtz molowe wssij hnidy Okolo hrdla hedwabie na prsech spinadlka a wnirtz wozhry a neczystota Brzicho iako pytel smrduty przepasan zlatem neb strziebrem a wnirtz maz a layna na nohách obuw potworna a wnirtz smrad sseredny (...) O biedny popele o hrziessne gelito nadute O smrduty pytli a nemudry že se neznášs (...) O blazniwa a marna chlubo O falessna slawo swietska (...) Czlowiek dnes hoduge a ozdobuge se a zaytra tielo da czerwom a dussi czertuom.*³⁹⁸

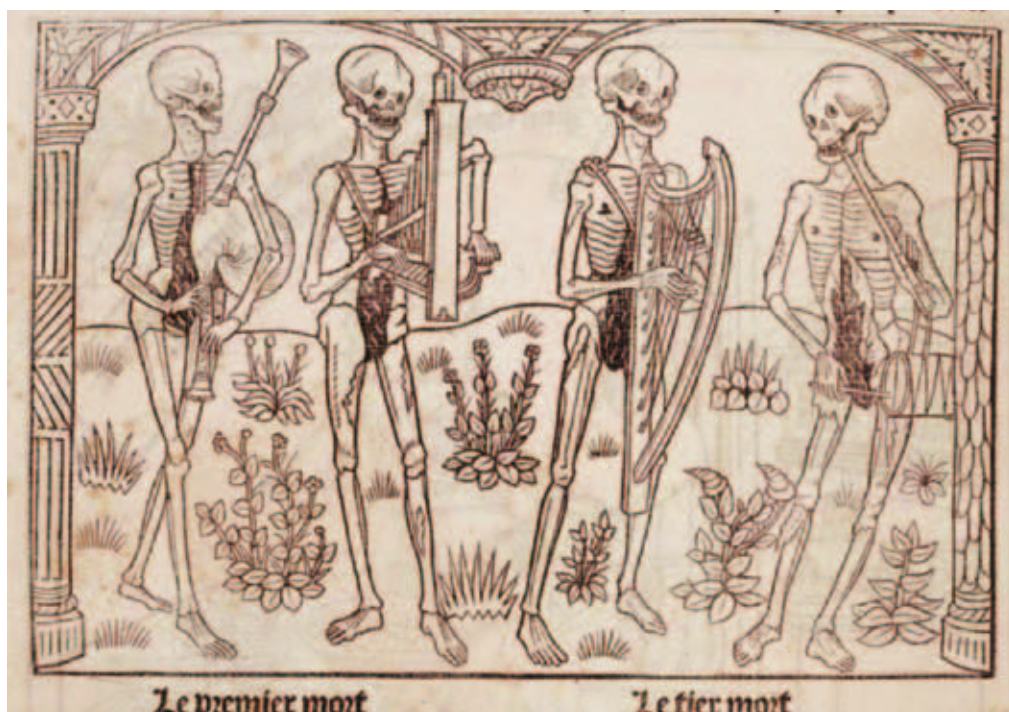
(181)

Následující, hlavní část textu s námětem čtyř posledních věcí člověka, které přirovnává ke čtyřem kolům vozu táhnoucího duši, začíná pasáží věnovanou smrti a *porussenie* a je typickým *meditatio mortis* textem vycházejícím ze znalosti žánru *contemptus mundi* a latinských básní začínajících příznačně otázkou *ubi sunt?* Setkáme se s ní u řady středověkých autorů sv. Augustinem počínaje, přes Isidora ze Sevilly, Alaina z Lille, Jacoponea z Todi, sv. Bonaventuru a Françoisem Villonem konče.³⁹⁹ V českém prostředí je navíc citována v již zmiňované *meditatio mortis* básni Štěpána z Krumlova. Nepřekvapí, že v Jenském kodexu jsou antičtí hrdinové či mocní králové nahrazeni starozákonními postavami: *...kde jest Adam wssech otecz nayprwniegssj (...) kde Ssalomun naymudrrzegssij...*⁴⁰⁰ Je nasnadě, že husitské postoje týkající se otázek smrti člověka čerpaly z bohaté monastické tradice *contemptus mundi* a pastorační tematiky *ars moriendi*, nicméně, jak víme, problém dobré smrti husitští bohoslovci vnímali jako součást celoživotního duchovního boje člověka s hříchem. Je příznačné, že téma umění dobré smrti v Jenském kodexu oproti Gersonově traktátu *De arte moriendi* či anonymnímu *Speculum artis bene moriendi* nezmiňuje mravní boj duše v momentu smrti a přípravu na něj, ale soustřeďuje se zcela v souladu s reformní teologií na ctnostný život jako celek, naplňovaný dobrými skutky, ctnostmi a pravou vírou v Krista. I přesto však jeho pisatel tradičně radí: *Protoz pomni na smrt a ucz se dobrze umrziet...*⁴⁰¹ V závěru traktátu jeho pisatel udává konkrétní rady, jak vést svůj život, aby smrt člověka nepřekvapila nepřipraveného a propadlého záhubě. Kromě neodkládání pokání, musí člověk odhodit *przielissnu peczliwost* o tento svět, modlit se, konat dobré skutky a zachovávat ctnosti víry, naděje a lásky. Očekávání smrti zde splývá s očekáváním Posledního soudu: *Chczess li pak dobrze umrziet i a pekla ugiti a w nebi*

*s Krystem kralowati Musyss s Krystem trpieti wezmi krzyz swuoy ont g(es)t nesl swuoy a nasledug ho (...) Coz wam prawim wssem Prawim bdiete a hoto(w)i bud(t)e.*⁴⁰²

(182) Text husitského *Zrcadla o posledních věcech člověka* silně souzní s makabrozními vyobrazeními Tance smrti v obou pražských Biblich. Zesílený moralizující akcent je rovněž patrný v dalším společném prvku obou pražských Tanců smrti, a tím je absence motivu tance a hudby, které nechybějí u velkých evropských Tanců smrti. Tanec (zejména kruhový) byl vždy církví kritizován a podobně jako (světská) hudba vnímán problematicky, jakožto iniciátor frivolnosti a brána smilstva.⁴⁰³ V husitských Čechách patřil tanec vedle her a jiných frejů rovnou mezi zakazované kratochvíle v rámci puritánských opatření vycházejících z požadavku trestání veřejných smrtelných hříchů (*peccata mortalia publica*), formulovaném v posledním ze čtyř pražských artikulů přijatých všemi husitskými frakcemi 27. května 1420.⁴⁰⁴ Například tzv. ohrady městské z roku 1435 žádají císaře Zikmunda, aby *hříechy smrtedlné stavoval, tancuov, her, nevěstek i jiných marností nedopúšťěl.*⁴⁰⁵ V pozdně středověké ikonografii se často setkáváme s motivem umrlců hrajících na různé hudební nástroje, kostlivci s hudebními nástroji rovněž hrají k tanci živým v Tancích smrti. Ti však s umrlci netančí dobrovolně, jak dokládají doprovodné texty, nebo si stěžují na přílišnou divokost tance.⁴⁰⁶ Taneční kreace v Tancích smrti nejsou dvorský elegantním a estetickým pohybem, ale chaotickou trýznící pohybovou anarchií, jíž odpovídá také hudební doprovod. Na dřevořezu Guye Marchanta z roku 1486 je vyobrazen makabrozní kvartet čtyř kostlivců, kteří hrají na zcela nekomplementární nástroje, mezi nimiž nechybí dudy, harfa a bubínek vyluzující společně disharmonickou kakofonii ne nepodobnou té, jíž mučí pekelný orchestr zatracené v pekle na obrazech Hieronyma Bosche.⁴⁰⁷

Je otázkou, proč iluminátor obou pražských Tanců smrti ve svých cyklech zcela vynechal motiv tance a hudby. Je tomu tak skutečně kvůli moralistnímu kontextu obou Tanců, nebo prostě neměl k dispozici žádnou předlohu „skutečného“ Tance smrti? Na otázku není lehké odpovědět, nicméně přihlédneme-li k originálním (a v obou případech stejným), značně lapidárním dialogům doprovázejícím oba cykly, musíme konstatovat, že jim svým charakterem odpovídá i obrazový doprovod. Domnívám se, že ani obraz, ani text pražských Tanců smrti nevychází z přímých předloh námětu *danse macabre*. Jejich konceptor (původem dalmátský student, švec a iluminátor v jedné osobě?) či objednavatelé mohli být s jeho existencí (snad zprostředkovaně) obeznámeni, avšak vycházeli ze starší tradice makabrozní ikonografie a literatury a navíc námět použili jako formu kritiky soudobé společnosti, což je sice aspekt přítomný v námětu *contemptus mundi* již od raného středověku, nicméně v takto vyhraněné podobě a stratifikované společnosti (od papeže po pastevce) to není zcela běžné. Absence hudebního a tanečního motivu tomuto záměru vyhovuje, nicméně vizuální pojetí obou Tanců se statickými figurami zjevně vychází z motivu *Vado mori* a legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými. Posledně jmenovaný námět byl, jak víme, v Čechách znám z monumentální (a možná i knižní) malby, a zdá se být ikonografickým východiskem zejména pro starší Tanec smrti v Bibli husit-



(183)

115 Guy Marchant, *La Danse macabre*, 1486,
Paříž, Bibliothèque Nationale de France, microfilm no. R 1760
Foto: Bibliothèque Nationale de France

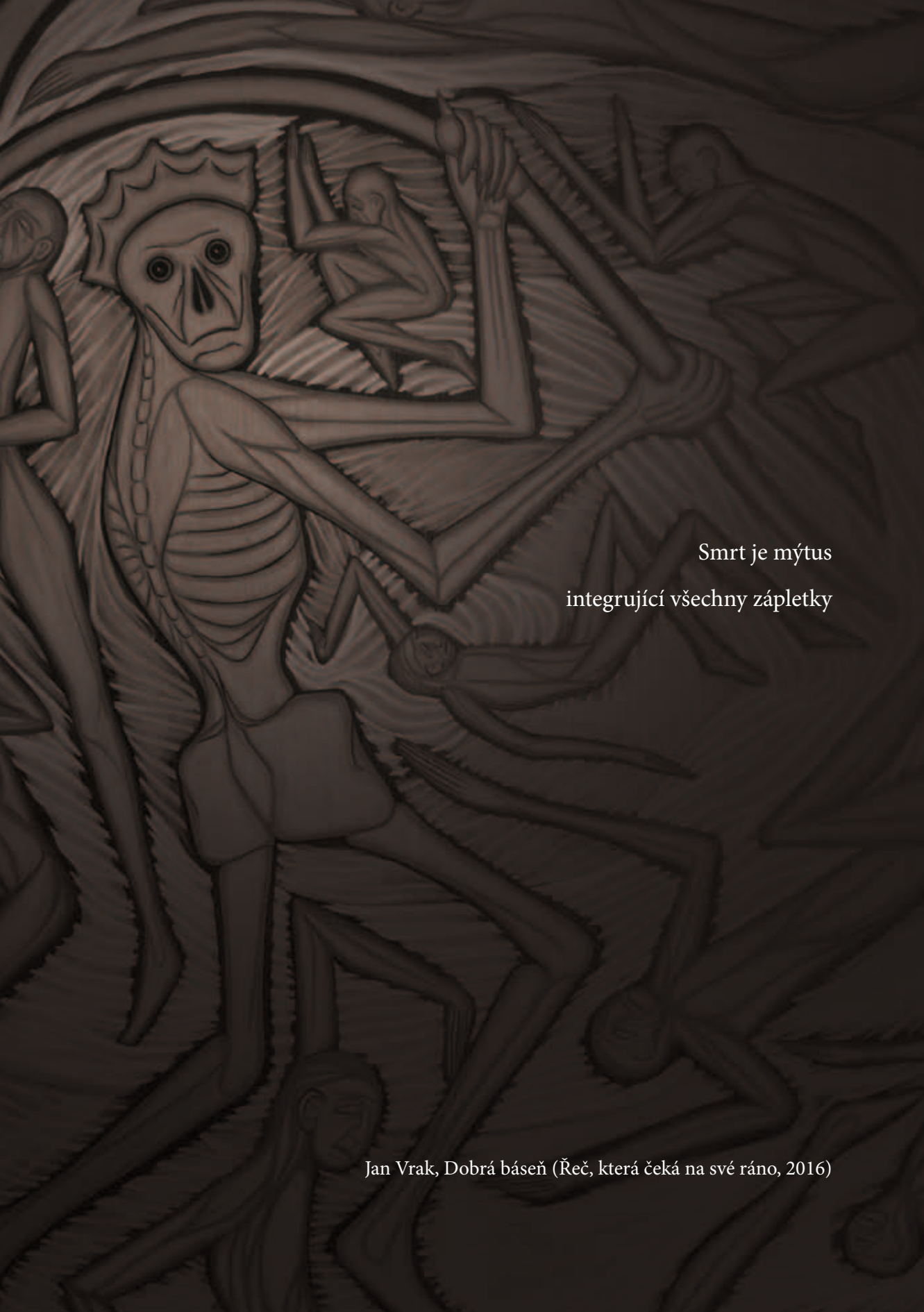
ského kněze, kde umrlci prolezlí červy leží v hrobech, či ve scéně s rytířem stojí v rakvi, podobně jako v některých italských variantách legendy. Umrlc se živých nedotýká, je od jejich světa oddělen – uzavřen ve svém hrobě, z něhož vede dialog s živými, stejně jako v legendě O setkání třech živých s třemi mrtvými či v žánru *Vado mori*. Tak je tomu například v ilustracích doprovázejících středoanglický překlad *Vado mori* v nám již známém severoanglickém kartuziánském kompendiu z poloviny 15. století.⁴⁰⁸ Zde jsou na *recto folia 36* zobrazeni trůnící král, biskup a rytíř doprovázeni postavou Smrti, jež je zasahuje kopím.

Tanec smrti v Bibli husitského kněze je více než Tancem smrti zrcadlem lidské smrtelnosti a hříšnosti ne nepodobným traktátu *Speculum humanae mortalitatis*, se kterým jsme se již setkali v pozdější edici z konce 15. století, kde se Smrt postupně setkává s poustevníkem, králem, učencem a královnou, jejichž atributy jako moc, vědění či krása jsou pomíjivé jako tento svět. Zde Smrt naznačuje také neřesti jednotlivých protagonistů, jež jsou všechny v souladu s monastickou moralistní tradicí deriváty Pýchy (touha po moci, intelektuální nadřazenost, přílišná péče o zevnějšek). Pražský Tanec smrti se svým charakterem textu *Speculum mortalitatis* silně podobá jak významem, tak koncepcí. Oba pražské cykly obohacují navíc motiv Tance smrti o silný a společensky aktuální moralizující akcent, příznačný jak pro žánr *contemptus mundi*, tak pro atmosféru

společnosti očekávající konec světa, což byl dobový symptom v husitských Čechách silně rezonující.⁴⁰⁹ Smrt jakožto součást čtyř posledních věcí člověka je v eschatologické rovině trestem za prvotní hřích, v rovině osobní a lidské trestem za spáchané hříchy. Ty jsou v husitské bibli jmenovitě uvedeny nejen na foliu *Saligia* se sedmi smrtelnými hříchy a jejich deriváty,⁴¹⁰ ale také vypsány u páru klečícího před svátostí eucharistie a Božským Kristem – jejich antipodem, duchovním a mravním vzorem a zároveň jediným soudcem a spasitelem. Pokud bude člověk žít životem naplněným bojem s hříchem, bude moci v hodině smrti doufat ve spásu své duše. Nelze to vyjádřit lépe, než slovy Petra Chelčického: *...spasení je založeno na Kristu pro ty, kdo jemu podobní budou, takřka týž obraz nebo podobu života jeho na sebe berouce v pokoře, v trpělivosti, v mírnosti a v pohrdání světem i jeho chválou i jeho rozkoší i všemi marnostmi jeho, to jest odvrhnouce všecku žádostivost, v níž svět žije podle hříchů a žádostí těla...*⁴¹¹

(185)





Smrt je mýtus
integrující všechny zápletky

Jan Vrak, Dobrá báseň (Řeč, která čeká na své ráno, 2016)

Epilog

Na prahu moderní doby:

Dekadentní, lascivní a groteskní Smrt

Téma smrti, od pradávna přítomné v umění i filozofii, představuje jedinečné téma pro zkoumání vztahu pozdně středověkého člověka k zásadním otázkám jeho pozemské i posmrtné existence. Ostatně už Sokrates v Platónově v dialogu *Faidón* promlouvá těmito slovy: ...ti, kteří se správně chápou filosofie, nezabývají se ničím jiným, než umíráním a smrtí.⁴¹² Smrt – konečnost života – byla ovšem některými moderními mysliteli vnímána také jako důkaz absurdity lidské existence potácející se v napětí mezi touhou po věčnosti, transcendentí vlastního já a destruktivním vědomím nevyhnutelné smrtelnosti.⁴¹³ S nadsázkou se dá říci, že Smrt představuje jednu z největších múz filozofů i umělců všech epoch a kultur, což dokládají, vedle japonských a čínských tisků, římské mozaiky, v nichž se vůbec poprvé objevuje personifikovaná Smrt, také současná umělecká tvorba reflektující vztah (post)moderního člověka ke smrti a vlastní smrtelnosti.

(187)

Dynamická transformace vztahu moderního člověka ke smrti je dokonale prezentovaná nedávným počinem Damiena Hirsta nazvaným *For the Love of God*. Poněkud dekadentní nápad posázet lebku z 18. století 8 601 diamanty má však bizarnější „post-produkční“ pokračování v podobě stovebnice s názvem *Create Your Own Damien Hirst Encrusted Skull*, kterou je možno zakoupit za necelých 50 liber. *Z meditatio mortis* se stala hra, parodie sebe sama, a z původně rituální masky plašící smrt či luxusně adjustovaného svatého ostatku připomínajícího transcenci lidské existence a mravního imperativu *memento mori* luxusní sběratelský předmět demonstrující pocit pošetilého vítězství současného člověka nad smrtí a tělesným rozkladem. Hirstovo dílo je v tomto ohledu geniální. Dokonale ilustruje transformaci vztahu člověka ke smrti, stejně jako emoční konstantu zoufale potlačovanou moderním stejně jako antickým či středověkým člověkem – hrůzu z tělesného zániku a následného odporudivého rozkladu. Estetizace či umělecká adjustace lidských ostatků se ostatně v kulturní historii objevuje poměrně často, prakticky ve všech kulturách, ať již v podobě nám nejbližších barokních adjustací ostatků svatých, mumifikovaných mnichů či malovaných lebek, nebo naopak v nejpozoruhodnější formě japonského umění sebemumifikace *sokushinbutsu*.

(188)



D. Hirst

117 Damien Hirst, For the Love of God, 2007
Soukromá sbírka
Foto: archiv autorky

Naopak dekadence nezřídka hraničí s obscénností, groteskností, explicitní erotikou, či až pornografií, se ve spojitosti se smrtí začíná v Evropě od dob antiky znovuobjevovat právě na sklonku středověku a počátku novověku, kdy makabrozní ikonografie dosahuje svého vrcholu. Eros a Thanatos, představující ve freudovské psychoanalýze dva antagonistické póly tvořící napětí v lidské mysli a konání (život, láska, sexualita, kreativita versus destrukce, agresivita, násilí a smrt), se v zajímavém spojení objevují bok po boku ve středověkých Tancích smrti i v raně novověkých alegoriích *vanitas*, *voluptas* či Pýchy. Jak nedávno ukázala Stefanie Knöll, známý motiv *Dívky a Smrti*, oblíbený zejména v německém reformačním umění 16. století, není destilací určitých motivů objevujících se v Tancích smrti, ale má své kořeny ve středověkých alegoriích,⁴¹⁴ někdy doprovázených personifikovanou Smrtí, jak je známe např. v českém prostředí třeba z Krumlovského sborníku (např. scéna Smilstva) nebo z moralistní alegorie Smrti, Smilstva a Prvotního hříchu ze slezské Lubiechowé.⁴¹⁵ Je nicméně nutno předpokládat, že obě tradice se v pozdním středověku vzájemně ovlivňovaly a společně inspirovaly erotické a sexuálně explicitní alegorie života a smrti, *memento mori* a *vanitas* známé například z děl Hanse Baldunga Griena, či Hanse



118 iHirst, Create Your Own Damien Hirst
Encrusted Skull
Foto: archiv autorky

(189)



119 Hans Sebald Beham, Smrt a chlípny pár, 1529
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum,
Inventar-Nr. HSBeham AB 3.155
Foto: Herzog Anton Ulrich-Museum

(190)



120 Prvotní hřích, žena a Smrt, Pýcha, před 1450; Lubiechowa, kostel sv. Petra a Pavla
Foto: archiv autorky



(191)

121 Niklaus Manuel, Smrt jako žoldák s dívkou, 1517. Basilej, Kunstmuseum, Inv. nr. 419
Foto: archiv autorky

Sebalda Behama. Např. jeho *Smrt a chlípny pár*, kde je zobrazena Smrt v podobě tlejícího umrlce se ztopořeným penisem představuje explicitně sexuálně akcentované vyobrazení personifikované Smrti. Pohlavní orgán umrlce symbolizuje „plodivou“ sílu Smrti, jež paradoxně spočívá ve schopnosti absolutní negace plodivé síly člověka a v konečnosti všech věcí vyjádřené nápisem *Mors ultima linea rerum (est)*.⁴¹⁶

Motiv „lascivní smrti“ se v Tancích smrti objevuje vždy v souvislosti s ženskými figurami – nevěstou, jeptiškou či (jako ve *speculum humanae mortalitatis*) s královnou, jíž Smrt sahá pod sukni decentněji než ve známé kresbě Niklausa Manuela z roku 1517.⁴¹⁷ Častým atributem objevujícím se v těchto vyobrazeních je zrcadlo, které drží žena jako symbol vlastní poznání smrtelnosti a pomíjivosti krásy, ale někdy je, příznačně jako součást jakéhosi groteskního *imitatio*, třímá rovněž Smrt.⁴¹⁸ Zejména Tance smrti byly ve středověku vnímány a v doprovodných textech apostrofovány jako zrcadla lidské smrtelnosti. Stejně tak v ikonografické tradici zobrazování Pýchy je zrcadlo častým atributem této neřesti, demonstrující kromě sebelásky společně mužům i ženám, také ve středověku genderově diferencované vnímání hříchů. Jejím „typickým“ projevem u ženy je zahledění do vlastní krásy spatřené v zrcadle, související s (přílišnou) péčí o zevnějšek, zatímco

(192)



122 Monogramista M, Smrt a dívka před zrcadlem, první polovina 16. století
Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Graphiksammlung Mench und Tod, bez inv. č.
Foto: Heinrich-Heine-Universität



123 Smrt hledící do zrcadla. Misál z Amiens, 1297–1310; New York, Morgan Library, MS 796, fol. 91v.
Foto: archiv autorky

(193)

u mužů je to zejména touha po moci a společenském postavení, stejně jako arogance z něj plynoucí. Rozdíly nevycházejí pouze z diametrálně odlišného světa mužů a žen ve středověku a jejich specifických rolí, ale rovněž ze schematického myšlení pohybuujícího se v mantinelech zažitých stereotypů nejen v myslích církevních autorit rekrutujících se převážně z monastického prostředí.

Zrcadlo bylo tradičně vnímáno jako morální instrument, nástroj sebereflexe mocných tohoto světa. Ve středověké literatuře existoval samostatný žánr *principum specula* věnovaný aristokracii a panovníkům jako mravní vodítko k dobré vládě, obraz, který je třeba napodobovat, podobně jako Tance smrti nabízející *miroers salutaires pour toutes gens* jako součást pastorační inštruktáže k dosažení *mors bona*.⁴¹⁹ Asi nejkompexnějším vyjádřením výše naznačených významových aspektů zrcadla ve spojitosti s makabrozní ikonografií je mědirytina Monogramisty M z první poloviny 16. století zobrazující oblíbený sujet Dívky a Smrti.⁴²⁰ Dívka v tomto obraze neдрží v ruce, jak je obvyklé, kulaté toaletní zrcadlo, ale „pózuje“ v kontrastu otočená zády k velkému obdélnému zrcadlu, zatímco zpoza rohu místnosti nepozorovaně přichází Smrt s přesýpacími hodinami a s kolem, obvyklým symbolem koloběhu lidského života i vrtkavé štěstěny. Nápis pod nohama dívky *mortalia facta peribunt (smrtné lidské výtvořy zahynou)* obohacuje význam díla, jež je možno prvoplánově interpretovat jako obvyklé varování před pýchou, sebeláskou a pomíjivostí lidské (ženské) krásy, dále obohacuje o další kontexty. Jak si povšimla Maike Christadler, vyobrazení dívky s vlasy zavinutými do turbanu a s otočenou hlavou je inspirováno Michelangelovou *Aurorou* v medicejské kapli,⁴²¹ čemuž odpovídá také muskulaturní, anatomicky vnímané tělo dívky, nápadně se odlišující od obvykle

(194)



124 Memento homo. Kniha hodinek, 1480
Londýn, British Library, MS Yates Thompson 7, fol. 174r.
Foto: ©British Library

zobrazovaného dobového ideálu ženského těla se zaoblenými, plnými křivkami, kontrastujícími s odpudivým, tlejícím skeletem Smrti. Narážka na Michelangela v kontextu citátu napovídá, že *vanitas* se netýká pouze lidského života. S nekompromisní fatalitou připomíná, že také veškeré lidské snažení a výtvoř, byť sebegeniálnější, jsou „smrtné“ a marné, neboť nevedou ke spáse duše. Zrcadlo, které dívka přidržuje za spodní rám, je zároveň jejím obrazem (studii, aktem) – obrazem v obraze. Smrt se dotýká obou realit obrazu – dívky před zrcadlem i jejího odrazu v něm, de facto uměleckého díla jakožto dvourozměrné reflexe reality, přičemž obě reality jsou vzájemnými zrcadly vlastní pomíjivosti a smrtelnosti.

Představa Smrti hledící do tváře smrti, ergo vlastní smrtelnosti, se může jevit na první pohled jako absurdní. Nicméně jak víme, středověká teologie běžně pracovala s konceptem „smrti Smrti“ v souvislosti s Posledním soudem, zejména s již citovanými verši Ozeáše (13:14): *Mám je vyplatit ze spárů podsvětí, vykoupit ze smrti? Kde je smrti, tvá*



(195)

125 Triumf smrti, poslední
čtvrtina 15. století. Český Krumlov,
stará prelatura
Foto: Daniela Rywiková

*morová rána? Podsvětí, kde je tvůj smrtící žár?*⁴²² V tomto smyslu snad můžeme chápat postavu Smrti, jež sama hledí na svůj odraz v zrcadle, jako například na jedné z misericordií na sediliích v chóru kostela sv. Petra a Pavla v belgickém Orbais z let 1520 až 1525.⁴²³ Obraz Smrti hledící do zrcadla na vlastní odraz je však ve středověkém i renesančním umění poměrně vzácný. Poprvé se objevuje v žaltáři z Amiens z let 1297–1310,⁴²⁴ kde je v dolní borduře folia zobrazen vyhublý umrlec hledící do kulatého zrcadla, v němž však není vidět jeho vlastní odraz. V umění pozdního středověku se zrcadlo v ruce Smrti objevuje častěji v kontextu groteskna navozeného momentem *imitatio*, kdy krásnou dámu (královnu, dívku) hledící na obraz vlastní (pomíjivé) krásy do zrcadla doprovází Smrt v podobě tlejícího umrlce, jenž její jednání s lascivní rozverností imituje (jako například ve *Speculum mortalitatis*), případně se sama rovnou za krásnou ženu „převlékne“, jako například v iniciále „Dⁱlexi v pozdně středověkých hodinkách z britské Národní knihovny, přičemž tato „inverzní“ parodie je příznačně komentována nápisem *memento homo*.⁴²⁵

(196)



126 Triumf smrti, kolem 1500. Clusone, Oratorio dei Disciplini, vnější fasáda vstupu
Foto: archiv autorky

Další zajímavý aspekt ve vnímání a zobrazování personifikované Smrti na přelomu pozdního středověku a raného novověku je travestie. Motivy zesměšňující či parodující Smrt se v umění středověku objevují velmi vzácně. Může nás těšit, že s příkladem takto saturované makabrozní ikonografie se setkáme také v umění pozdně středověkých Čech, konkrétně v Českém Krumlově. Na severní stěně sálu situovaného v druhém patře jižního křídla budovy tzv. staré prelatury, se dochoval jedinečný obraz Triumfu smrti v podobě nažloutlého umrlce obkročmo „jedoucího“ na dřevěném koníkovu na tyči.⁴²⁶ Smrt nese na zádech nůši plnou svých lidských obětí, v ruce třímá dlouhý meč a otáčí se dozadu směrem k donátorovi a další fragmentárně dochované figuře. Ta vztahuje k umrlci ruce ve snaze uplatit ji nádobou či kloboukem naplněným stříbrnými mincemi,⁴²⁷ podobně, jako to činí mocní tohoto světa ve slavném Triumfu smrti na fasádě Oratoria dei Disciplini v Clusone, když nabízející korunované Smrti šperky, mísy plné mincí i královské koruny. Dochovaná postava donátora (snad některého z členů rožmberského rodu) v dlouhém, žlutě lemovaném plášti s nečitelnou nápisovou páskou, klečí na konci dlouhé tyče, u níž není zcela jasné, zde je na jejím opačném konci nasazena hlava dřevěného koníka, či břit kosy.

Ikonografie českokrumlovské travestie Triumfu smrti v kontextu středověkého umění Západu nemá přímou analogii. Je zřejmé, že téma triumfující Smrti je stále přítomno i v krumlovském obraze, jak dokazuje nůše na zádech umrlce plná hlav setnutých jeho mečem či kosou. Zatímco meč jako smrtící zbraň se ve vyobrazeních Triumfu smrti objevuje prakticky od počátku, nůše plná mrtvol na zádech Smrti je ikonografický unikát. Výjimkou je snad nezvyklé zobrazení Smrti na borduře folia doprovázejícího text oficia za zemřelé v hodinkách vévodkyně z Lorraine Antoine le Bon,⁴²⁸ kde světlovlasý mladík v bílé košili a červených šortkách nese na zádech nůši v níž sedí hnědý kostlivec agresivně svírající jeho hlavu. „Polibek smrti“ umrlce zahajuje proces smrtelné transformace mladíka naznačené neobvyklým zobrazením jeho nohou, které se již proměnily v kosti bez tkáně. Naproti tomu dřevěný koník byl ve středověku oblíbenou dětskou hračkou objevující se v pozdně středověkých (většinou marginálních) vyobrazeních dětí a dětských her poměrně často.⁴²⁹ Nezřídka je také atributem blázna,⁴³⁰ jehož vyobrazení ve středověku často doprovází verše 52. Žalmu: *Řekl blázen v srdci svém, není Boha.*⁴³¹ Středověkými teology byl blázen či šašek vnímán jako personifikace intelektuální omezenosti



(197)

127 Polibek smrti. Kniha hodinek Antoine le Bon, 1533. Paříž, Bibliothèque nationale de France, MS NAL 302, fol. 58r.

Foto: Bibliothèque nationale de France



128 Blázen jedoucí na tyči, iniciála
“D”ixit, kolem 1430

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek,
78 D 38 I, fol. 269v.

Foto: Koninklijke Bibliotheek

- (198) neschopné „pochopit“ existenci Boha a hloupé pošetilosti. Přílišná péče o světské záležitosti a s ní spojený nezájemo spásu duše a zanedbávání duchovních otázek obecně pak podle nich v extrémních případech vede k ateismu, a tedy k eschatologické smrti. Také proto tvoří blázen se Smrtí ve středověké ikonografii nerozlučnou dvojici objevující se jak v Tancích smrti, tak v dobových vyobrazeních kola Štěstěny symbolizujícího pošetilost lidského úsilí o pomíjivou moc a úspěch, přičemž Smrt nezřídka blázna imituje svým oděvem, atributy i gesty. Dětská hračka, nejčastěji v podobě větrníku na dlouhé násadě, se objevuje právě v žánru *danse macabre* coby atribut Smrti vedoucí za ruku dítě, či jej rovnou beroucí z kolébky a připomínající tak děsivou „spravedlnost“ Smrti, jež *iuvenes rapit atque senes*.⁴³² Domnívám se, že unikátní obraz Smrti „jedoucí“ na dětském koníkovu v českokrumlovské prelatuře není parodií či zesměšněním Triumfu smrti. Z ikonografického hlediska je fúzí motivů přejatých ze starších makabrozních sujetů – Triumfu i Tance smrti. Originálním způsobem je spojuje do podoby formálně sice transformující původní námět, význam scény však zachovává. Je jako ostatní makabrozní obrazy stále *memento mori*. „Komický“ rozměr Smrti jedoucí na dětském koníkovu snad můžeme společně s Michaelem Bachtinem chápat jako typický prvek pozdního středověku a raného novověku navozující grotesku a smích coby prostředek vítězství nad metafyzickým strachem *přede vším, co je strašnější než země*.⁴³³



Ducl
nū ge
borns
kynde
syn.
Eyn
ende
hat
nū dz
leben
dyn.
Dye
werle mocht dich betriegen **D**eser ist
yft du sterbest in der wiegen **D**an hye
ist keyn blibende stat **D**u haist auch
der werle luste nyt gehabt **W**ie wollt
dye ist gefaszet eyn langes nylt **D**as
enbade dych nu nyt viecl.

Der doitt. **xxxij**



A.a. ich
enkan
noch mit
sprechen
Hüte ge
born hü
de müß
ich auff
brechen.
Wand
keyne
stünde
mag ich sicher syn **W**ie wollt ich byn
eyn kleyne kyndelyn **D**ys merckent
alle gar eben **I**ch han noch nyt lerent
leben **D**ā müß doch sterben also bald
Als wollt sterben das lünge als das
alde.

Das iunge kindt.



129 Smrt a dítě. Tanec smrti z Heidelbergu, před 1488
Heidelberg: Heinrich Knoblochzter. Heidelberg, Universitätsbibliothek, GW M47257, fol. 13r.
Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg

(199)

Když v roce 1987 Karel Stejskal publikoval svou studii věnovanou divadelní inspiraci zobrazování personifikované Smrti v českém středověkém malířství, konstatoval, že: *Výtvarná zobrazení smrti jsou u nás ve 14. století námětově poměrně chudá. Nevyskytuje se mezi nimi tehdy oblíbený výjev Tři mrtví a Tři živí, ani žádný cyklus.*⁴³⁴ Jak víme z předchozích kapitol této knihy, jeho slova dnes již postrádají platnost, nicméně v době, kdy Karel Stejskal svůj (v tehdejší českém dějepise umění průkopnický) text psal, byla situace odlišná. Unikátní ikonografický cyklus nástěnných maleb v broumovském karneru, ani mouřenecká či českobudějovická legenda o třech živých a třech mrtvých ještě odborné veřejnosti nebyly známy, či nebyly ve stavu, kdy je bylo možno odborně zhodnotit. Také díky skvělé práci restaurátorů můžeme konstatovat, že i přes nižší počet dochovaných malířských i sochařských děl se v českém středověkém umění objevují de facto všechny hlavní náměty pozdně středověké makabrozní ikonografie – legenda o třech mrtvých a třech živých, Triumf smrti, *danse macabre* i travestie v podobě českokrumlovské Smrti jedoucí na koníkoví. Na tomto místě je nutno zopakovat, že v kontextu středoevropského a východoevropského umění jsou Čechy unikátní jak v úplnosti prezentace pozdně středověké makabrozní ikonografie, tak v její adaptaci do „nového“ konfesijního a devočního prostředí („husitský“ Tanec smrti) i originální transformaci (broumovský i českokrumlovský Triumf smrti, groteskní *mors bona* v kodexu Jana z Jenštejna). Domnívám se, že tento pozoruhodný fakt je možno přičíst v Čechách vládnoucí dynastii Lucemburků, jejíž panovníci byli dokonale obeznámeni s kulturním prostředím Francie, Itálie i Německa, stejně jako kontaktu s německým jazykovým a kulturním prostorem, který v průběhu 14. a 15. století v Čechách zprostředkoval aktuální makabrozní témata, týkající se např. legendy O setkání třech mrtvých s třemi živými, Tance smrti či *transi* náhrobků. Opomenout nesmíme ani benediktský řád, s jehož pastoračním působením v Čechách souvisejí nejstarší příklady umrlčí ikonografie na našem území (Mouřenec u Annína, Broumov), stejně jako její užití v monastickém prostředí, tradičně se vymezujícím vůči světské moci. Husitští bohoslovci v 15. století pastoračně kodifikovanou tematiku *ars moriendi* transformovali do kontextu utrakvistické teologie kladoucí důraz na osobní mravní zodpovědnost věřícího.

Můžeme pouze litovat jistě početných ztrát uměleckých děl, jež brání komplexnějšímu zhodnocení makabrozní ikonografie v pozdně středověkém umění v českých zemích. Je nicméně jisté, že umrlčí tematika tvořila v Čechách stejně jako jinde v Evropě nedílnou součást pozdně středověké pastorační pedagogiky, přičemž znalost tzv. čtyř posledních věcí člověka patřila ke katechetickému minimu znalostí středověkých věřících. Zejména Tanec smrti byl pastoračním námětem *par excellence* a nikoliv náhodou všechny cykly „velkých“ evropských *danse macabre* uvádí scéna s kazatelem pronášejícím úvodní slova kázání o smrti. Také proto se středověká ikonografie personifikované Smrti či obrazy umrlců málo kdy objevují v podobě izolovaného výjevu. V drtivé většině případů tvoří

součástí komplexnějšího obrazového narativu reflektujícího dobovou pastorační a homiletickou tematiku. Důležitý byl při tom také moralistní kontext makabrozní tematiky vnímané jako součást antagonického světa coby kolbiště ctností s neřestmi, dobra a zla či života a smrti.

Smrt je v očích středověkých teologů zbraní neřesti a především fatálním důsledkem prvotního hříchu Adama a Evy. Tlející umrlec či kostlivec jako varování před fyzickou i eschatologickou smrtí byl pro pozdně středověkého člověka jasným, srozumitelným a někdy i šokujícím symbolem konce nejen jeho osobní existence či věčného zatracení, ale v kontextu obrazu Posledního soudu (např. v Broumově či v Mouřenci), také konce (smrti) světa. Zánik světa jemuž vládou ďábel a Smrt byl často vizuálně propojen s makabrozní ikonografií, jež si v pastoračním kontextu vypůjčovala rétoriku biblických moralistních podobenství a popisů Soudného dne. Skutečnost, že konec světa nastane stejně náhle a nečekaně jako smrt člověka, byla středověkými kazateli neustále připomínána a prezentována jako varování před *mors improvisa* či *mors mala* – eschatologickou smrtí.

(201)

Praktickým důsledkem těchto obav byla již některá nová nařízení IV. lateránského koncilu nařizujícího jednou ročně povinnou zpověď obvykle vykonávanou až na smrtelném loži. Středověcí kazatelé opakovaně varují před odkládáním zpovědi a nedokonalým či neupřímným pokáním neumožňujícím plné očistění od smrtelných hříchů a vedoucím k věčnému zatracení. Proto také svatá zpověď a pokání byly nedílnou součástí *ars moriendi*, pevně pastoračně uchopeného a zformulovaného na počátku 15. století Jeanem Gersonem. Jeho slavný traktát *De arte moriendi* pravděpodobně nebyl v českém prostředí reflektován s takovou intenzitou, jako starší díla tohoto žánru, např. z pera dominikánského mystika Heinricha Susa. Jeho *Horologium sapientiae* se v Čechách těšilo velké oblibě také v reformních kruzích, stejně jako starší traktáty *contemptus mundi*. Výše naznačená hypotéza vyžaduje další, podrobnější studium, nicméně je snadno vysvětlitelná kromě Gersonova neblahého angažmá v Husově procesu politickými událostmi a náboženským vývojem Čech 15. století. Radikálnější utrakvističtí bohoslovci Gersonem kodifikovaný koncept *ars moriendi* de facto odmítli, což mimo jiné úzce souviselo s debatami ohledně existence očištěnce. Husitští teologové však jak známo v této otázce zdaleka nezastávali jednotné stanovisko, a snad pouze kněží kolem Jana Rokycany se drželi tradičních postojů a výkladů promítajících se do pastorační péče o věřící utrakvistické církve, což jim však na druhé straně nebránilo v ostré kritice a odmítání odpustkové praxe. Právě teologické a pastorační uchopení posledních věcí člověka a s nimi související „ikonografie Smrti“ v utrakvistickém prostředí a její využití v tehdy oblíbené kritice stavů a společnosti inspiroují k dalším otázkám, jejichž zodpovězení však musíme přenechat budoucímu badatelskému úsilí.





*A tak tě vybízím, čtenáři, přijmi,
že smrt je družkou srdce tvého.⁴³⁵*

Poznámky

- 1 Zobrazování Smrti v českém umění se věnuje jediná studie Karla Stejskala. Karel Stejskal, *Obrazy smrti ve výtvarném umění a jejich divadelní inspirace, Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků*, sv. 4, 1987, s. 303–334 (STEJSKAL 1987). Ke středověké epigrafice a výtvarnému zpracování pozdně středověkých náhrobků, mezi kterými se i v Čechách na počátku 16. století objevuje typ tzv. *transi* zobrazující sochu či reliéf tlejícího těla zemřelého (Creutzův kadaňský náhrobek Jana Hasištejnského z Lobkovic), existuje řada studií vycházejících v řadě *Epigraphica et Sepulcralia*. Např. Jan Chlíbec, *Náhrobek Jana Hasištejnského z Lobkovic a místo pozdně gotické sepulkrální plastiky ve františkánských klášterních kostelech*, *Umění XLIV*, 1996, s. 235–244; Idem – Jiří Roháček, *Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách*, Praha 2011 (anglické doplněné vydání *Figure and Lettering. Sepulchral Sculpture of the Jagiellonian Period in Bohemia*, Praha 2014); Hana Myslivečková, *Mors ultima linea rerum*, Olomouc 2013.
- 2 Madrid, Museo Nacional del Prado, kol. 1505. K obrazu recentně Laura D. Gelfand, *Social Status and Sin: Reading Bosch's Prado Seven Deadly Sins and Four Last Things Painting*, in: Richard Newhauser (ed.), *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals*, Leiden – Boston 2007, s. 229–256.
- 3 K tomu vynikající studie Jeana Delumeau, *Hřích a strach. Pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, Praha 1993 (DELUMEAU 1993).
- 4 Norbert Elias, *O osamělosti umírajících v našich dnech*, Praha 1998, s. 8.
- 5 ARIÈS 2000, II, s. 339–249.
- 6 Kritizovány byly zejm. tzv. odpustkové obrazy (Ablasbilder). Mezi nejoblíbenější patřily odpustkové dřevorezy s námětem svatořehořské mše. Obraz „fungoval“ mimo prostor a čas, tedy jak zpětně (bylo možno se k němu modlit za zemřelé), tak jako součást „ekonomie onoho světa“, jako investice do budoucna, kdy bylo možno za vynaložené finanční prostředky a daným počtem příslušných modliteb získat odpis daného počtu let v očistci. Modlitby k těmto obrazům byly součástí pokání. K funkci těchto obrazů viz např. Henk van OS, *The*



- Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Amsterdam 1994, s. 112–114; WEHRLI-JOHNS 1994, s. 53.
- 7 Cit. z anonymního traktátu *Zrcadlo o posledních věcech člověka* zapsaného v Jenském kodexu na fol. 103r–107r. Praha, Knihovna Národního muzea, IV B 24, fol. 106r. MUTLOVÁ – HOLMOLKOVÁ – STUDNIČKOVÁ 2009, s. 197.
- 8 Takto ve slavném dekretu *Omnis utriusque sexus* nařizující věřícím, kteří *dosáhli věku rozumu, vyznávat své hříchy alespoň jednou za rok svému faráři nebo s jeho svolením jinému...* Cit. podle Decr. 21: *Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenerit, omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno, proprio sacerdoti, et injunctam sibi poenitentiam studeat pro viribus adimplere, suscipiens reverenter ad minus in Pascha eucharistiae sacramentum...* Cit. a přelož. podle SCHROEDER 1937, I., s. 570. K novému modu *confitendi* a jeho reflexi v umění vrcholného středověku obsáhle KUMLER 2011, s. 45–101.
- (204) 9 K tomu srov. BOSSY 1976; HAAS 1989, s. 35–42; Pietro Boitani – Anna Torti (eds.), *The Body and Soul in Medieval Literature*, Cambridge 1999.
- 10 *O nebezpečném času smrti*, viz JAKOBSON 2002, s. 107.
- 11 1. Tes. 5:2
- 12 Srov. BINSKI 1996, s. 29–55.
- 13 Johan Huizinga, *Podzim středověku*, Praha 2010, s. 153–166.
- 14 BINSKI 1996, s. 126–134; Geoffrey J. Marks, *The Medieval Plague. The Black Death of the Middle Ages*, New York 1971.
- 15 Jane Bridgeman, *The Palermo Triumph of Death*, *The Burlington Magazine* 117, 1975, s. 478–484; VÖSLER 2001, s. 96–99.
- 16 ARIÈS 2001, I, s. 43–44.
- 17 Srov. Kateřina Jíšová, *Spása duše a očištěc u novoměstských měšťanů. K religiozitě novoměstského měšťanstva v pozdním středověku*, in: DOLEŽALOVÁ – NOVOTNÝ – SOUKUP 2004, s. 253–268; Eadem – Eva Doležalová (eds.), *Pozdně středověké testamenty v českých městech. Prameny, metodologie a formy využití*, Praha 2006.
- 18 “*Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine, Panovníku vyslyš můj hlas! Kéž tvé ucho vyslechne moje prosby. Budeš-li mít, Hospodine, na zřeteli nepravosti, kdo obstojí, Panovníku?*” (Žalm 130:1–3)
- 19 K teologickým kontroverzím předcházejícím rok 1336 BYNUM 1995, s. 283–291. Viz dále s. 88 této knihy. K partikulárnímu soudu viz JEZLER 1994b, s. 17–22; DINZELBACHER 2004, s. 36–42.
- 20 DINZELBACHER 2004, s. 63–64; LE GOFF 2003, s. 77–100. Očištěcova teologie se začínala formovat v kruhu pařížských teologů mezi léty 1170 a 1180, srov. WEHRLI-JOHNS 1994, s. 47.
- 21 DINZELBACHER 2004, s. 18–21.

- 22 Véronique Plesch, *Painter and Priest. Giovanni Canavesio's Visual Rhetoric and the Passion Cycle at La Brigue*, Notre Dame 2006 (PLESCH 2006).
- 23 *Odstupte ode mne zatracení do věčného ohně připraveného pro ďábla a jeho anděly*. Latinské texty v malbě Posledního soudu v La Brigue jsou cit. podle PLESCH 2006.
- 24 *Protože váš hřích byl nesmírný, necht' je takové i vaše pokání*.
- 25 *Nejnestrannější soudce, zbav soudu tyto mé syny, kteří byli nedobrovolně zbaveni tvé milosti*.
- 26 *Sicut oves in inferno positi sunt, mors depascet eos*.
- 27 New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 33.92ab. Till-Holger Borchert, *Jan van Eyck*, Cologne 2008, s. 86–89.
- 28 *Congregabo super eos mala, et sagittas meas complebo in eis. Consumuntur fame, et devorabunt eos aves morsu amarissimo: dentes bestiarum immittam in eos, cum furore trahentium super terram, atque serpentium. Foris vastabit eos gladius, et intus pavor, juvenem simul ac virginem, lactentem cum homine sene*. VULGATA
- 29 Takto františkán Jan z Mét v dochovaném textu kázání ke svátku obrácení sv. Pavla z roku 1273. PLESCH 2006, s. 266.
- 30 Takto byla např. využívána některá díla zobrazující sedm smrtelných hříchů, jež byla umístěna v sakristii, a kde byl každý hřích označen číslem či písmenem, např. známá deska s obrazem Posledního soudu a sedmi smrtelných hříchů z Antverp, nyní deponovaná v Maagdenhuis-museum, podobně jako některé nástěnné malby. Srov. GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 179. Ke zpovědi ve středověku obecně např. BILLER – MINNIS 1998.
- 31 *Ibidem*, s. 267.
- 32 *Ars praedicandi* – podle traktátu Alaina z Lille, kazatelského manuálu užívaného po celý středověk. Ke středověké homiletice existuje rozsáhlá literatura, ze které vybírám: Thomas L. Amos – Eugene Green – Beverly M. Kienzle (eds.), *De Ore Domini: The Preacher and World in the Middle Ages*, Kalamazoo 1989; JANSEN 2000; Jacques Longère, *La prédication médiévale*, Paris 1983; Roger Anderson (ed.), *Constructing the Medieval Sermon*, Turnhout 2007; Carolyn Muessig (ed.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden – Boston – Köln 2002; Larissa Taylor, *Soldiers of Christ. Preaching in Late Medieval and Reformation France*, New York – Oxford 1992; Claire M. Waters, *Angels and Earthly Creatures. Preaching, Performance, and Gender in the Later Middle Ages*, Philadelphia 2004. K českému prostředí a reformní homiletice nejnověji SOUKUP 2011.
- 33 K textu traktátu uvádím pouze základní a recentní literaturu: Zygmunt Celichowski (ed.), *Ars Moriendi*. Rozprawa bibliograficzna, in: *Rozprawy Akademii umiejętności. Wydział filologiczny*, ser. II, tom II, Kraków 1893, s. 143–163; Frances M. Comper (ed.), *The Book of the Craft of Dying and Other Early English Tracts concerning Death*, London 1917; RUDOLF 1957, s. 75–81; OLDS 1966; O'CONNOR 1966; CAMPBELL 1995; Jacques Laager (ed.), *Ars moriendi. Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther*, Zürich 1996; KÜMPER 2007; CHINCA 2008; KINCH 2013, s. 35–105; WŁODARSKI 2015.

(205)



- (206)
- 34 Např. v *Histoire de la Bible* Hermanna z Valenciennes iluminované Pierrem Remietem. New York, Pierpont Morgan Library, M.526, fol. 14v. CAMILLE 1996, s. 135.
- 35 Takto např. v rozměrném obraze Posledního soudu Fra Angelica, kde je nad peklem zobrazen stojící žnec s kosou a slaměným kloboukem posunutým do čela tak, že “smrtákovi” s dokonale realistickým „živým“ tělem, není vidět do obličeje. Florencie, Museo Nazionale di San Marco. 1425–1430. inv. č. 8505.
- 36 Takto je Smrt zobrazena na slavném Triumpfu smrti v Campo Santo v Pise, v Lucignanu nebo ve florentském rukopise Boccacciova Decameronu z roku 1427 (dnes deponovaném v pařížské Bibliothèque Nationale de France, sign. MS Italien 63, fol. 6r), kde Smrt s dlouhými vlasy jede na oslu. K tomu srov. Maïke Christadler, *From Allegory to Anatomy: Feminity and the Dance Macabre*, in: OOSTERWIJK – KNÖLL 2011, s. 101–129.
- 37 K ikonografii smrti v umění raného a vrcholného středověku existuje překvapivě skromná literatura: H. Rosenfeld, heslo „Tod“, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), *LCI*, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 1972, sl. 327–332; Jill Bradley, *You Shall Surely Not Die: The Concepts of Sin and Death as Expressed in the Manuscript Art of North-Western Europe c. 800–1200*, 2.vol, Leiden 2008 (BRADLEY 2008); Idem, *The Changing Face of Death*, in: Christian Krötzel – Katriina Mustakallio (eds.), *On Old Ages: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout 2011, s. 57–87. (BRADLEY 2011); prakticky nedostupná nepublikovaná dizertace Louise Edwarda Jordana, *The Iconography of Death in Western Art to 1350*, dizertační práce, University of Notre Dame, Notre Dame 1980.
- 38 Např. ve Velislavově bibli v ikonograficky značně archaizující scéně Stvoření světa, kde jsou po stranách stojícího Stvořitele zobrazeny alegorické postavy Luny a Noci, Slunce a Dne, přičemž v obou případech personifikace Luny a Slunce drží dolů obrácené hořící pochodně, přidržované pod nimi stojícími figurami Noci a Dne. Velislavova bible, kol. 1340. Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 124, fol. 2r.
- 39 Pompejská mozaika z triklinia domu I, 5, 2 je z doby mezi rokem 30 před. n. l. a 14 n. l. Neapol, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sbírka mozaik, inv. č. 109982. Stefano De Caro, *The National Archaeological Museum of Naples. Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta*, Napoli 2001, s. 191.
- 40 BRADLEY 2008, II, s. 9; BRADLEY 2011, s. 59. Srov. rovněž
- 41 K tomu rozsáhle DELUMEAU 1993, s. 15–39; RUDOLF 1957, s. 11–24.
- 42 Peter Brown, *The Decline of the Empire of God. Amnesty, Penance, and the Afterlife from Late Antiquity to the Middle ages*, in: BYNUM – FREEDMAN 2000, s. 43.
- 43 Ibidem.
- 44 Takto např. na fol. 53v. Utrechtský žaltář (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rheno-traiectinae I Nr 32. Remeš, kol. 830). BRADLEY 2011, s. 59, 63–65.
- 45 *Ovinuly mě provazy smrti, přepadli mě úzkosti podsvětí; nacházím jen soužení a strasti. Vyzývá vás však Hospodinovo jméno: Hospodine, prosím, zachraň mi život!*

- 46 Podle Vulgaty 90. Žalm. *Nelekej se hrůzy noci ani šípu, který létá ve dne, moru, jenž se plíží temnotami...*
- 47 ...*daemonio meridiano*
- 48 BRADLEY 2008, II, s. 102; Robert E. Sinkewicz (ed.), *Evagrius of Pontus. The Greek ascetic corpus*, New York – Oxford 2003, s. 99; WENZEL 1967.
- 49 Takto např. v podobě reliéfů na fasádě kostelů Panny Marie v Sepúlvedě v Segovii, Panny Marie Asunziónské ve Villasayas (provincie Soria), nebo v kostele Panny Marie v Biotě (provincie Zaragoza). Dozvuky archetypálních obav z poledního démona se v podobě lidové pověry objevují ještě v Erbenově *Kytici*, kdy v básni *Polednice* matka neprozřetelně zavolá na zlobivé dítě polednici – tj. poledního démona v podobě odpudivé stařeny, jejíž popis by umožňoval ji snadno zaměnit se samotnou Smrtí.
- 50 Stuttgartský žaltář, první polovina 9. století. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod.bilb.fol.23, fol. 16v. BRADLEY 2011, s. 65–66.
- 51 *Útrapy si rozmnožují, kdo běhají za jinými bohy. Ani trochu krve v úlitbu jim nedám, jejich jméno nepřejde mi přes rty.* (Žalm 16: 4)
- 52 *Jejich dobytek vydal v plen krupobití a ohnivým střelám jejich stáda. Tak je stíhal svým planoucím hněvem, hněvem hrozným, prchlivostí, souženými, řadou posluš zkázy. Dával průchod svému hněvu, jejich duše neušetřil smrti, vydal moru v plen vše živé.* (Žalm 78:48–50)
- 53 Drogův sakramentář, Paříž, Bibliothèque Nationale de France, cod. lat. 9428, fol. 43v., kol 850. K ikonografii miniatury podrobně Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolignian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2001, s. 254–266.
- 54 Londýn, British Library, MS Harley 603, fol. 1v, kol. 1010. BRADLEY 2011, s. 77.
- 55 Londýn, British Library, MS Stowe 944, fol. 7r, Winchester, kol. 1030. Ibidem; Keynes, Simon (ed.), *The Liber Vitae of the New Minster and Hyde Abbey, Winchester. Early English Manuscripts in Facsimile*, Copenhagen 1996.
- 56 Ibidem, 77–78.
- 57 Takto v Jotsualdově *Vita Odilonis*. BRADLEY 2008, II, s. 251; LE GOFF 2003, s. 197. Podobně Julian z Vézelay ve svém kázání o Posledním soudu: *Ponechme stranou ty, kteří jsou v ohni geheny, ty, jimž se podle tohoto věčného ohně říká „ethničtí“ od slova Et(h)na...* Cit. podle ibidem, s. 198.
- 58 Srov. ibidem.
- 59 Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 579, fol. 50r. COHEN 2000, s. 57; BRADLEY 2011, s. 78–80.
- 60 Ibidem, s. 78.
- 61 Tzv. Tiberiův žaltář, 3. čtvrtina 11. až 2. polovina 12. stol. Londýn, British Library, Cotton C VI, fol. 6v. BRADLEY 2008, II, s. 275–276.
- 62 Četné příklady viz RUDOLF 1957, s. 25–48; DELUMEAU 1993, s. 18–24.

(207)



- 63 Srov. Peter Brown, *Tělo a společnost. Muži, ženy a sexuální odříkání v raném křesťanství*, Praha 2000, zejm. s. 257–289.
- 64 *Meditatio de humana conditione*, caput III *De dignitate animae, et vilitate corporis*. Překl. cit. podle DELUMEAU 1993, s. 53: *Nihil aliud est homo quam sperma feti lum, saccus stercirum, cibus vermium (...)* *Cur ergo superbis homo, attendens quod fuisti vile semen, et sanguis coagulatus in utero; deinde miseriis hujus vitae expositus et peccato, postea vermis et cibus vermium futurus in tumulo (...)* *Cur carnem tuam pretiosis rebus impinguas et adornas, quam post paucos dies vermes devoraturi sunt in sepulcro...* PL 182, sl. 490. Anonymní traktát *Meditatio de humana conditione* je obvykle Bernardovi připisován, jeho autorství však není jisté a jako možný autor je rovněž uváděn Hugo ze sv. Viktora. Ve středověku byly tzv. Pseudo-Bernardovy meditace velmi oblíbeny a známy též jako *Apokryfy sv. Bernarda*. Srov.: J. Justin Brent, *The Eschatological Cluster – Sayings of St. Bernard, Visions of St. Paul, and Dispute between the Body and the Soul* – in Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108, in: Kimberly K. Bell – Julie N. Couch (eds.), *The Texts and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Laud Misc. 108. The Shaping of English Vernacular Narrative*, Leiden 2011, s. 160–161.
- (208) 65 Např. Rupert z Deutz, Petr Damian, Anselm, Lotharius Segni (Inocenc III.), anonymní traktát připisovaný dříve sv. Augustinovi *Speculum peccatoris*, nebo Ondřej Krétský, který věřícím v traktátu *De humanae vitae et de defunctis* doporučoval meditaci u hrobů: *Sustine virili animo inde crumphantem putoris olentiam, fluoremque male exhalantem. Feras quoque grave aspectu vermium spectaculum, tabe fluens illud, ac sanie obrutum...* (*Mužně odolávej nákaze, která se šíří z hniloby a zhoubných výparů. Zůstaň pevný při pohledu na červy a tlení bublající hnisem, neboť i ty se jednou rozpadneš...*). PG 97, sl. 1291; překl. DELUMEAU 1993, s. 51.
- 66 Takto v italské nástěnné malbě inspirované starší latinskou básní *Vado mori* (např. v Atri či Melfi) a ve Francii v knižní malbě jako vizuálním doprovodu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými. Srov. s. 94–96.
- 67 Traktát se dochoval ve více než sedmi stech středověkých edicích, přičemž v odborné literatuře se rovněž objevuje pod titulem *De contemptu mundi*. K vlivnému traktátu např. John C. Moore, *Innocent III's De Miseria Humanae Conditionis: A Speculum Curiae?*, *The Catholic Historical Review* 67, no. 4, 1981, s. 553–564.
- 68 Aden Kumler hovoří o „morálně-duchovní introspekci“ (*moral-spiritual introspection*), kdy obrazy doprovázející texty některých moralistně-didaktických textů 12. a 13. století sloužily jak k didaktickému účelu, tak zároveň k mystickému nazírání a mravní sebereflexi. KUMLER 2011, s. 60–63; GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 112.
- 69 Evangelistář abatyše Uty, kol. 1020. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 13601. K ikonografii rukopisu existuje rozsáhlá literatura, z níž vybírám Bernhard Bischoff, *Literarisches und künstlerisches Leben in St Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters*, *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benedictiner-Ordens und seiner Zweige* 51, 1933, s. 102–142; MAYR-HARTING 1999, s. 126–129; SUCKALE 2012, s. 121–123; BRADLEY 2008, II, s. 248–253; COHEN 2000; BRADLEY 2011, s. 82–86. K dialektice života a smrti v rané středověké literatuře srov. HAAS 1989, s. 35–40.

- 70 MAYR-HARTING 1999, s. 126. K dalším literárním zdrojům a významům složité ikonografie Eberhardova rationale nejnověji COHEN 2000, s. 171–179.
- 71 *Útčištěm kříže, Ereba, kosmos, smrt a ďábla Kristus, všemocná moudrost Otce, porazil.* Cit. a přelož. podle COHEN 2000, s. 55.
- 72 *Sama zhyň, poražená smrti, která chceš porazit Krista.* Cit. a přelož. podle ibidem, s. 56.
- 73 *Život svatých dýše navždy následujíc Pána.* Cit. a přelož. podle ibidem.
- 74 Mat. 27:51–52
- 75 Zvyk zavínování mrtvol je znám již z pozdní antiky, ve vrcholném a pozdním středověku se nejčastěji používal rubáš, do kterého bylo tělo zesnulého zašito a umístěno do hrobu. Zvyky „oblékání mrtvol“ se lišily jak v souvislosti se společenským statutem zesnulého, tak geograficky. Srov. DANIELL 1997, s. 38–39.
- 76 Takto např. v Prudentiově Psychomachii v lyonské Bibliotheque du Palais des Arts, MS. 22, fol. 7v. Helen Woodruff, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, Cambridge 1935, č. 77. K ikonografii Psychomachie ve středověkém umění srov. KATZENELLENBOGEN 1939. (209)
- 77 *Quidam putant mortem esse personam; quibus concordat quod mors in specie hominis cum falce in picturis repraesentatur. Dialogus Miraculorum, Distinctio XI, Capitulum LXI.* Cit. podle: Joseph Strange (ed.), *Caesarii Heisterbacensis Dialogus Miraculorum*, vol. 2, Köln – Bonn – Bruxeless 1851, s. 313. (STRANGE 1851, II) V antice i ve středověku se srp běžně objevuje jako dualistický atribut Saturna – boha dobré sklizně, ale zároveň stárí a smrti. Podobně ve Zjevení (14:14–16) se objevuje Kristus jakožto žnec, přičemž Soudný den je nazýván hodinou žně: „...Pošli svůj srp a začni žeň, protože nastala hodina žně a úroda země dozrála. A ten, který seděl na oblaku hodil svůj srp na zem, a země byla požata.“
- 78 Mettenská bible chudých, 1414. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 8201, fol. 97v. SUCKALE 2012, s. 121–123. K fenoménu kopírování, přejímání a adaptací starších motivů ve středověké knižní malbě srov. Monika E. Müller (ed.), *Use of Models in Medieval Book Painting*, Newcastel upon Tyne 2014.
- 79 Srov. druhou kapitolu této knihy.
- 80 Siena, Pinacoteca nazionale di Siena, inv. č. 92. CARLETTI – POLACCI 2014, s. 113–116; WILLE 2002, s. 136–138.
- 81 K pisánskému Triumpfu smrti viz CARLETTI – POLACCI 2014; BOECKL 1997; WILLE 2002, s. 30–48; MEISS 1965; MEISS 1978, s. 74–80; VÖSLER 2001, s. 20–22, 51–52; 59–67.
- 82 *O tu che leggi ponchura ai colpi di / chostei chocise me / cheso signior di / lei.* Ibidem, s. 113.
- 83 Srov. VÖSLER 2001, s. 34–35. K výjimečnému rozvoji medicínské literatury a studia zejména ve Francii a Itálii „přispěla“ rovněž morová epidemie z roku 1347, přičemž nejstarší „morové“ traktáty jsou datovány již do roku 1348. K tomu Samuel K. Cohn, *Cultures of Plague. Medical Thinking at the End of Renaissance*, Oxford 2010, s. 1–2; CAMILLE 1996, s. 152–153.
- 84 Anonymní báseň *Se nous vous apportons nouvelles* z počátku 14. století. Cit. podle DELU-MEAU 1993, s. 79.



- 85 Srov. *ibidem*, s. 123, 126–127.
- 86 Obrazové cykly Apokalypsy pravděpodobně existovaly již v raně křesťanském umění 5. a 6. století, avšak do dnešních dnů se však nedochovaly. Peter Klein uvažuje o dvou nejstarších prototypoch – římsko-křesťanském a raně španělském či severoafrickém, z nichž vychází karolínská a katalánská tradice obrazových cyklů Apokalypsy. Srov. KLEIN 1992, s. 175–177; SCHILLER 1990, s. 84.
- 87 ...*a peklo šlo za ním*. Takto např. ve vizigótském komentáři k Apokalypse z konce 10. století (Urgell, Museu Diocesana de La Seu d'Urgell, MS 26, f. 109v), nebo v Beatově komentáři k Apokalypse z Léonu z roku 1047. Madrid, Biblioteca Nacional, Vitrina 14–2, fol. 135r. O'NEILL 1993, s. 289–290.
- (210) 88 Lorrvão (?), 1189. Lisabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Cod. 160, fol. 108v. Ingrid Baumgärtner, Visualisierte Weltenträume. Tradition und Innovation in den Weltkarten der Beatustradition des 10. bis 13. Jahrhunderts, in: Hans-Joachim Schmidt (Hrsg.), *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, Berlin – New York 2005, s. 248.
- 89 Bamberg, Staatsbibliothek, MS. Bibl.140, fol. 16r. MAYR-HARTING 1999, s. 11–56.
- 90 Oxford, Bodleian Library, MS Bodl. 352, fol. 6v. KLEIN 1992, s. 176.
- 91 V textu Vulgaty se ovšem v souvislosti se čtvrtým jezdce hovoří pouze o smrti a „pozemských bestiích“: *Et ecce equus pallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi Mors, et infernus sequebatur eum, et data est illi potestas super quatuor partes terrae, interficere gladio, fame, et morte, et bestiis terrae.* (Zj. 6:7–8). Středověcí exegeté text interpretovali v souvislosti se starozákonnými verši Ezechiela (5: 12, 16–17): *Třetina v tobě zemře morem a zajde uprostřed tebe hladem, třetina padne okolo tebe mečem a třetinu rozvějí do všech větrů a s taseným mečem jim budu v zádech (...)* Vystřelím na vás zhoubné šípy hladu, které přinesou zkázu, vystřelím je k vaší zkáze, uvedu na vás hlad a dravou zvěř, a budeš bez dětí; projde tebou mor a krev, uvedu na tebe meč... Pierre Prigent dále upozorňuje, že v řeckém překladu Starého zákona je používané řecké θανατος (Thanatos – bůh smrti, Smrt) překladem hebrejského výrazu užívaného pro zhoubnou nákazu či mor. Srov. Pierre Prigent, *Commentary on the Apocalypse of St. John*, Tübingen 2004, s. 271–272.
- 92 Takto ve skupině anglo-francouzských či anglo-normanských Apokalyps ze 13. a 14. století, jež se dále dělí na několik formálních podskupin (Morgan, Mety, Westminster atd.). Např. Apokalypsa ze Salisbury, 1240–1250, Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS. Français 403, fol. 9r; Lambethova Apokalypsa, 1260–1275. Londýn, Lambeth Palace Library, MS 209, fol. 6v; Apokalypsa z Cloisters, kol. 1330. New York, The Metropolitan Museum of Art, MS 68.174, fol. 8r, nebo Apokalypsa z Abingdonu, 3. čtvrtina 13. století. Londýn, British Library, Add MS 42555, fol. 14v, kde kůň, na němž jede Smrt, je v chomoutu a táhne peklo zapřažené za sebou. KLEIN 1996, s. 188–192.
- 93 Tzv. Douce Apokalypse, kolem 1270. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 180, pag. 16.
- 94 Melanie Holcomb (ed.), *Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages*, kat. výst., The Metropolitan Museum of Art, New Haven – London 2009, kat. č. 37.

- 95 *Cultural event*. MEISS 1978, s. 73; Vlivná studie vyšla poprvé v roce 1951. Meissovy závěry o kulturní kauzalitě a proměně florentské a sienské společnosti a umění v souvislosti s epidemií černé smrti vyvrátil BINSKI 1996, s. 126–134.
- 96 Erfurt, kol. 1350. Londýn, British Library, Add MS 15243, fol. 12r. Peter Wolf (ed.), *Ludwig der Bayer: Wir sind Kaiser!* (kat. výst.), Regensburg 2014, s. 272, kat. č. 5.30.
- 97 Pro středověkou ikonografii je určující text Vulgaty, která hovoří o lvu a baziliškovi (90:13): *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*.
- 98 K ikonografii sedmi smrtelných hříčů, popř. pýchy srov. O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York – London 1988; Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Bamberg 1999; Colum Hourihane (ed.), *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton 2000; GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013.
- 99 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB MS 78 D 40, fol. 91r. BETHMONT-GALLERAND 2011, s. 173–175. Podobně také na nástěnné malbě v hradní kapli sv. Kateřiny v Aufensteinu, kde je jako juxtapozice Triumfu smrti vyobrazena personifikace Pýchy v podobě korunované ženské postavy jedoucí na jelenu. KOFLER-ENGL 1995, s. 55.
- 100 Hamburk, kol. 1380. Londýn, Victoria and Albert Museum, inv. no. 5940-1859. Kompozice panelů pravděpodobně vychází z iluminovaných komentářů k Apokalypse Alexandra z Brém z 13. století. Montague R. James, *The Apocalypse in Art*, London 1931, s. 66–68.
- 101 Zuzana Všeetečková, Krátká úvaha ke karlštejnskému apokalyptickému cyklu, in: *Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře*, Praha 2010, s. 84.
- 102 Velislavova bible, kol. 1340. Praha, Národní knihovna, XXIII C 124.
- 103 Velislavova bible, kol. 1340. Praha, Národní knihovna, XXIII C 124, fol. 156r.
- 104 Takto např. v *Psychomachii* z Lyonu, Bibliotheque du Palais des Arts, Ms. 22, fol. 4v. Někdy má *Ira* v ruce, podobně jako *Smrt* v pozdějších anglo-normanských Apokalypsách hořící pochodně. Takto např. v normandské *Psychomachii* z roku 1120. Londýn, British Library, Cotton MS Titus D XVI, fol. 7r. Srov. KATZENELLENBOGEN 1939, s. 1–13. V případě iluminátora Velislavovy bible, který evidentně čerpal z raně středověké ikonografické tradice, se mohlo jednat o nepochopení atributů *Hněvu* jako šípů, jež jsou v raně středověkých vizualizacích této neřesti často zobrazeny nejednoznačným způsobem někdy připomínající trojzubce či právě žezla.
- 105 *Hněv* je proto v ikonografii 14. a 15. století proto nejčastěji zobrazován jako na medvědu jedoucí postava zabodávající si nůž či krátký meč do hrudi, nebo jako na zvířeti jedoucí pár (četné příklady bychom našli v Itálii, v oblasti střední Evropy např. ve farním kostele sv. Jakuba v Levoči, v kostele sv. Ondřeje v malopolské Olkuszi nebo v kostele sv. Benedikta v Krnově-Kostelci, přičemž žena dýkou probodává nemluvně). Srov. GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 176.
- 106 Viz s. 79–80.

(211)



- 107 Opatovický brevíř, kol. 1370. Krakov, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, MS 240, fol. 283r. MIODOŃSKA 1968, s. 213–252.
- 108 Viz např. Františkova *Laudes Creaturarum (Píseň bratra slunce)*, v níž světec oslovuje „tělesnou smrt“ (*morte corporale*) svou („naši“) sestrou a příznačně varuje před tzv. druhou (eschatologickou) smrtí (*la morte secunda*): *Laudato si mi Signore, per sora nostra Morte corporale, da la quale nullu homo uiuente pò skappare: guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali; beati quelli ke trouarà ne le Tue sanctissime uoluntati, ka la morte secunda no ,l farrà male*. Cit. podle Lorna de'Lucchi – Alfred A. Knopf (eds. et transl.), *An Antology of Italian Poems 13th–19th Century*, New York 1922, s. 2–3. K makabrázním motivům a *ars moriendi* tematice zejm. v pastorační literatuře a homiletice spojené s dominikánským řádem DELUMEAU 1993, s. 64–65; K žebravým řádům jakožto významným šířitelům očišťovací teologie v pastorační praxi po Lyonském koncilu (1274) viz WEHRLI-JOHNS 1994, s. 53–54.
- 109 Ludmila Fialová et al., *Dějiny obyvatelstva českých zemí*, Praha 1996, s. 60–65.
- (212) 110 Dle sdělení broumovského faráře p. Martina Lanži byly kosti v komoře původně naskládány až po strop. Malby byly kuriózně odhaleny dvakrát, poprvé to bylo již ve zmíněném roce 1967 farářem p. Františkem Plodkem, který si chtěl ve východní části farní budovy zřídit garáž. Po vybourání příčky odkryl do té doby nepřístupný prostor kostnice. Srov. SLAVÍK 2015, s. 20. K broumovským malbám v souvislosti s malířskou výzdobou kostela sv. Mořice v Mouřenci u Annína již FAJT – HORPENIAK – ROYT 1994, s. 255 (zde i foto stavu před restaurováním maleb po jejich částečné fixaci). K dataci a ikonografii broumovských maleb nejnověji ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015. K finálnímu restaurování maleb, jež proběhlo mezi lety 2013 a 2015: Pavel Mach, Restaurování středověkých nástěnných maleb na faře v Broumově, in: *Monumenta vivent 2014*, Josefov 2014, s. 85–91; Pavel Padevět – Miroslav Křížek, Restaurování středověké nástěnné malby Posledního soudu v suterénu broumovské fary, in: *Průzkumy Památek XXII*, č. 2, 2015, s. 21–24.
- 111 ŠRÁMEK 2015, s. 35.
- 112 Karner je situován při jedné z hlavních komunikačních tras města a analogie v zahraničí naznačují, že zakomponování (již existujících) architektur karnerů do opevnění nebylo nijak neobvyklé. Víme, že opevnění zahrnovalo kromě městského areálu s kostelem (a hřbitovem) i objekty kláštera a hradu. První stevebněhistorický průzkum farní budovy byl vypracován již v roce 1980, přičemž karner byl datován obecně do 14. století, další upřesnění datace přineslo zaměření přízemí a suterénu budovy Janem Čížkem a Jiřím Slavíkem, kteří budovu karneru logicky označili za spodní část hradební věže ze 3. čtvrtiny 14. století, kdy bylo budováno městské opevnění. Budova karneru však musí být starší, jak vyplývá z datování nalezených maleb. Srov. SLAVÍK 2015, s. 21.
- 113 Námětu legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými také v souvislosti s malbami v broumovském karneru se podrobně věnuje následující kapitola.
- 114 Všechny nápisy v broumovském karneru cituji dle: ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015, s. 4–6.

- 115 *Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis.* Cit. podle KÜNSTLE 1908, s. 28.
- 116 *Mors iuvenes rapit atque senes nulli miseretur* je např. zapsáno v pozdějším přípisku psaném gotickou bastardou v Codexu Gigas, (Codex gigas, Stockholm, Kungl Biblioteket, A 148, fol. 305v), který byl již v době výmalby broumovského karneru zásluhou opata Bavora z Nečtina v majetku břevnovských benediktýnů. Broumovský klášter byl břevnovskou expoziturou, platilo, že hlavou broumovského kláštera byl břevnovský opat. K fungování expozitur ve středověku, k broumovskému klášteru a jeho středověkým dějinám viz ŠRÁMEK 2015, s. 13–42.
- 117 Tusa, kostel sv. Mikuláše, 1460–1480. Slova pronáší první umrlec v legendě vymalované na východním klenebním poli kostelní lodi. K malbám viz: <http://danmarkskirker.natmus.dk/holbaek/tuse-kirke/> (vyhledáno 23. 1. 2016), zde odkaz na Marie-Louise Jørgensen – Mogens Vedso – Hugo Johannsen et al., *Danmarks kirker: Holbæk Amt.* Bind 4., København 1979, s. 587–617; ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015, pozn. 11.
- 118 KOUDOUNARIS 2011, s. 19.
- 119 Výmluvná je např. ilustrace k oficiu za zemřelé v luxusně iluminovaných Rohanových hodinách (*Grandes Heures de Rohan*) vytvořených pro Karla z Berry (od roku 1422 francouzského krále Karla VII.) z 20. let 15. století, kde jsou zobrazeni čtyři hrobníci pochovávající do mělkých hrobů dvě těla zašitá do rubášů, zatímco mniši v černých kápích se modlí. Kolem hrobníků jsou rozházeny ostatky mrtvých, mezi nimiž leží jejich nástroje (motyka a lopata), ale i kosa, zjevně jakožto symbolický atribut Smrti. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Latin 9471, fol. 182r. Millard Meiss – Marcel Thomas, *The Rohan Master. A Book of Hours*, New York 1973, obr. č. 71.
- 120 KOUDOUNARIS 2011, s. 20. Nicméně již v roce 813 nařídila mohučská synoda, že žádná těla vyjma biskupů, opatů a výjimečných a zbožných věřících, nesmějí být pochovávána uvnitř kostelů. Srov. BINSKI 1996, s. 72.
- 121 KOUDOUNARIS 2011, s. 19.
- 122 Ibidem, s. 23.
- 123 Takto např. karner při kostele sv. Štěpána ve švýcarském Leuku, jehož zdi zdobí, vedle stovek lebek, také monumentální malba Tance smrti (po roce 1496) se značně originální ikonografií, nebo nízký karner ve francouzském Berig-Vintrage, kde jsou ostatky naskládány kolem zdí liturgicky využívané komory. Srov. ibidem, s. 30–31, 36.
- 124 BINSKI 1996, s. 32–33.
- 125 Ibidem; ke struktuře oficia viz ZÖHL 2011, s. 328–329.
- 126 Nejčastěji se zde bude od konce 13. století objevovat legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, v 15. století také Triumf či Tanec smrti. K tomu srov. Millard Meiss, *La Mort et l'Office des morts a l'époque du Maître Boucicaut et des Limbourgs*, *Revue de l'Art* 1, 1968, s. 17–25; Gabrielle Bartz – Eberhard König, *Die Illustration des Toten-offiziums in Stundenbüchern*, in: Hansjakob Becker et al., *Im Angesicht des Todes: ein interdisziplinäres Kompendium I*, St. Ottilien 1987, s. 487–528; ZÖHL 2011, s. 325–360; BÜTTNER 2002, s. 243–283.

(213)



- 127 Od dob rané církve byli zemřelí děleni do čtyř kategorií a podle toho také pohřbíváni. Do nejprestižnější kategorie tzv. *valde boni* – spadají pouze světcí a mučedníci, pohřbíváni v kryptách, dále *non valde boni* – ti zemřelí, kteří čekají po smrti na Poslední soud před branami Nebeského Jeruzaléma a nemusejí trpět v očistci (např. členové kléru, papežové apod.) a pohřbíváni na nejprestižnějších místech v kostele, zatímco *non valde mali* se musejí nejprve očistit od veniálních hříchů. *Valde mali* – tj. velmi špatní, jsou hříšníci propadlí peklu. K „mechanizmu“ dělení zemřelých do těchto kategorií JEZLER 1994b, s. 13–16. K funerální praxi v souvislosti s kategorizací zemřelých Angelika Konrad-Schineller, Angels as Agents of Transfer Between Hebrew Origins, Byzantium, and Western Europe: Merienberg in South Tyrol as a Case Study, in: Niels Gutschow – Katharina Weiler (eds.), *Spirits in Transcultural Skies. Auspicious and Protective Spirits in Artefacts and Architecture Between East and West*, Heidelberg – New York – London 2015, s. 63–64.
- 128 Tzv. *non valde boni*. Srov. JEZLER 1994b, s. 16; LE GOFF 2003, s. 208–215, 223.
- (214) 129 BYNUM 1995; KOUDOUNARIS 2011, s. 19
- 130 Otázkám znovuspojení těla a duše při Posledním soudu se věnovala ve středověku řada teologů, jejichž texty shrnula a analyzovala Caroline W. Bynum. O existujícím spojení těla a duše po tělesné mrti píše např. Anselm z Laonu, který v díle *Liber pancricis* nazývá toto spojení slovem *nexus*. Podobně řada dalších teologů. Srov. BYNUM 1995, s. 127–128.
- 131 Mat. 25:31–46. Poslední skutek, pohřbívání mrtvých, byl mezi milosrdné skutky zařazen až na konci 12. století a vycházel ze starozákonní knihy Tóbiáš: *Hle, kdykoli ses modlíš ty, Tóbite, i Sára, já jsem vnesl připomínku vaší modlitby před Hospodinovu slávu. A když jsi pohřbíval mrtvé, právě tak. Když jsi neváhal vstát a opustit svou hostinu a šel jsi pochovat mrtvého, byl jsem poslán k tobě, abych tě vyzkoušel.* (Tób 12:12–13). K milosrdným skutkům a jejich zobrazování ve středověku viz např. základní studii k tématu sedmi skutků milosrdenství v evropském středověkém umění studie od Ralfa von Bührena, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts*, Hildesheim–Zürich–New York 1998. K původu ikonografie milosrdných skutků srov. Albert Dietl, Vom Wort zum Bild der Werke der Barmherzigkeit: Eine Skizze zur Vor- und Frühgeschichte eines neuen Bildthemas, in: Hans-Rudolf Meier (ed.), *Schwelle zum Paradies: die Galluspforte des Basler Münsters*, Basel 2002, s. 71–101. Pro nejnovějším komplexním pokus o zpracování ikonografie sedmi skutků milosrdenství s důrazem na italské umění viz Federico Botana, *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c. 1050 – c. 1400)*, Turnhout 2011. V českém prostředí GROLLOVÁ–RYWIKOVÁ 2013, s. 115–119.
- 132 K novému *modu confitendi* a jeho reflexi v umění vrcholného středověku obsáhle KUMLER 2011, s. 45–101; BEATTIE 2007, s. 39–56.
- 133 *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*, tzv. klementinský sborník. Praha, Národní knihovna České republiky XVII A 6, fol. 156v. Cit. podle online edice (ed. Andrea SVOBODOVÁ): <http://vokabular.ujc.cas.cz/modules/edicni/edice/8e225356-88da-42da-8808-f110b13b2b4e/plny-text/s-apatem/folio/156v> (vyhledáno 23. 1. 2016)

- 134 Emile Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York – London 1972, s. 198.
- 135 Ibidem.
- 136 Praha, Knihovna národního muzea, III B 10, p. 92. Ke sborníku naposledy RYWIKOVÁ 2009. Zde citace starší literatury.
- 137 Sabine-Maria Weitzel, Die romanischen Wandmalereien im Chor und Querschiff der St.-Marien-Kirche in Bergen auf Rügen – Original und Erfindung, *Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte. Neue Folge*, Bd. 91, 2005, s. 39–60; ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015, s. 10.
- 138 Giovanni Canavesio, 1472, kostel san Fiorenzo v Bastia Mondovì; Tommaso Biazaci, 1474–1483, kostel Santa Maria delle Grazie v Monte Grazia v Imperii; Santa Maria Imacolata v Ceri. Nino M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della riforma gregoriana*, Roma 1996. K ikonografii pekla a sedmi smrtelných hříčů v Bastia Mondovì viz Laura Pasquini, I luoghi dell'aldilà: iconografia, in: Anna L. Trombetti Budriesi (ed.), *Un gallo as Asclepio: Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, s. 604–607.
- 139 K ikonografii bamberského dómu recentně Nina Rowe, Synagoga Tumbles, a Rider Triumphs: Clerical Viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral, *Gesta*, no. 1, vol. 45, 2006, s. 15–42.
- 140 K malbám Anna Bergmans, Femmes saintes, La Passion du Christ et L'Amour Mystique Ico-nographie des Peintures Murales Médiévales dans les Églises des Béguinages (Pays-Bas Méridionaux), in: CARDON – STOCK – VANWIJNSBERGHE 2002, s. 144–146.
- 141 Mariánské hodinky vytiskla pařížská tiskárna Yolandy Bonhomme v roce 1542. Soukromá sbírka, bez sign. ZÖHL 2011, s. 342.
- 142 Přímý vliv církevních reforem IV. lateránského koncilu na náboženský život západní Evropy, zejména Anglie a Francie, je na rozdíl od českého prostředí poměrně dobře zpracován nicméně kulturní a historické diference mezi západní a střední Evropou nedovolují aplikovat poznatky tohoto bádání na české prostředí. Z anglických synodálních usnesení např. vyplývá, že kněží měli své farníky poučovat o základních věroučných principech obvykle redukovaných na znalost Kréda, Desatera, popř. vyjmenování sedmi svátostí a základních modliteb jako Otčenáš, Ave Maria, Zdrávas apod., přičemž nově měli být poučeni také o *capitalia peccata* a posledních věcech člověka. Leonard Boyl, The Fourth Lateran Council and Manuals of Popular Theology, in: Thomas J. Heffernan (ed.), *The Popular Literature of Medieval England*, Knoxville 1985, s. 30–43; Nicol R. Rice, *Lay Piety and Religious Discipline in Middle English Literature*, Cambridge 2008; Dieter Harmening, Katechismusliteratur: Grundlagen religiöser Laienbildung im Spätmittelalter, in: Norbert R. Wolf (ed.), *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter: Perspektiven ihrer Erforschung. Kolloquium, 5.–7. Dezember 1985*, Wiesbaden 1987, s. 91–102; O'REILLY 1988, s. 94–107; KUMLER 2011, s. 4–13.

(215)



- 143 *Quidam bene vivunt, et bene moriuntur; alii et male vivunt, et male moriuntur; alii male quidem vixerunt, sed Dei gratia bene moriuntur...* *Dialogus Miraculorum*, Distinctio XI *De morientibus*, Capitulum I. STRANGE 1851, II, s. 266.
- 144 K fenoménu a textům *ars moriendi*, stejně jako ke Gersonově traktátu existuje rozsáhlá literatura, ze které vybírám: *Ars moriendi, das ist die Kunst zu sterben. Nach Handschriften und Drucken des XV. Jahrhunderts bearbeitet*, Augsburg 1878; KÜMPER 2007; K edicím traktátu O'CONNOR 1966; RUDOLF 1957, s. 69–98; Jeffrey Campbell, *The Ars Moriendi. An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*, dizertační práce, University of Ottawa, Ottawa 1995; Clifton C. Olds, *Ars moriendi: A Study of the Form and Content of Fifteenth-Century Illustrations of the Art of Dying*, dizertační práce, University of Pennsylvania, Michigan 1966; Amy Appleford, *Learning to Die in London, 1380–1540*, Philadelphia 2014; Florence Bayard, *L'art du bien mourir au XVe siècle. Étude sur les arts de bien mourir au bas Moyen Age à la lumière d'un „ars moriendi“ allemand du XVe siècle*, Paris 2000; Mark Chinca, Innenraum des anderen. Zur *Ars moriendi* im 15. Jahrhundert, in: *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005*, Tübingen 2008, s. 355–381; Donald F. Duclow, Everyman and the *Ars Moriendi*. Fifteenth-century ceremonies of dying, *Fifteenth-Century Studies* 6, 1983, s. 93–113; Dennis Siy, *Death, Medieval Moralities and the Ars Moriendi Tradition*, dizertační práce, University of Notre Dame, Indiana 1985; WŁODARSKI 2015. K recepci *ars moriendi* v českém prostředí viz MAREK 2006.
- (216) 145 Zj (6:8): *I pohleděl jsem a aj, kuň plavý a toho, kterýž seděl na něm, jméno bylo smrt, a peklo šlo za ním. I dána jim jest moc nad čtvrtým dílem země, aby mordovali mečem, a hladem, a morem a šelmami zemskými.*
- 146 Jaromír Povejšil (transl.), *Jan ze Žatce, Oráč z Čech*, Praha 1985, s. 39. Srov. BETHMONT-GALLERAND 2011, s. 173.
- 147 Poslední soud, 1061–1071. Řím, Vatikánská muzea, Pinakotéka, inv. č. 40526. Ibidem, s. 184.
- 148 Misál iluminovaný Petrusem z Raimbacourt byl objednan opatem premonstrátského kláštera Saint-Jean-sur-la-Celle v Amiens Janem z Marchella. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS 78 D 40, fol. 91r a 154v. Na obou foliích je zobrazen jako umrlec s rakví a kopím. K ikonografii ibidem, s. 174.
- 149 Různé příklady této ikonografie viz ibidem. Smrt na krokodýlu je vyobrazena na mědirytině doprovázející báseň Jacoba Catse *Proteus*, vydanou v roce 1618. Obr. viz ibidem, s. 185. O krokodýlovi v souvislosti se smrtí se dočteme již ve středověkých bestiářích, kde je označován jako symbol pekla, smrti a nepřítel Krista (*Sic ergo mors et infernus figuram habent cocodrilli, quorum inimicus est dominus Jesus Christus*). Zápasí s hydrou, která vleze spícím krokodýlovi do chřtánu, a ten ji za živa spolkně. Hydra jím však proleze živá, zatímco roztrhá jeho vnitřnosti: *Hic idrus satis est inimicus cocodrillo, et hanc habet naturam et consuetudinem, ut cum viderit cocodrillum dormientem in littore, vadit aperto ore et involuit se in luto quo facilius possit in faucibus eius illabi. Cocodrillus igitur subito vivum eum transglutit. Ille vero dilanians omnia viscera eius non solum unus, sed etiam exit illesus*. Cit. podle fol. 69r

- Aberdeenského bestiáře z doby kolem roku 1200 (Aberdeen, Aberdeen University, MS 24). Digitální kritická edice rukopisu s komentářem je dostupná na: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/intro.hti> (vyhledáno 24. 1. 2016)
- 150 MEISS 1978, zejm. s. 67–80; BINSKI 1996, s. 126–134.
- 151 VÖSLER 2001, s. 51–55; BETHMONT-GALLERAND 2011, s. 179–184
- 152 Malby byly původně umístěny v ambitu hřbitova, do dnešních prostor byly přeneseny druhotně jako důsledek poničení maleb za druhé světové války. CARLETTI – POLACCI 2014; BOECKL 1997; WILLE 2002, s. 30–48; MEISS 1965; MEISS 1978, s. 74–80; VÖSLER 2001, s. 20–22, 51–52; 59–67.
- 153 BOECKL 1997.
- 154 WILLE 2002, s. 143–145 malby v *Sacro speco* datuje až do počátku 60. let 14. století. VÖSLER 2001, s. 67.
- 155 *Ibidem*; WILLE 2002, s. 138–139
- 156 Luis Jordan malby v *Karneidu* i *Aufensteinu* považuje za práci jedné dílny, přičemž malby v *Aufensteinu* jsou starší, avšak autor i je datuje až do doby těsně po roce 1340. Tuto dataci považují za správnou. JORDAN 1988, s. 505. K dataci maleb rovněž KOFLENER-ENGL 1995, s. 92–112.
- 157 Harburg, 15. století. Augsburg, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, MS. 1.3, fol. 1. ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015, s. 16.
- 158 Krakov, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, MS 240, fol. 283r. Miodońska 1968, s. 243. Začíná slovy: *Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei. Quid est homo, quia magnificas eum?* Toto *lectio* bylo rovněž součástí oficia za zemřelé. Vigilie svátku Všech svatých připomínaly následující den – svátek Všech věrných zemřelých – podle Jakuba de Voragine proto, aby *po svátku Všech svatých ustanovil den Dušiček, aby se toho dne dostalo aspoň společné přímlyvy těm, kteří nemohli mít přímlyvu jednotlivě*. Cit. podle VIDMANOVÁ 1998, s. 309.
- 159 Luxusně iluminovaný rukopis je souborem Jenštejnových duchovních a teologických textů. Řím, Bibliotheca Apostolica Vaticana, MS Vat. lat. 1122, fol. 65v. K obsahu a výzdobě kodexu Antonín Friedl, *Kodex Jana z Jenštejna. Iluminovaný rukopis české školy malířské ve Vatikánu (vat. lat. 1122)*, Praha 1931; STEJSKAL 1987, s. 309.
- 160 Kniha městských práv města Horažďovice, 1495. Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1, fol. 4v–5r. KUBÍK 2013; Štěpánovy *meditatio mortis* texty publikoval a přeložil Michal Tejček, *Poezie s klotovými rukávy. Poezie a literatura ve fondech SOkA Klatovy, Ročenka Státního oblastního archivu v Plzni za rok 2006*, Plzeň 2007, s. 68–71. (TEJČEK 2007) Prvním Štěpánovým textem věnovaným smrti je báseň *Morte nichil melius vita nil peius iniqua*, jejíž úvodní verš se objevuje v závěru jednoho z Petrarcových veršovaných dopisů: ... *Morte nihil melius, vita nil peius iniqua. Optima mors, hominum requies aeterna bonorum*. Cit. podle *Poesie minori del Petrarca. Sul testo latino ora corretto. Poeti vivendi o da poco defunti*, vol. II, Milano 1831, s. 368.

(217)



- 161 *Kde jsou císařové jakožto Metuzalém dlouhověký, Absolon překrásný, Samson velmi silný, Šalomún najmúdrější a k tomu velmi múdří, když se jim zdá, že dlouho živi budou, tehdy já velmi brzce přijdu a zachvátím jej do školy mé.* Cit. podle TEJČEK 2007, s. 71.
- 162 Cit. podle Knihy městských práv města Horažďovic, 1495. Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1, fol. 5r.
- 163 K *Dialogu mistra Polikarpa se smrtí* velmi oblíbenému ve středoevropském a zejména polském prostředí, viz Andrzej Dąbrówka, *The Theater of Death in early Polish drama*, *European Medieval Drama* 11, 2007, s. 161–186; Idem – Paweł Stępnia (eds.), *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią*, Warszawa 2014. K traktátu Rozmlouvání člověka se smrtí např. Petr Voit, *Nové pohledy na veršovanou skladbu Rozmlouvání člověka se smrtí*, *Listy filologické* 3, roč. 109, 1986, s. 166–174. Česká báseň navzdory staršímu bádání, jež vznik básně kladlo do doby před rokem 1424, pochází pravděpodobně až z období kolem roku 1500. Ibidem, s. 167.
- (218) 164 Hans-Dietrich Altendorf, *Die Entstehung des Theologischen Höllenbilders in der Alten Kirche*, in: JEZLER 1994a, s. 27–32; K ikonografii pekla v českém prostředí viz DIENSTBIER – FAKTOR 2015; K ikonografii Obžerství viz GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 154–155.
- 165 BINSKI 1996, s. 178–179.
- 166 Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.3.2.IV, fol. 116r. Iluminace komentuje německý text 41. kapitoly Sírachovce věnované smrti a začínající verši: *Ó smrti, jak hořké je pomýšlení na tebe člověku, který pokojně žije mezi svými statky, který žije bezstarostně a má ve všem úspěch...*
- 167 Raunds, kostel sv. Petra, 1420–1450, nebo podobné schéma v Alveley. K vyobrazení GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 151.
- 168 DIENSTBIER – FAKTOR 2015.
- 169 K etymologii *mors* a *morsus* ve středověké exegezi srov. HAAS 1989, s. 42–43; Např. Caesarius z Heisterbachu vysvětluje, že smrt (*mors*) má své jméno od *morsus* proto, že když se člověk v ráji zakousl do jablka, propadl smrti: *Unde mors a morsu nomen accepit. Mox ut homo pomum vetitae arboris momordit, mortem incurrit...* Cit. podle *Dialogis miraculorum*, *Distinctio XI, Capitulum I Quid si mors, et unde dicatur; et de quator generibus morientium*. STRANGE 1851, II, s. 266.
- 170 *Violent, fragmenting death—especially being being eaten by animals – is the paradigm of destruction*. BYNUM 1995, s. 148.
- 171 K tomuto motivu nejnověji Martha Bayless, *Sin and Filth in Medieval Culture. The Devil in the Latrine*, New York – Oxon 2012.
- 172 Takto je zobrazena Smrt jedoucí na koni na portále katedrály Notre Dame v Paříži. Cit. BYNUM 1995, s. 148.
- 173 Takto např. v anglickém Trottonu, Chaldonu, dánské Tuse aj. K ikonografii „pekelné šenkýřky“ podrobně DIENSTBIER – FAKTOR 2015, s. 450–451.
- 174 Viz následující kapitolu, s. 102–109.
- 175 ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015, s. 9.

- 176 BOECKL 1997.
- 177 K souvislosti Triumfu smrti v Pise a nového dogmatu srov. BOECKL 1997. Maria Boeckl dotovala pisánské fresky v Campo Santo po roce 1336, neboť ve scéně Triumfu smrti správně rozpoznala vliv nového dogmatu a zápas o duše zemřelých, o které se přetahují kolem Smrti poletující andělé s démony. K novému dogmatu podrobně BYNUM 1995, s. 283–291.
- 178 Ibidem, s. 283; JEZLER 1994a, s. 17–21.
- 179 Obraz se šířil také díky traktátu Arnauda z Bonneval *Libellus de Laudibus B. Mariae Virginis* a zejména *Speculum Humanae Salvationis*, jež v první čtvrtině 14. století rozšířilo a zpopularizovalo koncept dvojí intercese a zejména motiv Panny Marie obnažující svůj prs. K ikonografii intercese Susan Marti – Daniela Mondini, „Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sünder wellest milte sin!“ Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen, in: JEZLER 1994a, s. 79–90; Beth Williamson, The Cloisters Double Intercession. The Virgin as co-redemprix, *Apollo* CLII, 2000, s. 48–54.
- 180 Vlasta Dvořáková, heslo: „Želiezovce, okr. Levice“, in: Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha 1978, s. 179–182.
- 181 Takto např. v již zmíněných Rohanových hodinkách (*Grandes Heures de Rohan*) z 20. let 15. století. Zde je na fol. 159r celostránková iluminace, která otevírá text oficia za zemřelé. Zobrazuje umírajícího nahého člověka ležícího mezi lidskými ostatky na zemi, zatímco o jeho duši svádí zápas anděl s ďáblem. Scéně přihlíží Bůh Otec s křížovým nimbem, mečem a zlatým jablkem. Umírající promlouvá veršem 33. Žalmu: *In manus tuas Domine, commendo spiritum meum; redemisti me Domine, Deus veritatis*. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Latin 9471, fol. 182r. Millard Meiss – Marcel Thomas, *The Rohan Master. A Book of Hours*, New York 1973, obr. č. 63.
- 182 Zlíčovský oltář, 1520–1530. Praha, Národní galerie, inv. č. P 4673. Ke Zlíčovskému oltáři a jeho ikonografii Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1984, s. 209–210. Votivní deska z Pšovky u Mělníka, 30. léta 16. století. Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění, bez sign. K votivní desce z Pšovky Kaliopi Chamonikola (ed.), *Pod znamením okřídleného draka. Lucas Cranach a české země*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2005, s. 130, kat. č. 36.
- 183 JAKOBSON 2002.
- 184 ...played an active part in the community of the living in medieval culture. KINCH 2013, s. 109.
- 185 Takto zejm. Pavel Chihaia, *Immortalité et decomposition dans l'art du Moyen Âge*, Madrid 1988, s. 43–70. Jeho argumenty nedávno dále rozvedl a podpořil Ashby Kinch: KINCH 2013, s. 118–121.
- 186 Ibidem, s. 118–119. Zde rovněž další literatura k Giottově obrazu Smrti v Assisi, někdy interpretovanému jako František s „Králem smrti“, či jako vizuální redukce legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými.

(219)



- 187 K textu legendy a jejím edicím existuje obsáhlá literatura, ze které vybírám: Stefan Glaxelli, *Les cinqes Poèmes des Trois Morts et des Trois Vifs*, Paris 1914; KÜNSTLE 1908; Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961; Patrick Geary, *Living with the Dead in the Middle Ages*, Ithaca 1994; BINSKI 1996, s. 134–138; Ad Putter, *The Language and Metre of „Pater Noster“ and „Three Dead Kings“*, *Review of English Studies. New Series* 55, no. 221, 2004, s. 498–526; KINCH 2013, s. 145–170. K ikonografii legendy v kontextu oficia za zemřelé viz Millard Meiss, *La Mort et l'Office des morts à l'époque du Maître Boucicaut et des Limbourgs*, *Revue de l'Art* 1, 1968, s. 17–25; Gabrielle Bartz – Eberhard König, *Die Illustration des Toten-offiziums in Stundenbüchern*, in: Hansjakob Becker et al., *Im Angesicht des Todes: ein interdisziplinäres Kompendium I*, St. Ottilien 1987, s. 487–528; ZÖHL 2011, s. 325–360; BÜTTNER 2002, s. 243–283.
- 188 PICCAT 2011, s. 156–167.
- (220) 189 ...*ossa inter et aliorum jam nudata totaliter*. Cit. podle ibidem, s. 161. Původní latinský text *Vado mori* pravděpodobně pochází ze 13. století snad z oblasti kolem Ferrary. Podle Jeana Delumeaua je báseň francouzského původu. Srov. DELUMEAU 1993, s. 87. K textu *Vado mori* jako předobrazu Tanců smrti viz HAMMOND 1911, s. 399–410.
- 190 Takto např. v žaltáři Roberta z Lisle z roku 1310. Londýn, British Library, MS Arundel 83 II, fol. 127r, v duchovním kompendiu objednaném Marií Brabantskou kolem roku 1285 (Paříž, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 3142, fol. 311v) nebo na titulním foliu *Románu o růži* z konce 13. století z francouzské národní knihovny. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 378, fol. 1r. KINCH 2013, s. 122.
- 191 PICCAT 2011, s. 159.
- 192 Ibidem, s. 163.
- 193 Legenda byla známá ve 14. století i v českém prostředí (v českém překladu). Edice textu viz František Šimek (ed.), *Barlaam a Josafat*, Praha 1946; Jan Vilikovský, *Próza z doby Karla IV.*, Praha 1948, s. 267–277. K orientálnímu původu legendy, inspirované údajně Buddhovým příběhem, viz Jurgis Baltrušaitis, *Fantastický středověk. Antické a exotické prvky v gotickém umění*, Praha 2008, s. 229.
- 194 Traktát je dostupný online: https://la.wikisource.org/wiki/De_contemptu_mundi_%28Bernardus%29 (vyhledáno 19. 1. 2016).
- 195 Srov. KINCH 2013, s. 110.
- 196 K ikonografii legendy O setkání třech živých s třemi mrtvými ve francouzské nástěnné malbě (dochovalo se zde celkem 92 monumentálních prezentací tohoto námětu) viz VIFS NOUS 2001. Pro srovnání, na území dnešní Anglie se dochovalo 58 nástěnných maleb s vyobrazením legendy, v Itálii 16, v Německu 13, ve Švýcarsku, Dánsku, Nizozemí a České Republice po čtyřech, ve Španělsku dvě a v Polsku, Irsku a Švédsku po jednom. Ibidem, s. 10.
- 197 Ikonografickým premiantem v zapojení žen do makabrozní ikonografie legendy je zobrazení v již zmíněném *Románu o růži* z konce 13. století z francouzské národní knihovny. (Paříž,

- Bibliothèque Nationale de France, MS 378), kde je na fol. 7v zobrazena v jedné scéně jeptiška mezi dvěma umrlci v rubáších, a ve druhé dvě dámy v luxusních šatech flankující nahého umrlce. Srov. KRALIK 2011, s. 143–153. Vrchol ženské „emancipace“ v ikonografii světa mrtvých představuje Tanec smrti žen (*Danse Macabre des Femmes*) z počátku 80. let 15. století dochovaný v řadě rukopisů (např. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 995), kde jsou všechny živé postavy ženami různých společenských rolí a postavení. Byl vydán rovněž tiskem Guyotem Marchantem v roce 1484. K tomu Ann Tukey Harrison – Sandra Hindman (eds.), *The Danse Macabre of Women: MS. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, Kent 1994 (k edicím Tance s. 1–14).
- 198 Takto např. v mariánských hodinkách francouzského původu z let 1410–1430, kde má první ze tří tlejících umrlců rozpoznatelné ženské poprsí a zbytky delších vlasů. Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII F 198, fol. 208r.
- 199 K revenantům SCHMITT 2002; Nancy Caciola, Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages, in: GORDON – MARSHALL 2000, s. 66–86; Bruce Gordon, Malevolent ghosts and ministering angels: apparitions and pastoral care in the Swiss Reformation, in: ibidem, s. 87–109. (221)
- 200 Caesarius uvádí řadu příkladů v distinkci věnované posmrtné odplatě (*De praemio mortuorum*), např. příběh bavorského úředníka, jenž se posmrtně zjevil své manželce, aby jí sdělil, že přestože dával almužny, skončil v pekle, neboť: ...*quod ex vana gloria non ex caritate a me facta sint. Dialogus Miraculorum, Distinctio XII, Capitulum XIX.* Cit. podle STRANGE 1851, II, s. 329.
- 201 Jean-Claude Schmitt uvádí několik typů zobrazování revenantů od zcela abstraktního, neviditelného ducha až po tlející mrtvolu či tzv. typ Lazara v podobě vzkříšeného. Srov. SCHMITT 2002, s. 197.
- 202 Takto např. ve verších oblíbené středoevropské básně *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes*, v níž červi promlouvají k tělu a vysvětlují, že zatímco oni necítí odporný zápach rozkládajícího se těla, všechna ostatní zvířata jsou jím odpuzována a štítí se jej, v opačném případě by ani oni se jej nedotkli: *Whilk may not sauour ne smell in no wyse; fine orrybyll flesche rotynge and stynkyng; Of al creatures hated to devyse; Safe onely of vs wretchid wormes beyng; If we as bestes had smellyng and tastyng; Trows flou flat we wald towche fli caryone playne; Nay par de we wald it voyde for certayne.* Cit. podle Jenny Rebecca Rytting, *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation, Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 31, no. 1, 2000, s. 217–232 (RYTTING 2000).
- 203 *Smůla, mráz, temnota (noc), červ, bič, okovy, hnis, ponížení, hrůza.* Cit. podle STRANGE 1851, II, s. 315.
- 204 Srov. KRALIK 2005, s. 135–147.
- 205 Takto např. v Knize hodinek z Paříže, 1480–1490. Londýn, British Library, Harley MS 2917, fol. 119r.
- 206 KRALIK 2011, s. 133–154.



- 207 Příběh o mladíkovi, jenž se modlil za zemřelé, kteří mu přispěchali v nouzi na pomoc, se objevuje u řady autorů, např. jej uvádí Caesarius z Heisterbachu nebo Tomáš z Cantimpré. BROEKHUIJSEN 2002, s. 215–219.
- 208 Anežka Vidmanová (ed.), *Jakub de Voragine, Legenda Aurea*, Praha 1998, s. 314.
- 209 *Proste za duši Siverta Grantzina a za všechny křesťanské duše*. Adam S. Labuda – Krystyna Secomska (red.), *Malarstwo gotyckie w Polsce II*, Warszawa 2004, s. 190–191.
- 210 Cit. a přelož. podle ibidem, s. 190.
- 211 Iluminace Jeana Colomba z doby před rokem 1485 doprovází text druhého nokturna oficia za zemřelé začínajícího 24. Žalmem: *Ad te domine levavi animam meam...* Tzv. Přebohaté hodinky vévody z Berry (*Très Riches Heures*). Chantilly, Musée Condé, MS 65, fol. 90v. BROEKHUIJSEN 2002, s. 213–215.
- 212 Pieter Brueghel st., Triumf smrti, 1562–1563. Madrid, Museo del Prado, inv. no. PO1393. Ibidem; Peter Thon, Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered, *Renaissance Quarterly* 3, vol. 21, 1968, s. 289–299.
- (222) 213 K malbám a jejich stylu a dataci: ROYT 2013; VŠETEČKOVÁ 2010; FAJT – HORPENIAK – ROYT 1994.
- 214 FAJT – HORPENIAK – ROYT 1994, s. 249.
- 215 ROYT 2013, s. 203.
- 216 VŠETEČKOVÁ 2010, s. 158.
- 217 Starší jsou pouze nástěnné malby se stejným motivem v kostele sv. Martina ve švýcarském Kirchbühlu (1300–1310), který je mouřeneckým malbám blízký jak linearizující polohou, tak ikonografickým programem, malby v kapli Panny Marie a Svaté krve v Niederstettenu z počátku 14. století či nejstarší příklad této ikonografie v kostele sv. Viktora v Oberbreisigu z konce 13. století. Dochované příklady legendy v monumentální malbě německy mluvících zemí jsou dostupné online v rámci bamberského projektu Die Europäische Totentanz-Vereinigung: <http://www.totentanz-online.de/totentanz.ph> (vyhledáno 20. 1. 2016).
- 218 Takto např. ve vyobrazení legendy v kostele sv. Pavla v jihoněmeckém Badenweileru z druhé poloviny 14. století. Cit. podle KÜNSTLE 1908, s. 51.
- 219 Ke složitému vnímání vztahu duše a těla ve středověké teologii srov. BYNUM 1995; přehledně Evelina Miteva, The Soul between Body and Immortality: The 13th Century Debate on the Definition of the Human Rational Soul as Form and Substance, *Philosophia. E-Journal of Philosophy and Culture* 1, 2012: <http://philosophy-e.com/philosophia-e-journal-of-philosophy-and-culture-12012/> (vyhledáno 20. 1. 2016).
- 220 *Frau Welt* se objevuje ve středověké ikonografii od 13. století, často jako ze předu krásná žena, jež zezadu podléhá rozkladu, rozežíraná červy, hady, žábami a jinou havětí, jako např. socha *Frau Welt* na portálu katedrály ve Wormsu. Jiným zpodobením hříšného světa je bizarní Žena neřestí, jejíž vizuální prezentace coby ženské figury s blanitými křídly a korunou z pavích per, stojící na ptačí noze a v pravici třímající pohár, byla středověkými exegety

- ztotožňovaná s biblickou Nevěstkou babylónskou a velmi oblíbená zejména v benediktýnském prostředí. K ikonografii Frau Welt viz BINSKI 1996, s. 139–140; GROLOVÁ – RYWI-KOVÁ 2013, s. 134–141, 180–181.
- 221 Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14053, fol. 143v–145r. KÜNSTLE 1908, s. 45–47.
- 222 ROYT 2013, s. 203.
- 223 Cyklus je rozdělen do dvou pásů, v horním tvoří jeho střed scéna Posledního soudu s trůnícím Kristem se sluncem a měsícem, flankovaným Pannou Marií a sv. Janem (Evangelistou?), za nimi z každé strany jeden anděl drží kříž a druhý houbov na dlouhé násadě, z obou stran je pak následují světci. V dolním pásu pod Posledním soudem je vyobrazena legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými. Bohužel není patrné, zda postavy živých měly na hlavách koruny, na rozdíl od mouřeneckých postav živých králů však jedou na koních. Na cyklus navazuje další narativ popisující život Marie Magdalény. K malbám Joaquín Pérez Villanueva, *Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel*, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, IV, 2, 1935–1936, s. 99–123.
- 224 Podle Vulgaty: *Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, dies tubae et clangoris super civitates munitas, et super angulos excelsos. Et tribulabo homines, et ambulabunt ut caeci, quia Domino peccaverunt; et effundetur sanguis eorum sicut humus, et corpora eorum sicut stercora*. VULGATA
- 225 *FUIM(US) QUAND / OQUE(?) NOS ESTIS – Co jsme my, budete i vy. Co jste vy, byli jsme i my*.
- 226 Takto např. na nástěnné malbě zobrazující legendu v kostele Panny Marie v porýnském Kientzheimu z konce 15. století. VIFS NOUS 2001, s. 112.
- 227 Dle středověké juristické doktríny: *Tenens dignitatem est corruptibilis, dignitas tamen semper est, non moritur*. Cit. podle KANTOROWICZ 2014, s. 277. K dvojitém *transi* viz ibidem, s. 276–279; COHEN 1973, s. 45.
- 228 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1992, s. 65, 78.
- 229 Podobně laděné texty obvykle doprovázejí *transi* náhrobky. Řadu příkladů uvádí COHEN 1973, s. 72–76.
- 230 *Of bewte I was a lady precious, Of gentil blode descendyng of right lyne (...) And nowe here in erth mortal deth come me to Emand low wormes nakyd lyg I loo*. Cit. podle, RYTTING 2000, s. 227.
- 231 Dat. 1460–1470. Londýn, British Library, MS Add 37049, fol. 32v. K rukopisu BRANTLEY 2007.
- 232 Cit. podle ibidem, s. 224.
- 233 K dvojitém *transi* náhrobkům BINSKI 1996, s. 139–152; KANTOROWICZ 2014, s. 274–279. K *transi* obecně např. COHEN 1973.

(223)



- 234 Ve smyslu definice simulakra Jeanem Baudrillardem. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation. The Body in Theory: Histories of Cultural Materialism*, Michigan 1995, s. 1.
- 235 BINSKI 1996, s. 139.
- 236 Ibidem.
- 237 Jan Lucemburský zastavil město Broumov slezským šlechticům Wolframovi a Matějovi z Pannewitzu. Král ovšem klášteru zaručil navrácení majetku po smrti obou bratrů, což se skutečně stalo. Vztahy kláštera a panovnické moci se zlepšily za vlády Karla IV., který Broumovu mimo jiné udělil práva královských měst Hradce a Kladska a v roce 1351 potvrdil klášteru všechny jeho výsady. Již roku 1335 tak učinil také papež Benedikt XII. Srov. ŠRÁMEK 2015, s. 34–35.
- 238 K malbám PAVELEC 1996, s. 296–305.
- 239 Ibidem, s. 297–298.
- (224) 240 Cit. podle KÜNSTLE 1908, s. 45
- 241 Svědčí pro to malířský styl, jemuž dominují výrazné černé obrysové linie i barevnost scén.
- 242 Přebohaté hodinky vévody z Berry (*Les Très Heures*), 1314–1416, 1482. Chantilly, Musée Condé, MS 65, fol. 86v. Zde legenda doprovází (coby marginální scéna) jako obvykle oficium za zemřelé s hlavním výjevem pohřbu notredamského kanovníka Raymonda Diocrése, který se k úděsu přihlížejících probudil ve své vlastní rakvi. V levém horním medailonu je v borduře folie je zobrazena Smrt jedoucí na jednorožci. Viz Jean Longdon – Raymond Cazelles – Millard Meiss (eds.), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, London 1993, obr. 80, s. 202. *Petites Heures*, kolem roku 1375. Paříž Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 18014, fol. 282v.
- 243 Žaltář a hodinky Bony Lucemburské, před rokem 1349. New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection, MS 69.86, fol. 320v–321r. KINCH 2013, s. 132–134; Florens Deuchler, Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol. 29, no. 6, 1971, s. 267–278.
- 244 V kolegiálním kostele sv. Viktora a Trnové koruny. Datováno nápisem do roku 1420. K malbám viz VIFS NOUS 2001, s. 96–98; KINCH 2013, s. 111.
- 245 Jiří Spěváček, *Václav IV.*, Praha 1986, s. 99, 240, 361.
- 246 Petr Pavelec, *Nové objevy v křížové chodbě dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, aneb císař Karel IV. po 630 letech znovu ve svém městě*. Text je dostupný on-line na webu Národního památkového ústavu: <http://www.npu.cz/pro-odborniky/narodni-pamatkovy-ustav/edicni-cinnost-npu/odborne-clanky/odborne-clanky-2008/goticke-nastenne-malby-v-ceskych-budejovicich/> (vyhledáno 28. 1. 2016)
- 247 Ibidem.
- 248 Vladimír Denkstein, *Stavební vývoj dominikánského kostela v Českých Budějovicích, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1932*, Praha 1933, s. 7.

- 249 KINCH 2013, s. 132.
- 250 Paříž, Bibliothèque de l' Arsenal, MS 3142, fol. 311v. Wagih Azzam – Olivier Collet, Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l' Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle, *Cahiers de civilisation médiévale* 175, vol. 44, 2001, s. 207–245.
- 251 Žaltář Roberta z Lisle, 1310. Londýn, British Library, MS Arundel 83 II, fol. 127r.
- 252 Hodinky z Tymouth, 2. čtvrtina 14. století. Londýn, British Library, Yates Thompson MS 13, fol. 180r.
- 253 Román o růži, po roce 1300. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 378, fol. 1r.
- 254 Např. v již zmiňovaném alsaském Kientzheimu.
- 255 Představa lovce jakožto hříšníka a asociace lovu a hříchu byla středověkými exegety inspirována postavou Ezaua. Např. sv. Jeroným ve svém *Breviarium in psalmos* uvádí, že *Esau venator erat (Gen. XXVII) quoniam peccator erat: et penitur non invenimus in Scriptis sanctis, sanctum aliquem venatorem. Piscatores invenimus sanctos*. Cit. podle Anne Rooney, *Hunting in Middle English Literature*, Woodbridge 1993, s. 39. (225)
- 256 K malbám nejnověji Christine Piske, *Die Ikonographie des Weltgerichts am Beispiel der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz*, diplomová práce, Universität Wien, Wien 2011.
- 257 KINCH 2013, s. 118
- 258 TOWNSEND 2009, s. 49; K modlitbě *Obsecro Te* ve středověku Roger S. Wieck, *Prayer for the People: The Book of Hours*, in: Roy Hammerling (ed.), *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, Leiden – Boston 2008, s. 406–407.
- 259 Cit. podle databáze *Thesaurus Precum Latinarum* dostupné on-line: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/ObsecroTe.html> (vyhledáno 28. 1. 2016)
- 260 *...usque in finem vitae meae*.
- 261 Cit. podle: Jan Royt, heslo „Horšovský Týn“, in: *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530), II*, Praha 1996, s. 443.
- 262 New York, Pierpont Morgan Library, MS M.945, pag. 262. John Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York 2002, obr. 126.
- 263 K pastorační činnosti dominikánů a její reflexi v umění viz Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, s. 197–278.
- 264 PAVELEC 1996, s. 297.
- 265 Ke stavebním dějinám kostela viz Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen, Chrudimer Kreis XI*, Prag – Wien 1789; Josef Nechvíle, Filiální chrám P. sv. Bartoloměje v Kočí, *Method*, roč. 8, č. 7, 1882, s. 83–84; Antonín Rybička, *Kostel sv. Bartoloměje v Kočím blízce Chrudimi, Světozor*, č. 23, roč. 3, 1869, s. 191; Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Svazek 11, politický okres Chrudimský*, Praha 1900, s. 135–146; Jaroslav Herout, *Kostel sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimě*, Praha 1960.



- 266 Michal Rybníček – Jan Bureš, Dendrochronologická analýza dřevěných konstrukcí kostela sv. Bartoloměje v Kočí. in: *Krovy a střechy. Sborník příspěvků z 3. konference stavebně-historického průzkumu uspořádané 8.–11. června 2004 v Muzeu Vysočina v Třebíči*, Praha 2005, s. 81–94.
- 267 K nejstarší vrstvě nástěnných maleb Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkobrodsku 1300–1420*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2001, s. 103–105; Veronika Tobiášová, *Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, s. 36–40.
- 268 Zejména francouzské nástěnné malby 15. století zobrazují legendu O třech živých a třech mrtvých jako šokující setkání živých s mrtvými na hřbitově se symbolickým křížem ve středověku vztýčeným uprostřed hřbitovních areálů. VIFS NOUS 2001.
- (226) 269 K tomu GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 181.
- 270 Zbožnost k Marii Magdaléně v Evropě narůstala od 13. století a byla silně spjata s nařízeními týkajícími se svátosti zpovědi a pokání nově zformulovanými IV. lateránským koncilem. Jejich praktikování v městské pastorační praxi bylo v Evropě silně spojeno s kazatelskou činností františkánů iniciujících novou vlnu zbožnosti k Marii Magdaléně, prezentované v dobové homiletice právě jakožto *exemplum perfecte poenitentiae*. Její atraktivita spočívala ve skutečnosti, že i jako nejhorší hříšnice se mohla stát světicí. Tento paradox byl také často vyjadřován jejím označením jako *beata peccatrix* nebo *famosa peccatrix* a její postava tak hrála pro středověkého věřícího doslova exemplární roli. K teologii pokání ve 13. století v kontextu zbožnosti k Marii Magdaléně JANSEN 2000, s. 199–206.
- 271 Datováno 1380–1390. K toruňskému obrazu Adam S. Labuda – Krystyna Secomska (red.), *Malarstwo gotyckie w Polsce II*, Warszawa 2004, s. 99.
- 272 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10; Milena Bartlová, Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska, *Umění XLIV*, 1996, s. 167–183, zvl. 179; Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, kat. č. 25, s. 28–32; Karel Stejskal – Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské* (kat. výst.), Praha 1991, kat. č. 27, s. 51–52; Karel Stejskal, Die Prager Buchmalerei der Hussitenzeit und ihre Beziehung zu Mähren, *Umění XXXX*, 1992, s. 334–343; Idem, Nové poznatky o iluminovaných rukopisech husitské doby, *Český časopis historický* 93, 1995, s. 419–425; idem, Poznámky ke Krumlovskému sborníku, *Umění XLV*, 1997, s. 93–96 (STEJSKAL 1997); Milena Bartlová, Odpověď Karlu Stejskalovi, *Umění XLV*, 1997, s. 96; Eadem, Ikonografie kalicha, symbolu husitství, in: *Jan Hus na přelomu tisíciletí. Husitský Tábor Supplementa 1*, Tábor 2001, s. 453–487; RYWIKOVÁ 2009, s. 349–363; Milada Studničková, Rožmberkové a knižní malba, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 499–500; GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 146–159.
- 273 STEJSKAL 1997, s. 93–96.
- 274 Srov. Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420–1470, *Umění XXXIII*, 1985, s. 520; RYWIKOVÁ 2009, s. 361.

- 275 Ke krumlovskému dvojklášteří nejnověji Daniela Rywíková (ed.), *Kláster minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura*, České Budějovice 2015; Helena Soukupová, *Kláster minoritů a klarisek v Českém Krumlově, Průzkumy památek II*, 1999, s. 69–86.
- 276 Susův traktát je v rukopisu obsažen dokonce dvakrát, druhá edice textu v překladu Tomáše ze Štítného tvoří závěr kodexu na pag. 351–486.
- 277 *Quoniam in plerisque partibus intra eandem civitatem atque dioecesim permixti sunt populi diversarum linguarum, habentes sub una fide varios ritus et mores, districte praecipimus, ut pontifices hujusmodi civitatum sive dioecesum provideant viros idoneos, qui secundum diversitates rituum et linguarum divina officia illis celebrent et ecclesiastica sacramenta ministrent, instruendo eos verbo pariter et exemplo.* Cit. podle: SCHROEDER 1937, I, s. 566.
- 278 K post-lateránskému *modus confitendi* a jeho reflexi v pozdně středověkém umění viz KUMLER 2011, zejm. s. 45–101.
- 279 *Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenerit, omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno, proprio sacerdoti, et injunctam sibi poenitentiam studeat pro viribus adimplere, suscipiens reverenter ad minus in Pascha eucharistiae sacramentum; nisi forte de consilio proprii sacerdotis, ob aliquam rationabilem causam ad tempus ab ejus perceptione duxerit abstinendum; alioquin et vivens ab ingressu ecclesiae arceatur, et moriens christiana careat sepultura.* SCHROEDER I, 1937, s. 570. (227)
- 280 Srov. BINSKI 1996; DUFFY 2005, s. 301–337; GORDON – MARSHALL 2000; Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge 2005, s. 50–61; KINCH 2013; KÜMPER 2007.
- 281 DUFFY 2005, s. 338–376.
- 282 Traktát byl Husovi připsán na základě srovnání s Husovou *Postilou* obsahující pojednání *O sedmi smrtelných hříších* a vydanou v Norimberku roku 1563. Viz Karel Novák, Husův traktát „O sedmi smrtelných hříšcích“, *Listy filologické XXIII*, 1896, s. 55–72.
- 283 Susův traktát *Horologium Sapientiae* je příkladem typického pozdně středověkého *ars moriendi* textu, jenž byl hojně překládán do národních jazyků a nezřídka doprovázeného ilustracemi. Druhá kapitola jeho druhé knihy *De scientia utilissima homini mortali, quae est scire mori* (zkráceně *De Scientia*) byla hojně využívána v pastorační praxi a homiletice a byla často zařazována do duchovních kompendií jako samostatný text. Srov. KINCH 2013, s. 35; K Susově *Horologiu* a jeho výzdobě obecně Steven Rozenski, Henry Suso's *Horologium Sapientiae* in fifteenth-century France: Images of reading and writing in Brussels Royal Library MS IV III, *World & Image* 26, 4, 2010, s. 364–380.
- 284 Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 231.
- 285 Viz GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 141. K Peraldovi obecně Gabriella I. Baika, *Lingua Indisciplinata. A Study of Transgressive Speech in the „Romance of the Rose“ and the „Divine Comedy“*, dizertační práce, University of Pittsburgh, Pittsburgh 2007.
- 286 Např. *Summa confessorum* Jana z Freiburgu nebo *Summa de poenitentia* Raymonda z Peñafort. Ke zpovědním manuálům a vedení zpovědi ve středověku viz BILLER – MINNIS 1998.



- 287 Peter Biller, Confession in Middle Ages: Introduction, in: *ibidem*, s. 14–15.
- 288 Praha, Knihovna Národního muzea, III B 10, pag. 231.
- 289 *Ibidem*, pag. 231.
- 290 Kázání admontská, po roce 1400. Praha, Národní knihovna České Republiky, XX B 3. Rukopis je přístupný v on-line edici Andrey Svobodové: <http://vokabular.ujc.cas.cz>. (vyhledáno 29. 1. 2016). Česko-latinská zpověď bratra Alberta začíná na fol. 134r latinským incipitem: *Incipit confessio generalis fratris Alberti dicti Woytyyech de Psarz. Solum crede Deum nec vana iures per ipsum. Sabbata sanctifices, habeas in honore parentes.*
- 291 *Ibidem*, fol. 134r.
- 292 *Secuntur nouem aliena peccata.* *Ibidem*, fol. 134r.
- 293 Podle Mat. 5:1–11.
- 294 *Ibidem*.
- (228) 295 *Ibidem*, fol. 134v.
- 296 *Ibidem*, fol. 135r.
- 297 Tato představa je založena na latinských překladech Aristotelových děl *Parva naturalis* a *De sensu et sensate* a pěkně vyjádřena v katechetické staroanglické říkance: *Kepe well X and flee from VII. Rule well V and come to Heaven!* Cit. podle NORDENFALK 1985, s. 4.
- 298 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 236.
- 299 Podle sv. Augustina jsou neřesti *superbia, curiositas* a *lascivia* chápané jako pýcha života, potěšení oka a potěšení těla třemi hlavními zdroji všech hříchů. K lidským smyslům v pozdně středověké pastoraci a umění viz NORDENFALK 1985, s. 1–22; BINSKI 1996, s. 88.
- 300 Takto již u Tertuliána a později Bernarda z Clairvaux, zejména na základě veršů první Pavlovy epištoly Korintánům (1. Cor. 1:19–20): *Je psáno: Zahubím moudrost moudrých a rozumnost rozumných zavrhnou. Kde jsou učenci, kde znalci, kde řečníci tohoto věku? Neučinil Bůh moudrost světa bláznovstvím?*“ *Ibidem*.
- 301 Gerhard Jaritz, *Ira Dei. Material Culture and Behavior in the Late Middle Ages: Evidence from German speaking Regions, Essays in Medieval Studies* 18, 2001, s. 53–66.
- 302 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 237.
- 303 K ženské spiritualitě ve středověku viz např.: Herbert Grundmann, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*, Darmstadt 1977; Caroline W. Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1992; eadem, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley – Los Angeles 1987; Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley – Los Angeles – London, 1997; *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Ausstellung im Ruhrlandmuseum. Die frühen Klöster und Stifte, 500–1200. Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle u.d.T. Die Zeit der Orden, 1200–1500*, kat. výst., München 2005.

- 304 Zpovědní formule krumlovských klarisek je zapsaná na předním přidešti krumlovského minoritského kopiáře gotickou frakturou a stejnou rukou jako zápis na tomtéž místě datovaný pisatelem do roku 1380 popisující řádění moru v tomto roce v českých vesnicích a městech. Rukopis byl původně v držení podvojného kláštera minoritů a klarisek v Českém Krumlově (Praha, Národní knihovna České Republiky, XIII C 11). Antonín Škarka (ed.), *Nejstarší česká duchovní lyrika*, Praha 1949, s. 64 (ŠKARKA 1949); Marta Hradilová, *K dějinám knihovny minoritů v Českém Krumlově*, Praha 2014, s. 52.
- 305 Žena neřestí, *Liber depictus*, kolem roku 1350. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 370, fol. 155r. SCHMIDT 1967.
- 306 Cit. podle ŠKARKA 1949. K ikonografii Ženy neřestí GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 134–141.
- 307 K básni a jejím ilustracím Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton 1966, s. 145–218; CAMILLE 1996, s. 133–168; Marco Nievergelt – Stephanie A. Viereck – Gibbs Kamath (eds.), *The Pèlerinage Allegories of Guillaume de Deguileville. Tradition, Authority and Influence*, Cambridge 2013.
- 308 Cit. podle Klementinský sborník, 1376. Knížky šestery o obecných věcech křesťanských. Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6, fol. 148v. Rukopis je dostupný v on-line edici Andrey Svobodové na: <http://vokabular.ujc.cas.cz/moduly/edicni> (vyhledáno 30. 1. 2016)
- 309 Fol. 148v–156r.
- 310 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 337–349.
- 311 Pag. 340.
- 312 Ibidem.
- 313 K paměti ve středověku Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990. K paměti v souvislosti s básní *Pèlerinage de vie humaine* viz Irving Lavin, *Memory and Sense of Self. On the Role of Memory in Psychological Theory from Antiquity to Giambattista Vico*, in: Lina Bolzoni – Pietro Corsi (eds.), *La cultura della memoria*, Bologna 1992, s. 302; CAMILLE 1996, s. 167.
- 314 Takto např. v *Pèlerinage de vie humaine*, 1393. Paris, Bibliothèque Nationale, ms Fr. 823, fol. 34v nebo v její pozdější edici z let 1400–1410. Paris, Bibliothèque Nationale, ms Fr. 829, fol. 46r. CAMILLE 1996, s. 167.
- 315 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 344.
- 316 Klementinský sborník, 1376. *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*. Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6.
- 317 Smrt je zde vyobrazena jako anděl smrti s křídly a mečem navštěvující prvorozené syny Egypta. *Histoire de la Bible*, po roce 1400. New York, Pierpont Morgan Library, M.526, f. 14v. CAMILLE 1996, s. 135.

(229)



- 318 K ikonografii umírajícího na smrtelném loži viz KINCH 2013, s. 35–68; CAMILLE 1996, s. 133–168; Nancy Caciola, Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture, *Past and Present*, no. 152, 1996, s. 3–45.
- 319 Cit. a přelož. podle CAMILLE 1996, s. 133.
- 320 Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 339.
- 321 *Bible Moralisée*, 1220–1230. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2554, f. 26v. Gerald B. Guest (ed. et transl.), *Bible Moralisée. Codex Vindobonensis 2554. Vienna Österreichische Nationalbibliothek*, London 1995. Iluminaci doprovází vysvětlující text: *Mojžíš, který drží před sebou roušku a zadržuje pro sebe světlo, představuje dobrého teologa, který si ponechává nuance pro sebe a promlouvá k lidem jednoduše podle toho, kým jsou*. Cit. a přelož. podle ibidem, s. 84.
- (230) 322 Ke Gersonovu traktátu a jeho vlivu na pozdně středověkou pastorační praxi viz Christoph Burger, Direkte Zuwendung zu den Laien und Rückgriff auf Vermittler in spätmittelalterlicher katechetischer Literatur, in: Berndt Hamm – Thomas Lentes (eds.), *Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis*, Tübingen 2001, s. 98–105.
- 323 Věž moudrosti, lavírovaná perokresba na volném pergamenovém foliu, druhá čtvrtina 14. století. Praha, Národní galerie, Sbirka grafiky a kresby, inv. č. K 58161. Duše stoupající po schodech do věže je doprovázena nápisem: “*Turris sapienti(a)e a pede incipitur lege ascend per seriem litterarum alphabeti*”; Michaela Brixová, *Pagina aurata. Iluminované fragmenty středověkých rukopisů*, kat. výst., Praha 2010, s. 8–9; GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 142–145. K ikonografii *Turris sapientiae* obecně Lucy F. Sandler, John of Metz, The Tower of Wisdom, in: Mary Carruthers – Jan M. Ziolkowski (eds.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002, s. 215–225.
- 324 Teologické minimum (podle Aden Kumlerové „*katechetical curriculum*“), jež měli laičtí věřící znát, spočívalo ze znalosti modliteb Otčenáše, Ave Maria a Kréda. Vyjmenování sedmi svátostí a Desatera patrně patřilo u laiků k nadstandardním znalostem. Obsáhlejší kompendia zahrnující vedle katalogu hříchů, Desatero, seznam svátostí a jejich definice, také teologické traktáty či jejich části, můžeme, na rozdíl od sumarizačního minima *credenda*, vnímat jako „prováděcí příručku“, tj. rozsáhlejší soubor textů určených pro vlastní výkon pastorační praxe (tzv. *perficienda*). KUMLER 2011, s. 5, 33.
- 325 Klementinský sborník, 1376. *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*. Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6, fol. 148v–149r.
- 326 Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18. Rukopis je přístupný on-line: www.manuscriptorium.com (vyhledáno 31. 1. 2016). Zde rozpis textových jednotek rukopisu a popis iluminátorské výzdoby sestavený Michalem Dragounem.
- 327 K rukopisu STEJSKAL 1987, s. 312–313; PATSCHOVSKY 1995; BRODSKÝ 2000, s. 299–301; GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013, s. 184–188. K Tanci smrti v rukopisu nejnověji GERTSMAN 2014, s. 107.
- 328 *Explicit labor huius operis / per manus cuiusdam sutoris, / qui ad horam scribebat / et ad tempus okreas suebat. / Sub anno domini M° CCCC° XLI° in vigilia sancti Laurencii ffinitum est hoc*

- opus. Amen.* Z jiné autobiografické poznámky se dovídáme, že onen švec, jenž byl písařem a zároveň iluminátorem kodexu, přišel do Prahy původně jako dalmatský student, jemuž bouřlivé politické události znemožnily dokončit studium a přinutily jej změnit profesi. Cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 147.
- 329 Za přepis a neocenitelnou pomoc při překladu latinských textů folia děkuji dr. Richardu Psíkovi a doc. Heleně Krmíčkové.
- 330 Připomíná ve středověké mystice běžnou představu o probodení Kristova boku, jež umožňuje mystické nahlédnutí do jeho srdce. Např. v *Parabole o statečném rytíři* Koldy z Koldic v Pasionálu abatye Kunhuty: *Nam ut evidencius cordis sui gaudium sponse, pro qua moriebatur, exprimeret, lancea latus aperiri voluit, ut amota per vulnus carne homo cor eius intus positum aspiceret et pro amore suo mori angelorum dominum voluntarie nullatenus dubitaret.* Cit. podle Dana Martínková (ed.), *Frater Colda. Ordinis praedicatorum. Tractatus mystici. Mystické traktáty*, Praha 1997, s. 20. K tomuto motivu ve výtvarném umění středověku obecně Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland*, Berkeley 1997. (231)
- 331 Texty Tance smrti publikoval Alexander Patschovsky (PATSCHOVSKY 1995, s. 160–161.) podle jehož přepisu texty na následujících stranách cituji.
- 332 Tuto „mechanickou“ představu vnímání almužen jakožto prostředku k ukrácení let strávených v očištění nalezneme názorně demonstrovánu na jedné z perokreseb známého pozdně středověkého kompendia z let 1450–1470 pocházejícího patrně z některého ze severoanglických kartuziánských klášterů. Kněz vysluhující svátost eucharistie pomocí rumpálu vytahuje v kádi duše z očiště, u něhož stojí muž udělující almužnu chudým. Milosrdné skutky jsou vlastně jakousi kladkou umožňující hladký převod síly svátosti eucharistie a pohyb duší nahoru ke kýženému cíli – do Království nebeského. Londýn, British Library, MS Additional 37049, fol. 24v. Text doprovázející tuto lavírovanou perokresbu je nadepsán *Of be releyfng of saules in purgatory*. BRANTLEY 2007, s. 256–258.
- 333 Cit. podle MACEK 2001, s. 78; ŠMAHEL 2001, s. 330–345.
- 334 MACEK 2001, s. 77.
- 335 Mikuláš z Pelhřimova ve svém Vyznání a obraně Táborů hovoří opakovaně o *vysněném očištění*, přičemž uvádí, že: *Víra Písma nám ukazuje zaručené a různé způsoby, jimiž se mohou pouťníci už v tomto životě očistit od svých hříchů*, a to skutky víry a zbožnosti, almužnou, snášením protivenství, překypující láskou, odpuštěním utrpěné křivdy, odvrácením hříšníka od špatné cesty a konečně pokáním. DOBIÁŠ – MOLNÁR 1972, s. 97. Dále se odvolává na sv. Augustina a jeho traktát *Enchiridion* v názoru, že jsou pouze dvě místa a žádné třetí (tj. očištěc), přičemž v mezidobí mezi smrtí a vzkříšením jsou duše v *odlehých útočištích...* Ibidem, s. 107.
- 336 Uznávali pouze pomázení nemocných, jakožto úlevu v nemoci, nicméně jej nepovažovali za svátost: *Kristus ani jeho apoštolové nikde nevyhlásili toto mazání za svátost ani že je třeba ji vysluhovat.* Ibidem, s. 145.
- 337 Kritizována byla především víra v moc svatého oleje požehnaného od biskupa odpouštět hříchy a zahánět demony a přízraky. Ibidem, s. 149.



- 338 *Nahrazuje-li tato svátost (posledního pomazání – pozn. D. R.) ostatní svátosti, proč se tedy podává spolu s ní svátost eucharistie a proč se tato svátost vysluhuje před smrtí i při smrti, kdežto svátost pomazání toliko ve smrtelném zápase? Dává-li se však i umírajícím svátost eucharistie za předpokladu, že hojněji posvěcuje a že její účinnost předčí užitečnost pomazání, je svátost pomazání zřejmě zbytečná.* Ibidem, s. 152.
- 339 Takto Rokycana v traktátu *De septem culpis Taboritarum*, kde je nazývá *modernos idyotas parve literature, sed magne presumcionis*. Ibidem, s. 23.
- 340 Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18.
- 341 Čarodějnictví, hadačství a provozování magie bylo husitskými bohoslovci a kněžími vnímáno jako smrtelný hřích. Je takto pranýřováno už u Jana Husa v jeho traktátu *De vitiis*. Známa je také satirická báseň Jana Čapka z roku 1417, kde se vysmívá pověrčivosti „kostelních bab“: *Vieme, že baby rády kúzlé, a to jest velmi zlé (...) Kudeleť nesmie sliniti, ani v zemi plivnúti pro náboženstvie*. Cit. podle ŠMAHEL 2002, s. 261. S podobnou kritikou čar a kouzel se setkáme také u Tomáše ze Štítného a později u Jakoubka ze Stříbra. K magii, pověrám a kouzlům husitského věku ŠMAHEL 2002, s. 249–272.
- (232) 342 Gal (5:19–21): *Manifesta autem sunt opera carnis, quae sunt fornicatio, immunditia, luxuria, idolorum servitus, veneficia, inimicitiae, contentiones, aemulationes, irae, rixae, dissensiones, sectae, invidiae, ebrietates, commissationes et his similia...* VULGATA
- 343 Gal (5:21): *...řekl jsem už dříve a říkám znovu, že ti, kteří takové věci dělají, nebudou mít podíl na království Božím.*
- 344 Např. v Listu Efezským (4:24): *...oblecte nově lidství, stvořené k Božímu obrazu ve spravedlnosti a svatosti pravdy.*
- 345 Paralela hříchu a ran či nemocí vychází z Bible z Ježíšova podobenství o milosrdném Samaritánu (Luk. 10:29–37) a objevuje se jak u středověkých autorit (Řehoř Veliký, Jan z Wallesu aj.), tak v pastoračních i monastických (zejména františkánských) textech. Konkrétní příklady srov. NEWHAUSER 1993, s. 159–160. Zajímavé a zcela konkrétní paralely hříchů a nemocí se objevují v kázáních Jana Rokycany. Např. v jedné ze svých postil („na neděli po sv. Trojici sedmnácté“) přirovnává hřích chamtivosti k vodnatelnosti: *Nebo jakož vodnotelný, čím více v sobě má vlhkosti a čím více pít, tím více žízní, tak právě lakomý člověk, čím více zboží má a nepožívá ho řádně, tím více ho žádá a nadýmá se tou žádostí lakomú jako vodnotelnú.* Cit. podle ŠIMEK 1949, s. 89.
- 346 *Si edis me non ego mutabor in te sed tu mutaberis in me.*
- 347 Cit. podle Ladislav Kuncíř (ed.), Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání, Praha 1926, s. 208. V latinském originále: „...et reverberasti infirmitatem aspectus mei, radians in me vehementer, et contremui amore et horrore. et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis, tamquam audirem vocem tuam de excelso: cibus sum grandium: **cresce et manducabis me. nec tu me in te mutabis sicut cibum carnis tuae, sed tu mutaberis in me** (zvýrazněno – D. R.).“ Cit. podle komentované on-line edice Augustinových *Confessiones*: <http://www.stoa.org/hippo/> Srov. Timothy Kelly, *Christ and the Church: Duo in Carne Una. A study of the*

union of Christ and the members of His Mystical Body from the vantage point of its Bodiline-ss, dizertační práce, Faculty of Theology of the University of Fribourg, Fribourg 2010, s. 182.

348 Srov. BARTLOVÁ 2004, s. 47.

349 *...omnes quidem resurgemus, sed non omnes immutabimur. In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur. Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem: et mortale hoc induere immortalitatem. Cum autem mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo, qui scriptus est: Absorpta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua? ubi est mors stimulus tuus? VULGATA*

350 Fol. 540v.

351 Srov. 1. List Petrův 2:25: *Jeho (Kristovy – pozn. D. R.) rány vás uzdravily. Vždyť jste ,bloudili jako ovce‘, ale nyní jste byli obráćeni k pastýři a strážci svých duší.*

352 Text připomíná slova Augustinova: *Věřící, který dobře žil, bezpečně odtud odchází. Pokřtěný v hodině smrti bezpečně umírá. Kdo sice hřešil, ale též pokání činil a s Bohem se smířil, jsa ještě zdrav a potom ctnostně žije, bezpečně na věčnost se ubírá. Kdo však v poslední hodině smrti chce pokání činiti a s Bohem se smířiti, o tom nejsem jist, zda umírá s jistotou, že bude věčně spasen. – Což bude takový zatracen? To nepravím. Bude tedy spasen? I toho nemohu tvrditi. Nuže, co myslíš? Věru nevím. Ničeho netvrdím; ničeho nepřislibuji; ničeho nevím. Cit. podle KUNCÍŘ 1926, s. 126.*

(233)

353 Cit. podle ŠIMEK 1949, s. 37.

354 OOSTERWIJK 2011, s. 10–11.

355 Ibidem, s. 11.

356 K pařížskému Tanci smrti existuje rozsáhlá literatura, z níž vybírám např.: KÜNSTLE 1908, s. 63–64; André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris 1998; OOSTERWIJK 2008, s. 109–134; OOSTERWIJK 2009, s. 57–98; GERTSMAN 2010, s. 3–8; WEHRENS 2012, s. 19–21; KINCH 2013, s. 185–192.

357 KINCH 2013, s. 193; OOSTERWIJK 2011, s. 11–12.

358 GERTSMAN 2010, s. 3.

359 Např. v Tanci smrti v kostele sv. Mikuláše v estonském Tallinnu Smrt promlouvá ke všem: *To dussem dantse rope ik al gemene Pawes keiser vñ kleine alle creatu (...) Men dencket wol in aller tyd Dat gy gude werke myt iu bringen Vñ iuwen sunden werden quyd Went gy moten na myner pypen springen. – Svolávám každého a všechny k tomuto tanci: papeže, císaře a všechno stvoření (...) Pamatuje po všechen čas přinést s sebou dobré skutky a litovat svých hříchů, za to musíte na mé dudy tančit. Cit. a přelož podle: GERTSMAN 2003, s. 154.*

360 GERTSMAN 2010, s. 9.

361 Je to rukopis MS. 359 objednaný pravděpodobně Janem z Bedfordu. New York, Pierpont Morgan Library (1430–1435), Tance smrti na fol. 123r–151r., a Rothschildovy hodinky z pařížské Národní knihovny zhruba ze stejné doby: Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr. Rothschild 2535, fol. 108v–109r. K prvnímu z rukopisů obsáhle KINCH 2013, s. 195–231.



- 362 Takto v MS Fr. Rothschild 2535.
- 363 K tzv. velkému basilejskému Tanci smrti nejnověji WEHRENS 2012, s. 50–72; BRAND 2002, s. 21–36; Irina Cristescu, A Closer Look at the German Late–Medieval Totentanz: The Dances of Death in Lübeck, Basel and Berlin, in: BOGDAN – BARUTCIEFF 2010, s. 25–39; WARDA 2011, s. 225–263; WEHRENS 2012, s. 67–71.
- 364 K německým rukopisům obsahujícím veršované skladby tzv. oberdeutscher vierzeiliger Totentanz viz WARDA 2011, s. 199–210; WEHRENS 2012, s. 61–66. Ke vztahu textů Tance smrti a *Vado mori* HAMMOND 1911, s. 399–410. Susan Warda mezi Oberdeutscher vierzeiliger Tanci smrti zmiňuje i tzv. Nordböhmsche Totentanz jehož německý text bez obrazového doprovodu z konce 15. století je dochován v duchovním kompendiu původně pocházejícím z Teplic. WARDA 2011, s. 190–194.
- 365 Heidelberg, Universitätsbibliothek, CPG 314. WEHRENS, s. 61; Susan Warda rukopis datuje až do roku 1460. WARDA 2011, s. 204, 210–217, pozn. 700.
- (234) 366 Ibidem, s. 222–225.
- 367 *Sigismundi Gossenbrot Augustani liber adversarium*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3941, fol. 15v.
- 368 Cit. podle HAMMOND 1911, s. 401. Eleanor Hammond rovněž upozorňuje na „procesijní charakter“ básně (*processional character*), kdy podobně jako u pozdějších Tanců smrti promlouvají jednotlivé postavy v pořadí určeném jejich společenskou významností. Ibidem, s. 403.
- 369 Rukopis je datován mezi léta 1490–1510. Praha, Knihovna Národního muzea, IV B 24. Rukopis tvoří soubor teologických a moralistních traktátů. Texty otevírají *Antithesis Christi et Antichristi. Odpornost Kristova s Antikrystem*. Následuje *Malá latinská antiteze* (fol. 2r–6r), dále text písně *Věrní křesťané silně doufejme* (fol. 8r–8v), *Zrcadlo všeho křesťanstva* (fol. 9v), *Urbs terrena a Urbs coelestis* (fol. 10v–11r), *Tabulae veteris et novi coloris* Mikuláše z Drážďan (fol. 12r–37r), utrakvistická příloha k pasionálu (prvotisk z roku 1495; fol. 39–54), Oldřich z Kalenic, *List Luciperův Lvovi z Rožmitálu* (fol. 57–65), Časové obrazy (fol. 66–79), traktát *O klamání a zmámení křesťanstva skrze zlé kněžstvo* (fol. 80r–85v), *Hádání Chytrosti s Upřímností* (fol. 92r–97v) a *Zrcadlo o posledních věcech člověka* (fol. 103r–107r). Zejména dvě celostránkové iluminace *Urbs terrena a Urbs coelestis*, tj. Pozemské město/svět alias hříšný Babylon a Nebeský Jeruzalém – město Kristovo. Ďáblovo město je příznačně chápáno jako pozemská říše – svět ovládaný ďáblem s papežskou tiarou na hlavě. Je naplněno zločinci a hříchy, zatímco pohanští básníci a filozofové město (tj. svět) opěvují. Jeho matkou je nevěstka babylónská, zobrazená v souladu s textem Ezechielova vidění (16:37–40) jako nahá postava v Eufratu (*Flumina Babilonis ipse est Eufraten*) s nápisovou páskou *Ego Babilon mater fornicacionis*. Cit. podle: MUTLOVÁ – HOMOLKOVÁ – STUDNIČKOVÁ 2009, s. 102–103.
- 370 *Quia male rexisti gregem, iam es iudicatus per legem*. Cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 160.
- 371 Také proto se v kontextu makabrozní ikonografie i Tanců smrti blázen nezřídka objevuje. K tomuto motivu viz OOSTERWIJK 2009b, s. 20–32. Např. v žánru *Vado mori* se objevuje

- motiv, kdy Smrt učence mění v blázna: *Vado mori sapiens michi nil sapientia prodest, Me reddit fatuum mors seva: vado mori*. Cit. podle HAMMOND 1911, s. 401.
- 372 1. Kor. 3:19: *Sapientia enim hujus mundi, stultitia est apud Deum...* VULGATA
- 373 *Sum pastor gregis an thesaurum a me torquere queris?* Cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 161.
- 374 *Dum in cimiterio eris, equalis regibus eris*. Cit. podle ibidem.
- 375 Těmito slovy promlouvá eremita např. v lübeckém Tanci smrti: *To sterven dat is mi nicht leit, Were ik van binnen bereit, Were mine Conciencien wol purgert, De Viant heft mi tentert. Mit menniger Temptacie swar. Vorbarme di Her openbar, Ik di bekenne mine Sund, Wes mi gnedich tor lesten Stund*.
- 376 Cit. podle Eduard Petřů (ed.), *Petr Chelčický, Ze Sítě víry. O rotách, o každé zvláště*, Praha 1990, s. 23. Je zajímavé, že makabrozní paralely jsou v jeho textu poměrně časté.
- 377 Danielův text byl parafrázován např. v textu úvodní scény basilejského Tance smrti. Dan. 12:2–3: *Mnozí z těch, kteří spí v prachu země procitnou; jedni k životu věčnému, druzí k poháně a věčné hrůze. Prozíraví budou zářit jako záře oblohy, a ti, kteří mnohým dopomáhají k spravedlnosti, jako hvězdy, navěky a navždy*. (235)
- 378 Mikuláš z Pelhřimova ve svém *Vyznání a obraně Táborů*, kap. 21: *Svatí po své smrti nejsou našimi pravými obhájci nebo posvětiteli*. DOBIÁŠ – MOLNÁR 1972, s. 122. Na jiném místě píše: *Proto každého vyzýváme, aby v přítomném čase žil tak, aby hned po smrti při samém nástupu budoucího věku očištěn, jiného očištění potom už nepotřeboval (...) je lépe získat zásluhu za života, než se potom dožadovat nejistých přímělv a je bezpečnější, aby dobro, které člověk očekává po své smrti od jiných, činil ještě za živa sám*. Ibidem, s. 113; popř. uvádí, že mše za zesnulé prvotní církev neznala. Ibidem, s. 99.
- 379 OOSTERWIJK 2011, s. 10–12.
- 380 *Olim imperabas gentibus, iam es iudicatus per legem*. Cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 160.
- 381 *Me vermes rodunt, vermis in orbe fui*. Cit. podle Anežka Vidmanová, Staročeské pokusy o hexametr a pentametr, *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia* 1, 2004. Studie je dostupná online: http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/5#_1 (vyhledáno 4. 2. 2016).
- 382 Ibidem, s. 155.
- 383 OOSTERWIJK 2011, s. 38–39.
- 384 K motivu ibidem, s. 37–39.
- 385 Ibidem, s. 36.
- 386 Cit. podle ibidem, s. 37.
- 387 Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Kap. A 135/2, fol. 524r. Rukopis obsahuje kromě Jeronýmova překladu Starého a Nového zákona, za nímž následuje poznámka pisatele, jenž je totožný s písařem a iluminátorem Bible husitského kněze (XVIII B 18): *Et sic est finitus labor huius operis in nomine domini per manus cuiusdam Dalmaciensis sub anno domini*



M°CCCC°XL° septimo, mense Aprilis, die sabbato ante Palmarum etc. Cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 148, dále následují další teologické texty, mezi něž je neobvykle zařazena také polemika *Pharetra fidei contra Iudeos* připisovaná Theobaldovi ze Sézanne, zde nadepsaná jako *...contrarietates in disputationibus fidei katholice contra errorem Iudeorum...* (fol. 510r–517v). Právě tento traktát svědčí o pravděpodobně katolické konfexi objednavatele. Dále v kodexu následují úsloví církevních Otců o způsobilostech kněze (fol. 518r), *De norma vivendi* Isidora Sevillského (fol. 518v–520v) a neúplný traktát nadepsaný jako *Mores philosophorum*, což je přepis pseudo-Burleyho traktátu *De vitis philosophorum* (fol. 520v–523v). Tomuto traktátu a jeho recepci v Čechách věnovala několik studií Anežka Vidmanová, např. Anežka Schmidtová (Vidmanová), *De Burlei Vitarum codicibus Bohemicis*, *Eos* 49, 1957–58, s. 171–181; eadem, *Burleyovy Životy starých filosofů a jejich české překlady*, Praha 1962. K rukopisu a zejm. Tanci smrti viz STEJSKAL 1987, s. 312–313; PATSCHOVSKY 1995, s. 147–150, 152–157.

- (236) 388 Textovou komparaci obou Tanců provedl Alexander Patschovsky, který rovněž textový doprovod obou Tanců publikoval. PATSCHOVSKY 1995, s. 160–161.
- 389 Karel Stejskal tento fakt zdůvodnil katolickým vyznáním objednavatele rukopisu, neboť v *poměrech české reformace nabývala totiž i sama připomínka papežovy smrtelnosti snadno protikatolický osten*. STEJSKAL 1987, s. 313. Domnívám se, že vzhledem k soukromému užití rukopisu a běžné přítomnosti figury papeže i císaře v evropských Tancích smrti by otázka konfese v tomto ohledu nemusela hrát pro objednavatele zásadnější roli.
- 390 Vidmanová klade vznik textu mezi léta 1410 a 1418. K textu obsírně VIDMANOVÁ 1996, s. 58–64.
- 391 Praha, Národní knihovna České republiky, VI C 22, fol. 178r–178v. Ibidem, s. 62–63.
- 392 *Dříve totiž páni sloužili Bohu, trávili život v modlitbách a postech, stavěli Bohu krásné kláštery (...). Nyní však vládnou zemím páni (...). odírají chudé i kostely, a vůbec nedbají o spásu duše*. Lat. orig. cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 162. Za překlad latinských veršů skladby z ruk. A 135/2 děkuji dr. Kamilu Harváňkovi.
- 393 Ibidem, s. 152.
- 394 Cit. podle překladu Ferdinanda Stiebitze, in: Bohuslav Havránek – Josef Hrabák (eds.), *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, s. 443.
- 395 Cit. podle ibidem.
- 396 Tento závěr je pouze v kapitulní bibli A 135/2, fol. 524r. Lat. orig. cit. podle PATSCHOVSKY 1995, s. 163.
- 397 Jenský kodex, 1490–1510. Praha, Knihovna Národního muzea, IV B 24, fol. 103r–107r. K traktátu rovněž viz Miloslav Vlček, Traktát „Zrcadlo duše“ v Jenském kodexu a jeho původ, in: *Traditio et Cultus. Miscellanea historica Bohemica*, Praha 1993, s. 79–90; MUTLOVÁ – HOMOLKOVÁ – STUDNIČKOVÁ 2009, s. 192–199.
- 398 Fol. 103r–103v. Cit. podle ibidem, s. 194.
- 399 K žánru *Ubi sunt* viz DELUMEAU 1993, s. 18–24, zde uvádí řadu příkladů.
- 400 Fol. 105r. Cit. podle MUTLOVÁ – HOMOLKOVÁ – STUDNIČKOVÁ 2009, s. 196.

- 401 Fol. 105r. Cit. podle ibidem.
- 402 Fol. 106v. Cit. podle ibidem, s. 198.
- 403 Např. Jakub z Vitry označil tanec za kruh, v jehož středu stojí ďábel. V pozdním středověku bylo v německy hovořících zemích nesmírně oblíbeno exemplum o tanečnicích ze saského městečka Kolbijk (*Was Schaden tanzen bringt*). Vypráví o třech ženách a patnácti mužích, kteří se rozhodli místo mše tančit na hřbitově. Protože neuposlechli opakované výzvy faráře, aby tance zanechali, kněz je exkomunikoval a nařídil jim tančit bez přestání celý rok. Na konci dvanáctého měsíce, kdy konečně mohli přestat, se po pás propadli do země a upadli do spánku, z něhož se jich probudilo pouze devět. Trpěli pak postižením končetin do konce svých životů. K tanci v kontextu *danse macabre* a moralistního diskurzu pozdního středověku viz GERTSMAN 2010, s. 53–69; EUSTACE – KING 2011, s. 43–71.
- 404 *Aby všichni hříchové smrtelní a zvláště zjevní a jiní neřádné zákonu Božímu odporní byli v každém stavu řádně a rozumně od těch, kterým to přísluší, stavování a potírání a kdož je činí, hodni jsou smrti, nejen ti, kdož je činí, nýbrž i ti, kteří souhlasí s těmi, kteří je činí (...) jako jsou v obecném lidu smilstva, obžerstva, zlodějstva, vraždy, lži, křivé přísahy, řemesla zbytečná, lstivá a pověrečná, hrabivé zisky, lichvy a ostatní jim podobné. V kněžstvu pak kacířstva svatokupecká a vymáhání peněz od křtu, od biřmování, od zpovědi, od svátosti oltářní, za svěcený olej (...) za modlitby a výroční modlitby a tak od jiných věcí, za kázání, za pohřby a zvonění, od svěcení kostelů a oltářů a kaplí, za prebendy a obročí, za prelátství, za důstojenství...* Cit. podle HEŘMANSKÝ 1954, s. 82. Tzv. „stavování hříchů“ se mělo sice podle původního znění článku týkat pouze veřejných a zjevných hříchů (*peccata mortalia publica*), ale u táboritů platilo, že každý má bránit a trestat smrtelné hříchy „což móż nejdál“. Radikální podobu trestání smrtelných i lehčích hříchů přinesl tzv. Žižkův vojenský řád z roku 1423. Vyžadoval trestání hříchů na všech, bez stavovských rozdílů. Povinnost a právo trestat hříchy se týkaly celého bratrstva, nikoliv pouze osob, které „k tomu úřad mají“. ŠMAHEL 2001, s. 304–305.
- 405 Cit. podle ibidem, s. 304. Během husitských válek se opakovaně objevují výzvy k zákazům tance, hazardu, k prohibici (*popíjení kteréhokoliv nápoje v krčmách nebo na stolicích vystavovaných před domy...*), u táboritů navíc, aby lidé *nenosili ani nositi nedovolovali pyšná roucha, proti Pánu Bohu příliš drahocenná...* Cit. podle HEŘMANSKÝ 1954, s. 85.
- 406 Např. ve francouzské xylografické edici *Tance smrti Guye Marchanta z roku 1485* si stěžuje král: *Je nay point apris a danser / A danse et note si sauuage*. Cit. podle OOSTERWIJK 2011, s. 19.
- 407 Ibidem.
- 408 Londýn, British Library, MS Additional 37049, fol. 36r. BRANTLEY 2007, s. 86–95.
- 409 Viz Pavlína Cermanová, *Čechy na konci věků. Apokalyptické myšlení a vize husitské doby*, Praha 2013.
- 410 Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 538v.
- 411 Cit. podle Eduard Petrů (ed.), *Petr Chelčický, Ze Sítě víry. O rotách, o každé zvláště*, Praha 1990, s. 10.

(237)



- 412 František Novotný (transl.), *Platón, Faidón*, Praha 2000, I 64a, s. 21. Podobně Cicero v *Tusculanae disputationes*, I, 30, 74: *Tota philosophorum vita commendatio mortis est*. Cit podle WŁODARSKI 2015, s. 7. K antické tradici *ars moriendi* ibidem, s. 7–16.
- 413 Michael Dunne, A Being-towards-Death – the Vado mori, *Maynooth Philosophical Papers* 4, 2007, s. 1.
- 414 Stefanie Knöll, Zu Entstehung des Motivs Der Tod und das Mädchen, in: Andrea von Hülsen-Esch – Hiltrud Westermann-Angerhausen – Stefanie Knöll (eds.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, vol. 1, kat. výst., Regensburg 2006. (KNÖLL 2006. s. 66–68.)
- 415 Lubiechowa, kostel sv. Petra a Pavla, před rokem 1450. Adam S. Labuda – Krystyna Secomska (red.), *Malarstwo gotyckie w Polsce II*, Warszawa 2004, s. 67–68.
- 416 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inventar-Nr. HSBeham AB 3.155.
- (238) 417 Niklaus Manuel, *Smrt jako žoldák s dívkou*, 1517. Basilej, Kunstmuseum, Inv. nr. 419. CHRISTADLER 2011, s. 115–116.
- 418 K motivu LEMÉ-HÉBUTERNE 2011.
- 419 Např. citát z pařížského Tance smrti v xylografické edici Guyota Marchanta z roku 1486: *En ce miroer chascun peut lire. Qui le convient ainsi danser. Saige est celui qui bien si mire*. Cit. podle ibidem, s. 270.
- 420 Monogramista M, *Dívka a Smrt*, první polovina 16. století. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Graphiksammlung Mench und Tod, bez inv. č. K rytině CHRISTADLER 2011, s. 107–111. K ikonografii sujetu Dívky a Smrti v umění raného novověku viz např. Jean Wirth, *La fanciulla e la morte. Ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del Rinascimento*, Roma 1985; Gert Kaiser, *Der Tod und die schönen Frauen, Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Frankfurt – New York 1995; KNÖLL 2006, s. 65–72.
- 421 CHRISTADLER 2011, s. 108–109.
- 422 *De manu mortis liberabo eos; de morte redimam eos. Ero mors tua, o mors! morsus tuus ero, inferne! consolatio abscondita est ab oculis meis*. VULGATA
- 423 LEMÉ-HÉBUTERNE 2011, s. 284–285.
- 424 New York, Morgan Library, MS 796, fol. 91v. Ibidem, s. 286.
- 425 Kniha hodinek, kolem roku 1480. Londýn, British Library, MS Yates Thompson 7, fol. 174r.
- 426 Nástěnné malby v prelaturě byly odkryty mezi léty 2002 a 2004. Obraz ze Smrtí patří k mladší vrstvě maleb a lze souhlasit s jejich datací Petrem Pavelcem do poslední čtvrtiny 15. století. K nástěnným malbám v prelaturě PAVELEC 2010, s. 395–399.
- 427 Motiv si všiml Petr Pavelec. Ibidem, s. 395.
- 428 Kniha hodinek Antoine le Bon, 1533. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS NAL 302, fol. 58r.

- 429 Např. na borduře knihy hodiněk z Rouen z let 1495–1503. Liège, Université de Liège, Bibliothèque, MS. W. 15, fol. 24r. Ke středověkým hračkám a dětským hrám viz např. Nicholas Orme, *Medieval Children*, New Haven – London 2001, zejm. s. 167–197.
- 430 Např. v iniciále „D“ *ixit* v bibli z roku 1430. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 F 28, fol. 81r. Nebo v podobném rukopise ze stejné doby, kde blázen „jede“ na pouhé tyči doprovázený příznačně nápisovou páskou s textem: *non est deus*. Haag, Koninklijke Bibliotheek, 78 D 38 I, fol. 269v.
- 431 *Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus*. VULGATA. K motivu viz Daniela Rywiková, „Říká blázen v srdci svém...“ Zobrazení eucharistické hereze v Liber choralis královny Elišky Rejčky, in: Iva Málková – Jan Malura (eds.), *Místa bez hranic. Studie a eseje o literatuře, umění a historii*, Olomouc 2006, s. 48–59; Sophie Oosterwijk, „Alas, poor Yorick“. Death, the fool, the mirror and the danse macabre, in: Stefanie Knöll (Hrsg.), *Narren – Masken – Karneval. Meisterwerke von Dürer bis Kubin aus der Düsseldorfer Graphiksammlung „Mensch und Tod“*, Regensburg 2009, s. 20–32.
- 432 Smrt vedoucí dítě za ruku se objevuje např. v obou *danse macabre* v Basileji, z kolébky Smrt vytahuje dítě např. na příslušném obraze pozdně středověké xylografické edice pařížského Tance smrti, a stejný motiv byl rovněž v Londýně. K motivu dítěte v Tancích smrti viz OOSTERWIJK 2002.
- 433 Michail Michajlovič Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007, s. 96.
- 434 STEJSKAL 1987, s. 308.
- 435 *Itaque te exhortor elegas qui legeris istos Vt mors sit cordi consociata tuo*. Štěpán z Krumlova, *Morte nichil melius vita nil peius iniqua*, Kniha městských práv města Horažďovic, 1495. Cit. podle TEJČEK 2006, s. 69–71.

(239)





Vybrané texty

Vado mori

(241)

Dum mortem meditor crescit michi causa doloris
Nam cunctis horis mors venit ecce citior
Pauperis et regis communis lex moriendi
Dat causam flendi si bene scripta legis
Gustato poma nullus transit sine morte
Heu misera sorte labitur omnis homo

Vado mori papa qui iussu regna subegi
Mors michi regna tulit eccine vado mori

Vado mori rex sum quid honor quid gloria regum
Est via mors hominis regia vado mori

Vado mori presul cleri populique lucerna
Qui fueram validus langueo vado mori

Vado mori miles victor certamine belli
Mortem non didici vincere vado mori

Vado mori monachus mundi moriturus amor
Vt moriatur amor hic michi vado mori

Vado mori legista fui defensor egenis
Causidicus causas descio vado mori

Vado mori logicus aliis concludere noui
Conclisit breuiter mors michi vado mori

Vado mori medicus medicamine non redimendus
Quicquid agat medici pocio vado mori

Vado mori sapiens michi nil sapiencia prodest
Me reddit fatuum / mors fera vado mori

(242) Vado mori diues vt quid michi copia rerum
Dum mortem nequeat pellere vado mori

Vado mori cultor collegi farris aceruos
Quos ego pro vili computo vado mori

Vado mori pauper quem pauper Christus amaui
Hunc sequar euitans omnia vado mori

Generální zpověď bratra Alberta

Kázání admontská

(Praha, Národní knihovna České republiky, XX B 3, 134r–137r)

Incipit confessio generalis fratris Alberti dicti Woytyech de Psarz. Solum crede Deum nec vana iures per ipsum. Sabbata sanctifices, habeas in honore parentes.

Pro náhlú smrt a pro světskú hanbu, aby nás toho Buoh ostřehl, požehnajme se svatým křížem a dajme se vinni našemu milému Spasiteli a řka každý: Já, hříešný hříešník, zpoviedaji se Bohu Otcí, Synu, svatému Duchu, všě jednomu Hospodinu, i tobě, kněže, mých všech hříechuov, co jsem shřešil z své mladosti až do dnešnieho dne, toho mi jest žel s pravú věrú. Shřešil sem v desateru Božiem přikázání. Že jsem nemiloval mého milého Spasitele ze všeho srdce mého, ze všie síly, ze všech mých údov, nade všěcko i mimo všěcko jiné, ani svého bližnieho jakžto sám sebe, ani jemu toho přál jako sobě. Že jsem věroval, dušel i přísahal nadarmo, anebo požádal cizieho zbožie, cizie krásy, cizie lepoty, cizieho nábytká. Že jsem nectil svého otce, své matky, nebo kněze. Že jsem nesvětil svátkuov nábožně, duostojně, jakž mi jest zkázáno. Že jsem křivé svědectvie svědčil proti svému bližniemu. Že jsem ukradl svému bližniemu jeho cti, jeho zbožie a jeho často zahubil svým zlým jazykem. Toho mi je žel s pravú věrú.

(243)

Secuntur nouem aliena peccata. Shřešil jsem v devieti cizích hříešiech. Že jsem kázal, povolil, naučil, navedl, poradil ke zlému skutku, moha to dobře staviti i otvésti, toho jsem neučinil. Že sem se chlubil cizími hříechy nebo svými, maje svých přieliš mnoho, zpravuje cizie hříechy nebo pochlebuje svému bližniemu v klamu nebo o pravdu. Těch všech hříechuov dávaji se vinen i želém jich s pravú věrú. Iussio, consilium, consenciens, culpa, recursus, participans, viciis non obstans, non manifestans.

Secuntur octo beatitudines. Dávaji se vinen mému milému Spasiteli v osmeru blahoslavenství, že jsem nebyl pokoren, čímž mě Král nebeský navšcievil. Chudobú, smutkem, žalostí, nemocí, nedostatky nebo kterým protivenstvím, že jsem toho netrpěl mile ve jmě mého milého Spasitele, jako on pro mě mile trpěl mnohem více. Toho mi jest žel s pravú věrú.

Superbia, avaricia, luxuria, ira, gula, invidia, accidia – Saligia. Dum sis in vita semper saligia vita. Sequitur de septem mortalibus peccatis.

Shřešil jsem v sedmi smrtedlných hříešiech. Nejprvé u pýšě, že jsem byl pyšen i hrd srdcem svým, svú myslí, svým rúchem, svú krású. zhrdaje lepšími, než jsem sám. V smilství, že jsem to plodil v svátky i v pátky a k tomu se nutě sám, nebo dráždě i jiného, ač ne skutkem, ale myšlením. V hněvě, že sem byl hněviv na svého bližnieho darmo, a já jsa sám více vinen nežli on. Že jsem jej hněval bez viny, i nosil jsem v svém srdci hněv

proti němu, a mysle všecko zlé o něm. V lakomství, že jsem byl lakom na zboží tohoto světa, jeho dobýváje pravě nebo křivě; že sem byl lakom na jedenie i na pitie, přejíedaje i přepíjeje mimo svú potřebu, toho více hledaje než spasenie dušě své, více hověje tělu nežli své duši. V lenosti, že sem byl lén na Božie službě, maje čas a chvíli, moha dobře Bohu poslúžiti a jsa zdráv i silen, však sem se oblenil. V závisti, že sem záviděl svému bližniemu, že se jemu lépe vedlo ot Boha i ot lidí než mně, že jsem záviděl jeho dobrého a radoval sem se jeho všemu zlému. Zhřěšil jsem v dopuštění mnoho zlého, v uopuštění i v obmeškání mnoho dobrého. Toho mi jest žel s pravú věrú.

(244) Septem sacramenta. Shřěšil jsem v sedmeře svátostí cierkve svaté. Na svatém křtu, že sem se otřekl zlého diábla i jeho sluh, a to sem pohřiechu na starost často zrušil, že sem často zlému diáblu více slúžil než mému milému Spasiteli. Na svatém křížmu. Na svatém biřmování. To přijímaje ku potvrzení viery křesťanské, a té jsem nejednú na starost pochybil skrzě kúzla nebo zlú vieru. Na svaté zpovědi. Že sem se neuměl svých hřiechov zpoviedati tak, jakž jsem je učinil nebo kolikrát nebo kde nebo s kým. Na svatém pokání. Že sem toho nesplnil úplně, nábožně, duostojně, jako mi jest skázáno; ač jsem pak naplnil, ale nenábožně, neduostojně, neda já jeho zbyl a na nově hřěšil. Na Božiem těle. To přijímaje v své hřiešné tělo nenábožně, neduostojně, neskrúšeným srdcem ani nábožným. Toho mi je žel s pravú věrú.

Timor. Pietas. Sciencia. Fortitudo. Consilium. Intellectus. Sapiencia. Septem dona sancti Spiritus. Shřěšil jsem v sedmi dařiech Ducha svatého, že sem neděkoval mému milému Spasiteli ze všech těch daruov, jichžto mi jest požičil nebo dal jako každému zbožnému, že jsem jemu neděkoval z krásy, z lepoty, z sdravie, z dobrých i z sdravých pěti smysluov, že nejsem slep ani hluch ani něm ani chrom, že sem jemu neděkoval z potřeby tohoto světa i z dobrého rozomu i z dobrého smysla, vstávaje i lehaje, ani sem prosil za všě křesťany živé i mrtvé. Toho mi je žel s pravú věrú.

Poto, consulo, cogo, colligo, condo, consule, castiga, solare, remitte, fer, ora. Sex opera misericordie Domini. Shřěšil sem v šesteru milosrdenství krále nebeského, že sem toho neukázal k svému bližniemu, jakž jsem s právem jměl, k lačnému, k žieznivému, nahému, pocěstnému, pracnému, nemocnému, žalárnému. Jich neučěšil ani navšćievil ani mrtvého ku pohřebi neprovodil. Že sem nahého neoděl, lačného nenakrmil, žieznivého nenapojil, pocěstného v svój duom nepřijal, pracného, nemocného, žalárního i vězně nenavšćievil ani utěšil, mrtvého ku pohřebi neprovodil. Toho mi jest žel s pravú věrú.

Quinque sensus. Shřěšil sem u pěti smyslech života mého. Viděním, slyšením, promluvením, povoněním, pokušením, dotčením. Shřěšil sem mýma očima, což oči opatřile, toho srdce požádalo, požádaje povolilo, povole skutek učinilo. Mýma ušima, že jsem jima raději poslúchal nekázané řeči, básni, piesni, novin nebo křivých súduov než Božieho slova. Mým voněním, nebo pokúšěje rozličného pitie nebo jedenie a k tomu žádost maje, skrzě to dopustil jsem se mnoho hřiechu. Mými usty, ež sem mluvil křivú řeč, křivé súdy vydávaje, spravuje cizie hřiechy, a svých maje přieliš mnoho, spravuje živé i mrtvé, panny

i panie, světské i duchovnie, zlým promluvením nebo sočením. Mýma rukama, dotýkaje se svého života nelepě i neješitně nebo cizích prsí nebo lóna nutě ke zlému skutku, drážďe se k hříechu sám nebo jiného. Mýma nohama, že jsem jima byl rúč ke všemu zlému, k hříechu, k utěšení, k veselí i k radosti tohoto světa, ale lén sem jima byl putovati ve jmě milého Hospodina po kostelech i po klášteřiech. Kterak sem kolvěk zhřešil mým zlým srdcem i mým životem, smrtdelně nebo úhlavně nebo tajně nebo chtě nebo nechtě, vědomě i nevědomě, mú vólí nebo bezděky, ve dne nebo v noci, spě nebo bdě, ležě nebo stoje, klečě nebo sedě, na cestě nebo na poli, na lesě nebo na vodách, pod střechú nebo na ulici, kolikrát nebo kdy nebo kde, nebo s kým, jako mě Buoh vinna vie u mých těžkých hříešiech, tak se jich všech vinen dávaji i želém jich s pravú věrú. Proši jeho svaté milosti, aby mně ráčil odpustiti mé veliké hříechy i mú velikú vinu. Proši Marie, Matky milostivé, aby ráčila orudovnice býti před obličejem našeho milého Spasitele i všie říšě nebeské i tebe, kněže, aby mě rozhřešil Boží mocí mých všech hříechóv vědomých i nevědomých. Nakloňtež svá srdce nábožně a pokorně Králi nebeskému a mně své hlavy! nek

(245)

Deinde tunc dicat: Misereatur vestri omnipotens Deus. Et festa loca, tempus, ieiunia, menstrua, partus. Tunc temporis vere peccat vir cum muliere. Novem aliena peccata: iussio, consilium, consensus, palpo, recursus, participans, mutus, non obstans nec manifestans.

Učiste starý kvas, abyste byli nové skropenie, jako jste nekvašení. Tato slova píše svatý Pavel apoštol v epištole. Všeliký múdrý zahradník, když chce v které zahradě dobře štěpy nebo kořenie sadiť, najprvé vytrhá býlé škodné, ješto by mohlo překážěti dobrému sadišči. Také když který múdrý šenkěř chce v který sud dobré pitie léti, ohlédá jej velmi dobře, jest li v něm která nečistota, ješto by mohla nakaziti to pitie šlechtné, kteréž má v ten sud vlito býti. A což nalezne, vymyje velmi dobře a vysuší sud, tož tepruv to šlechtné pitie veň leje, nebo tak viec to pitie své vóně neproměnie, ale čím viece v tom sudě jest, tiem věčší moc má. Nebo kdy by v sud nečistý které dobré pití lél, zkazilo by se a vóni by ztratilo. Takéž všeliký člověk, jenž chce v zahradě svého srdce sadiť dobré skutky jako dobré štěpy nebo dobré kořenie, má z své zahrady, tovieš z svého srdce, vytrhati býlé škodné, tovieš rozličné hříechy, ješto by mohly překážěti dobrému sadišči, tovieš dobrým skutkóm. Také člověk, jenž to jako múdrý šenkěř kdy chce v sud svého srdce léti pití dobrých skutkóv, má ten sud velmi snažně ohledati, aby v něm nebylo ižádné nečistoty rozličných hříechóv, pak li co nalezne, aby vymyl nábožnými slzami a vyčistil snažným pokáním a svatú spovědí a usuší rozličným utrpením, protož ny tomu apoštol učí a řka: Učiste starý kvas. Také náš Spasitel napomíná všelikého věrného člověka skrzě proroka a řka: Vylí jako vodu srdce tvé. Proč die jako vodu? Nebo když vylé víno, ostane vóně, když vylé olej, ostane mast, když vylé mléko, ostane barva. Protož, člověče, učistíš li své srdce, tak tehdy bezpečně přijmeš to drahé pitie, tovieš dar Ducha svatého jako v čistý sud, tak budeš poslušen rady apoštolské, jenž praví, abyste byli nové skropenie. A tak budeš očistěn ot toho kvasu, o němž praví: Jakož jste nekvašení, tovieš ot hříechóv učistěnie. A najvéc na

svatém křtu. Nebo když člověk svatý křest přijme, to jako prvé decky s Mojžíšem na hoř ot Buoha vezme. Protož rozbie li ty decky, tovieš že svatý křest oprzní kterými hříechy, ve-
jdi opět s Mojžíšem, jenž se vykládá na vodě nalezený, skrzě něhožto mózem rozuměti
všelikého kajícieho, na horu, tovieš vstup v pokánie a vezmi s ním ot Boha nové dcky, to-
vieš aby tvé srdce bylo obnoveno Duchem svatým, jakož praví svatý Pavel apoštol: Obnov-
teže Duchem, tovieš svatým, myslí vašě! Také vidíme, že kdy které knihy se pošpinie, že se
přepisuje na nový bělpuch. Též ty, pošpiniš li knihy svého srdce kterým hříechem, přěpiš
a obnov se svatým pokáním.

(246) Protož najprvé, člověče, vytrhaj z svého srdce jako z zahrady to škodné koření a býlé
neužitečné, tovieš smrtedlné hříechy a najprvé pýchu, nebo ta jest počátek všech jiných
hříechův. Ta jest najkrasšieho anjela sstrčila z nebeského královstvie. Protož, hříešný člo-
věče, když jest anjel tak krásný s pýchú v nebesiech nemohl ostati a jest s také výsosti str-
čen, kakož ty, hubena jsa, pln smradu, chceš z také nízkosti tam s pýchú na takú výsost
vzníti, tohož jest nelže, musíš, ostana pyšného diábla, následovati pokorného Jezukrista,
chceš li tam přijíti. A najvéc, nebožčíku, nebo ty, nebožičko, ješto pójdeš, okujíc sobě hrd-
lo jako chrtice stříbrem a zlatem, otáhnúci se v úzkú sukni, připravieš sobě dlúhé špicě,
spósobiec sobě lilíky, obnažiec své tělo tak ohavně, aby zevnitř ukázala, co jest v tvém srd-
ci, a Božie smrti zapomínáš, jako by byl za tě nikdy neumřel. Tak li se chceš Bohu slíbíti,
tomu drahému choti? Ne tak se jemu slíbíš. Nebo tak li se hříechův kaješ na tomto světě,
jenž jest ku pokání pójčen ot Boha? A nebožičko hubená, přideť ten čas, ješto tě otáhnú
hříešně. Nebo když všickni sbožní, ješto sú se na tomto světě svých hříechův káli, zjivie se
před Bohem, ve cti a v chvále budú se veseliti, a ty budeš ohavně obnažena všemu světu
na odivu, ač tě smrt v téj pýšě zastihne a ty se nepokaješ, k niežto na každý den najméné
noclehem přiblížiješ. Protož znamenaj, coť praví Izaiáš prorok a řka: Protože jsú pýchaly
dcery sionské a chodily jsú vznesše své hrdlo, točiece svýma očima a plesíce svýma ruka-
ma, chodiece s svými nepočestně, obnaží Hospodin tělo dcer sionských a vlasy jich oho-
lí. Viz, kakát tu bude tvá hanba, ješto na tomto svět pýchu plodiš. Protož, hříešná dušě,
nechceš li tbáti na radosti nebeské a toho utěšeného bydla, do něhožť jest nelže přijíti než
skrze dobré skutky. Ale tbaj a strachuj se pekelných muk, do nichž jmaš pro svú pýchu jíti,
pak li dieš: co mi muož rúcho uskoditi, když já mám dobré srdce k Bohu! Protož rúcho
tvé hanebné a tvoji nesliční činové ukazují a zjevují tvé srdce, nebo rúcho sprostné jest
znamenie sprostného srdce a činové plaší jsú znamenie plachého srdce. Takéž rúcho pyš-
né jest znamenie pyšného srdce. A opět činové tiší jsú znamenie tichého srdce. Nebo když
která panna nebo paní, pán nebo panic pójde, okuje se zlatem a stříbrem a vnitř srdce
bude plno pýchy a zlého myšlenie, jest právě též, jako by byla skříně velmi krásně zmalo-
vaná, a vnitř škaredého bláta nakydaná. Ale když člověk, který pójde v rúšě sprostném,
maje srdce čisté a snažné k Hospodinu, ten člověk jest jako skříně z dřeva sprostného učí-
něná, a vnitř stříbra, zlata a drahého kamenie nakladená. Pýcha jest na rúšě, na vlasiech,
na tváři, připravuje se a své rúcho, své vlasy, svú tvář, aby se světu slíbil. Neb rúcho všeliké

móž každý člověk podle svého duostojenství nésci bez hříechu. Také móž umýti svú tvář, sčesa své vlasy, pro čistotu, jedině nečiniti toho k chvále lidské. Praví svatý Augustýn: Pýcha jest žádost panování nebo zvláščnie chvály. Protož pýcha přirovnává se větru. Vieter najprvé uhašije světlo, vysúšie rosu, rozvievá prach. Takéž pýcha uhašie světlost múdrosti. Jakož praví svatý Jeremiáš prorok: Povýšenie a pýcha srdce tvého oklamalo tě jest. Druhé pýcha vysúšie rosu, tovieš utěšenie a skropenie Ducha svatého v srdci člověciem. Proto i praví Ecclesiasticus: Nepovýšíš se u myšlení dušě tvé, aby nebyl ostaven jako dřevo uschlé na púšči, tovieš u pekle, ješto bude dřievie plané spáleno, kteréž neneš ovocě dobrého, tovieš hříešni lidé, ješto jsú se nekáli svých hříechův. Jakož praví svatý Matěj ve Čtení: Všeliké dřevo, ješto neneše dobrého ovoce, vyrúbeno bude a v uoheň bude uvrženo. Třetie vieter rozvievá prach, takéž pýcha, když jest při kterém člověku, rozvěje jeho všěcky dobré skutky jako prach. Protož i praví, učě nás pokořě, jakož jest psáno v Starém zákoně: Popel jsi a u popel se obrátíš. Také člověk pyšný přirovnává se nosidlóm umrlčím. Ta jsú přikryta krásně svrchu, a vnitř tělo mrtvé leží. Takéž když člověk pýchá v drahém rúšě, tehdy dušě vnitř mrtva jest. protož ktož chce povýšen býti v nebeském království, musí se na tomto světě ponížiti a pokoren býti. A také ktož se povyšuje na tomto světě, bude na onom ponížen. Jakož praví Lukáš ve Čtení: Všeliký, jenž se povyšuje, tovieš na tomto světě, bude ponížen, tovieš na onom. A kto se ponižije, tovieš zde, bude povýšen, tovieš tam. Pyšný z dobrého semene žne zlú žen. Nebo když co dobrého učiní, žádaje marné chvály oplaty, před Bohem ztratí a jemu hříech ostane.

(247)

Závist jest druhý smrtedlný hříech a ten se takto vypravuje. Závist bolest přichodiec člověku z cizieho zbožie nebo ščestie. Závistivý najprvé přirovnává se Judášovi, jenž želěše prolitie masti drahé na hlavu našého Spasitele, jakož píše svatý Matěj ve Čtení. Druhé závisti přirovnává se diáblu, nebo diábel rád by, by všěckni byli zlí jako on sám. Jakož píše múdry Šalomún a řka: Závistí diábelskú smrt přišla na vešken svět. Závistivý, jako Judáš želzel prolitie masti drahé, takéž on, když co dobrého o kom...

Zpovědní formule krumlovských klarisek

(Praha, Národní knihovna, XIII C 11)

Zpoviedám se Bohu všemohúciemu i vloženie Marie Panně i vloženímu Franciškovi i všem svatým a tobě, otče, že sem těžce zhřěšila skrze pýchu myšlením, líbostí, opuštěním mého slibu, promluvením proti Bohu i zákonu mému, skrze povolenie slovy prázdnými i skutky protivnými; vina má, má převeliká vina; proto prosím ušlechtilé vložené Panny Marie i vloženího Franciška i všech svatých děvic, svaté Kláry i tebe, otče, pros Boha za mě hříšnici N!

Smiluj se nad tebú všemohúci Buóh a odpuščě tvé všě hříechy, doved tě v život věčný. Amen.

(248)



(Cit. podle Antonín Škarka, *Nejstarší česká duchovní lyrika*, Praha 1949, s. 64.)

Tomáš Štítný ze Štítného, O smrti

Knížky šestery o obecných věcech křesťanských

(Klementinský sborník, Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6, fol. 148v–156r.)

Smrt také, jakož já mním, snímá hříechy; neb bez potřeby dobrý Buoh nebyl by tak ukrutné těžkosti přepustil, ale že j' člověk, zdrav jsa, byl něvčem netbav, dobrý Buoh přepustil tu těžkost smrti, aby se upamatuje člověk asa v ta doba, najposledy pustil od světa, nemiloval jeho, vida, ež v něm ijedné pomoci v své nůzi nemá, a žádal od Boha smilování, a poznal sě, že j' darmo v čem jiném jměl útěchu, než v Boze. A na dobré lidi často těžkú smrt přepúštie, že dlúho ležie a těžce, aby pokorně trpiec to, těžších múk zbyli v čistci. Protož ač jest dluh smrt za hříech přirozený, jehož vina na křstu jest odpuštěna, kakž kolivěk pokuta zaň zde na světě nikdy nesejde, však jest příčina, že se člověk rozpomene na své hříechy, trpě bolest, i žádá jim odpuštění, i nalezne jim před milosrdným Bohem; a ta núze bolestná a teskná smrti bude očištění také hříechóm. Kdyby jen dluh byla smrt hříechu přirozeného, poňovadž jest jednostajný hříech přirozený, byla by také smrt jednostajná. Ale jeden hřeší jinak, než druhý skutečným hříechem; a s jednoho Buoh chce zde snieti některú vinu, a s druhého v čistci, protož zde jeden těžší trpí smrt než druhý. A také toho neodmlívám, že jednomu chce dáti snad odplatu většie pokory; protož naň viece i přepustí. A to jsú vše Boží súdi tajní. Ale nebuď nám dosti na tom, ežť jest tak dobrý Buoh, ež jest to zpósobil, ež i smrt naše zbavuje nás hříechóv některých; nebť to jen těm činí, ktož umějí umřieti; ktožť neumějí, ještěť jim jich móž přičiniti těžkost smrti. Budú liť se protiviti Bohu dále pro ukrutnost smrti, tiemť jim viece přibude jich. A kakž koli všecko Písmo učí tomu, aby člověk uměl umřieti, když učí dobře býti živu podlé vóle Božie; však obmýšlévájíc tu ukrutnú hodinu poslední často a s pamětí, veliká jest pomoc, umřieti sě naučiti. A ktož umie umřieti, zdávna se naučiv, ten se nebojí smrti, ale žádá jie.

Ale pohříechu netolik v světských lidech, ale také, ješto chtie duchovnějši býti, mnohé nalezneš, ežť mají smrt v takú mrzkost, ež nechtie jie připustiti k mysli, ani kdy na ni vzpomenúti, ani dadie o ní mluviti, řkúc, ano Katun praví, že „ktož se bojí smrti, ztratí radost a veselé života tohoto.“ A zlé li j' to ztratiti veselé nemúdré, jemuž jest nelze tráti, a nalézti věčnú radost? Slyš, coť die Kristus; ten die: „Blaženi,“ praví, „ješto jsú smutni, neb budú utěšeni.“ A opět: „Běda vám, ješto sě smějete, neb budete plakati!“ Aj, nebudú liť plakati, ješto čas svého života ztrávie v kakýchs klásciech, v řečech marných, nekázaných, aneb v kteréž koli marného utěšenie kratochvíli? Chtějte neb nechťějte, smrt jim vždy přide! Zdali se jich veselé neobráti u pláč? Nechtie li by umřieti, neb neumie li umřieti, jsúc zdrávi, i mosejí umřieti! Ale by byli umřeli světu, a připravili se na však čas k smrti, tak by se jich smutek obrátil v radost; aniž by se tak lekli i této smrti, kdyby o ní myslili často.

Zdali se kto nelekne spieše, když se z nedojěpie vytrasí nepřítel, an se jeho nenaděje? Ale když myslí, kak se s ním obierati, a vida, an se béře k němu, ne tak se lekne. Dobryť se ovšem s srdce nelekne smrti, kterýž umie umřieti; ale zlýť se jie lekne, neb neumie umřieti. Neb jest předobrá smrt a předrahá před Hospodinem jeho svatých, ale smrt hříšných přezlá.

(250) Protož, aby se lépe mohli umřieti naučiti, bývat u příkladiach cos buď u paměti dřívější, znamenajte tento příklad, a snadť jest toho něco i mohlo býti; protož řku: přídúc k sobě, umyslte sobě, jako by přišli k některému, jenž chce umřieti, a jsa mládec výtečný, bujný, netbav na Buoh v svém zdraví, neda den za dnem minul; a on byl vzácen světu v světském tovaříšství, upletv se u milost tohoto světa; s nímž by byl některý z jeho najmilejších tovaříšův, an leží trudně a volaje žalostně, a řka: „Ó, kak jsú mě těžká stonanie smrtelná obklíčila, a bolesti pekelné přetěžké! É, běda mně, k čemu sem se narodil na tento svět? I proč sem asa inhed nezhyňul, jakž sem se narodil z břicha? Aj, té lahody toho světa, počátek života mého byl s pláčem a s protivenstvím, a skonanie v takém hubenství a s bolestí! Ó smrti, kak jest hořko na tě vzpomenúti srdci kratochvilnému, ješto j' přivyklo jen rozkoši. Ó, kak jsi velmě břídká věc, když již přideš, a zvláště tomu, ktož jest mlád, silen, a má libé štěstie tohoto světa, jsa vzácen světu, nejmaje v sboží nedostatku! Ó, kak bych se byl tomu málo nadál, bych byl měl umřieti tak brzo! A ty pak, hubená smrti, vyrazila s se na mě z nedojěpie, právě jako by mi byla v stráži stála. Popadla s mě a tisíci provazy uvázala jsi mě, a v železných okovách táhneš mě s sebú, právě jako odsúzeného k šibenici. Aj, sklesv ruce, řevu srdcem, žádaje se obinúti smrti, a nenie, bych ušel. Se všech strán hledím okolo sebe, a nikdiež nevizi, by mě kto mohl tiem utěšiti a spomoci mi od tebe, žalostná smrti! Pevně j' to uloženo, nemož se to nikakěž proměnití, již mi jest umřieti, již slyši hlas smrti, ana volá, jako radujíc se, a řkúc ke mně: „Ty s syn smrti! Ani sbožie, ani který dómysl, ani přietelé, ani kteří známí aneb věrní tovaříšie mohú tě z mú rukú vyprostí. Konecť jest přišel, přišelť jest konec, ustaveněť jest, mosíť býti naplněno! Ó, Hospodine, i muši umřieti, nikakěž jest tomu minúti nelze, tak skóro moši s tohoto světa! Ó, hrozná ukrutnosti nemilostivé smrti, ba pohověj, Boha dle pohověj mé mladosti, pohověj věku ještě nedospělému, nebud' ke mně tak ukrutna, ani mne vschopuj tak z nedojěpie s tohoto světa!“

A když to uslyše tovaříš jeho jeden z múdřejších, vecě k němu: „É, milý brachu, ne tak sobě teskni; tatoť řeč tvá nelíbí mi se. I zdali nevieš, ež smrt nesbierá ni starého, ni mladého, ni chudého, ni bohatého, se všemi se obierá zajedno. Nebojí se bohatého neb mocného, ani se stydí chudým, aneb když mdlého zetře, ani jí ostojí najsilnější. Nenie jí mrzek starý, a nad mladým se také neslituje; nie, pravdu řkúc, velím jich více potře dřéve, než dojdú starosti, nežli dá dojíti plného věku. I zdali s mně, byť jen samého tě smrt nenalezla, aneb nesměla se pokusiti o hliněný přiebytek tvé duše? Zdali i proroci jsú nezemřeli? Protož ne tak sobě teskni; ale obrať se k Bohu, čiň pokánie, želej, což s zle činil a co s obmeškál. Dobrotivýť jest Buoh, budeš li i na skonání beze lsti želeťi zlého a žádati milosti jeho, ještěť bude dobře. Toť jsú veď nemúdrí, ješto byvše živi zle po vše své dni, i želejí, že jim

jest nebyti živu, aby vždy zle mohli činiti, ale že jsú zle živi byli, toho neželej. A protož ty neželej, ež máš umřieti; ale želej, ež s se nepřipravil k smrti, byv po vše dni své mladosti a své síly živ netbavě spasenie svého.“

K tomu ten nemocný odpovědě: „Ó, mój příteli, což ty mluvíš, abych se kál, abych se obrátil k Bohu? Či li nevidíš, kakt mě jest snuzila smrt? Aj, tak mě jest přežesila hruoza smrti, a tak mě jest těžce svými svazky uvázala, a takú tesknost pustila na mé srdce, ež všie věcí neviem, co čině, ale, jakož kuroptva, již drží jastráb paznehty svými, nemilostivě ji trhaje, jest pro velikú tesknost jako bez smysla, takéžť sem ztratil všicku pamět; nicť nemohu mysliti, jediné, zdali bych se mohl kudy vydržieti od nemilostivé smrti, jehož však nemohu. Ó, kak s mě snuzila, hořká smrti! Ó, šťastné pokánie za zdravie, neb jest bezpečné, ale ktož se pozdě bude káti, nebude bezpeč; neb sám nevie, právě li pyče hřiechóv, či li že j' jemu umřieti! É hoře mně, ež sem tak dlúho dlil svým polepšením, a tak sem váhal svým spasením! Ó, přieliš dlúhé prodlévánie obráčením k Bohu, kak s mě obmeškalo ve všem mém dobrém! Sblúdil sem s pravé cesty, a slunce rozumu a spravedlnosti mně jest nevzešlo. Ustal sem na cestě nepravosti a zatracenie, a chodil sem po nesnadných cestách, a nevěděl sem cesty Božie. É, hoře mně, co j' mi spomohla má hrdost, a co li j' mi chlúba sbožie přinesla? Vše j' to minulo jako stien, a jako lodí, ješto přejde přes vodu, jež i sledu neostane na ní; aneb jako střela, když proletí povětřie, a povětřie se opět sstúpí, ež nebude znáti, kudy j' povětřie proletěla. Takéž já, narodiv se, inhed sejdu, a nemohu ižádného znamenie ukázati dobrých skutkóv, ale zhynul sem v své zlosti! Má naděje lutová jest jako dým, jenž víetr vschopí a rozedme; a protož má řeč jest v hořkosti a slova má plna jsú bolesti, proto j' se smútilo mé srdce a oči moji potuchle. I kto mi to dá, abych byl podlé časóv dřevních, v nichž běch oblečen silú jako rúchem, a jmě jich ještě před sebu let něco? A abych byl mohl poznati to zlé, co j' jeho na mě přišlo v hodinu tuto? É, hoře, ež sem neobmýšlal, ež jest tak předrahá věc čas; ale pustiv jako lodí na moři, aby, kamž ji víetr povede, tam šla; aneb jako kuon bez uzdy, aby běhal, kudyž ráci: takéž sem, nesdržav své žádosti, vešken čas svůj v marnosti ztrávil. A již, jakož rybu popadují na udici, aneb ptáka osidlem, tak sem popaden, tak z nedojěpie! Čas jest, minuv, utekl pryč, ižádný člověk nemož jeho odvolati. Á, co jsem ztratil, ztrativ čas, nemohla j' tak malá chvílka býti, v níž bych byl nemohl dobytí a utiežeti zisku duchovnieho sbožie, jež nerovně vycházie svú drahotú nad sbožie světské. É, hoře mně, nebožci, nelze j' mi navrátiti toho dobrého, co j' minulo s časem. É, mój Bože, i proč sem se obmeškal, proč sem se tak opozdil? I čemu sem v netbání tak drahý čas zmrhal, ztrávil své dni v marné řeči? Ó, hrozná čtice srdce mého, ež sem byl snažen u marnosti, a neučil sem se umřieti po vše své dni! É, vy všichni, ješto vidíte mú biedu, a ještě jste mládi, ještě máte čas hodný, vizte mého hubenstvie a vystřezte se mú ztrátú své škody! U Boze ztravte svú mladost a svůj čas v dobrých skutciech, ať též hoře nepřide na vy, jako j' na mě přišlo. Ó, má mladosti, kak sem tě ztrávil neužitečně! Bujná má mladost vždy j' nenáviděla tresktánie pravdy, nechťela poslúchati dobré rady. Aj, kakt sem již padl v osidlo smrti; lépe by mi se bylo stalo, bych se byl nenarázal, nežli sem

(252) čas, jenž mi jest dán ku pokání, tak zle ztrávil. To, ež sem mieval úmysl dobrý, ale nepočal dobrého; ež sem chtěl vždy sobě na mysli, ale, moha, skutkem nedokonal, oklamalo j' mě. Ó, to odvláčení, ješto říekach: „Pak teď a pak teď, zajtra a zajtra polepším se,“ kak mi jest z toho spletena prodlévání veliká hůž, jež mě v smrt' táhne! To prodlévání mě j' obľudilo, i jsem obľuzen. Zdali to prodlévání není hubenstvo nad vše hubenstvo? Zdali nepodobně proto nuzí tesknost mé srdce? Aj, všichni moji dnové minuli jsú, snad pětmezidcietma let mého věku přeběhlo jest, a ztraceni jsú, zhynuvše u mém netbání, ež nevědě, ač sem kdy jeden den ze všech ztrávil podlé vóle Božie, tak jakž bych byl mohl, a jakož sem byl dlužen podlé mého stavu. A protož tiem i jsem zamúcen, a raněno j' tiem ve vnitř mé srdce. Ó, Hospodine, v kakém studu před tebú i přede všemi svatými stanu na súdě, když budu mieti vydati počet ze všech mých činův zlých, i z obmeškání dobrého! Což více řeci? Jižť jest bliž má bieda a čtice, již jest vyjítí z tohoto světa v neznámý kraj! Milí moji přátelé i tovařistvo, poslyšte mne ještě, aj, večas bych se více radoval, bych byl kdy nábožně spěl jediný páteř, nežli bych sto hřiven zlata a stříbra měl. Ó, Hospodine, ež sem se na to nerozmýšlal, když sem to mohl obmysliť. Á, co sem ztratil času, jenž mi se věč nena vrátí, na najprudčejšiem koni nelze j' ho postihnúti, zdali by jej bylo odvolati? Ó, kak sem lehkú a malú věc působě, dal často minúti dobrému času, nepotřebnú věc jednaje, upletl sem se často v neprázdeň, a obmeškal sem potřebnú velmě. Často sem úfal, ež mi pomohú jiní, za mě prosiec, a sám sem se obmeškal, bych pomáhal sobě. Jistě to již vizi, že k nebeské odplaty užitku platnějie by mi bylo, kdybych byl čistě choval srdce mého i jiných úmyslův svých u přiemosti pravé, nežli by mi kto jiný, leže křížem let třidceti, prosil odplaty nebeské, a já se v tom obmeškal, ež bych čist nebyl. É, slyšte všichni, ktož jste při mém hubenství, obmeškal sem sě, nepřipravil sem sobě oleje veselé v svém svědomí! Budu li u múdrých žebrati, ješto jeho mají dosti sobě, nedadie mi jeho, dějí mi: „Nebyloť by dosti ani nám ani tobě.“ Pójdú li kupovat k těm, ješto olej prodávají, nenaleznu dobrého; falešný olej prodávají pochlebníci! Co mi to pomóz, ač mi dějí: „Měj se dobře, všakž dobrý byl“, když já vědě, ež sem nebyl dobrý? Ó, Hospodine, co bych byl mohl dobrého sobě učiniti z své mladosti, a neučinil; co bych byl mohl bohatstvie 152r] duchovnieho shromážditi, i zameškal sem! Ó, kak by již bylo vzácno, což bych byl svědom dobrého v sobě! Ó, milí přátelé, vystřezte se škuody mú ztrátú, donidžť jest čas a móžte, shromáždijte poklady věčné u věčné stodoly, a neupadněte v túž chudobu, v jakéž mě ležiec vidíte. V tomť záleží najlepšie rada a rozšafnost, ktož by pravým skrušením za svého zdravie a zpovědí celú, a plným dosti učiněním za své hřiechy k tomuto času trudnému se připravil, a odvrhl od sebe vše, což vidí, ež mu jest přiekazno, a ješto jej lúčí od věčného spasenie. Ó, kto by sě vždy tak měl v svých činech, jako by měl dnes neb zajtra, aneb najděl této neděle s světa jítí! É, polož každý vás na své mysli, jako by jeho dušě byla již v čistci, a měla deset let hořeti ohněm, a pokusivši toho hoře, byla ještě vrácena, a jediný tento rok jako by měla, v němž by sobě mohla pomoci ještě; a tu kdyby jí viděti lze bylo všecko hoře těch prac-

ných duš, ješto trpie muky těžké ukrutného ohně, k nimž by mosila, ač by sobě zde pokáním nespomohla; zdali by duše každého žalostně k němu nevolala, a řkúc: „Ó, spomoz své dušici hubené, nedaj jí těchto múk strpěti ukrutných, nenaděj se dopomoci živých na světě, každýt má s světem činiti dosti, každýt hledá svého. Vieceť i v zádušních službách hledají lidé cti světské, nežli užitka dušiem svých přátel. Ktožť své duše dobrého neobmyslí, i co mníš, byť obmyslil jiného?“

K tomu jeden z jeho tovaříšov odpovědě: „Já, kak by bylo přeuzitečné to tvé naučení, ktož by toho již byl pokusil, jako ty! Ale kakž koli pevná jsú tvá slova, však se mnozí na ně neobrátie, neb sú svú tvář odvrátili, aby k konci neviděli; majíc oči, nechtie viděti, ani ušima slyšeti; mnie, by dlúho měli živi býti, ani tbají, by přemýšleli, jsúc zdrávi, co bude potom. A smrt vždy k nim běží, v každú chvíli blížěci se, a někdy i posla svého před sebou nepošlíc, sama buchne z nedojěpie. A pakli pošle svého posla, točíš nemoc těžkú, přídú přátelé, přídú známí, navštěvujíc, i budú všichni prorokovati, a snad křivdu; každý vslibuje: „Nebudeť nic, měj se dobře; neboj se, večas polepšíš, večasť oheň pomine, večas se upotíš.“ A tak přátelé těla budú nepřítelé duše, a obmeškají hubeného člověka křehkého. Neb nemoc ponenáhlu mdlí, přirozenie přemáhajíc, a nemocný vždy se naděje polepšení; a tak opět jemu bude smrt z nedojěpie, ješto j' byla k němu již před sebou poslala posla. Neb v té naději, již jsú jemu křiví proroci učinili, leže, nemysle o svém spasení, čakaje posílení; až se i přemóž vše přirozenie, a bez užitka asa poslednieho rozmýšlévanie pustí duši hubený člověk, svých lestných přátel poslúchav proročstvie křivého, a pravého proročstvie, ješto j' řekl Kristus: „Bděte, nevíete, kdyť zloděj příde,“ slyšeti nechť. Takéž i těchto tvých řečí, kakžť jsú koli spravedlivé, ti, ješto po múdrosti tohoto světa stojie, chtiec býti světu vzácní, brzo zapomenú, a jakž jim sejdeš s očí, tak i s myslí. A všakž by lépe učinili ti přátelé, k nemocnému přídúc, by jemu nečinili naděje lestné; a snad by se i upamatoval, když by jej napomínali věrně; a pakli by se nechťel na to obrátiti, ale oni by své učinili. I měli by přátelé u pravdě nemocného ne takým křivým proročstvím obmeškati v jeho dobrém, ale napomenúti, řkúc: „Ktož jest zdráv, čaká nemoci, a nemocný čaká smrti.“ Protož, milý příteli, měj se dobře, u Buoh úfaje, a raduj se, ež s v kostelní jednotě a u vieře křesťanské, a v stavu dobrém. Kakž s koli nebyl živ tak svrchovaně, jakž by slušalo, budeš li toho želeti, dobrýt jest Buoh, odpustít, ežť se smiluje nad tebu, a najviec, když beze Isti budeš úmysla toho, ež, budeš li moci, chceš toho rád polepšiti, aneb ež by toho polepšil, byť bylo teprv; a pust to k Boží milosti, ačť jest i těžká věc čistcový oheň, ať podlé své milosti s tebe senme tvé poškrvny, neda tě zbavil věčného hoře, a ukázalť i dalť se věčně viděti a kochati se v svém království s jinými sbožnými svatými. Veď největšie muka v čistci neníť tak veliká, pošnovadž má konec, jako kdyby bez konce bylo zde býti, ano jediná blcha vždy štípe. Protož daj se všeho na Boží milost, želeje, že s jej hněval tak dobrého, a bud' vděčen, ežť jest umřel za tě; neb nikudyž nelze j' býti spasenu, jen že j' Kristus svú smrtí smrt těch zahubil, ktož jsú toho vděčni a žádají jie k své pomoci, a v nivčem nemají naděje, jen v tom,

že j' umřel za ny, když jsme jeho, k němu se obrátivše pokáním; a naši smrt tady přemohl. Protož v dobré naději, ne své spravedlnosti úfaje, ale milosti jeho, a jeho dosti učinění za tvé hříechy, poruč svú duši v jeho ruce.“

(254) K tomu ten nemocný: „A protož ktož za zdravie má naději v takých přátelých neboho-
bojných, a svú útěchu, jakož se i s nimi za zdravie oklamává, takéž i naposledy jimi bude
oklamán. A když je osidlo smrti již obvieže, když je napadne jich bieda, uzřie své hoře,
ež jsú netbali múdrosti pravé. A jakož jich jest málo, ješto by se ustrčiec na mě a na mé
řeči, opravili svúj život v lepšíe, takéž pro zlost světskú a nedostatek zapálenie duchovním
ohněm v milosti Boží, velmě j' jich málo, by v takémto hoři smrtelném byli při sobě v ná-
boženství, až by pro žádost věčného života, žádajíc býti s Kristem, umřeli rádi; ale když
jim přide hořká, tak je nehotovy nalezne, jako teď i mě. A protož nejdú s tohoto světa
rádi, ale smrt trpočí je bez jich dieky, jamž oni nechtie; a ještěž se jim to zdá veliké štěstie,
když všie věci jako skot, beze všeho rozumu jsúc, nezemrú. A chceš li rád věděti, kudy to
pocházie tak obecné všech nebezpečenství; aj, tadyť to jde, ež žádost nepořádná cti,
přielišná péče o těle, milost tohoto světa, a snažnost přielišná chtieti býti bohatu, osle-
pují srdce lidská, a přivodie k tomuto nebezpečenství velikému obecně lidí stranu větší.
A protož ktož by chtěl s menší stranú zbyti tohoto nebezpečenství velikého, vystřehá se
nepřipravenie k smrti, poslúchaj mne; a jakož vidí mú smutnú postavu, tak ji vždy měj
před očima svého srdce, a ku paměti ji ústavně sobě přivod; a brzo uzří, ež jemu bude mé
naučenie přeužitečno. Neb z toho jemu móž přijíti, ež netolik se nebude báti umřieti, ale
také bude tak vesele čakati smrti, jež jest obecně všem hrozna, právě jako skonánie všie
své práce, a počátka věčného štěstie, a přijme ji s velikú žádostí srdce svého. Jedné to měj
v obyčeji, aby se pílne na mě rozmýšlel, a řeč mú snažně znamenal a v svém srdci ji uložil
pevně, vida ve mně mú bolest a čtici hroznú; rozmysl se, coť má také skóro přijíti, jakožť
se j' mně stalo, takéžť se každému stane; mně dnes a vám zajtra. É, vezřete na mě pílne,
a pomněte noci této, doňadž jste živi! Ó, svatý Arsení, blaze tobě, že s tuto hodinu vždy
jměl před očima svýma. Blažený j' ten, kohož Hospodin, když přide a potluče, nalezne, an
bdí, šťastnýť jest, kohož přípravna nalezne hodina tato, neb ač i velikú ukrutností smrti
mosí vyníti z tohoto světa hubenství, však to mine, a on přide u věčné štěstie. Kterúz koli
smrtí sejde, bude potom v odpočinutí; neb se tiem očistí a připraví, aby viděl Boha. A v té
práci smrtelné budú jeho ostřehati andělé, a přivedú jej tam po smrti, kdež jej s veselím
přijmú nebeských kórów zástupové. A tak smrt jeho tělesná bude šťastné veštie v dědič-
stvo kraje nebeského. Ale běda mně, nebožtíku, i kde bude mieti nocleh této noci hubená
duše má, kto ji přijme v tom neznámém kraji, kto li jí odtuší věrně, aneb spomóž? A pro-
tož i moši želeti hubenství svého! Stalo j' se, obmeškal sem se; zapletl mé cěsty nepřietel,
naplnil mú duši hořkostí, co více říci? Aj, přišel čas již jest pryč jíti s tohoto světa, již dále
nelze jest tráti, již smrt přišla, již ruce zkřenule, tvář zžlútla, oči se zavrátile, zrak se zatmil,
přetěžká klánie smrtelná bodú a mdlé srdce chtie zadusiti; dýchati již nemohu, jedva

duchu popadám, a běh onoho světa jako by mi se mkytal před očima mé mysli! Ó, mój Bože, kak břidko viděti ďábelskú netvárnost! Aj, kakt' mě okličijí pekelných vládcí zástupové, čakajíc mé hubené duše, zdali by ji jim poddal súdce k trýzni! Ó, súdce upriemý, kak mi se zdá krutý súd tvé spravedlnosti, kak velmě vážíš i to, ješto j' se nám malá věc zdála! Nuž, moji přitelé, již s vámi nemohu déle mluvit, jižť jdu od vás. Čijit' však milosrdenstvie Božie, když mi jest dal želeti mého obmeškání pravým srdcem, jehož všelik ne všem dáva najposledy; zbaven sem věčného pekla, ale vedú mě ďabli do múk pekelného ohně v čistec, a odtud nevyjdu, až jeliž zaplatím do posledního orta; a nevědě, kdy se to skoná. Aj, vizi okem srdce mého bolest, trýzn a rozličné muky ukrutné, v nichž mám býti a lkáti své hoře, kto je vie dokud! Aj, mezi jinými mukami vizi divný oheň, jehož plamen vzcházie, v němž se vznášejí hubené duše a opěte veň upadují, právě jako když u velikém ohni, když město které hoří, jiskry jako lecí v plameny, večas vzhóru jdúc, večas dolóv. A hubené duše takú bolestí žalostně huhlíc, volají, a řkúc: „Ě, smilujte se, smilujte se nad námi asa vy, přitelé naši! Ě, kde již pomoc našich přátel, s nimiž sme v marnosti byli pro milost tělesnú nepořádnú, jimž sme se slíbiti chtěli, pro něž sme se takto hanebně obmeškali? Ě, že sme svého spasenie netbali! Aj, hoříme, bolest trpiec nad bolesti, aniž od nich pomoci máme! Aj, trýzn a hoře tohoto čistce většie jest muka, nežli jest která na onom světě, jediná hodinka zde zdá se, by měla sto let hubenstvie a biedy onoho světa! A nadto neviděti Boha, an nás byl k tomu stvořil, abychom inhed jej uzřeli, jakž bychom vyšli s onoho světa!“ A tak řekv ten nemocný poslednie slovo, postaviv oči v stlúpie, duši pusti.

(255)

Tehdy jeden z těch, ješto tu běchu, poče těžce vzdýchati, ano se velikú hrózú třású všecky jeho kosti; a obrátiv se k Bohu, poče říci: „Ě, kde j' tvá věčná múdrost, Hospodine, neostávaj mne, chtěch se učiti múdrosti. Toť múdrost pravá, naučiti se umřieti dobře! Ó, kak mě jest popadlo viděnie smrti této, až mi se zdá, že j' jen pro mě to se j' tak stalo, zdali bych se já tiem vystřiehl! Ó, Pane Bože hrozný a milosrdný, tobě děkuji, a v tvú pomoc úfaje, polepšenie slibuji. Velmi sem se užasl, vida toto, aniž sem se kdy tak rozmyslil, jakž sem živ, na nebezpečnstvie těch, ješto se k smrti nepřipravují, jsúc živi, jakož sem se tiemto svým tovařišem upamatoval. Ó, kak jest pravá řeč, že j' lépe jíti v duom pláče, než v duom kvasu, aby se člověk rozmyslil, co má přijíti. Jistě mi se zdá, ež tato hrozná smrt vždy bude užitečna mé duši. Vizi to již ovšem jistě, ež zde nemáme toho miesta, jež by vždy trálo; a protož hodné j' se bráti k tomu stavu mé duše, jenž má věč tráti. Umyslil sem, abych se naučil umřieti; ani chci dlíti svým pokáním den ode dne, odlévěje svým obráčením. Když jest mě obešla taká hróza pro smrt jiného, kaká pak bude hróza, nepřipravím li se, až má vlastnie smrt na mě přide! Nechciť se kochati více v rozkošech světských! Čemuť mi jsú hrdá rúcha, čemu svá vóle, jež mě jest často v hřiech zavedla? Aj, kakt' mi jest těžko trpěti malý úraz, kakž pak trpěti tak příkré muky onoho světa! Ó, kdybych byl dřeve umřel, aneb i ještě, donidž mě pokánie neočistí, co by ve mně ten oheň onoho světa nalezl toho šeredstvie, jímž se rozmáhá, jako zdejší oheň drvy, pro množstvie mých hřiechóv

(256) a neučinenie dosti za ne! I vedě již, co učini, vzdávaje chválu a dieku mému Bohu, že j mě vystřiehl milostivě, nedám své duši zahynúti, ale dám tento krátký čas za onen věčný; nechci se kochati zde v nestatečnosti, abych pevné radosti došel; chci státi po tom, zdali bych se některých poškrvn vystřieci mohl pomocí Boží a dopustilých uchovati, abych den své smrti, jehož nezbudu nikakěž, ne trýzn a pekelných múk hoře, ale věčný a veselý pokoj nalezl. Ó, svatý a milosrdný Spasiteli, nepoddávaj mě tak hořké smrti. Ó, kak sem do té doby velmě byl nemúdr, ež sem se netbal pripravovati k smrti, abych zbyl ukrutného hoře v čistci, a má dušě, vyjdúc z těla, aby neblúdiec, a zbudúc posměchów ďábelských, upriemo šla k Bohu svému, jenž ji jest na to stvořil, aby jej poznala, poznajíc, věčnú milostí milovala, a milujíc, věčně s ním blažena byla. Děkujiť, můj Hospodine, děkujiť ovšem, že s mě tak milostivě vystřiehl škuody, ač i cizí ztrátú, a vdechl s u mé srdce svú spasitedlnú radu, řka: „Můj synu, pamatuj toto vždy v svém srdci, a donidž s mlád, zdráv, silen, polepš svého života; a když již přideš k času smrti, a nebudeš sobě moci již ničímž spomoci, tu se pak máš jen milosrdenství Božiemu poručiti, a žádati, ať své umučenie, své svaté krve prolitie, svú smrt silnú, jež móž každú smrt přemoci, a své veliké milosrdenství na ten súd položí mezi tebu a svým súdem. A neboj se Božie spravedlnosti více, než jest třeba, ať v tobě nepohyne naděje hodujie a milost k Bohu. Dobráť jest bázň, donidž nebude veliká přieliš; nemá z miery vyběhnúti. Ale boj se činiti zle, boj se býti netbavu spasenie, boj se k smrti nepřipravovati; počátek múdrosti jest bázň Božie; boj se Boha rozhněvati, pomně, ež máš umřieti. „Mnohoť dobrého přicházie, ktož pomní na smrt,“ pravíť mudřec. Ač bude člověk mnoho let živ, a vždy v nich jsa vesel, má pomnieti temného času a dní dlúhých, že, když přidú, minulé věci ukáží, kak sú byly nestatečné. A protož pomni na svého Stvořitele ve dnech své mladosti, dřeve nežliť přide čas snuzenie, a přiblížie se léta, o nichž dieš: „Nelíbie mi se;“ dřeve nežliť se prach vrátí v zemi, z niež jest, a duše se vrátí k Bohu, jenž ji jest dal. A ty chval Boha, a buď vděčen, nebť jich velmě málo uchem srdečným znamená času tohoto neústavnost, a smrti, kak se krade k němu lestně v každú chvíli; ukrutnost múk onoho světa, a odivné štěstie bydla království nebeského. Vzved' svoji oči a znamenaj, kakt jest mnoho oslepených, ješto jsú zavřeli oči svoji, aby k konci neviděli! Znamenaj zástup téžměř bezcíslný, coť jich jest potrhla smrt, ješto jsú, zdrávi jsúc, málo se k ní pripravovali. Milý, zečti je, ač móžeš, ješto jsú za tebe byli živi, a již jich nenie! Někteří byli s tebu v obyčejí, někteří tvoji přietelé neb tovařišie, tak v krátkém času, a ty s ještě se nssartal, zemřeli dřeve tebe, a ty skóro pójdeš po nich! Byť bylo těch všech lze otázati, kak jest jich věc, vědě, žeť by každý jich řekl: „Ó kak jest ten šťastný, ktož za zdravie obmýšlé, co má býti najposledy! Šťastný, ktož se hřiechów střeže, šťastný, ktož poslúchá Božie rady, a na však čas vždy se snažně hotuje k smrti!“

A protož, nechajíc všeho, jež nás odtahuje, pilné jest přizřieti o sobě každému; neb ižádný nevie, kdy smrt přide, kak li jest blíž; a jakž přide, tak jest tam jíti, buď kto hotov neb nehotov. Obmešká li se kto, v těžkých mukách daleko od utěšenie uzří své hoře.

A pakli se kto pripraví k ní, jakož slušie, předrahá smrt bude jeho: neb jej dovede u věčné štěstie, aby poznal Boha a s ním hodoval, v něm se kochal věky věkóm. Jehož nám dopřej, Hospodine!

Po smrti což jiného tělu, než pohřeb? A na Boží milosti dušě. Protož již také rcem o pohřbu. O pohřbu já tak rozumiem, že, jakáž žádost toho, ktož volí pohřeb, takýž užitek. Jest li žádost tělesná, s přátely počestně chtieti býti pohřebenu, tu já nic dobrého nerozumiem, jelikož k duši; leč by pro ty, ješto po něm ostanú, úfaje tomu, že jeho známí a přátelé budú naň tiem lépe pomnieti, zvolil pohřeb tu, kdež jiní ležie jeho předci, dobrý jest úmysl; aneb, když úfaje do těch modlitvy, ješto tu přicházejí, aneb někdy budú přicházeti na Boží službu aneb na odpustky, a prositi budú obecně za duše, vzvědúc, že jich mnoho tu hřbí, dobře j' volil. Pakli k kterým duchovním, vida, že krásně vedú Boží službu, má milost pro Boží čest, i volí u nich pohřeb, také j' dobrý úmysl; ač by i ne ovšem byli nábožní zákonníci; když jest dobré miloval úmyslem upřiemým, neztratí žádosti dobré.

Ale já vám to porúčiem, mé dietky, potiežíc se s tetkami svými, kdežť se vám zdá, podle toho, jakžť čas a miesto bude, tu mě křesťanským schovajte obyčejem; u vásť na světě největší mám naději jmieti, neb ste mi najviece dlužni.

(257)

Tanec smrti

Bible husitského kněze (N)

(Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18 fol. fol. 542r-v)

Bible z kapitulní knihovny v Praze (M)

(Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, Kap. A 135/2 fol. 524r)

Papež (N): Sum papa, prelatorum pastor,
et locuples apostolorum.

Smrt (N): Quia male rexisti gregem,
iam es iudicatus per legem.

(258)

Císař (N): Sum rex et imperator
et deliciarum amator.

Smrt (N): Olim imperabas gentibus,
iam es superatus a vermibus.

Rytíř (N): Gigas sum bellator
ffortissimus robore.

Smrt (N): Dum in fosa eris,
deffendere te vermibus non potueris.

Kupec (N): Dum plus akkumulo,
tantum plus mercesco

Smrt (N): Avare, ubi articulo-eris,
et a vero non redimeris.

Nevěsta (M/N): Sum sponsa formosa
mundo et speciosa.

Smrt (M/N): Iam es mutata,
a colore nunc spoliata.

Mladík (M/N): Tempus instat iuventutis,
sed non aptum senectutis,
[cupidum me leserat].

Smrt (M/N): O stulte! Mors stat in foribus
cum vilissimis doloribus.

(259)

Astrolog (M/N): Sum astronomus etatis,
nosco tempora sanitatis.

Smrt (N): Multi philozophi fuerunt,
Hi mortem aluerunt.

Smrt (M): In philosophia reperi
spiritum concessum reddi.

Pastýř (M/N): Sum pastor gregis -
an thesaurum a me torquere queris?

Smrt (M/N): Dum in cimitorio eris,
equalis regibus eris.

(Cit. podle Alexander Patschovsky, Totentanz, hussitische Revolution und Prager Universität. Ein dalmatinischer Student der Carolina wird Schuster und Kalligraph, in: Ladislav Soukup (ed.), Pocta prof. JUDr. Karlu Malému, DrSc. k 65. narozeninám, Praha 1995)

Universi audiant

Bible z kapitulní knihovny v Praze

(Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, Kap. A 135/2 fol. 524r.)

Universi audiant	quid nam sum dicturus
Omnes tamquam penitus	nullum dimissurus
Servos atque dominos	verbo puniturus
Veritati cuique	sua sum daturus.
(260) Dominorum domini	scire noluistis
Post mundi fallacia	omnes iam abistis
Mundo atque demoni	plene obedistis
Expectatque iugiter	vos infernus tristis.
Olym namque domini	deo serviebant
Orantes, ieiunia	plura faciebant
Pulcra monasteria	deo construebant
Et servire Domino	sub ditos docebant.
Modo vero domini	principes terrarum
Crudele spectaculum	Deo que amarum
Predatores pauperum	et ecclesiarum
De salute anime	valde curant parum.
Prelatorum etiam	curie tumentes
Pleni sunt superbia	symoniam sequentes
Semper pro iustitia	munera petentes
Parva nimis ponderant	magna obmittentes.
Abbates prepositi	et omnes rectores
Dimiserunt penitus	omnes bonos mores
Serviuntque Veneri	taxellum lusores
Sunt effecti pariter	kapones lepores
Erant olym milites	per mundum currentes
Pro viduis orphanis	secure pungnantes.
Sed moderni milites	prelio inhiantes
Bonos malos spoliant	nullum venerantes

Horum certe famuli	kathane vocantur,
Sed sathane nomini	satis proximantur
Qui peiora fecerint	illum venerantur
Nam per illos demones	cuncta operantur.

Fullones artifices,	mundi deceptores,
Pusillum prosperantur,	dicunt se minors,
Mox dum instat crepitus	ceteris viliores.
Ni si(t) penitentia	trahunt(ur) ad supplicia.

(261)

Quid dicam de rusticis?	Male vivunt satis.
Bonis temporalibus	pro collectis datis
Perdunt eternalia	decimis furatis
Cum eorum dominis	sic pereunt gratis.

Ergo vos, o domini,	mala corrigatis,
Ne post vos inveniant	hiis peiora satis,
Sed purgari gratia	Dei valeatis,
Ut ad celi gloriam	mundi veniatis!
Amen.	

Qualis erit fructus hiis, cum dixerit: 'Venite!'

Talis erit luctus reprobis, iudex cum dixerit: 'Ite!'

(Cit. podle Alexander Patschovsky, Totentanz, hussitische Revolution und Prager Universität. Ein dalmatinischer Student der Carolina wird Schuster und Kalligraph, in: Ladislav Soukup (ed.), Pocta prof. JUDr. Karlu Malému, DrSc. k 65. narozeninám, Praha 1995)

Štěpán z Krumlova, Kniha městských práv města Horažďovice

(Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1, fol. 4v.)

Morte nichil melius vita nil peius iniqua

O prima mors hominum requies eterna laborum,
Tu senile iugum domino volente relaxas
Vincitorumque graues adimis ceruice kathenas
Exiliumque leuas et carceris hostia frangis

(262)

Eripis indignis iusti bona parcibus equas
Atque immota manes nulla exorabilis arte
A primo prefixa die tu cuncta quieto
Ferre iubes animo promisso sine laborum
Te sine supplicium vita est carcer perennis

Quam fragilis sit vita hominum quam plena malorum
Quam breuis et misera voluite merite ciues
Cum regna nec comites possint depellere mortem
Nec iuuenum numerus nec numerus senum
Ergo omnes iuuenes pueri cunctique senesque
Conspiciant, omnis me tueatur homo,
Precipue qui me quondam videre potentem
Quos mors dira suo prosequitur gladio
Quid michi diuicie, quid opes, quid gloria mundi
Profuerunt, nunc sum conscius ipse mihi
Quid iuuat argenti atque auri tenuisse talenta
Quid tenuisse agros amplaque regna mihi.
Nam cuncta hec regio metuebat nomina nostra
Horrebat famam imperiumque meum

Nunc lapidis seruus, nunc me tenet improbus tellus,
Nunc bellum inducunt angues vermesque meumque
Dilacerant corpus ossaque lecta iacent
Quamuis diuitis, fuerit mihi magna potestas
Ut mea sit priscis equiparanda bonis
Non tamen hiis copiis, potuit vita mea tueri
Quin mors eriperet meaque priuaret eis
Defleat nunc casum civis (?) omnis omnisque priuatus
Dent lacrimas cuncti, dent gemitusque simul
Hanc inopes timeant diuites iuuenesque senesque
Matres atque viri cuncta creata tremant
Ergo omnes quicumque legent hec carmina nostra
Non dubitent iam iam talia facta sequi.
Itaque te exhortor elegas qui legeris istos
Vt mors sit cordi consociata tuo.

(263)

(cit. podle Michal Tejček, Poezie s klotovými rukávy. Poezie a literatura ve fondech SOkA Klatovy, in: Ročenka státního okresního archivu v Plzni za rok 2006, Plzeň 2007, s. 69–70.)



Seznam literatury

Uvedena je pouze opakovaně citovaná literatura. Studie a prameny citované jednorázově jsou uvedeny v příslušné poznámce.

Rukopisy

(265)

Krumlovský sborník, Praha, Knihovna Národního muzea, III B 10.

Tomáš Štítný ze Štítného, *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*, tzv. Klementinský sborník. Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6.

Kázání admontská, Praha, Národní knihovna České republiky, XX B 3, fol. 134v–137r.

Štěpán z Krumlova, *Knih městských práv města Horažďovice*, Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1.

Bible husitského kněze, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18.

Bible, Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Kap. A 135/2.

Jenský kodex, Praha, Knihovna Národního muzea, IV B 24.

Kolektář Hieronyma Streitela, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14053.

Kopie krumlovských minoritů, Praha, Národní knihovna České republiky, XIII C 11.

Sigismundi Gossenbrot Augustani liber adversariorum, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 3941.

Edice

DOBIÁŠ – MOLNÁR 1972

František M. Dobiáš – Amadeo Molnár (eds.), *Mikuláš z Pelhřimova. Vyznání a obrana Táborů*, Praha 1972.

HEŘMANSKÝ 1954

František Heřmanský, *Vavřinec z Březové, Husitská kronika*, Praha 1954.

JAKOBSON 2002

(266) Roman Jakobson (ed.), *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti*, Praha 2002.

JENSKÝ KODEX 2009

Kamil Bohdan – Pavel Brodský – Michal Dragoun – Ivan Hlaváček – Milada Homolková – Petra Mutlová – Milada Studničková – Karel Stejskal – František Šmahel – Miloslav Vlk, *Jenský kodex, komentář a faksimile*, Praha 2009.

KUNCÍŘ 1926

Ladislav Kuncíř (ed.), *Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání*, Praha 1926.

PG

Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, 162 vols., Paris 1857–1876.

PL

Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 221 vols., Paris 1857–1912.

PETRŮ 1990

Eduard Petrů (ed.), *Petr Chelčický, Ze sítě víry. O rotách, a každé zvláště*, Praha 1990.

POVEJŠIL 1994

Jaromír Povejšil (transl.), *Jan ze Žatce, Oráč z Čech*, Praha 1994.

RYTTING 2000

Jenny Rebecca Rytting, *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation, Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 31, no. 1, 2000, s. 217–232.

SBORNÍK VYŠEHRADSKÝ 1969

František Ryšánek – Jíří Daňhelka (eds.), *Tomáš ze Štítného, Sborník vyšehradský. O bojování hřiechův s šlechetnostmi. O sedmi duchovního stavu vstupních. O korábi Noemově – O domu duchovním. II. Slovník*, Praha 1969.

SCHROEDER 1937, I

H. J. Schroeder (ed.), *Disciplinary Decrees of the General Councils. Text*, London 1937.

SCHROEDER 1937, II

H. J. Schroeder (ed.), *Disciplinary Decrees of the General Councils. Translation and Commentary*, London 1937.

(267)

SINKEWICZ 2003

Robert E. Sinkewicz (ed.), *Evagrius of Pontus. The Greek ascetic corpus*, New York – Oxford 2003.

SOUŠEK 1999

Zdeněk Soušek (ed.), *Knihy tajemství a moudrosti. Mimobiblické židovské spisy: pseudepigrafy. III*, Praha 1999.

STRANGE 1851, II

Joseph Strange (ed.), *Caesarii Heisterbacensis Dialogus Miraculorum*, vol. 2, Köln – Bonn – Bruxeless 1851.

ŠIMEK 1949

František Šimek (ed.), *M. Jan Rokycana, ochránce pravdy a zákona Božího. Výbor z kázání, obrany kalicha a listů*, Praha 1949.

ŠKARKA 1949

Antonín Škarka (ed.), *Nejstarší česká duchovní lyrika*, Praha 1949.

VIDMANOVÁ 1998

Anežka Vidmanová (ed.), *Jakub de Voragine, Legenda Aurea*, Praha 1998.

VILÍKOVSKÝ 1948

Jan Vilíkovský (ed.), *Próza z doby Karla IV.*, Praha 1948.

Studie

ARIÈS 2000, I

Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000.

ARIÈS 2000, II

Philippe Ariès, *Dějiny smrti II.*, Praha 2000.

BAIKA 2007

(268) Gabriella I. Baika, *Lingua Indisciplinata. A Study of Transgressive Speech in the „Romance of the Rose“ and the „Divine Comedy“*, dizertační práce, University of Pittsburgh, Pittsburgh 2007.

BARTLOVÁ 2004

Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

BAUTZ 1999

Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Bamberg 1999.

BAYLESS 2012

Martha Bayless, *Sin and Filth in Medieval Culture. The Devil in the Latrine*, New York – Oxon 2012.

BEATTIE 2007

Cordelia Beattie, *Medieval Single Woman. The Politics of Social Classification in Late Medieval England*, Oxford 2007.

BILLER – MINNIS 1998

Peter Biller – A. J. Minnis, *Handling Sin. Confession in the Middle Ages*, York 1998.

BINSKI 1996

Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996.

BETHMONT-GALLERAND 2011

Sylvie Bethmont-Gallerand, *Death Personified in Medieval Imagery: The Motif of Death Riding a Bovine*, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors*.

The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe, New Castle upon Tyne 2011, s. 169–188.

BLOOMFIELD 1967

Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan 1967.

BOECKL 1997

Christine Maria Boeckl, The Pisan „Triumph of Death“ and the Papal Constitution „Benedictus Deus“, *Artibus et Historiae* 36, vol. 18, 1997, s. 55–61.

BOGDAN – BARUTCIEFF 2010

Cristina Bogdan – Silvia Marin Barutcieff (eds.), *Actes du XIV^{ème} Congrès International D'Études sur les Danses Macabres et l'Art Macabre en Général*, Bucurest 2010.

(269)

BOSSY 1976

Michel-Andre Bossy, Medieval Debates of Body and Soul, *Comparative Literature* 28, 1976, s. 144–163.

BRADLEY 2008

Jill Bradley, *You Shall Surely Not Die: The Concepts of Sin and Death as Expressed in the Manuscript Art of North-Western Europe c. 800–1200*, 2. vol, Leiden 2008.

BRADLEY 2011

Jill Bradley, The Changing Face of Death, in: Christian Krötzl – Katariina Mustakallio (eds.), *On Old Ages: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout 2011, s. 57–87.

BRAND 2002

Roger Brand, Die mitteldeutsche Totentanztradition. Ein Werkstattbericht, in: Uli Wunderlich (Hrsg.), *L'Art Macabre 3. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe Bundesrepublik Deutschland e. V.*, Düsseldorf 2002, s. 21–23.

BRIDGEMAN 1975

Jane Bridgeman, The Palermo Triumph of Death, *The Burlington Magazine* 868, vol. 117, 1975, s. 478–484.

BRANTLEY 2007

Jessica BRANTLEY, *Reading the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago – London 2007.

BRIESEMEISTER 1970

Dietrich Briesemeister (Hrsg.), *Bilder des Todes*, Unterschneidheim 1970.

BROEKHUIJSEN 2002

Klara H. Broekhuijsen, The Legend of the Grateful Dead: A Misinterpreted Miniature in the Très Riches Heures of Jean de Berry, in: Bert Cardon – Jan Van der Stock – Dominique Vanwijnsberghe (eds.), *Als Ich Can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris – Leuven – Dudley 2002, s. 213–230.

(270)

BRODSKÝ 2000

Pavel BRODSKÝ, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000.

BÜTTNER 2002

Frank Olaf Büttner, Ce Sera Moy. Realitätsgehalt und Rhetorik in Darstellungen der Toten- und Vergänglichkeitsikonographie des Stundengebetsbuchs, in: Bert Cardon – Jan Van der Stock – Dominique Vanwijnsberghe (eds.), *Als Ich Can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris – Leuven – Dudley 2002, s. 243–283.

BYNUM 1995

Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in western Christianity, 200–1336*, New York 1995.

BYNUM – FREEDMAN 2000

Caroline Walker Bynum – Paul Freedman (eds.), *Last Things. Death and the Apokalypse in the Middle Ages*, Philadelphia 2000.

CAMILLE 1996

Michael Camille, *Master of Death. A Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*, New Haven – London 1996.

CAMPBELL 1995

Jeffrey Campbell, *The Ars Moriendi. An examination, translation and collation of the manuscript of the shorter Latin version*, Ottawa 1995.

CARDON – STOCK – VANWIJNSBERGHE 2002

Bert Cardon – Jan Van der Stock – Dominique Vanwijnsberghe (eds.), *Als Ich Can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris – Leuven – Dudley 2002.

CARLETTI – POLACCI 2014

Lorenzo Carletti – Francesca Pollaci, Transition between Life and Afterlife: Analyzing The Triumph of Death in the Camposanto of Pisa, *Signs and Society* 2, no. S1, 2014, s. 84–120.

CARRUTHERS 1990

Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

COHEN 1973

Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Los Angeles – London 1973.

(271)

COHEN 2000

Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania 2000.

COSACCHI 1965

Stephan Cosacchi, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965.

DĄBRÓWKA 2007

Andrzej Dąbrówka, The Theater of Death in early Polish drama, *European Medieval Drama* 11, 2007, s. 161–186.

DANIELL 1997

Christopher Daniell, *Death and Burial in Medieval England 1066–1550*, London 1997.

DELUMEAU 1993

Jean Delumeau, *Hřích a strach. Pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, Praha 1993.

DEUHLER 1971

Florens Deuchler, Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 29, no. 6, 1971, s. 267–278.

DIENSTBIER–FAKTOR 2015

Jan Dienstbier – Ondřej Faktor, Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století, *Umění LXIII*, č. 6, 2015, s. 434–457.

DINZELBACHER 2004

Peter Dinzelbacher, *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očištec ve středověku*, Praha 2004.

DOLEŽALOVÁ – NOVOTNÝ – SOUKUP 2004

Eva Doležalová – Robert Novotný – Pavel Soukup, *Evropa a Čechy na konci středověku. Sborník příspěvků věnovaných Františku Šmahelovi*, Praha 2004.

DUFFY 2005

(272) Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400–1580*, New Haven – London 2005.

DVOŘÁKOVÁ – KRÁSA – STEJSKAL 1978

Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha – Bratislava 1978.

EUSTACE – KING 2011

Frances Eustace – Pamela M. King, Dances of the Living and the Dead: A Study of Danse Macabre Imagery within the Context of Late-Medieval Dance Culture, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 43–71.

EVANS 1982

Michael Evans, Peraldus's Summa of Vice, *Journal of the Wargurg and Courtauld Institutes* 45, 1982, s. 14–68.

FAJT – HORPENIAK – ROYT 1994

Jiří Fajt – Vladimír Horpeniak – Jan Royt, Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, *Zprávy památkové péče LIV*, 1994, s. 249–259.

GERTSMAN 2003

Elina Gertsman, The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and his Audience, *Gesta XLII*, 2, 2003, s. 143–159.

GERTSMAN 2010

Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*, Turnhout 2010.

GERTSMAN 2014

Elina Gertsman, Die Multiplikation des Todes: *danse macabre* und der Anteil des Beschauers, in: Maria Deiters – Jan Raue – Claudia Rückert (Hrsg.), *Der Berliner Totentanz. Geschichte. Restaurierung. Öffentlichkeit*, Wittenberg 2014, s. 104–114.

GORDON – MARSHALL 2000

Bruce Gordon – Peter Marshall (eds.), *The Place of the Dead. Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013

Jana Grollová – Daniela Rywíková, *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*, České Budějovice – Ostrava 2013.

(273)

HAAS 1989

Alois M. Haas, *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt 1989.

HAMMOND 1911

Eleanor Prescott Hammond, Latin Texts of the Dance of Death, *Modern Philology* 3, vol. 8, 1911, s. 399–410.

HUIZINGA 2010

Johan Huizinga, *Podzim středověku*, Praha 2010.

CHINCA 2008

Mark Chinca, Innenraum des Selbst, Innenraum des anderen. Zur Ars moriendi im 15. Jahrhundert, in: Burkhard Hasebrink – Hans-Jochen Schiewer – Almut Suerbaum – Annette Volging (Hrsg.), *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005*, Tübingen 2008, s. 355–378.

CHRISTADLER 2011

Maike Christadler, From Allegory to Anatomy: Feminity and the Danse Macabre, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 102–129.

JANSEN 2000

Katherine L. Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000.

JEZLER 1994a

Peter Jezler (red.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, kat. výst., Schweizerische Landesmuseum Zürich, Zürich 1994.

JEZLER 1994b

Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung, in: Peter Jezler (red.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, kat. výst., Schweizerische Landesmuseum Zürich, Zürich 1994, s. 13–26.

JINDRA – OTTOVÁ 2013

Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2013.

(274)

JORDAN 1988

Louis Jordan, The Chapel of St. Kathrein at Castle Karneid: Iconography and Patronage of a Fourteenth Century Südtirolean Fresco Cycle, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, bd. 4, 1988, s. 479–512.

JOYNES 2006

Andrew Joyner (ed.), *Medieval Ghost Stories. An Anthology of Miracles, Marvels and Prodigies*, Woodbridge 2006.

KANTOROWICZ 2014

Ernst Kantorowicz, *Dvě těla krále. Studie středověké politické teologie*, Praha 2014.

KATZENELLENBOGEN 1939

Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London 1939.

KINCH 2013

Ashby Kinch, *Imago Mortis. Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden 2013.

KLEIN 1992

Peter K. Klein, Introduction: The Apokalypse in Medieval Art, in: Richard K. Emmer-son – Bernard McGinn (eds.), *The Apokalypse in the Middle Ages*, Ithaca – London 1992, s. 159–199.

KOFLER-ENGL 1995

Waltraud Kofler-Engl, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stageschichtliche Untersuchung zur Linearität in der Wandmalerei von 1260–1360*, Bozen 1995.

KORPIOLA – LAHTINEN 2015

Mia Korpiola – Anu Lahtinen (eds.), *Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe*, Helsinki 2015.

KOUDOUNARIS 2011

Paul Koudoumaris, *The Empire of Death. A Cultural History of Ossuaries and Charner Houses*, London 2011.

KNÖLL 2006

Stefanie Knöll, Zu Entstehung des Motivs Det Tod und das Mädchen, in: Andrea von Hülsen-Esch – Hiltrud Westermann-Angerhausen – Stefanie Knöll (eds.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, vol. 1, kat. výst., Regensburg 2006. (275)

KRALIK 2005

Christine Kralik, Änderungen in der Andachtspraxis und die Legende der drei Lebenden und der drei Toten in spätmittelalterlichen Handschriften, in: Uli Wunderlich (Hrsg.), *L'Art Macabre 6. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe Bundesrepublik Deutschland e. V.*, Düsseldorf 2005, s. 135–147.

KRALIK 2011

Christine Kralik, Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 133–154.

KUBÍK 2013

Viktor Kubík, Kniha městských práv Štěpána z Krumlova a jiné právní texty, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2013, kat. č. 47, s. 258–259.

KUMLER 2011

Aden Kumler, *Translating Truth. Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven – London 2011.

KÜMPER 2007

Hiram Kümper, *Tod und Sterben. Lateinische und Deutsche Sterbeliteratur des Spätmittelalters*, Duisburg – Köln 2007.

KÜNSTLE 1908

Karl Künstle, *Die Legende Der Drei Lebenden und Der Drei Toten und Der Totentanz: Nebst Einem Exkurz über Die Jakobslegende*, Freiburg im Breisgau 1908.

LABUDA – SECOMSKA 2004

Adam Labuda – Krystyna Secomska, *Malarstwo gotyckie w Polsce*, I–III., Warszawa 2004.

LE GOFF 2003

(276) Jacques Le Goff, *Zrození očistce*, Praha 2003.

LEMÉ-HÉBUTERNE 2011

Kristiane Lemé-Hébuterne, Places for Reflection: Death Imagery in Medieval Choir Stalls, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 269–290.

MACEK 2001

Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001.

MAREK 2006

Jindřich Marek, *Daj pane Bože jasný večer, když náš život zacházíe*. K recepci *artis moriendi* ve staročeských rukopisných textech pozdního středověku, in: Jitka Radimská (ed.), *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven. Vita morsque et librorum historia. Opera romanica 9, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis*, České Budějovice 2006, s. 109–126.

MAYR-HARTING 1999

Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, I, II., London 1999.

MEISS 1965

Millard Meiss, An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa, *The Art Bulletin* 1, vol. 47, 1965, s. 21–34.

MEISS 1978

Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1978.

MIODOŇSKA 1968

Barbara Miodoňska, Opatovický brevii, neznámý český rukopis 14. století, *Umění* 16, 1968, s. 213–252.

MORRISON 2008

Susan S. Morrison, *Excrement in the Middle Ages. Sacred Filth and Chaucer's fecopoetics*, New York 2008.

MUTLOVÁ – HOMOLKOVÁ – STUDNIČKOVÁ 2009

Petra Mutlová – Milada Homolková – Milada Studničková, Přepis textu kodexu s ikonografickým komentářem, in: *Jenský kodex. Komentář k faksimili*, Praha 2009, s. 87–200.

NEUHAUSER 1993

Richard Newhauser, *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular*, Turnhout 1993. (277)

NORDENFALK 1985

Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 48, 1985, s. 1–22.

NORMAN 1988

Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York – Bern – Frankfurt am Main 1988.

O'CONNOR 1966

Mary Catharine O'Connor, *The Art of Dying Well. The Development of the Ars moriendi*, New York 1966.

OHLER 2001

Norbert Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Praha 2001.

OLDS 1966

Clifton Cooper Olds, *Ars moriendi: A Study of the Form and Content of Fifteenth-Century Illustrations of the Art of Dying*, dizertační práce, University of Pennsylvania, Michigan 1966.

O'NEILL 1993

John P. O'Neill (ed.), *The Art of Medieval Spain, A. D. 500–1200*, kat. výst., The Metropolitan Museum of Art, New York 1993.

OOSTERWIJK 2002

Sophie Oosterwijk, „Muss ich tanzen und kann nit gan?“ Das Kind im mittelalterlichen Totentanz, in: Uli Wunderlich (Hrsg.), *L'Art Macabre 3. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe Bundesrepublik Deutschland e. V.*, Düsseldorf 2002, s. 163–180.

OOSTERWIJK 2004

Sophie Oosterwijk, Of Corpses, Constables and Kings: The Danse Macabre in Late Medieval and Renaissance Culture, *Journal of the British Archeological Association*, vol. 157, 2004, s. 61–90.

OOSTERWIJK 2008

(278)

Sophie Oosterwijk, Kaiser, König, Kriegsmann – Der Totentanz im Pariser Friedhof Saints Innocents im Schlaglicht der politischen Wirren der Zeit, in: Uli Wunderlich (Hrsg.), *L'Art Macabre 9. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe Bundesrepublik Deutschland e. V.*, Bamberg 2008, s. 109–134.

OOSTERWIJK 2009

Sophie Oosterwijk, „Fro Paris to Inglond?“ *The danse macabre in Text and Image in Late-Medieval England*, dizertační práce, Leiden University, Leiden 2009.

OOSTERWIJK 2011

Sophie Oosterwijk, Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval Danse Macabre, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 9–42.

OOSTERWIJK – KNÖLL 2011

Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011.

O'REILLY 1988

Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York – London 1988.

PATSCHOVSKY 1995

Alexander Patschovsky, Totentanz, Hussitische Revolution und Prager Universität. Ein Dalmatinischer Student der Carolina wird Schuster und Kalligraph, in: Ladislav Soukup (ed.), *Pocta prof. JUDR. Karlu Malému, DrSc. k 65. narozeninám*, Praha 1995, s. 144–165.

PATSCHOVSKY – ŠMAHEL 1996

Alexander Patschovsky – František Šmahel (eds.), *Eschatologie und Hussitismus. Internationales Kolloquium Prag 1.–4. September 1993*, Praha 1996.

PAVELEC 1996

Petr Pavelec, Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, *Zprávy památkové péče* LVI, č. 9–10, 1996, s. 296–305.

PAVELEC 2010

Petr Pavelec, Středověká nástěnná malba v Českém Krumlově, in: Martin Gaži (ed.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, České Budějovice 2010, s. 371–424.

PICCAT 2011

Marco Piccat, Mixed Encounters: The Three Living and the Three Dead in Italian Art, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 155–167.

(279)

PLESCH 2006

Véronique Plesch, *Painter and Priest. Giovanni Canavesio's Visual Rhetoric and the Passion Cycle at La Brigue*, Notre Dame 2006.

PUTTER 2004

Ad Putter, The Language and Metre of „Pater Noster“ and „Three Dead Kings“, *The Review of English Studies* 221, vol. 55, 2004, s. 498–526.

ROSENFELD 1968

H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln – Graz 1968.

ROYT 2013

Jan Royt, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice (Mauritia), in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2013, kat. č. 30, s. 203–207.

ROYT – DIENSTBIER – FAKTOR 2015

Jan Royt – Jan Dienstbier – Ondřej Faktor, Středověké nástěnné malby v suterénu broumovské fary, *Průzkumy památek* XXII, č. 2, 2015, s. 3–18.

RUDOLF 1957

Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln – Graz 1957.

RYWIKOVÁ 2009

Daniela Rywиковá, The Question of the Krumlov Miscellanea: The Chalice as Utraquist Symbol?, *Umění LVII*, 2009, s. 349–363.

SANDLER 2002

Lucy F. Sandler, John of Metz, The Tower of Wisdom, in: Mary Carruthers – Jan M. Ziolkowski (eds.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002, s. 215–225.

(280) SCHILLER 1990

Gertrud Schiller, *Ikongrafie der christlichen Kunst, bd. 5/1. Die Apokalypse des Johannes*. Textteil, Güttersloh 1990.

SCHMIDT 1967

Gerhard Schmidt, *Krumauer bildercodex. Österreichische Nationalbibliothek Codex 370. Textband zu der Facsimile-Ausgabe*, Graz 1967.

SCHMITT 2002

Jean-Claude Schmitt, *Revenanti. Živí a mrtví ve středověké společnosti*, Praha 2002.

SLAVÍK 2015

Jiří Slavík, Ke stavebnímu vývoji nynějšího děkanství v Broumově, *Průzkumy památek XXII*, č. 2, 2015, s. 19–21.

SOUKUP 2011

Pavel Soukup, *Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra*, Praha 2011.

SPĚVÁČEK 1986

Jiří Spěvák, *Václav IV. (1361–1419). K předpokladům husitské revoluce*, Praha 1986.

STEJSKAL 1987

Karel Stejskal, Obrazy smrti ve výtvarném umění a jejich divadelní inspirace, *Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků*, sv. 4, 1987, s. 303–334.

STEJSKAL 1997

Karel Stejskal, Poznámky ke Krumlovskému sborníku, *Umění XLV*, 1997, s. 93–96.

SUCKALE 2012

Robert Suckale, *Klosterreform und Buchkunst. Die Handschriften des Mettener Abtes Peter I.*, Petersberg 2012.

ŠMAHEL 2001

František Šmahel, *Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje*, Praha 2001.

ŠMAHEL 2002

František Šmahel, *Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002.

ŠRÁMEK 2015

Josef Šrámek, Formování klášterní domény ve 13. a 14. století na příkladu benedik-týnských probošství v Polici nad Metují a Broumově, *Historica Olomucensia* 48, 2015, s. 13–42.

(281)

TAYLOR 1992

Larissa Taylor, *Soldiers of Christ. Preaching in Late Medieval and Reformation France*, Oxford 1992.

TEJČEK 2007

Michal Tejček, Poezie s klotovými rukávy. Poezie a literatura ve fondech SOKA Klatovy, *Ročenka Státního oblastního archivu v Plzni za rok 2006*, Plzeň 2007, s. 68–71.

TOWNSEND 2009

Eleanor Townsend, *Death and Art. Europe 1200–1530*, New York 2009.

VIDMANOVÁ 1996

Anežka Vidmanová, K časovým písním v zápase o reformu církve: Na okraj „Sestry Múzy“, *Listy filologické* 1, 119, 1996, s. 56–69.

VIFS NOUS 2001

Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, *Vifs nous sommes... Morts nous serons. La Rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*, Vendôme 2001.

VÖSLER 2001

Ingrid Vöslér, *The Theme of Death in Italian Art: The Triumph of Death*, magisterská práce, Mc Gill University, Montréal 2001.

VŠETEČKOVÁ 2010

Zuzana Všeťková, Annín (okres Sušice), kostel sv. Mořice, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, Praha 2010, s. 158–163.

WARDA 2011

Susanne Warda, *Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln – Weimar – Wien 2011.

WEHRENS 2012

Hans Georg Wehrens, *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum*, Regensburg 2012.

WEHRLI-JOHNS 1994

(282)

Martina Wehrli-Johns, „Tuo daz guote und lâ daz übele“ Das Fegefeuer als Sozialidee, in: Peter Jezler (red.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, kat. výst., Schweizerische Landesmuseum Zürich, Zürich 1994, s. 47–58.

WENZEL 1967

Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth. Accedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill 1967.

WESTERHOF 2008

Danielle Westerhof, *Death and the Noble Body in Medieval England*, Woodbridge 2008.

WILLE 2002

Friederike Wille, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München 2002.

WŁODARSKI 2015

Maciej Włodarski, *Trzy traktáty o sztuce umierania. Przekład i opracowanie*, Kraków 2015.

WUNDERLICH 2002

Uli Wunderlich (Hrsg.), *L'Art Macabre 3. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe Bundesrepublik Deutschland e. V.*, Düsseldorf 2002.

ZÖHL 2011

Caroline Zöhl, A Phenomenon of Parallel Reading in the Office of the Dead, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle upon Tyne 2011, s. 325–360.

Lexika

LMA

Norbert Angermann (Hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, bd. 1–9, Stuttgart 1999.

LThK

Walter Kasper et al. (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, bd. 1–11, Freiburg im Breisgau 1993–2001.

LCI

Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, bd. 1–8, Freiburg im Breisgau 1994.

(283)

Online zdroje

Tomáš Štítný ze Štítného, *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*, tzv. Klementinský sborník, Praha, Národní knihovna České republiky XVII A 6. Andrea Svobodová (ed.): <http://vokabular.ujc.cas.cz/modules/edicni/edice/8e225356-88da-42da-8808-f110b13b2b4e/plny-text/s-apatem/>

VULGATA

Vulgata, Hyeronimiana versio, Eulogos 2007: <http://www.intratext.com/x/lat0001.htm>

Thesaurus Precum Latinarum: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/>



Seznam vyobrazení

1. Hieronymus Bosch, Sedm smrtelných hříchů a čtyři poslední věci člověka, kolem 1505. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. č. P02822. Foto: ©Museo Nacional del Prado. (285)
2. Triumf smrti, kolem 1446. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis. Foto: archiv autorky.
3. Giovanni Canavesio, Poslední soud, 1492. La Brigue, Notre-Dame des Fontaines, západní stěna. Foto: Daniela Rywiková.
4. Giovanni Canavesio, Poslední soud, 1492. Smrt v pekle. La Brigue, Notre-Dame des Fontaines, západní stěna. Foto: Daniela Rywiková.
5. Jan Eyck, Diptych s Ukřižováním a Posledním soudem, kolem 1440. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 33.92ab. Foto: ©The Metropolitan Museum of Art.
6. Memento mori, mozaika z pompejského triklinia, před r. 30 př. n. l. Neapol, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sbírka mozaik, inv. č. 109982. Foto: ©Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
7. Ilustrace k 116. Žalmu. Utrechtský žaltář, Remeš, kol. 830. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, fol. 67r. Foto: ©Universiteitsbibliotheek Utrecht.
8. Ilustrace k 91. Žalmu. Utrechtský žaltář, Remeš, kol. 830. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, fol. 53v. Foto: ©Universiteitsbibliotheek Utrecht.
9. Anděl smrti. Štuttgartský žaltář, první polovina 9. století. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod.bibl.fol.23, fol. 93r. Foto: ©Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
10. Smrt-ďábel požívá duše zavržených. Anglosaský žaltář, kolem 1010. Londýn, British Library, MS Harley 603, fol. 1v. Foto: ©British Library.

- (286)
11. Nebeský Jeruzalém a peklo. *Liber vitae*, New Minster, kolem 1030. Londýn, British Library, MS Stowe 944, fol. 7r. Foto: ©British Library.
 12. Smrt táhne zavržené do pekla. *Liber vitae*, New Minster, kolem 1030. Londýn, British Library, MS Stowe 944, fol. 7r. Foto: ©British Library.
 13. *Mors*. Misál biskupa Leofrica, konec 10. století. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 579, fol. 50r. Foto: archiv autorky.
 14. *Vita a Mors*. Tiberiův žaltář, 3. čtvrtina 11. až 2. polovina 12. století. Londýn, British Library, Cotton C VI, fol. 6v. Foto: ©British Library.
 15. Ukřižování. Evangelistář abatyše Uty, kolem 1020. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13601, fol. 3v. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
 16. Biskup Eberhard sloužící mši. Evangelistář abatyše Uty, kolem 1020. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13601, fol. 4r. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
 17. Ukřižování. Mettenská bible chudých, 1414. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 8201, fol. 97v. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
 18. Ambrogio Lorenzetti, Alegorie spásy, 1343. Siena, Pinacoteca nazionale di Siena, inv. č. 92. Foto: archiv autorky.
 19. Triumf smrti, po 1336. Detail. Pisa, Campo Santo. Foto: Daniela Rywiková.
 20. Triumf smrti, po 1360. Lucignano, kostel sv. Františka. Foto: archiv autorky.
 21. Čtyři jezdcí Apokalypsy. Beatus z Liébany, komentář k Apokalypse, Lorvão (?), 1189. Lisabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Cod. 160, fol. 108v. Foto: archiv autorky.
 22. Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Bamberská Apokalypsa, po r. 1000. Bamberg, Staatsbibliothek, MS. Bibl.140, fol. 16r. Foto: archiv autorky.
 23. Čtyři jezdcí Apokalypsy. Apokalypsa biskupa Haima z Auxerres, 12. století. Oxford, Bodleian Library, MS Bodl. 352, fol. 6v. Foto: archiv autorky.
 24. Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Apokalypsa ze Salisbury, 1240–1250. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS. Français 403, fol. 9r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
 25. Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Douce Apokalypse, kolem 1270. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 180, pag. 16. Foto: Bodleian Library.
 26. Čtvrtý jezdec Apokalypsy. Apokalypsa z Erfurtu, po 1350. Londýn, British Library, Add MS 15243, fol. 12r. Foto: ©British Library.
 27. Mistr Bertram, Cyklus Apokalypsy. Hamburk, po 1380. Londýn, Victoria and Albert Museum, inv. no. 5940-1859. Foto: ©Victoria and Albert Museum.
 28. Pýcha na lvu a Smrt jedoucí na krávi. Misál z Amiens, 1323. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB MS 78 D 40, fol. 91r. Foto: Koninklijke Bibliotheek.
 29. Čtvrtý jezdec Apokalypsy, 1357 (?). Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna. Foto: Archiv fototéky Ústavu dějin umění AV ČR, inv. č.: 0 8547.

30. Poslední soud, Moudré a pošetilé panny, Legenda O třech živých a třech mrtvých a Triumf smrti, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna. Foto: Jan Dienstbier.
31. Pošetilé panny, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
32. Peklo a zavržení hříšníci, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jižní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
33. Kristus soudce a svatí přímlovci, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jižní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
34. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
35. Triumf smrti, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
36. Pošetilé panny v pekle, přelom 12. a 13. století. Bergen auf Rügen, kostel Panny Marie, jižní stěna chóru. Foto: archiv autorky.
37. Giovanni Canavesio, Peklo a sedm smrtelných hříchů, 1472. Bastia Mondovi, kostel San Fiorenzo. Foto: archiv autorky.
38. Zavržení v pekle, Furstenportal, tympanon, po 1230. Bamberk, dóm sv. Petra a sv. Jiří. Foto: archiv autorky.
39. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1542. Paříž, kniha hodinek, soukromá sbírka, bez sign. Foto: archiv autorky.
40. Triumf smrti, 1230–1240. Paříž, Notre Dame, portál Posledního soudu, západní průčelí. Foto: archiv autorky.
41. Smrt jedoucí na volovi (?). Poslední soud, 1061–1071. Řím, Vatikánská muzea, Pinakotéka, inv. č. 40526. Foto: archiv autorky.
42. Smrt jedoucí na lvu-jednorožci. Kniha hodinek z Provence, 1485–1490. Moulins, Bibliothèque municipale, MS 89, fol. 88r. Foto: Bibliothèque municipale Moulins.
43. Triumf smrti, po 1336. Detail. Pisa, Campo Santo. Foto: Daniela Rywиковá.
44. Triumf smrti, 1330–1368. Subiaco, Sacro speco. Foto: archiv autorky.
45. Triumf smrti, kolem 1340. Bolzano, dominikánský klášter, kostel sv. Dominika, kaple sv. Jana Křtitele. Foto: Daniela Rywиковá.
46. Triumf smrti, kolem 1340. Aufenstein, hradní kaple při kostele sv. Kateřiny. Foto: archiv autorky.
47. Triumf smrti, kolem 1400. Horb am Neckar, špitální kostel Panny Marie, jižní stěna chóru. Foto: archiv autorky.
48. Triumf smrti. Harburg, 15. století. Augsburg, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, MS. 1.3, fol. 1. Foto: archiv autorky.

- (288)
49. Triumf smrti. Opatovický misál, Čechy, po 1370. Krakov, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, MS 240, fol. 283r. Foto: ©Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej.
 50. *Mors bona*. Kodex Jana z Jenštejna, 90. léta 14. století. Řím, Bibliotheca Apostolica Vaticana, MS Vat. lat. 1122, fol. 65v. Foto: Bibliotheca Apostolica Vaticana.
 51. Valentin Noh, dílna (?), Smrt s kosou. Kniha městských práv města Horažďovice, 1495. Klatovy, Státní okresní archiv, A.II.2, inv. č. 45, evid. č. K 1, fol. 4v. Foto: Státní okresní archiv Klatovy.
 52. Taddeo di Bartolo, Poslední soud, Smrt v pekle, 1393. San Gimignano, kolegiátní kostel Nanebevzetí Panny Marie, západní strana jižní stěny. Foto: archiv autorky.
 53. Berthold Furtmeyr, Smrt krácející do pekla. Bible, 1469–1472. Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.3.2.IV, bd. 2, fol. 116r. Foto: Universitätsbibliothek Augsburg.
 54. Osobní soud, 1380–1390. Želiezovce, kostel sv. Jakuba, jižní stěna presbytáře. Foto: Daniela Rywиковá.
 55. Setkání živých s mrtvými, po 1225. Melfi, kostel sv. Máří Magdalény. Foto: archiv autorky.
 56. Setkání živých s mrtvými, kolem 1260. Atri, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní apsida chóru. Foto: archiv autorky.
 57. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými. Žaltář Roberta z Lisle, 1310. Londýn, British Library, MS Arundel 83 II, fol. 127. Foto: ©British Library.
 58. Setkání živých s mrtvými, přelom 13. a 14. století. Montefiascone, kostel San Flaviano, severní stěna severní lodi. Foto: archiv autorky.
 59. Tři živí a jejich alter ega. Kniha hodinek, Paříž 1480–1490. Londýn, British Library, Harley MS 2917, fol. 119r. Foto: ©British Library.
 60. Jean Colombe, Legenda o vděčných zemřelých. Přebohaté hodinky vévody z Berry (*Très Riches Heures*). Chantilly, Musée Condé, MS 65, fol. 90v. Foto: Musée Condé Chantilly.
 61. Legenda o vděčných zemřelých. Epitaf Siverta Grantzina, 1492. Kołobrzeg, kostel Panny Marie. Foto: archiv autorky.
 62. Poslední soud, Legenda O třech živých a třech mrtvých, 20. léta 14. století. Mouřenec u Anína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
 63. Legenda O třech živých a třech mrtvých, 20. léta 14. století. Mouřenec u Anína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
 64. *Frau Welt*, Worms, katedrála, kolem 1298, pohled na zadní stranu sochy. Foto: archiv autorky.
 65. *Vana potentia mundi*, *Speculum humanae mortalitatis*, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14053, fol. 144r. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.

66. *Vana scientia mundi, Speculum humanae mortalitatis*, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14053, fol. 144v. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
67. *Vana pulchritudo mundi, Speculum humanae mortalitatis*, Kolektář Jeronýma Streitela, 1497–1534. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14053, fol. 145r. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
68. Vážení duší, 1350. Vídeň, kostel sv. Michaela, západní stěna lodi. Foto: archiv autorky.
69. Poslední soud, první polovina 14. stol. Peñafiel, klášter sv. Pavla. Valladolid, městské muzeum. Foto: archiv autorky.
70. Legenda O třech živých a třech mrtvých, první polovina 14. stol. Peñafiel, klášter sv. Pavla. Valladolid, městské muzeum. Foto: archiv autorky.
71. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, 1340–1350. Broumov, bývalý karner, jihovýchodní stěna. Foto: Daniela Rywиковá.
72. A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes, 1460–1470. Londýn, British Library, MS Add 37049, fol. 32v. Foto: ©British Library.
73. Náhrobek Jana Fitz-Alana (†1435). Arundel, hradní kaple (tzv. Fitzalan Chapel). Foto: archiv autorky.
74. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, po 1400. Eriskirch, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní stěna lodi. Foto: archiv autorky.
75. Pieta, před 1400 (?). České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
76. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, po 1381 (?). České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
77. Umučení 10 000 mučedníků, po 1381 (?). České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, čelní a jižní stěna boční lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
78. Sv. Kryštof, po 1381 (?). České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, čelní stěna boční lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
79. Jean de Noir, Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, Žaltář a hodinky Bony Lucemburské, před rokem 1349. New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection, MS 69.86, fol. 320v–321r. Foto: Metropolitan Museum.
80. Panna Marie Ochránitelka, po 1381 (?). České Budějovice, dominikánský klášter, severní křídlo ambitu. Foto: Daniela Rywиковá.
81. Setkání živých s mrtvými. Román o růži, po roce 1300. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 378, fol. 1r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
82. Zavržení v pekle, lovec s mrtvým zvířetem na zádech. 2. čtvrtina 14. století. Bludesch-Zitz, kostel sv. Mikuláše, západní stěna lodi. Foto: archiv autorky.

83. 10 000 mučedníků a Credo. Hodinky Kateřiny Klévské, kolem 1440. New York, Pierpont Morgan Library, MS M.945, pag. 262. Foto: Pierpont Morgan Library.
84. Sv. Jiří bojuje s drakem, po 1381 (?). České Budějovice, dominikánský kostel Obětování Panny Marie, jižní stěna boční lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
85. Ukřižování a Bolestný Kristus se dvěma kalichy, kolem 1500 (?). Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní čelní stěna lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
86. Sv. Jiří bojuje s drakem, kolem 1500 (?). Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní boční stěna lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
87. Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, kolem 1500 (?). Kočí, kostel sv. Bartoloměje, jižní boční stěna lodi. Foto: Daniela Rywиковá.
88. Alegorické Ukřižování, Strom Jesse, Legenda O setkání třech živých s třemi mrtvými, peklo, Sedm smrtelných hříchů, 1380–1390. Toruň, kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, severní stěna presbyteria. Foto: Jiří Jung.
- (290) 89. Lenost, 1417. Krumlovský sborník, Praha, Knihovna národního muzea, III B 10, pag. 245. Foto: Knihovna národního muzea.
90. *Evagationes spiritus*, po 1430. Esztergom, Keresztény Múzeum, Inv. no. 56.495. Foto: archiv autorky.
91. Pět lidských smyslů, 1417. Krumlovský sborník, Praha, Knihovna Národního muzea, III B 10, pag. 236. Foto: Knihovna Národního muzea.
92. Zpovědní formule krumlovských klarisek, 1380. Praha, Národní knihovna České republiky, XIII C 11. Foto: Národní knihovna České republiky.
93. Žena neřestí, kolem 1350. *Liber depictus*, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 370, fol. 155v. Foto: archiv autorky.
94. Obžerství, 1417. Krumlovský sborník, Praha, Knihovna Národního muzea, III B 10, pag. 247. Foto: Knihovna Národního muzea.
95. Smilstvo, 1417. Krumlovský sborník, Praha, Knihovna Národního muzea, III B 10, pag. 248. Foto: Knihovna Národního muzea.
96. Hříchy a pokušení atakující poutníka. Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS 829, fol. 79r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
97. Smrt a Paměť (?) u lože bujného mládence. Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 340. Foto: Knihovna Národního muzea.
98. Milost Boží a Paměť nesoucí zbroj ctností poutníka. Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, ms Fr. 829, fol. 46r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
99. Osidla smrti. Krumlovský sborník, 1417. Praha, Knihovna Národního muzea, sign. III B 10, pag. 344. Foto: Knihovna Národního muzea.

100. Klementinský sborník, 1376. *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*. Praha, Národní knihovna České republiky, XVII A 6, fol. 148v. Foto: Národní knihovna České republiky.
101. Smrt poutníka. Guillaume z Deguileville, *Pèlerinage de vie humaine*, kolem 1400–1410. Paris, Bibliothèque Nationale, ms Fr. 829, fol. 284r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
102. Klér vyučuje laiky. *Bible Moralisée*, 1220–1230. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2554, f. 26v. Foto: archiv autorky.
103. Věž moudrosti. Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky a kresby, inv. č. K 58161. Foto: ©2016 Národní galerie v Praze.
104. Tanec smrti. Bible husitského kněze, 1441. Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542r. Foto: Knihovna Národního muzea.
105. Tanec smrti. Bible husitského kněze, 1441. Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542v. Foto: Knihovna Národního muzea. (291)
106. Poslední soud. Bible husitského kněze, 1441. Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 540v. Foto: Knihovna Národního muzea.
107. Věřící vyznávající své hříchy, svátost eucharistie, Bolestný Kristus a Kristus soudce. Bible husitského kněze, 1441. Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 541r. Foto: Knihovna Národního muzea.
108. „Saligia“, sedm skutků milosrdenství, sedm svátostí, sedm darů ducha svatého. Bible husitského kněze, 1441. Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 538v. Foto: Knihovna Národního muzea.
109. Tanec smrti. Rothschildovy hodinky, 1430–1440. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr. Rothschild 2535, fol. 108v. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
110. Tanec smrti, detail. Rothschildovy hodinky, 1430–1440. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr. Rothschild 2535, fol. 109r. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
111. Kardinál, fragment Tance smrti, 1440. Basilej, Historisches Museum. Foto: archiv autorky.
112. Tanec smrti, kolem 1450. *Sigismundi Gossenbrot Augustani liber adversarium*, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, clm 3941, fol. 15r. Foto: Bayerische Staatsbibliothek.
113. Guy Marchant, *La Danse macabre, Vng roy mort*, 1485. Foto: archiv autorky.
114. Tanec smrti. Bible, 1447. Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Kap. A 135/2, fol. 524r. Foto: Knihovna pražské metropolitní kapituly.
115. Guy Marchant, *La Danse macabre*, 1486. Paříž, Bibliothèque Nationale de France, microfilm no. R 1760. Foto: Bibliothèque Nationale de France.
116. *Vado mori*. Karmelitánské compendium, 1460–1470. Londýn, British Library, MS Additional 37049, fol. 36r. Foto: ©British Library.

117. Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007. Soukromá sbírka. Foto: archiv autorky.
118. iHirst, *Create Your Own Damien Hirst Encrusted Skull*. Foto: archiv autorky.
119. Hans Sebald Beham, *Smrt a chlípny pár*, 1529. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inventar-Nr. HSBeham AB 3.155. Foto: Herzog Anton Ulrich-Museum.
120. *Prvotní hřích, žena a Smrt, Pýcha*, před 1450. Lubiechowa, kostel sv. Petra a Pavla. Foto: archiv autorky.
121. Niklaus Manuel, *Smrt jako žoldák s dívkou*, 1517. Basilej, Kunstmuseum, Inv. nr. 419. Foto: archiv autorky.
122. Monogramista M, *Smrt a dívka před zrcadlem*, první polovina 16. století. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Graphiksammlung Mench und Tod, bez inv. č. Foto: Heinrich-Heine-Universität.
123. *Smrt hledící do zrcadla. Misál z Amiens*, 1297–1310. New York, Morgan Library, MS 796, fol. 91v. Foto: archiv autorky.
- (292) 124. *Memento homo*. *Kniha hodinek*, 1480. Londýn, British Library, MS Yates Thompson 7, fol. 174r. Foto: ©British Library.
125. *Triumf smrti*, poslední čtvrtina 15. století. Český Krumlov, stará prelatura. Foto: Daniela Rywiková.
126. *Triumf smrti*, kolem 1500. Clusone, Oratorio dei Disciplini, vnější fasáda vstupu. Foto: archiv autorky.
127. *Polibek smrti. Kniha hodinek Antoine le Bon*, 1533. Paříž, Bibliothèque nationale de France, MS NAL 302, fol. 58r. Foto: Bibliothèque nationale de France.
128. *Blázen jedoucí na tyči*, iniciála “D”ixit, kolem 1430. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 78 D 38 I, fol. 269v. Foto: Koninklijke Bibliotheek.
129. *Smrt a dítě. Tanec smrti z Heidelbergu*, před 1488. Heidelberg: Heinrich Knoblochzter. Heidelberg, Universitätsbibliothek, GW M47257, fol. 13r. Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg.

Rejstříky

Jmenný

A

Abraham 25
 Adam 25, 41, 47, 181, 201
 Aden Kumler 208, 230
 Akácius – sv. Akácius 127
 Alain z Lille 181, 205
 Albert Veliký 138
 Alexander Patschovsky 159, 176, 180, 236
 Alexandr (Alexandr Veliký) 176
 Alexandr z Brém 211
 Ambrogio Lorenzetti 47, 48
 Anselm – sv. Anselm z Canterbury 208
 Anselm z Laonu 214
 Antoine le Bon 197
 Antonín – sv. Antonín 96
 Apolena – sv. Apolena 130
 Aristoteles 48, 228
 Arnaud z Bonneval 219
 Ashby Kinch 93, 125, 219
 Augustin – sv. Augustin 30, 85, 168, 181, 208, 228, 231–233

B

Barbora – sv. Barbora 67, 103, 130
 Barlaam 96
 Bartoloměj – sv. Bartoloměj 14, 129, 134
 Baudouin de Condé 93, 94
 Bavor z Nečtin 116, 213

Beatus z Liébany 51, 210 (293)
 Benedikt – sv. Benedikt → Benedikt z Nursie
 Benedikt XII. 88, 224
 Benedikt z Nursie 88, 211
 Bernard z Clairvaux 39, 228
 Bernard z Cluny 96
 Bertram (mistr Bertram, malíř) 55, 57
 Blažek z Dobřan 180
 Bona Lucemburská 122–124, 224
 Bonaventura – sv. Bonaventura 138, 181
 Bratr Albert → Vojtěch z Psářů
 Budha 220
 Buonamico Buffalmacco 78

C

Canavesio → Giovanni Canavesio
 Caroline W. Bynum 85, 214
 Cassius – sv. Cassius 103
 Cecílie – sv. Cecílie 130
 Cesarius z Heisterbachu 44, 73, 97, 99, 218, 221, 222

D

Damien Hirst 187
 Daniel (prorok) 176, 235
 Deguileville → Guillaume z Deguileville

Dominik – sv. Dominik *117, 122*
 Dorota – sv. Dorota *118*
 Drogo (biskup z Met) *35*

E

Eberhard *41, 209*
 Erben → Karel Jaromír Erben
 Eros *189*
 Erwin Panofský *111*
 Eva *47, 144, 201*
 Evagrius z Pontu *32*
 Ezau (biblická postava) *225*
 (294) Ezechiel *234*

F

Flavián – sv. Flavián *96*
 Fra Angelico *206*
 Francesco Petrarca *76, 217*
 Francesco Treni *78*
 François Villon *181*
 František – sv. František z Assisi *47, 90, 93, 212, 219*
 Furtmeyr → Berthold Furtmeyr

G

Gabriel – sv. Archanděl Gabriel *125*
 Gereon – sv. Gereon *103*
 Gerson → Jean Gerson
 Giotto *93, 219*
 Giovanni Canavesio *25, 27, 29, 48, 215*
 Guillaume z Deguileville *149, 151*
 Guyot Marchant *169, 182, 221, 237, 238*

H

Hádes *32*
 Haimo z Auxerres *51*
 Hans Baldung Grien *189*

Hans Sebald Beham *189, 191, 238*
 Heinrich Suso *138, 168, 201, 227*
 Hermann z Valenciennes *206*
 Hieronymus Bosch *17, 182*
 Honorius z Autun *85*
 Hus viz Jan Hus

CH

Chelčický → Petr Chelčický
 Christine Kralik *99*

I

Inocenc III. *39, 96, 138, 208*
 Inocenc IV. *68*
 Irving Lavrin *152*
 Isidor ze Sevilly *181*
 Izajáš *27*

J

Jacob Cats *216*
 Jacoponeo z Todi *181*
 Jakub – sv. Jakub (Větší) *90, 211*
 Jakub z Vitry *237*
 Jan – sv. Jan (evangelista) *51, 64, 130, 135, 223*
 Jan Cassianus *167*
 Jan Čapek (husitský kněz) *232*
 Jan Dienstbier *64, 80, 85, 88*
 Jan Fitz-Alan *113*
 Jan Hasištejnský z Lobkovic *203*
 Jan Hus *138, 201, 227, 232*
 Jan II. (francouzský král) *123*
 Jan Křtitel *25, 61, 68, 71, 78, 103, 135, 159*
 Jan le Fèvre *169*
 Jan Lucemburský *116, 224*
 Jan Neruda *12*
 Jan Rokycana *165, 167, 169, 201, 232*
 Jan Royt *80, 88, 102, 107*
 Jan van Eyck *27, 29, 84*

Jan Vrak 186
 Jan z Bedfordu 177, 233
 Jan z Berry 101, 122, 224
 Jan z Freiburgu 227
 Jan z Jenštejna 80, 200, 217
 Jan z Marchella 216
 Jan z Wallesu 232
 Jan ze Žatce 60, 75
 Jan Žižka z Trocnova 237
 Jean Baudrillard 224
 Jean Colombe 101, 222
 Jean de Noir 123
 Jean Delumeau 39, 220
 Jean Gerson 74, 155, 165, 181, 201, 216, 230
 Jenštejn → Jan z Jenštejna
 Jeroným – sv. Jeroným 225, 235
 Jeroným Streitel 106
 Ježíš Kristus 17, 20, 21, 25, 26, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 44, 46, 47, 53, 54, 61, 63, 68–72, 75, 88, 90, 96, 102–104, 106, 113, 117, 118, 125, 127, 130, 134, 135, 144, 159, 164, 165, 167–169, 174, 176, 181, 185, 209, 216, 231, 232, 234
 Jidáš 26
 Jill Bradley 30
 Jindřich Chichele 113
 Jindřich V. 177
 Jiří – sv. Jiří 118, 127, 130, 134
 Job 67
 John Lydgate z Bury 169, 172, 173
 Josafat 96
 Jotsuald 37, 207
 Julian z Vézelay 207

K

Karel IV. 58, 122, 123, 127, 129, 224
 Karel Jaromír Erben 207
 Karel Stejskal 80, 137, 200, 236
 Karel VI. 177
 Karel z Berry (francouzský král Karel VII.) 213

Kateřina – sv. Kateřina Alexandrijská 67, 79, 84, 103, 130, 211
 Kateřina Klévská 127
 Klára – sv. Klára 137
 Kristus → Ježíš Kristus
 Kryštof – sv. Kryštof 118, 125
 Kunhuta (abatyše kláštera sv. Jiří) 231

L

Lazar (biblická postava) 140, 221
 Leofric (biskup z Exeteru) 37, 38
 Longinus (biblická postava) 164
 Lorenzetti viz Ambrogio Lorenzetti
 Lotharius Segni → Inocenc III.
 Lucemburkové (dynastie) 122, 123, 125, 129, 200
 Ludolf Saský 137
 Luis Jordan 217

M

Maike Christadler 193
 Makarius Egypský (sv. Makarius) 96
 Marco Piccat 95
 Marie Brabantská 123, 124, 220
 Marie Magdaléna (sv. Máří Magdaléna) 94, 135, 223, 226
 Martin – sv. Martin z Tours 222
 Matěj z Pannewitzu 224
 Matouš – sv. Matouš (evangelista) 25, 41, 66, 68, 69, 72
 Michael – sv. Archanděl Michael 25, 67, 104, 107, 173
 Michail Bachtin 198
 Michelangelo Buonarotti 193, 194
 Mikuláš – sv. Mikuláš 124, 213, 233
 Mikuláš z Pelhřimova 165, 231, 235
 Millard Meiss 53, 76, 211
 Mistr IW (malíř) 90

Mistr Krumlovského sborníku 148
 Mojžíš 27
 Mondino dei Luzzi 48
 Monogramista IP (malíř) 90
 Monogramista M (rytec) 193
 Mořic – sv. Mořic 80, 88, 102, 103, 212

N

Niklaus Manuel 191
 Norbert Elias 17

O

(296)

Odilo – sv. Odilo (opat z Cluny) 37
 Oldřich z Rožmberka 137
 Ondřej – sv. Ondřej 211
 Ondřej Faktor 80, 85, 88
 Ondřej Krétský 208
 Origénes 70
 Ozeáš 44, 85, 194

P

Palmatius – sv. Palmatius 103
 Panna Marie 25, 29, 57, 61, 67, 68, 70, 74, 88,
 90, 94, 99, 103, 104, 107, 113, 117, 118, 122,
 125, 130, 159, 207, 222, 223
 Pavel – sv. Pavel 61, 94, 104, 109, 149, 168,
 169, 172, 195, 222, 228, 238
 Peter Dinzlbacher 21
 Peter Klein 210
 Petr – sv. Petr 35, 61, 104, 127, 159, 195, 233,
 238
 Petr Damian 208
 Petr Chelčický 175, 185
 Petr Pavelec 122, 238
 Petrarca → Francesco Petrarca
 Petrus z Raimbacourt 216
 Phillip Ariès 17, 20

Pierre Prigent 210
 Pierre Remiet 206
 Pieter Brueghel st. 101
 Platón 187
 Prudentius 44, 57, 139, 209
 Pseudo-Dionýsios Areopagita 41

R

Raymond Diocrès 224
 Raymond z Peñafort 227
 Robert z Lisle 124, 178, 220
 Rokycana → Jan Rokycana
 Rupert z Deutz 208

Ř

Řehoř Veliký 167, 232
 Řehoř z Nyssy 68

S

Saturn (bůh dobré sklizně) 209
 Sigismund Gossenbrot 173, 174
 Sírachovec 84, 112, 116
 Sivert Grantzin 99, 101, 222
 Sofoniáš 159
 Sokrates 187
 Sophie Oosterwijk 176, 177
 Stefanie Knöll 189
 Susan Warda 234

Š

Šalamoun (biblický král) 181
 Šebestián – sv. Šebestián 67
 Štěpán – sv. Štěpán 213
 Štěpán z Bourbonu 27
 Štěpán z Krumlova 24, 82, 84, 181, 217, 262
 Štítný → Tomáš ze Štítného

T

Taddeo di Bartolo 84
 Tertulián 228
 Thanatos 30, 189, 210
 Tobiáš (prorok) 214
 Tomáš z Cantimpré 222
 Tomáš ze Štítného 69, 91, 136, 151–156, 175,
 227, 249
 Tommaso Biazaci 215
 Tommaso de Celano 109

Ž

Žižka → Jan Žižka z Trocnova
 Žofie Bavorská 129

U

Uta (abatyše z Niedermünsteru) 41, 44, 46, 208

(297)

V

Václav IV. 122, 124, 127, 129
 Valentin Noh 82
 Vavřinec – sv. Vavřinec 159
 Velislav 57, 206, 211
 vévoda z Berry → Jan z Berry
 Viktor – sv. Viktor z Xanten 103, 222, 224
 Vilém Peraldus 139, 167
 Vojtěch z Psářů 140, 243
 Voršila – sv. Voršila 103

W

Wolfram z Pannewitzu 224

Y

Yolanda Bonhomme 215

Z

Zikmund Lucemburský 176, 177, 182
 Zuzana Všetěčková 57, 58, 102

Místní

A

Amiens 55, 75, 76, 195, 216
 Anglie 67, 105, 113, 215, 220
 Antverpy 203
 Ararat 118
 Arles 71
 Assisi 93, 219
 Atri 94, 208
 Aufenstein 79, 84, 88, 217

(298)

B

Baden-Württembersko 80
 Badenweiler 222
 Bamberg 71
 Basilej 172, 174, 175, 239
 Bastia Mondovì 70, 71, 215
 Bavorsko 67
 Bergen (na Rujáně) 70, 71
 Berig-Vintrage 213
 Berlín 174, 175
 Biota 207
 Bludesch-Zitz 124
 Bologna 48
 Bolzano 78, 79, 88
 Bonn 103
 Broumov 61, 63, 64, 69, 70, 78, 80, 85, 90, 105,
 109, 111, 135, 200, 201, 224
 Břevnov 85

C

Canterbury 113
 Ceri 71, 215
 Clusone 196

Č

Čechy 13, 14, 58, 60, 80, 88, 91, 111, 165, 168,
 182, 185, 196, 200, 201, 203, 220
 Česká Republika → Čechy
 České Budějovice 105, 117, 122, 127, 129
 České země → Čechy
 Český Krumlov 137, 196, 229

D

Dánsko 220

E

Egypt 32, 229
 Ennezat 122
 Erfurt 53
 Eriskirch 113
 Etna 37
 Eufrat 234
 Evropa 14, 17, 18, 19, 53, 66, 71, 76, 78, 79, 84,
 91, 93, 96, 102, 118, 124, 135, 165, 169, 172,
 189, 200, 211, 215, 226

F

Ferrara 172
 Florencie 172
 Francie 13, 67, 93, 96, 105, 118, 135, 200, 208,
 215

H

Harburg 80
 Hexham 172

Horažďovice 24, 82, 262
 Horb am Neckar 80
 Hradec Králové 224

CH

Chaldon 218
 Chrudim 129

I

Iberský poloostrov 51
 Imperia 71, 215
 Irsko 220
 Itálie 13, 48, 58, 67, 200, 211, 220

K

Karlštejn 57, 58
 Karneid 79, 217
 Kientzheim 223, 225
 Kirchbühl 222
 Kladsko 224
 Kočí 14, 129, 130, 134
 Kolbijk 237
 Kolín nad Rýnem 103
 Kolobřeh 99, 101
 Krnov-Kostelec 211
 Krumlov → Český Krumlov
 Kyrény 130

L

La Brigue 25–27, 29, 48, 84
 Léon 210
 Leuk 213
 Levoča 211
 Londýn 172, 239
 Lorraine 197
 Lovañ 71

Lübeck 174, 175
 Lubiechowa 189, 238
 Lucignano 47, 206

M

Melfi 94, 208
 Monte Grazia 71, 215
 Montefiascone 96
 Mouřenec u Annína 88, 102, 109, 118, 135,
 200, 201, 212

N

Neapol 30
 Německo 79, 105, 135, 200, 220
 New Minster 35
 New York 27
 Niederalteich 88, 102
 Niederstetten 222
 Nizozemí 220
 Norwich 172

O

Oberbreisig 222
 Olkusz 211
 Oppenheim 67
 Orbais 195
 Ostřihom 144

P

Padova 48
 Paříž 75, 169, 174, 177, 218
 Peñafiel 109, 135
 Pisa 47, 58, 76, 79, 85, 88, 123, 206, 219
 Poggio Mirteto 94, 96
 Polsko 220
 Pompeje 30

Praha 155, 231
 Pšovka 90
 Puy-de-Dome 122

R

Rakousko 66, 67
 Raunds 84
 Remeš 71
 Rouen 239

Ř

(300)

Řezno 106
 Řím 75

S

Salerno 48
 Salzburg 53
 San Gimignano 84
 Sedlec u Kutné Hory 67
 Segovia 207
 Sepúlveda 207
 Schemmerhofen 80
 Slovensko 90
 Soria 207
 St. Gall 38
 Stará Halič 134
 Stonařov 67
 Subiaco 78, 79, 85, 88
 Sýrie 32

Š

Španělsko 220
 Švédsko 220
 Švýcarsko 220

T

Tallinn 174, 175, 233
 Teplice 234
 Topol 129
 Toruň 135
 Trevír 103
 Trotton 218
 Tulln 67
 Tusa 66, 213, 218
 Tymoth 124
 Tyrolsko 58, 79

U

Ulm 173
 Untermais 79

V

Vídeň 107
 Villasayas 207

W

Worms 222

Z

Zaragoza 207

Ž

Železovce 90

Summary

Speculum mortis. The Image of Death in Late Medieval Bohemian Art

I.

(301)

The 14th and 15th centuries in Europe was a period of growing and intensively experienced fear of death. The daily preparation for death was one of the fundamental topics of late medieval homiletics. It was greatly reflected in the visual arts and literature of the period as the anxiety of sudden, improvised death (*mors improvisa* or *mors mala*) leading to eternal damnation and represented one of the most fundamental aspects of the late medieval mentality and religious life of the period. The understanding and perception of death and dying during the Late Middle Ages in Europe differed completely from our contemporary post-industrial perception of death, usually reduced to a fear of dying with gradual painful physical death carefully pushed out of our everyday reality, expressed by Philippe Aries as the expulsion of death. *Memento mori* is no longer an ethical and profound imperative but has become rather a distant, empty and perhaps even cynical phrase. Late medieval visual art on the other hand perfectly demonstrates the dynamics and disturbing immanence of death as well as its anthropologic permanence – the panic fear of dying and consequent decay that was far from expelled from the everyday medieval reality but which rather stressed the macabre aspect of corporeal death and dying.

The Late Medieval culture of death and its “strategy of dying” can be well expressed by the period antiphon *Media vita in morte sumus*. In the Middle Ages the worlds of the living and of the dead were not separated by a surgically precise and sterile cut but rather co-existed, permanently penetrating each other in the imagination as well as in everyday religious practice and liturgy. The dead were not regarded as passive entities in the world of the living but as Ashby Kinch rightly noted they played an active part in the community of the living. In the imagination of medieval man Death therefore has its own face as well as human qualities. Death was (and still is) a universal and potent topic permeating European culture, characterized by its ability to overcome the purely personal, individual experience of loss and commemoration and transfer it into the collective, communal and public

spheres - in the case of royal death even, adding a political and historical dimension. *Ars moriendi* - 'The Art of Dying', together with the Four Last Things became a fundamental part of Late Medieval moral discourse as well as of the sacramental and pastoral praxis of the medieval church. Medieval theologians worked with the dualistic concept of death: the first - physical, corporal death and the second - spiritual (eschatological) death equal to eternal damnation, also called 'death without death' as in hell (or purgatory) or in the words of a Czech Hussite homiletic text - 'death is always alive' (*Smrt vždy živa*).

(302) While bodily death is inevitable, eschatological death was understood as an extreme and final punishment for mortal sins which remained unabsolved at the moment of a sinner's corporal death. At the same time the corporeal end was also understood as a parallel with the inevitable end of this corrupt world. The day of the Last Judgement would be sudden and cruel just like the death of a man. *Memento mori* - the reminder of corporeal death was permanently present in the everyday life and liturgy of Late Medieval times. During Mass the dead were commemorated and on Ash Wednesday the priest dusted ash over the heads of believers saying 'thou art dust and unto dust thou shalt return'. People usually walked to church through the cemetery - an indivisible part of the medieval urban landscape and on its walls or/and in its chapel (charnel house) they could see, beside the omnipresent human remains and bones, *memento mori* images such as the Triumph of Death, the Dance of Death or the Legend of the Three Living Meeting the Three Dead reminding everyone that What you are now we used to be; what we are now you will be.

The Legend undoubtedly reflects the above drafted cultural and social experience of death and that must almost certainly be a reason for its widespread dissemination throughout the Europe of the High and Late Middle Ages. Its popularity is well documented in France during the second half of the 13th century, the very period of growing interest in *meditatio mortis* literature outside the monastic environment. The origin of the legend has not yet been fully explained. The most commonly accepted hypothesis, however, is the one which suggests a French courtly origin, though there are also theories placing the legend's origin in the monastic environment in relation to period Franciscan polemics against secular power. The hypothesis on the mendicant origin of the legend seems plausible too, due to its obvious didactic and pastoral potential confronting youth, power, wealth and pride with death, a macabre description of corporal decay and in the Italian version through the presence of the sinless hermit, a mediator between living and dead and narrator of the horror story. The oldest visual representations of the living meeting the dead are not French but Italian, however. All of them probably depict the verses of the *Vado mori* poem describing three young men who while hunting find an open grave from which a terrifying corpse emerges ...*ossa inter et aliorum iam nudata totaliter*. The oldest Anglo-French images depicting the legend usually present three frontal standing figures of kings and separately their three visual counterparts in contrasting manner emphasizing

their nakedness and ugliness (pointed out in the text of the poem), each in various stages of decay. The Italian version of the legend is therefore more dynamic, the living are depicted (standing or lying in graves) together with the dead in the common reality of this world - they have a conversation together that usually ends with the un-heroic flight of the young men. The Legend of the Three Living and the Three Dead is rarely depicted as a single, standalone image. It is a multifunctional, poly-semantic image whose meaning cannot be reduced to the usual *memento mori*. It is usually part of a narration and often within a Last Judgment context amplifying the dramatic accent of collective death – the end of this world as well expressed in the section of the Requiem Mass *Dies irae* based on the dramatic Old Testament prophesy of Sophonias. It is hard not to notice the macabre contempt for the human body and the emphasis on a fast and sudden death and rapid destruction which makes us think here of sudden death – *mors improvisa*. The Legend of the Three Dead and the Three Living represents a strong moral imperative – it is the allusion of corporal death as the “corporeal death of the world” as we can see in the oldest macabre image in Bohemian medieval art in the Church of St. Maurice in Mouřenec, visually linking the Last Judgement and the Legend with the Requiem Mass.

(303)

II.

When considering macabre iconography of the Late Middle Ages, Bohemia in the context of Central Europe represents a unique region as Late Medieval Bohemian art presents macabre images not only adapted into the new religious and devotional (utraquist) context, but moreover their original iconographic transformation (the Triumph of Death in Broumov, the *mors bona* in the Jenštejn Codex and the Karlštejn Fourth Horseman of the Apocalypse). For this remarkable fact, I believe that we can mainly thank the Luxembourg dynasty as its Bohemian kings were perfectly familiar with French, Italian and German culture and were responsible for essential cultural and artistic transfers from the western regions to Central and Eastern Europe. Another important aspect was the traditional and intensive presence of the German speaking urban elites as well as intimate contact with the German cultural milieu as such, which mediated during the 14th and the 15th centuries “new” macabre themes and motifs such as the Legend of the Three Living and the Three Dead, the Dance of Death and the *transi* tombs. Acknowledging this fact, one cannot ignore the Benedictine order and its pastoral activities in Bohemia as the oldest examples of macabre iconography in this region are exclusively related to the Benedictine domain (Mouřenec u Annína, Broumov). It is not by chance that the pastoral and didactic macabre iconography of monastic origin as well as Jean Gerson’s *ars moriendi* concept was grasped in the 15th century by Hussite theologians and twisted and absorbed by utraquist moral theology emphasizing the individual ethics of every believer. Medieval preachers (catholic as well as utraquist) repeatedly warned about the postponement of

holy confession to a virtual deathbed moment compromising the readiness for death – *mors bona*. For this reason holy confession and penance became an inevitable part of the *ars moriendi* codified by the beginning of the 15th century by Jean Gerson in his famous *De arte moriendi tract.* His famous text, however, had less influence in Bohemia than similar older *ars moriendi* works such as Heinrich Suso's *Horologium sapientiae*.

(304) While this hypothesis requires further research, it can be easily supported notwithstanding Gerson's unfortunate involvement in the trial of Jan Hus in Constance, by the political and religious development within 15th century Bohemia as the most radical Hussite theologians rejected out of hand the *ars moriendi* concept as such together with the existence of purgatory. However, the *utraquists* did not hold a clear and common theological statement over purgatory and perhaps only the "conservative" theologians who surrounded John of Rokycany (Jan Rokycana), the official head of the *utraquist* church, held the traditional interpretations and church dogma regarding *ars moriendi* and purgatory. On the other hand, their conservative understanding of the Four Last Things did not stop them from heavily criticizing period catholic pastoral practice and indulgences. In the above mentioned context it is still surprising to find traditional macabre iconography in the Hussite environment, even, such as the *danse macabre* in the Bible of the unknown Hussite priest or the Legend of the Three Living and the Three Dead in the *utraquist* St. Bartholomew church in Kočí near Chrudim.

III.

We can only regret the numberless loss of visual objects which prevents us from gaining a more complex picture of macabre visuals in Late Medieval Bohemia. However it is certain that the visual culture related to the *memento mori* or *ars moriendi* was as in the other parts of Europe, an integral part of the pastoral education of the laity. The Dance of Death, in particular, represented the pastoral image par excellence directly related to funeral preaching. For this reason too, the visualized personified Death (not only in Bohemia) is almost always part of the wider narrative reflecting period homiletics, and not an isolated scene or image. The moral and soteriological aspect of such images was vital as they were considered to be part of the Antagonist's world – the battlefield between good and bad, virtue and vice, God and the Devil, Life and Death.

The cadaver or human skeleton represented for medieval man an obvious and perhaps often shocking symbol of the end of not only his personal existence but also of the Day of Judgement – the end of the world. The end of the earthly world dominated by the Devil and Death is often visually connected with macabre iconography and the funeral liturgy. Some of the finest examples are the murals in the Broumov charnel house and in the Church of St. Moritz in Mouřenec. The fact that the end of this world will come fast and unexpectedly therefore in the very same manner as the physical death of a man, is greatly

stressed in the Benedictine Broumov (dated 1340–1350), where the two images of Christ as a Judge – representing perhaps the papal dogma from 1336 of the double judgement of the human soul – is accompanied besides the Legend of the Three Living and the Three Dead, by the only Italian type Triumph of Death in Central Europe (apart from that in the Austrian Tyrol).

The anxiety of *mors improvisa* is here in direct confrontation with the royal power represented by the unusual iconography of the encounter of the Three Living and the Three Dead. The living kings in the Broumov legend are depicted not only with usual crowns on their heads but also with swords. This is a unique motif within the iconography of this legend. However, the three kings in Broumov do not hold bare swords but hold them in scabbards in front of themselves in a position reminding us of the gisants on 13th century tombs. On the contrary their counterpart dead kings are intentionally free of any symbols of their former status or identity, their bodies eaten by long snake-like worms giving the dead a rather grotesque appearance and amplifying the ugliness of the rotting human body. The swords in the Broumov legend are just like crowns, symbols of royal power emphasizing the social status of the living kings as the rulers of this world plus the institution of royal power as such – therefore as an identity of those, who hold in their hands law and justice over the living (*ius gladii*) but not over the dead. While the king's human body would one day rot and decompose, his political body – the institution of royal power – was immortal – *dignitas non moritur*. From this point of view the Broumov version of the legend of the Three Living and the Three Dead reminds us of the principal of the double transi tombs. This double commemoration of the dead presents the body as a political entity depicted with open eyes and the insignia of earthly office, while in the lower level lies his individual, human, decaying body. The double identity of the deceased is obvious: individual appearance (beauty), social role and the prestige he or she enjoyed while alive, is confronted with collective anonymity, ugliness and the horror of cadavers and their rotting bodies in the world of the dead. In context of the Three Living and the Three Dead legend, the mirror motif is quite common especially in those images depicting cadavers with crowns. This unusual confrontation of royal power is also suggested in scenes in the Broumov charnel house: In the Triumph of Death, Death decapitates human heads with her scythe. Among these, we can observe a female crowned head and in the scene depicting hell we can see two more crowned figures. This rather moralizing visualization of royal power may well reflect the problems of the Broumov Benedictines whose property was pledged by the Bohemian king John of Luxembourg and not returned to the hands of the order until almost twenty years later by his son Charles IV.

The image of the Legend of the Three Living and the Three Dead in the Dominican church in České Budějovice can also be linked to the Luxembourg dynasty. The image is as usual placed within a broader pastoral visual narrative including St. Christopher,

a Pietà and St. George and the dragon with 10,000 martyrs. The iconography of the murals corresponds well with a popular period prayer *Obsecro te*, often used as a general plea for salvation, protection against mortal sin and for a 'good death' at the end enclosed by a plea for revelation of the death hour. In Bohemia, the legend uniquely presents the living kings as horse-riding hunters as first depicted in Campo Santo in Pisa or in the luxurious Psalter of Bonne of Luxembourg. Such a presentation of the legend could perhaps have been a commemoration of the death of the Holy Roman Emperor and Bohemian king Charles IV who died after suffering a tragic illness in 1378. The Dominican mural paintings can be dated to the 1380's and were probably commissioned by the emperor's son and Bohemian king Wenceslaus IV.

(306) The last representation of the Legend of the Three Living and the Three Dead can be found in the memorial church of St. Bartholomew in Kočí. The mural painting representing the legend is sadly preserved only as a fragment depicting one cadaver holding a scythe. It can be dated after the year 1499 when the church was heavily reconstructed and repainted. The legend scene was possibly a part of the Last Judgement and documents the fact that such a macabre theme was also known and used by the Hussites as the church in Kočí came under the jurisdiction of the utraquist Chrudim parish.

IV.

The Krumlov miscellanea was probably commissioned by Oldřich of Rosenberg in 1417, contains various texts that appear, from their careful selection, to have served for pastoral care, performed perhaps by the Krumlov minor brothers targeting the laity as well as being usable for *cura monialium* performed in the neighbouring convent of the Poor Clare Sisters and in the Beguine community. In addition to the popular *Speculum humanae salvationis*, the codex contains Czech translations of mystical-didactic texts with an ethical accent, such as *Paradisus Animae* by Albert the Great and *Horologium Sapientiae* by Dominican mystic Heinrich Suso (there are actually two editions of Suso's text in the manuscript) tracts very popular especially in female monasteries. The codex also contains two other tracts dedicated to the perfection of monastic life by Bonaventura: *Soliloquium* and *De perfectione vitae ad sorores* plus two vernacular texts of Bohemian origin dedicated to the struggle against sin and spiritual death and to the Art of dying well: the first text is titled in its incipit Here it is written how a man should recognise his sins and second the Books on the death of a lush youth by Tomáš of Štítný.

All texts in the compendium are linked by a theme which was the core of a period of pastoral care according to the canons of Lateran Council IV, that is, the education of the lower clergy and monks as well as of lay believers in the vernacular. Another "common place" of the Krumlov codex is the "new" *modus confitendi*, from which arose the firmly given structure of confession and subsequent penance. With a certain degree of simplification we can say that the first part of the Krumlov miscellanea contains texts

leading the reader towards a life of devotion, contemplation and monastic virtues while the remaining texts (tract on the seven deadly sins, books on the death of a lush youth and *Horologium*) target the issues connected with the Four Last Things.

The Krumlov miscellanea in this context therefore represents a unique document. Its textual composition shows not only the division of texts used in monastic as well as in lay pastoral practice but also gives us a clue as to how such a manuscript was practically used. The “monastic” texts by Albertus, Suso and Bonaventura emphasized the virtuous monastic life and basically summarized the long tradition of moral literature. The other texts: *Speculum*, the Tract on the recognition of sins and the Books on the death of a lush youth are, one the whole, less intellectually and mystically demanding therefore in the eyes of medieval theologians – suitable for the laity as well as for say less intellectually gifted members of the clergy: nuns, for example, while at the same time serving the basic spiritual needs of everyman. The last two tract are extremely interesting as they are of Czech origin and while the first one deals with mortal sin and how to recognize it, the second (titled Books on the death of a lush Youth) is a copy of Thomas of Štítný’s last chapter On Death from his famous Six Books on General Christians Matters. The first anonymous tract dedicated to mortal sin is formulated more as a catalogue of all known sins rather than being a deep theological reflection of individual sins, serving as a guideline for their recognition and contemplation. The tract virtually illustrates the period post-Lateran *modus confitendi* and together with the illuminations represents a unique visual complex of moral iconography commenting on the official structure of the period confession, symmetrically structures sins into groups beginning with offences against the Decalogue, through the Nine Sins of Another (*peccata aliena*), offences against the Eight Beatitudes, the Seven Deadly Sins, sins against the Seven Sacraments, the Seven Gifts of the Holy Spirit, offences against the Six Acts of Mercy and sins of the five senses. The Seven Deadly Sins are, moreover, illustrated by a unique set of illuminations accompanying each mortal offence using the image of a seated couple, their “deadly” sinful act supported by Death himself. The illuminations are unique and not only within Bohemian medieval painting due to the fact that their iconography does not draw direct inspiration from any previous models. Furthermore, the second tract, that by Štítný, is accompanied and commented on by fifteen illuminations always placed above the direct speech of either the dying Youth or his friend who also becomes converted to wisdom, moved by the example of his sick friend. Only in two of the illuminations is personified Death depicted. In the first case, a skeleton is lurking behind a man’s pillow representing Death’s immanent presence. The text also stresses the importance of the memory and a clear mind while dying as the Youth claims to be losing his mind, his ability to reason and therefore his memory leaving the Youth unable to remember and recognize his sins and rendering him incapable of executing a proper confession and penance and leading him therefore to eschatological death – eternal damnation.

V.

(308) The Bible owned by an unknown Hussite priest from 1441 constitutes a similar type of manuscript. It is a unique and rare example of a pastoral compendium containing besides the complete biblical text, various ethical tracts and their fragments with an emphasis on the early church authorities. The manuscript strongly suggests that pastoral care in the utraquist environment varied very little from the Catholic one. The codex's uniqueness arises from its original set of illuminations depicting, in addition to the Last Judgment and a sinful couple kneeling before a large chalice and suffering Christ, an original version of the danse macabre. The "Hussite" Dance of death unites two fundamental aspects of the medieval understanding of death. Corporeal and spiritual (eschatological) death (eternal damnation) are not obviously presented here as two separate aspects of death, but as a single entity. This is a result of the utraquist understanding of dying and corporeal death together with a refusal of the dogma of double judgment from 1336 (iudicium duplex). The controversy of purgatory as well as the emphasis on personal spiritual combat surely inspired the "unification" of the dual character of death. The only and final judge of all Christians is Christ who will decide on Judgement Day on the fate of the human soul. Before that, dead bodies cannot be united with their souls which are either suffering in Hell or enjoying pleasure in Heaven. For this reason too, the living are confronted with a cadaver representing Death. The skeletons in Dances of death usually signify the corporeal death of man, while in the Hussite bible we can see a rotting body representing Death itself (as is obvious from its speech) as well as the alter egos of the living – their future stage. This is most apparent in the scenes with the Emperor and the Young Girl where the cadaver tells the girl you are already mutating (in fact slowly dying) while the emperor has died some time ago and in fact is the only figure in the Hussite dance who is obviously dead reminding us already of the roy mort motif in the Parisian dance macabre depicting a lying skeleton with a fallen crown. The allusion to the dead emperor Sigmund of Luxembourg is obvious. His mortal transformation is completed while the bride is losing colour – her mortal transformation is just beginning. Despite this the verbo-visual program of the Hussite bible suggests dual transformation: a moral – leading to salvation and a mortal – leading to death.

The "Hussite" Danse macabre texts and images noticeably differ from the period European Dances of Death. The main "innovation" here is the strong moral accent, as the individual figures identify themselves as sinners. Death is the punishment for their sins. A good example is the Pope ridiculing apostolic poverty while Death speaking through the mouth of the rotting corpse threatens him with the prospect of a lawful judgment. This surely means *lex Dei* – the Law of God with Christ as the judge. It is hardly surprising that the strongest moral voice is noticeable in the Pope and the Emperor scenes. However, we could hardly find the same moral call in the "great" Dances of Death in Paris, Basel, Berlin,

Lübeck or Tallinn where the powerful of this world identify themselves in the context of period social hierarchy and lament over their own mortality while Death invites them to join the dance and explains the inevitability of their fate without an obvious moralizing accent. Death in the Hussite bible is understood as one of the Four Last Things with a new-found strong moral accent typical for the Bohemian Reformation. In the eschatological sense, death is a punishment for original sin; in the individual sense it is a punishment for committed sins. In the bible these are carefully listed in the “Saligia” folio stating all mortal sins and their sub-divisions as well as by the couple, kneeling before the Holy Sacrament and the Suffering Christ, here expanding the traditional list of the Seven Deadly Sins by further vices in compliance with St. Paul’s teaching. Christ showing his wounds is their (our) moral antipode, the model for the spiritual transformation culminating in the *unitas Dei*. Moral transformation (i.e. imitation of Christ) is necessary for salvation while mortal transformation is proof of and punishment for sin (i.e. imitation of Death). As precisely expressed by Peter Chelčický: ... *salvation is based on Christ for those who imitate him, bearing almost an identical image or appearance of his life in humility, patience, peacefulness, and with a contempt for the world, of its fame, pleasures and of all of its futilities, that means rejecting the entire desire of the worldly life of sin and bodily avidity...*

(309)





Daniela Rywиковá

Speculum mortis

Obraz Smrti v českém malířství
pozdního středověku

Vydala Ostravská univerzita v Ostravě,
Dvořákova 7, 701 03 Ostrava
v roce 2016.

Grafická úprava, sazba: Mgr. Lucie Otisková
Korektura českého jazyka: Mgr. Jakub Ivánek, Ph.D.
Technická redakce: Mgr. Michaela Závodná, Ph.D.
Tisk: Optys, spol. s.r.o., U Sušárny 301, 747 56 Dolní Životice
(312 stran, 129 vyobrazení)

Vydání první.

ISBN 978-80-7464-845-8

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou
<http://knihkupectvi.osu.cz>.