

TOMÁŠ MALÝ – PAVEL SUCHÁNEK

**MEZI REALITOU A SYMBOLEM.
K HISTORICKÉ INTERPRETACI (BAROKNÍHO) ZTVÁRNĚNÍ
OČISTCE***

Tato studie o tématu očistce v barokním umění vznikla jako výsledek spolupráce historika a historika umění. Nebyla proto koncipována jako tradiční popis a analýza jednoho konkrétního ikonografického typu, snažili jsme se nahlédnout na obraz či znázornění očistce nejenom zvnějšku, jako na médium, symbol či prvek určitého procesu nebo fenoménu, ale též „zevnitř“, jako na soubor výrazových prostředků, které jsou zasazeny do širšího kontextu komunikace a vnímání.¹ Vzhledem k tomu, že se zde můžeme opřít jen o počáteční studium materiálu, půjde nám zde spíše o zamyšlení nad vybranými okruhy otázek, spojených s očistcovou tematikou v barokním umění v Čechách a zejména na Moravě. I z toho důvodu má naše pojednání veskrze prozatímní charakter vymezení problému a nabízí tudíž mnohem více otázek než odpovědí. Je skoro zbytečné připomínat, že domácí historiografie umění nevěnovala tématu v podstatě žádnou pozornost,² v evropském kontextu však rozhodně nejde o látku neznámou. Již v šedesátých letech upoutala tato díla pozornost francouzské historiografie, nejprve z hlediska historicko-statistického: kvantitativní výzkum kaplí, oltářů a obrazů měl umožnit sledovat jakési geografické hranice mentalit (*sensibilité*).³ Pozdější zájem byl již

* Stať vznikla s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2008; v rámci daného projektu byl podniknut počáteční výzkum a dokumentace skupiny třicítky děl (kaple, oltářní obrazy, plastiky) z moravského prostředí. Na tomto místě bychom rádi poděkovali za vstřícnost správě tří moravských (moravskoslezských) diecézí a všem duchovním správcům, kteří nám byli nápomocní a velice ochotně nám zpřístupnili vybrané památky.

¹ Nechceme zastírat částečnou inspiraci historicko-antropologickými přístupy. Důležitý význam pro nás měly zejména úvahy Petera Burkeho. Viz Peter Burke, *Variety kulturních dějin*, Brno 2006. – Idem, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie: Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007.

² Mimo zmínek v souvislosti s jednotlivými díly zde lze připomenout zejména základní seznámení s tématem a dílčí soupis vybraných památek in: Jan Nepomuk Jiříštil, *Miseremini saltem vos, amici nostri. Památka věrných zemřelých ve světle barokní kultury a zbožnosti*, *Posel z Budče* 16, 1999, s. 7–15.

³ Gaby et Michel Vovelle, *La mort et l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du pur-*

ponejvíce uměleckohistorický, ať už se jednalo o studie spíše tradičního ikonografického ražení (popis jednotlivých námětů a ikonografických typů),⁴ anebo o reprezentanty moderního bádání, které zacházení s ikonografickým materiálem kombinuje s analýzou teologických předpokladů a zohledňuje také funkcionální aspekt daných památek stejně jako otázku donátorů a jejich motivace.⁵

I. Téma očištěnce a význam jeho vyobrazení.

Očištěnce jako konfesijně jednoznačně determinované téma pochopitelně hned na počátku vybízí k úvahám o roli takovýchto vyobrazení v rámci konfesionalizačního procesu, respektive o roli děl jako médií protireformačního (a sebe-konfesionalizačního) úsilí. První vyobrazení třetího místa onoho světa se sice objevují již ve 14. století, nicméně jejich počet vzrostl teprve v období následujícím a vrcholu dosáhl v 18. věku. Tehdy téma výrazněji proniklo i do lidového umění, což sebou neslo mj. rozšíření tematických okruhů.⁶ Námět získával zcela nový rozměr od druhé poloviny 16. století, nejenom díky rozmachu polemické (katolické i protestantské) literatury, ale zejména vlivem nově se etabloující katolické komemorace, opřené nyní o závěry tridentského koncilu a o specifické médium v podobě tzv. privilegovaného oltáře. Jeho rozšíření, spojené v rekatolizovaných oblastech s ústupem dosavadních médií komemorativní kultury (epitafy, kázání), znamenalo zlom v dějinách odpustků a v podstatě přispělo ke vzniku barokního obrazu očištěnce a k započetí nové fáze v otázkách starosti o onen svět: vše bylo nyní založeno na kolektivních vzpomínkových rituálech, určených všem společenským vrstvám.⁷ Velkou roli přitom sehrála potridentská náboženská bratrstva, a to jak samotným zakládáním privilegovaných oltářů, tak i dalšími aktivitami

gatoire (XV^e–XX^e siècle), *Annales ESC* 24/6, 1969, s. 1602–1634 (v rozšířené podobě vyšlo pod názvem *La Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XV^e au XX^e siècles*, Cahiers des Annales, n° 29, Paris 1970).

⁴ Novější rozsáhlejší práci tohoto charakteru, ovšem zároveň dobře funkčně propojenou s náboženským diskursem 17. a 18. století, představuje Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obraz czyszcza w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, Warszawa 1995.

⁵ Susanne Wegmann, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegfeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln – Weimar – Wien 2003. – Michelle Fournié, *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ – 1520 environ)*, Paris 1997.

⁶ Základní stručný přehled podávají Wolfgang Braunfels, Fegfeuer, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dále LCI) 2, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, s. 15–20. – Walter Hartinger, Fegfeuer, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (ed.), *Marienlexikon* 2, St. Ottilien 1989, s. 454–456.

⁷ Srov. vynikající disertaci Christine Göttler, *Die Kunst des Fegfeuers nach der Reformation: kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600* (= Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 7), Mainz 1996. K domácímu prostředí Tomáš Malý, Komemorativní kultura v českých zemích raného novověku, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích*, Olomouc 2007, s. 36–43.

svázanými s pěstováním kolektivní komemorace. Právě s pobožnostmi bratrstev je v celé Evropě kult očistce nerozlučně spojen.⁸

V rámci naznačeného vývoje je zřejmé, že se v případě ztvárnění očistce bezesporu jednalo o propagační (rekatolizační) záležitost,⁹ což nás ovšem přivádí také k otázce významu obrazu v kontextu zbožnosti. Jde o otázku hojně tematizovanou již ve středověku, kdy si byli intelektuálové velmi dobře vědomi toho, že obrazy mohou sloužit mj. jako „libri idiotarum“, jak se vyjádřil Řehoř z Nissy. V návaznosti na Řehoře Velikého a další církevní představitele se významní komentátoři (Bonaventura, Tomáš Akvinský, Leon Battista Alberti) shodovali na božské síle obrazů, které podporují lidskou zbožnost, mohou mnohem názorněji než mluvené slovo poučit analfabety v základech víry, pevněji ukotvují tajemství vtělení a příklady svatých v lidské paměti a vzbuzují emoce, které jsou intenzivněji stimulovány za pomoci viděného než slyšeného. Bez obrazového ztvárnění by božskost zůstala obyčejným smrtelníkům nepřístupná, a proto je třeba využít viditelných symbolů (Dionysius Areopagita).¹⁰

Tridentský koncil na zmíněné myšlenky pochopitelně navázal, ačkoli v případě očistce nebylo možno zakrývat jisté rozpaky nad nebezpečím „svěbytného“ výkladu, zejména v lidovém prostředí. Ve svém 25. sezení, konaném 4. prosince 1563, se koncil – s odvoláním na tradici církevních otců a koncilů – jednoznačně přiklonil k propagaci víry v existenci očistce a v možnost pomoci trpícím duším prostřednictvím skutků věřících. Zároveň však byli biskupové vyzváni, aby zabránili proniknutí subtilnějších otázek do lidového prostředí z důvodu možných pověr. To se samozřejmě nemohlo podařit, jelikož paradoxně právě subjekty, které se prosazení víry v očistec nejaktivněji a nejúspěšněji ujaly, vnesly do celého diskursu řadu prvků lidového náboženství. Především náboženská bratrstva přispěla k budování zcela specifické podoby víry v očistec, založené na konkrétních příbězích a didaktických ztvárněních, což se zcela zřetelně odrazilo v řadě literárních i uměleckých zakázek iniciovaných těmito korporacemi.

V dekretu o očistci se tridentský koncil vyjádřil rovněž k významu obrazu pro náboženskou praxi, a to ve smyslu důrazu na symbolickou rovinu ztvárnění. Obrazům Krista, Panny Marie i světců měla být sice prokazována úcta, nicméně ne

⁸ Vovelle (pozn. 3), s. 1610. – Moisan-Jabłońska (pozn. 4), s. 125 a následující. – Jiří Mikulec, Pražská barokní bratrstva a smrt, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Michal Svatoš (ed.), *Varia. Města versus katastrofy (dodatky). Univerzita a město – Praha a Univerzita Karlova (= Documenta Pragensia 20)*, Praha 2002, s. 115–126. – Idem, Náboženská bratrstva – institucionalizovaná zbožnost i smrt, in: Martin Holý – Jiří Mikulec (ed.), *Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku (= Folia Historica Bohemica, Supplementum I)*, Praha 2007, s. 163–186. – Gábor Tüskés – Éva Knapp, Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlicher Bruderschaften, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989, s. 353–372.

⁹ O významu oltáře a obrazu obecně pro rekatolizační praxi na příkladu Slezska referoval Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg – München 2004, zejména s. 164–177.

¹⁰ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago – London 1991, s. 44 a 162–165.

ve smyslu víry v živý obraz, ale jako úcta k symbolu zachycenému ve výtvarném díle. Nevzdělaní lidé měli být poučeni, že postavy na obrazech v sobě neukrývají božskost či ctnost, ale symbolizují pouze určité vzory, k nimž se upíná zbožná úcta.¹¹ Dle této normy tematizoval velmi pregnantně vztah katolické církve k obrazům v první polovině 18. století Antonín Koniáš:

„Stíhají nás odporníci, že se modlám klaníme a modlářství provozujeme, když obrazy svatých stavíme a jim slušnou počestnost prokazujeme, zatím nepozorují, že kdykoliv Bůh rytiny, obrazy zapovídá, vždycky dokládá: Nebo jáť jsem Pán Bůh tvůj. Patrně tehdy ponavrhuje, že nemáme sobě činiti rytiny, abychom Boha živého zavrhlí a dřevo neb kámen abychom za Boha neměli. Nezapovídá pak Bůh obrazy na památku neb k pobožnému upamatování nebeských věcí ani ctíti, ani učiniti, neb sám Bůh Mojžišovi i Šalamounovi poručil dva cherubíny ze zlata způsobiti a na památku zachovati. Čest, která se svatým obrazům prokazuje, nečiní se dřevu neb papíru, ale těm živým přátelům božím, kteří se nám skrze takovou figuru na paměť uvádí. Neb my ovšem víme, že Kristus neb Rodička boží neb jiný svatý nebyl z papíru neb ze dřeva neb z kamene slepený.“¹²

Ani zde však koncil patrně nebyl úspěšný a řada indicií naznačuje, že nejenom v lidovém prostředí byly postavy na obrazech i plastikách vnímány jako skutečné, živé osoby.¹³ Otázka vztahu mezi symbolem a reálnou postavou v umění je velice složitá a snaha rozhodnout, zda je to, co je prezentováno na obraze pro recipienta reálně přítomno ve skutečnosti, anebo jde pouze o symbol, naráží na stěží dostupnou rovinu lidského vnímání. Přesto zejména v reakcích na tato díla, respektive v celkovém dění kolem nich (kolektivní rituály, zdobení apod.) pozorujeme zřetelné náznaky víry v reálnou podstatu obrazu. Lidovou imaginaci ostatně již ve středověku ovlivňovaly tzv. „pohybující se“ živé sochy, např. Krista s pohyblivými pažemi, jejichž funkce byla spojena zpravidla s předváděním pašijových scén během Velikonoc. Stejně sugestivně zacházela se „živými obrazy“ v 17. a 18. století náboženská bratrstva při velkopátečních procesích, doplněných divadelními scénami se skutečnými i výtvarně provedenými postavami.

¹¹ K tomu např. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997. – Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.

¹² Antonín Koniáš, *Jediná choť beránková, od prvního počátku zasnoubení a založení svého až na věky v učení Kristově neporušená, bezpečnou za beránkem k životu věčnému cestu ukazující*, Hradec Králové 1733, s. 245. – Obdobně komentoval obrazy ve svém rozsáhlém katechetickém díle již Jan František Beckovský, *Katolického živobyčí nepohnutelný základ, od svatých otců, duchovních sněmů, Starého a Nového zákona i od samého Krista pána postavený; třemi neporušitelnými sloupy, jenž jsou: Víra, naděje, láska, ubezpečený*, Praha 1707, s. 162.

¹³ Opět jde o velice staré téma: Již na počátku 4. století citoval Lactantius v díle *Divinae Institutiones* posměšnou poznámku Lucilia, jenž se podívoval nad nevzdělanci, kteří věří, že sochy a obrazy postav jsou svou podstatou živí tvorové. Srov. Freedberg (pozn. 10), s. 283.

II. Sémantika uměleckého díla: výrazové prostředky a komunikace.

Každá komunikace předpokládá určitá omezení (např. jazyk a normy), která regulují přijetí či odmítnutí určitého sdělení. Jinými slovy, k realizaci komunikace je nezbytné, aby existovaly obecně uznávané, srozumitelné platformy, které komunikaci umožňují.¹⁴ Komunikace se přitom může uskutečnit pouze v případě, že dojde nejenom k předání sdělení, ale zároveň také k zachycení tohoto podnětu recipientem. Je přirozené, že nanejvýš důležitou úlohu proto v rámci komunikace hrají témata, sloužící jako „struktury komunikačního procesu“: komunikace je procesem, řízeným právě prostřednictvím témat.¹⁵ Tyto zdánlivě triviální postulate, které jsou samozřejmou součástí výchozích předpokladů jakéhokoli výzkumu komunikace a jednání, nás přivádějí k podstatné otázce sdělení obrazu a jeho srozumitelnosti pro dobového recipienta. To má pro nás zvláštní význam právě v případě, kdy jsme připustili, že dané téma fungovalo jako prostředek náboženské sebedefinice a výchovy. Naznačíme zde jen několik momentů, týkajících se zejména vizualizace fyzických a duševních kategorií, užívaných symbolů a ikonografických schémat, také dvou základních komunikačních rovin výtvarného díla a konečně průniků mezi výtvarným uměním a literaturou.

II. 1. Znázornění milosrdenství a utrpení

Již při zběžném pohledu na výjevy očiště je zřejmé, že jde o tematizaci dvou základních kategorií náboženské oblasti, totiž milosrdenství a utrpení. Otázky, které vyvstávají v souvislosti s vizualizací těchto kategorií, se točí zejména kolem pátrání, zda obraz vytváří či jen zachycuje určitou normu chování (tj. kodifikuje např. projevy bolesti) a jaké výrazové prostředky akcentuje. Z psychologického hlediska zde pochopitelně narážíme na problém nemožnosti sdílení: fyzická bolest je (fyzicky) vnímána pouze trpětelem, zatímco ostatním je jen zprostředkována. Nás však v této chvíli zajímá komunikační rovina, a tedy právě jen zmíněné zprostředkování, které není ničím jiným než v dějinách se proměňující, specifickou řečí gest a metafor, jimiž se bolest sděluje. Přitom již ve středověku lze vypořádat existenci přesných norem pro vyjadřování bolesti, stejně jako negativní reakci na jakékoli odchylky od těchto pravidel. Základní nonverbální projevy bolesti (pohyb těla, stigmatizace, pláč a nářek) byly nadto zakomponovány do hierarchie očekávání, která je svým způsobem legitimizovala, respektive vytvářela předpoklady k jejich rozdílnému vnímání a hodnocení.¹⁶ Ve své analýze západoevropského umění středověku však Esther Cohenová konstatovala absolutní rozpor mezi uměleckým ztvárněním a tím, co platilo za obecnou normu chování ve společnosti: zatímco obrazy nabízejí vypjatá gesta bolesti, v literatuře se píše

¹⁴ Niklas Luhmann, *Sociální systémy. Nárys obecné teorie*, Brno 2006, s. 55.

¹⁵ *Ibidem*, s. 162–167 a 179.

¹⁶ Esther Cohen, *The Animated Pain of the Body*, *The American Historical Review* 105, 2000, No. 1, s. 56–59.

o sebekontrolu projevů utrpení a o jejich odsouvání do soukromí. Za tímto rozpo-rem stála skutečnost, že umění využívalo specifický jazyk pro vyjádření bolesti: pokud by tento jazyk nebyl použit, potom by došlo k přerušení kontaktu mezi trpícím a obecností.¹⁷ I proto se autorka postavila s nedůvěrou k Eliasovu obecnému postulátu o potlačení emocí jako projevu civilizovanější společnosti, jenž zohledňuje pouze jednu rovinu problému a přehlíží specifické funkce různých médií (pramenů). Eliase se musíme zastat, jelikož 16.–18. století, o němž autor ostatně pojednával, přineslo poněkud jiný vztah mezi obrazovými a literárními médii. Nicméně v obecné rovině jeho závěry o potlačení křiklavých projevů radosti či odporu a o zvyšující se citlivosti vnímání jednotlivých gest patrně nemůžeme potvrdit – barokní umění i literatura tomu do značné míry odporují.¹⁸

Téma očistce je v daném kontextu poněkud komplikované, především proto, že jde o látku speciálně zaměřenou – nebo alespoň do značné míry orientovanou – na samotné utrpení, a tudíž z pohledu historika ne zcela objektivní. Navíc zde trápení není redukováno pouze na fyzickou bolest, ale mnohem větší důraz je kladen na jeho psychický rozměr, ačkoli ten lze v umění pozorovat jen obtížně.¹⁹ Celkové vyznění literárních i výtvarných projevů je přitom založeno na úzkém prolínání tématu utrpení a naděje v milosrdenství. V raně novověké literatuře je na jedné straně akcentováno hrozné fyzické i psychické utrpení duší, kdy jakousi normu vytvářely již středověké předlohy, shrnuté ve druhé polovině 17. století v Manniho *Věčném pekelném žaláři* (Šteyerův český překlad vyšel roku 1679). Na straně druhé se ovšem hovoří i o tom, že očistcové bolesti přinášejí duším útěchu, a že duše hoří ve dvojím ohni, ve fyzickém, jenž je trestá, a v ohni lásky (k Bohu), jehož silou jsou utěšovány a jenž je mnohem mocnější než bolesti materiálního ohně: „*Tanta est charitatis dulcedo, quod condit omnia poenalia*“ („*Tak silná je sladkost lásky, že oslazuje veškeré bolesti*“).²⁰ Stejně tak ikonografie kombinuje v naprosté většině gesta utrpení s výrazy naděje v milosrdenství: zcela obvyklé jsou jak sugestivní projevy bolesti (slzy, duše v okovech, trápení smyslů, fyzické trápení: napjaté šlachy, explicitní ukazování trápených částí těla apod.), tak i gesta smíření a modlitby (ke Kristu, svatým přímluvcům i dalším dobrodincům). Poměr akcentování jednotlivých prvků je pochopitelně různý, zpravidla jsou v rovnováze, nicméně nalezneme příklady s důrazem na zbožnou

¹⁷ Ibidem, s. 63–68.

¹⁸ Srov. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2. Bd., *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Frankfurt am Main 1997, s. 408–420.

¹⁹ Ve středověkém umění není psychické trápení tematizováno vůbec, v raném novověku jsou náznaky nejednoznačné. Lze uvést příklady z Bohdalova či ze Svaté Hory u Příbrami, kde si jedna z duší zakrývá dlaněmi oči, což je sice možno vykládat jako (fyzické) trápení zraku, ovšem stejně tak mohlo jít o aluzi na (psychická) „*poena damni*“, spočívající v nemožnosti spatřit Krista.

²⁰ Bernardo Finetti, *Freund in der Noth Sonderlich in den höchstschmerzlichen Peinen deß Fegfeurs; Oder Geistreiche Gemüths-Erwegungen und Sittlich Moralische Betrachtungen über den Unglückseeligen Stand deß Menschen in disem und müheseligen Stand der armen Seelen deß Fegfeurs in dem andern Leben [...]*, Kempten 1698, s. 165–176.

naději (Svitavy, Bílá Voda) i naopak jasné vyzdvižení motivu utrpení: zkroucená těla zmítající se přes sebe v plamenech apod. (Tatenice, Sloup v Moravském Krasu, Uničov). Jak ukážeme dále, existovaly mezi literárním a výtvarným podáním tématu v mnoha ohledech rozdíly, ovšem celkové vyznění obou médií bylo podobné, stejně jako byl do jisté míry podobný i jejich jazyk – je tudíž otázkou, zda specifický jazyk obrazu při vyjádření bolesti, jak o něm píše Cohenová, není jen vizuální topoi, spojené s určitým tématem.

II.2. Znaky a symboly

K jazyku výtvarných děl pochopitelně patří řada symbolů, které se vztahují ke dvěma základním obsahovým liniím tématu. Za prvé ke Kristově oběti jako nezbytnému předpokladu pro fungování očiště: možnost vysvobození duší přichází teprve s Kristovým umučením, jelikož jeho krev byla prolita za živé i zemřelé (srov. podobenství sv. Lukáše o Kristově potu, jenž byl krví zkrápějící zemi), a Kristus se také na kříži navzdory svému utrpení modlil mj. i za duše v očištění.²¹ Tento postulát byl tematizován v podstatě ve všech vyobrazeních, ať už explicitně (Kristus na kříži, kalichy s jeho krví, nástroje umučení) či symbolicky (eucharistie, mše svatá). Druhým významným prvkem je pak celkové zapojení do kontextu spásy člověka: od zcela praktických motivů dobrého umírání až po poslední soud. V rámci tohoto celku se objevuje množství symbolů, které poukazují na otázky pomíjivosti, věčnosti, očištění i utrpení, případně vítězství nad smrtí.

II.3. Očistcová tematika

Jedním z klíčů k pochopení významu sdělení uměleckého zpracování daného tématu jsou samozřejmě ikonografická témata, jejichž prostřednictvím byl očištěc znázorňován. Bylo by žádoucí věnovat pozornost zejména důležité otázce vizuálních *topoi*, respektive přebírání určitých ikonografických typů, které je v mnoha dílech s očišťovací tematikou jasně patrné, v tuto chvíli je však nezbytné spíše vymezení základního okruhu očišťovací ikonografie.

Ten se ustálil již během středověku²² a potridentská ikonografie již jen položila důraz na některé prvky, zatímco od jiných (mše sv. Řehoře, Kristus v předpekli) se spíše odklonila. Kromě samostatných vyobrazení duší v plamenech tak máme k dispozici ponejvíce christologická a eucharistická témata, a dále mariánskou a světeckou symboliku. Samostatně pojednaných ztvárnění očištěce nalézáme v našem prostředí více, a to v různých kontextech: duše ochlazované Kristovou krví rozlévanou anděly (Dačice, Brno, sv. Máří Magdaléna), růžencová a škapulířová tematika (Kroměříž, Tatenice), eucharistická úcta (Svitavy, Opava). Nej-

²¹ Ibidem, s. 213–221.

²² Wegmann (pozn. 4), s. 77–153.

hojněji se vyskytující souborem jsou však vyobrazení trpícího Krista a uctívání svátosti oltářní. Sugestivní scény nabízejí především motivy Krista jako „studny milosrdenství“, prezentující s odvoláním na Matoušovo evangelium Kristovu krev ochlazující duše v plamenech – ta prýští z Kristových ran na duše buď přímo (Náměšť n. Oslavou), nebo do kašny a z ní poté do plamenů (Svitavy), častěji také za asistence andělů s kalichy.²³ Více se vyskytuje také kompozice trpícího Krista s přímluvcem jakožto prostředníkem mezi dušemi a Spasitelem, přičemž zde vystupují různí světci, dle regionálního kultu či osoby objednavatele – můžeme uvést příklady s Markétou z Cortony (Náměšť nad Oslavou), Mikulášem Tolentinským (Praha) či Františkem Serafinským (Sloup). Méně častá je v našem prostoru vyloženě mariánská tematika. Kromě piety (Svatý Kopeček u Olomouce, Olbramkostel) a Madony s dítětem (Tatenice) máme zcela ojedinělou ikonografii v podobě umírající Panny Marie, přijímající svátost od Jana Evangelisty (Drnholec), která odkazuje k eucharistické účtě, dobré smrti a k roli Panny Marie jako přímluvkyně za duše zemřelých.²⁴ Stejně jako v Polsku však byla mariánská úcta v oblasti doktríny o očistci spojena s pobožnostmi bratrstev, a proto se s ní častěji setkáme na rytinách v tisících mariánských konfraternit (například u brněnského augustiniánského bratrstva Panny Marie Utěšitelky). Co se týče dalších přímluvců, vystupují na obrazech zpravidla v kontextu mariánských a christologických témat, zatímco samostatně se vyskytují jen sporadicky, což naše – ale například i polské – prostředí výrazně odlišuje od západoevropských oblastí, kde se světci objevují na očistcových vyobrazeních velice často. Jedním ze zajímavých příkladů je v této souvislosti uničovský oltářní obraz s tematikou eucharistické účty a Nejsvětější Trojice, který spojuje všechny uvedené motivy v jeden celek: Symbol svátosti oltářní jako ústřední bod výjevu je doprovázen vyobrazením sv. Trojice včetně Krista jako trpitele, dále postavami Panny Marie a vybraných svatých přímluvců a nakonec i figurou archanděla Michaela s plamenným mečem a váhami coby aluzí na poslední soud.²⁵

Sjednocení řady prvků koncepce očistce je ovšem nejvíce markantní v ikonografických souborech, zahrnutých do dušičkových kaplí. V nich se motiv očistce propojuje s širokým tématem posledních věcí člověka, a tyto cykly tak zpravidla obsahují vše důležité, co bylo svázáno s umíráním a spásou. Vidíme zde aluze na středověká *artes moriendi* (scény dobré smrti na smrtelném loži: Svatá Hora u Příbrami), tance smrti (Brno-Špilberk) i motivy *vanitas* a *memento mori* (Tatenice, Svitavy, Olomouc). Ve svitavské kapli se vyskytuje též v raném novověku vzácný motiv Kristova vysvobození svatých Otců z předpekli.²⁶ Cyklům pocho-

²³ Výtvarné řešení nepochybně vzešlo z pozdně středověkého typu mystické kašny Kristovy krve; srov. Alois Thomas, Brunnen, in: *LCI* (pozn. 6), 1, s. 333–335

²⁴ Gregor Martin Lechner, Johannes der Evangelist, in: *LCI* (pozn. 6), 7, s. 108–130, zde s. 127. – Heinrich Offermann, Eucharistie, in: *Marienlexikon* (pozn. 6), 2, s. 406–410.

²⁵ S podobnou kompozicí se však setkáme na více místech, mj. na rytině titulního listu Finnetiho knihy *Freund in der Noth* (pozn. 20).

²⁶ Tzv. „*limbus patrum*“, místo pobytu duší spravedlivých, kteří zemřeli před Zmrtvýchvstáním Krista; srov. Elisabeth Lucchesi Palli, Höllenfahrt Christi, in: *LCI* (pozn. 6), 2, s. 322–331.

pitelně vévodí poukazy na Kristovo utrpení a samotný očistec, včetně upozornění na prostředky pomoci duším (nejpodrobněji v Křenově u Svitav: škapulíř, růženec, almužna, svátost). Ve Svitavách se dokonce objevuje motiv *pietas austriaca*, když tu jsou pod ochranou Panny Marie vyobrazení významní církevní a světsí představitelé včetně císaře Leopolda I. s rodinou. Za tematicky ucelený lze považovat především cyklus v samostatně stojící kapli v Tatenicích, fundované místním sedlákem Václavem Seidlem. Opět v ní spatřujeme široký náboženský kontext, kdy jednotlivé freskové výjevy tematizují postupně otázku smrti a pomíjivosti (smrtka, přesýpací hodiny, putti vypouštějící bubliny, zbořená architektura aj.), očistec a utrpení duší i jejich vysvobození prostřednictvím škapulíře, a nakonec peklo (draci, hadi, ďáblové napichující duše na vidle); nápisové kartuše po celém obvodu kaple hlásají tradiční biblickou zásadu o memento mori, „*Gedenck an deine letzte Ding, so wirst du in Ewigkeit nit sündigen*“. Program završuje nástrojná scéna posledního soudu (Kristus s planoucím mečem, andělské trouby, mrtví vstávající z hrobů) a motiv velkého prstenu, kterým dva andělé zas nubují bíle oděnou, očištěnou duši s Kristem.

II.4. Komunikace v obraze a obrazem

Jedna z důležitých otázek, kterou lze v souvislosti s tématem uměleckého díla a komunikace pojednat, se týká dvou úrovní, v nichž se tato komunikace odehrává, totiž „v obraze“ a „obrazem“. V prvním případě nám jde o vzájemný vztah jednotlivých postav, který je v obrazovém ztvárnění vždy kombinací „reálného“ a symbolického. To ostatně přispívá k celkové dynamičnosti výtvarného díla, a to nejenom v explicitně vyjádřených formách (kupříkladu Kristus sestupující s Kříže a objímající skutečnou historickou postavu, zpravidla světce), ale také v „nepřímých“ kontaktech (mléko Panny Marie stříkající do úst sv. Bernarda, Kristova krev proudící do kalicha či na očišťované duše apod.).²⁷ V kontextu očištcové tematiky je výchozím předpokladem teologické zakotvení skutečnosti, že duše jsou v rámci trestů zbaveny možnosti spatřit Boha („*poena damni*“). To vede k zamezení přímého kontaktu mezi nimi a Kristem, k němuž nalézají cestu jen prostřednictvím přímělců. V ikonografii opravdu v naprosté většině udržují duše bezprostřední komunikaci pouze s anděly, ať už v momentech, kdy je andělé polévají Kristovou krví, či tam, kde anděl vytahuje očištěnou duši z plamenů – zde se zpravidla jedná o přímý fyzický kontakt duše s andělem, případně o kontakt skrze pomocný prostředek, tj. růženec nebo škapulíř (Tatenice). Setkáme se také – i když mnohem vzácněji – s případy, kdy duše přímo komunikují se samotným přímělcem (kupř. duše vytahovaná pomocí řádového opasku sv. Františka Serafinského ve Sloupu v Moravském Krasu). Další rovinou je komunikace mezi anděly a Kristem, v rámci níž andělé prosebně vyzývají Krista k milosrdenství za duše (Kuřim). Anděl v několika případech také zcela didakticky, explicitně pou-

²⁷ K tomu srov. Freedberg (pozn. 10), s. 287–297.

kazuje na spojení mezi Kristovou obětí a vysvobozením duší (Bílá Voda). Stejnou úroveň ostatně představuje i komunikace mezi Kristem a svatým přímlovcem, kde můžeme pozorovat již výše naznačenou dynamiku projevu, zvláště jestliže přímlovce udržuje fyzický kontakt s křížem (Máří Magdalena v Bílé Vodě, František Serafínský ve Sloupu). Rafinovaným způsobem je naznačená komunikační linie zpracována na obraze se sv. Mikulášem Tolentinským v kostele sv. Kateřiny na Novém Městě pražském: Zde je jedna duše ve fyzickém kontaktu s andělem, jenž ji vytahuje z plamenů, ostatní duše jsou pak spojeny s augustiniánským světce prostřednictvím dalšího anděla, který světce upozorňuje na trpící duše; samotný přímlovce nakonec přímo komunikuje s Kristem a prosebně jej vyzývá ke slitování. Nutno ovšem zároveň dodat, že předloženou „ideální“ formu ztvárnění naruší výjevy, na nichž duše naopak hledí přímo na Krista, respektive upírají k němu svůj pohled (Bohdalov, Velké Losiny, Náměšť nad Oslavou). Jde o „teologické faux pas“, paradox, nebo symbolickou rovinu? Dle vymezení oficiálního (po)tridentského vztahu k obrazům s důrazem na symbolický význam ztvárnění by zde neměl nastat vážnější problém: To, co je na obraze vyjádřeno v konkrétnosti, ve skutečnosti konkrétní není a má pouze věřícího pohnout k upamatování se na danou doktrínu, ale ne k tomu, aby ve výjevu viděl konkrétní postavy a idoly, jimž by přisuzoval božský charakter. Ostatně jak jinak výtvarně zachytit skutečnost, že se duše v myšlenkách upínají ke Kristu a prosí jej o smilování? Otázkou však zůstává, jak s takovým předpokladem naložila lidová víra.

Co se týče druhé roviny komunikace, totiž mezi „obrazem“ a recipientem, nebude od věci připomenout si slova italského humanisty Leona Battisty Albertiho, jenž v díle *De pictura* z roku 1435 mj. tvrdí, že obrazy mají božskou sílu, která minulé činí přítomným, kupříkladu reprezentuje zemřelé ještě mnoho staletí po jejich smrti, a další generace tak mohou nejenom obdivovat dílo malíře, ale též pozorovat tvář zemřelého na obraze.²⁸ To je pochopitelně zcela zásadní aspekt pro komemorativní památky, jež mohou v podstatě učinit zemřelé živými, respektive zpřítomnit je současníkům. Je známo, že tuto roli, zvýrazněnou navíc důrazem na privátní vzpomínku na konkrétního zemřelého, bezesbytku plnily zejména renesanční kamenné náhrobníky a malované epitafy.²⁹ Podobný význam má vzhledem ke svému vymezení rovněž ztvárnění očištěnce, v němž jde také především o komunikaci živých a zemřelých, ovšem s tím podstatným rozdílem, že je zde privátní prvek zcela potlačen a nahrazen motivem kolektivní (do značné míry anonymní) vzpomínky. Jak už bylo uvedeno, typickým výrazem tohoto fenoménu se stal privilegovaný oltář, zaměřený už ne na konkrétního donátora, ale určený všem věřícím. Této koncepci pak zcela odpovídá tematika očištěnce, akcentující anonymitu zobrazených duší tak, aby se pozorovatel mohl identifikovat s kteroukoli z nich, či ještě spíše aby v kterékoli z nich mohl spatřit nejenom své

²⁸ Ibidem, s. 44.

²⁹ Srov. Ondřej Jakubec (ed.), *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích*, Olomouc 2007. – Radka Miltová – Ondřej Jakubec, Elias Hauptner a Matouš Radouš – malíři umírajícího času. Manýristické epitafy v českých zemích kolem roku 1600, *Umění* LVI, 2009, s. 148–171.

zemřelé blízké (jistě v symbolickém smyslu). I proto bývají trpící duše rozrůzněny dle pohlaví, věku či (zřídka) sociální pozice.³⁰

Pochopitelně, že komunikaci žijících a zemřelých je třeba vidět v širších souvislostech, které nám umožní sledovat interakci mezi oběma skupinami, což je v našem případě možné učinit ze strany živých, prostřednictvím zachycení reakcí na obrazy, vzpomínkových obřadů u nich konaných apod. Vyvěrá zde na povrch mj. vždy vděčná otázka liminarit, pomezí fáze spojené se snahou jedince/jedinců o opětovné přijetí do společnosti (žijících či zemřelých): komemorativní obřady, které jsou podle zmíněného konceptu součástí další etapy přechodových rituálů (po-prahové, postliminární fáze),³¹ představují totiž zásadní komponent víry v očištěc a jde v nich v první řadě o začlenění duší do komunity vyvolených.

Ve vztahu k uměleckým dílům se komunikace týká především používaných výrazových prostředků, které zároveň spojují obě pojednávané komunikační roviny. Cílem je samozřejmě v první řadě „viditelnost“ utrpení duší jakožto prostředek stimulující komunikační proces, neboť, jak v předmluvě ke svému dílu podotýkal Joseph Bonet, „*bylo by ukrutné, odmítnout pomoc někomu, kdo ukázal své bolesti*“.³² Vracíme se tím do oblasti gest, která jsou klíčem k pochopení celé komunikace, ačkoli není vždy jednoduché je jednoznačně interpretovat, jelikož podléhají odlišnému kánonu vyjadřování i – zvláště v náboženské oblasti – mnohovýznamové symbolice.³³

II.5. Obraz a text

Naše rozprava se v této fázi nemůže obejít bez zmínky o „intertextualizaci“, která odkazuje na přítomnost textu v obraze a obrazu v textu, neboli na možnosti převedení textových předloh do obrazové formy, či naopak vylíčení očištěc v dobových textech na základě obrazem podněcené imaginace.³⁴ Vztah mezi literárním podáním a ikonografií je přitom přitažlivé sledovat zvláště v lidovém diskursu, vyznačujícím se sklonem k racionálnímu převádění všech (abstraktních) aspektů na konkrétní srozumitelnou rovinu. Typickým příkladem jsou Cochemova, až do

³⁰ Ve středověké ikonografii např. poukazy na život duší na zemi (jeptišky a mniši); srov. Wegmann (pozn. 5), 55–56. Podobně potom na některých obrazech z 19. století.

³¹ Srov. Arnold van Gennep, *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*, Praha 1997, s. 137–139.

³² Joseph Bonet, *Hertzbewegliches Lamentir-Geschrey deren armen im Kärcker des Feegfeuers seuffzenden Seelen, nebst beyträglichen Hülfss-Mitteln umb selbiges zu stillen*, Prag 1718, s. 214.

³³ Například již uváděné gesto modlitby u trpících duší (sepnuté ruce) není spjato pouze s prosbami za vlastní vysvobození, ale stejně tak může vyjadřovat skutečnost, že se duše v očištěci modlí za žijící. Srov. František Trčák, *Incitamentum animas fidelium defunctorum è purgatorio liberandi*, Reginae-Hradecii 1726, s. 179–184.

³⁴ Jde o tradiční součást sémiotického bádání, které vztahům mezi verbálním a obrazovým označením věnuje značnou pozornost. Srov. Jan Jiroušek, Problematika ikonicity a její význam pro výzkum vztahů mezi verbálními a obrazovými projevy, *Česká literatura* 41, 1993, č. 1, s. 1–24.

19. století nesmírně populární díla, která nejenom nezaprou návaznost na středověké předlohy, ale v nichž se také setkáme například s přesným vymezením doby strávené v očistci nebo vyčíslením toho, kolik bolesti umění každý odpustek.³⁵ Otázka samozřejmě zní, zda se nejenom lidový diskurs a ikonografie shodují či nikoli, zda mají společné styčné body, anebo jsou ve vzájemném rozporu.³⁶

Prvním důležitým tématem je v této souvislosti otázka lokalizace a podoby očistce. Literární tradice zde navazovala na středověké vzory (Tondal, Patrik, Gertruda aj.) a vyznačovala se značnou nejistotou a nejednotností. Očistec byl ponejvíce umisťován do podzemí, poblíž pekla, přičemž měl mít podobu hluboké jámy či jeskyně (ovšem také mocné pece nebo sopky); dle řady autorů si však duše odpykávaly tresty i na jiných místech, například přímo v pekle nebo dokonce tam, kde za života zhřešily.³⁷ Ikonografie je v daném případě méně sdílná a ani ve středověké,³⁸ ani v pozdější tradici zpravidla nenabízí zvláštní topografické charakteristiky. Naprostá většina ztvárnění otázku lokalizace vůbec netematizuje, a pokud ano, jedná se většinou o pouhý náznak podzemí, o skálu, jeskyni či trhlinu v zemi (např. Sloup, Drnholec). Specifickou roli má motiv zamřížovaného prostoru (sv. Kopeček u Olomouce, Brno-Špilberk, Tatenice) – vyskytující se ostatně i na barokních oltářích v Polsku –,³⁹ odkazující na středověké vzory a spjatý nejenom se symbolikou očistcových trestů, ale také s podobenstvím o očistci jako bráně do ráje.⁴⁰

Další významnou tematickou linii představuje otázka trestání duší, tj. zejména povaha očistcového utrpení a přítomnost ďáblů a dalších postav v očistci. Typologie očistcových bolestí byla odvozena z učení Tomáše Akvinského, jenž rozlišil smyslová trápení prostřednictvím ohně a psychickou bolest zbavením možnosti pohlédnout na Boha.⁴¹ K těmto „*poena sensus*“ a „*poena damni*“ pak někteří autoři přidávali ještě třetí druh trápení, a sice jakéhosi červa hlodajícího ve svědomí

³⁵ Martin von Cochem, *Zlatý Nebeklíč, aneb nové modlitby k vysvobození duší očistcových dobře pohodlné* [...], Brno 1711. – Idem, *Köstliches Ablass-Büchlein, darinn ausführlich erkläret wird, was der Ablass seye, wie nützlich und nothwendig er seye, wie viel Peynen deß Fegfeuers er abtrage und auff was Weiß man ihn für sich und die Abgestorbene unfehlbarlich verdienen könne*, Prag 1714.

³⁶ Pro účely studie volíme jen několik výraznějších témat (lokalizace očistce, trápení duší, jejich stratifikace, revenanti) a odkazujeme pouze na rozsáhlejší dobové práce o očistci. Zde bylo nutno rezignovat na ohromné množství zmínek v postilní literatuře, modlitebních knihách, tisících náboženských bratrstev apod.

³⁷ Trčík (pozn. 33), s. 9. – Bonet (pozn. 32), s. 80–87. – Finetti (pozn. 20), s. 85–86. – Laurentius Keppler, *Seelen-Hülff, das ist allerhand außbündige zur Erlösung der armen Seelen aus dem Fegfeuer sehr dienliche Mittel* [...], Landshut 1737, I. kniha, s. 1–30.

³⁸ Wegmann (pozn. 5), s. 48–55.

³⁹ Moisan-Jabłońska (pozn. 4), s. 39–41 a 64–65.

⁴⁰ Srov. Finetti (pozn. 19), s. 74 a 83: u bran do ráje stojí cherubín s hořícím, plamenným mečem (= očistec), jenž očistí duše od veškerých hříchů; očistec není nic jiného než brány do ráje a žádná duše se nedostane do ráje dříve, než projde jeho branami.

⁴¹ To je tematizováno v prakticky veškeré „očistcové“ literatuře; detailněji srov. alespoň Keppler (pozn. 37), s. 30–44. – Trčík (pozn. 33), s. 11–50.

duší kvůli jejich hříchům („*poena vermis*“).⁴² V pomyslné hierarchii tíhy utrpení stály na předním místě tresty duchovního rázu, kromě nemožnosti spatřit Boha především uvědomění si Božího hněvu (splývá s „*poena vermis*“), nemožnosti požívat nebeské blaženosti a spoluutrpení s dalšími dušemi. K tomu se přičítala ještě asi stovka (tak Cochem) dalších tělesných a duševních bolestí. U fyzických trestů byla zdůrazněna jejich nepředstavitelnost pro člověka tohoto světa, odvíjející se nejenom od ohromných bolestí, které měl duším způsobovat zdejší oheň zvláštní podstaty, ale též od zcela jiného pojetí času, jenž v očištění plynul mnohem pomaleji.⁴³ Jak už bylo zmíněno výše, psychické tresty jsou v ikonografii obtížněji zachytitelné, nicméně některé motivy pozorovat lze, přestože se do značné míry prolínají s projevy fyzického utrpení. Duše zakrývající si oči (Bohdalov, Svátá Hora u Příbrami) tak mohou vyjadřovat nejenom tělesné trápení zraku, ale též utrpení kvůli temnotě, s odvoláním na Jobovy bolesti,⁴⁴ což je v podstatě paralela k „*poena damni*“; podobné gesto v případě uší (Praž) zase nemusí souviset jen s fyzickým týráním sluchu, ale též s poukazem na skutečnost, že duše měly být v očištění mj. nuceny poslouchat běsnění zatracenců proti Bohu.⁴⁵ Toto prolínání fyzického a duchovního aspektu je pro celou náboženskou oblast raného novověku zcela typické a v případě očišťovacích utrpení jej názorně popisuje Beckovský, když hovoří mj. o „tělesné a duchovní tmě“ nebo o „pekelném pláči“, jenž zasahuje zároveň zrak i sluch (slzy a skřípění zubů).⁴⁶ Co se týče fyzických trestů, barokní ikonografie tematizovala jen některé z nich, přičemž došlo zpravidla k opuštění ve středověkém umění obvyklých a v literatuře 17. i 18. století stále se ještě vyskytujících názorných trápení typu lámání v kole, lití olova do úst, topení ve vodě nebo trestání hromy a blesky, vodními záplavami či propadáním do země.⁴⁷

Přestože dle jedné z největších autorit nejenom v rámci učení o očištění, Tomáše Akvinského, byl jediným prostředkem fyzických trestů v očištění oheň, nepanovala mezi autory v dané oblasti shoda a řada děl (zejména vizionářská literatura) zmiňovala rovněž postavy ďáblů a jiných tvorů – hadů, draků apod. –, což se ostatně ve středověku odráželo i v ikonografii.⁴⁸ Intelektuálněji laděná literatura 17. a 18. století se k této otázce stavěla v duchu Tomáše Akvinského a odmítala přítomnost trýznitelů v očištění.⁴⁹ Mnoho autorů však vyjadřovalo opačné mínění, podle něhož měly být duše trápeny mj. i zlými duchy a ďábly, podivuhodnými zvířaty, pekelnými červy, draky a jinými strašidly, stejně jako množstvím pavouků, hadů, jedovatých žab a štírů.⁵⁰ Zcela „extrémní“ podobu

⁴² Jakob Feucht, *Postilla Catholica Euangeliorum de Sanctis totius Anni*, Tom. 2, Cöln 1578, s. 363. – Cochem, *Köstliches Ablaß-Büchlein* (pozn. 35), s. 67–76.

⁴³ Trčík (pozn. 33), s. 175. – Bonet (pozn. 32), s. 2–55.

⁴⁴ Finetti (pozn. 20), s. 135–140.

⁴⁵ Bonet (pozn. 32), s. 90–92.

⁴⁶ Beckovský (pozn. 12), s. 236–237.

⁴⁷ Bonet (pozn. 32), s. 39–43.

⁴⁸ Wegmann (pozn. 5), s. 61–67.

⁴⁹ Trčík (pozn. 33), s. 57–59.

⁵⁰ Keppler (pozn. 37), s. 74–81. – Bonet (pozn. 32), s. 36. – Cochem, *Köstliches Ablaß-Büchlein*

mělo podání Jestřábského, opřené v mnohém prakticky doslova o středověké předlohy: očištěc zde byl rozdělen na několik míst utrpení, na prvním běhaly duše neustále z ohně do mrazu, na druhém přecházely most nad nesnesitelně smradlavou řekou, do níž padaly, na dalším byly duše hříšných mnichů napičovány na rožně a opékány d'ábly, případně ještě polévány horkých tukem.⁵¹ Barokní ikonografie tyto aspekty v naprosté většině případů netematizovala, a to z pochopitelných důvodů – jednalo by se o porušení zásad tridentského koncilu. Přesto se vyskytují ojedinělé výjimky, jak ukazuje případ Křenova, kde skutečně došlo k viditelnému proniknutí lidového diskursu do výtvarné oblasti (duše trápené hady, červy a jinou havětí).

Jeden z dalších možných motivů, který lze v rámci zkoumání vztahu mezi literární a výtvarnou tradicí pojednat, se týká stratifikace očištěcových duší. Literatura zde nabídla zpravidla rozdělení, jež se odvíjí od zásluh duší a míry jejich utrpení, a které lze v ikonografii jen stěží odhalit: například duše, které za svého života nejvíce milovaly Pannu Marii, které se za života často modlily za zemřelé, které musejí nejvíce trpět, za něž se nikdo nemodlí, které mají nejdéle trpět než budou vysvobozeny, které jsou už dlouho v očištěci atd.⁵² Kromě toho však existovalo „viditelnější“ rozdělení, dle toho, kolika hříchy byly duše ještě obtíženy. V literárním i ikonografickém kontextu jde o kontrast mezi dušemi nahými, nemajícími doposud „šat nebeské chvály“, a oděnými, zpravidla již vysvobozenými z plamenů. Stejně tak se ovšem mohlo jednat o rozlišení barvy pleťi duší.⁵³ Výtvarné umění tuto diferenci částečně akcentovalo, ačkoli se nestala žádnou normou. Duše jsou v naprosté většině případů zobrazeny jako nahé (až na výjimky⁵⁴), u těch, které jsou vytahovány z plamenů nebo se nacházejí těsně před spasením se občas setkáváme s náznakem oděvu (Kuřim, Chornice, Brno-Špilberk, Olomouc). Explicitně a v širším pojetí je na daný motiv upozorněno na nástrojnou malbu v Tatenicích, kde celému výjevu vévodí již vysvobozená duše, opětně oděná do bílého roucha. A samozřejmě nesmíme zapomenout ještě na jeden typ kategorizace, který je charakterem ikonografického ztvárnění do jisté

(pozn. 35), s. 67–76. – Carlo Gregorio Rosignoli, *Maraviglie di dio nell' anime del purgatorio. Incentivo della pietà cristiana a suffragarle* (= *Opera del P. Carlo Gregorio Rosignoli*, Tom. V), Venezia 1726, s. 29.

51 Valentin Bernard Jestřábský, *Vidění rozličné sedláčka sprostného* [...], Opava 1719, s. 274–278.

52 Celkem 17 kategorií uvádí (Anonym), *Fegfeuers-Zeiger, Welcher die Abtheilung derer Stunden, Oder Tag-Zeiten Auf alle Tage der gantzen Wochen Vor die armen im Fegfeuer leidende Seelen anzeigt, Umb dadurch eine glückselige Sterbstund zu erlangen*, Glatz 1764, s. 15–17. Obdobnou diferenciaci očištěcových duší zmiňují např. Štěpán František Náchodský, *Sancta curiositas, to jest svatá všetečnost aneb nová novým způsobem vydaná postilla katolická*, 2. díl. Od velko-nocí neb vzkříšení Páně až do adventu, Praha 1746, s. 879. – [Anonym], *Das Geistliche Seelenmahl, oder Officium für die Abgestorbenen*. Brünn s. a. [cca 1730], s. 146–151.

53 Moisan-Jabłońska (pozn. 4), s. 53–58.

54 Např. Svatá Hora u Příbrami, kde jsou duše v plamenech oděny do bílých rouch, což je patrně poukaz na jistotu jejich spasení. Zcela jiný kontext a pojetí zobrazení má očištěc ve sv. Hostýnu, kde jsou duše oděny do běžného oblečení.

míry vynucen, ačkoli v obecné rovině představuje závažný problém (fyzické) podoby duše, a to rozdělení dle pohlaví a věku. Motiv souvisí s celkovou funkcí výjevů očištěnce a odráží již zmiňovanou snahu o budování kolektivní vzpomínky. I z toho důvodu poukazují díla na duše různých osob, za něž je třeba se modlit, přičemž nepozorujeme žádný důraz na jednu či druhou skupinu a duše jsou z hlediska pohlaví i věku zpravidla v rovnováze. Spíše ojedinělý prvek reprezentuje zapojení sociálního rozměru,⁵⁵ u kterého se nelze ubránit dlouhé paralele ke středověkým tancům smrti, rovněž upozorňujícím na skutečnost, že smrti podléhá každý člověk bez ohledu na věk či postavení. Zde bychom se měli pohybovat spíše v rovině symbolického významu ztvárnění, protože tradiční součást filozofického i teologického diskursu tvořil důraz na netělesnost duše. Na druhou stranu ani v této oblasti nepanovala jasná shoda, a kupříkladu Nonnotte tak mohl ve svém filozofickém lexikonu citovat řadu autorit, aby doložil, že lidská duše nemá nic společného s materiálním a tělesným prvkem, zatímco na druhou stranu připustit, že i přes svou netělesnost jsou duše od sebe navzájem rozpoznatelné, protože každá vykazuje určité specifické znaky, odvíjející se od podoby těla, z něhož pocházejí.⁵⁶

Nakonec se zastavíme u přitažlivé otázky revenantů (navracejících se duší), kteří byli tradiční součástí lidové víry,⁵⁷ podporovanou obzvláště činností potridentských náboženských bratrstev. Předpoklad, že duše zemřelého referuje – osobně nebo za pomoci nějakého prostředku – o svém stavu žijícím, se pravidelně objevoval především v lidověji zaměřené literatuře a nacházel zřetelnou odezvu v myšlení širokých vrstev společnosti, včetně jejích špiček.⁵⁸ Elitní potridentský náboženský diskurs (koncil, teologické traktáty) se pokoušel tyto motivy potlačit, nicméně i zde existovaly určité nejasnosti a některé práce dokládají, že od jejich závěrů mohl být jen krůček k víře v navracející se duše zemřelých.⁵⁹

⁵⁵ Na výjevu z 19. století, jenž je součástí cyklu o posledních věcech člověka na sv. Hostýnu, jsou duše oblečené do běžných šatů, které naznačují jejich sociální původ: šlechtic, sedlák a selka, duchovní aj.

⁵⁶ Claude-François Nonnotte, *Philosophisches Lexikon der Religion*, 2. Augsburg 1775, s. 440–441.

⁵⁷ K otázce revenantů v lidovém prostředí srov. podnětnou pasáž v Alexandra Navrátilová, *Narození a smrt v české lidové kultuře*, Praha 2004, s. 292–310.

⁵⁸ Zřetelné zakotvení víry v očištěnce a revenanty v části šlechtické společnosti v průběhu první poloviny 17. století doložil Petr Maťa, *Die Renaissance des Fegefeuers im barocken Böhmen*, in: Václav Bůžek – Dana Štefanová (ed.), *Menschen – Handlungen – Strukturen. Historisch-anthropologische Zugangsweisen in den Geschichtswissenschaften (= Opera Historica 9)*, České Budějovice 2001, s. 139–160. – Idem, *Arme-Seelen-Rettung in Pressburg, 1646/47. Mikrohistorie einer Massenhysterie*, in: Rudolf Leeb – Susanne C. Pils – Thomas Winkelbauer (ed.), *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie (= Veröffentlichungen des IÖG, Bd. 47)*, Wien – München 2007, s. 75–97.

⁵⁹ Např. Finetti v pasáži o tom, zda mohou duše komunikovat se živými, uzavírá, že dle Augustina, Tomáše Akvinského či Bellarmina nemohou duše v očištěnci vidět nic z tohoto světa, a to ani modlitby, které jsou za ně slouženy, nevědí, co ve zdejším světě děláme atd.; nicméně mohou se vše o pozemském světě dozvědět od duší, které právě zemřely a nyní přicházejí do očištěnce, případně od strážných andělů; naopak ani my nemáme žádné povědomí o stavu duší v očištěnci, přesto duše mohou poznat, že se za ně modlíme, a to dle umenšení jejich bolestí. Srov. Finetti

V literatuře určené širším vrstvám obyvatelstva se však téma rozpínalo do značného množství příběhů o zjevování duší a o znameních, která duše na zemi zanechaly. Laurentius Keppler uvádí mj. i příběh jistého malíře, jenž byl sice zbožný a působil v klášteře, nicméně nevyhnul se očištcovým plamenům kvůli tomu, že v mládí namaloval neslušný obraz plný vilnosti; hledal proto přímluvce, který by mu jednak dosvědčil, že v pozdějším věku maloval již jen pobožné obrazy, jednak zařídil spálení zmíněného neslušného obrazu – utrpení malíře totiž nemělo skončit, dokud se někdo bude na obraz dívat.⁶⁰ Přestože šlo z hlediska tridentského koncilu jednoznačně o pověrečné praktiky, nalezneme odraz víry v revenanty rovněž v ikonografii, ačkoli se jedná spíše o ojedinělé případy. Můžeme jmenovat například rytinu Erasma II Quellina a Pietera Spierinckxe, na níž se duše zemřelého bratra Pellegrina zjevuje sv. Mikuláši, aby mu referovala o utrpení duší v očistci;⁶¹ anebo rozsáhlý cyklus nástěnných maleb v bavorském Aichu, kde jsou vyobrazeny duše, které fyzicky vstupují na tento svět a pomáhají svým dobrodincům v různých nesnázích.⁶² Oba zmíněné příklady byly zcela příznačně svázány s činnostmi náboženských bratrstev.

Obecně lze patrně konstatovat, že ikonografické ztvárnění spíše potlačovalo problematické momenty víry v očistec, avšak výjimky (zejména dušičkové kaple v Křenově či Tatenicích) ukazují, že i do výtvarné oblasti mohly zřetelně proniknout prvky lidové víry. Tyto vzájemné průniky mezi literární a výtvarnou tradicí zůstávají jedním z velkých témat nejenom problematiky očistce.

III. Obrazy a reakce.

Na samotný závěr naší studie věnujme jen letmou pozornost jedné z nejzávažnějších otázek týkajících se již tematizovaného smyslu ztvárnění očistce, a sice problému poptávky po daném tématu, respektive otázce „trhu“. Nemáme samozřejmě na mysli pouze trh umělecký, ale též obecné sociální a náboženské pozadí významu a funkce pojednávaných děl, včetně osob jejich objednavatelů a recipientů.⁶³ V první řadě se tím dotýkáme reakcí na umělecká díla, toho, co se skrývá „za obrazy“, co se okolo nich děje, jak se před nimi chovají věřící a zda to odpovídá očekávané „normě“. Tyto památky totiž fungovaly jako určité středobody kolektivní memorie, a proto byly z hlediska náboženské praxe svázány s množstvím obřadů. Za hlavní iniciátory lze považovat zejména církevní řády

(pozn. 20), 2. Theil, s. 2–5.

⁶⁰ Keppler (pozn. 37), II. Theil, s. 132–135.

⁶¹ Ilja M. Veldman, Purgatory in the Low Lands, in: Beket Bukovinská, – Lubomír Slaviček, (ed.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, s. 177.

⁶² V daném případě lze navíc odkázat na přímou literární předlohu k jednotlivým scénám. Srov. Hermann Bauer – Frank Büttner – Bernhard Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 6, München 1998, s. 19–29.

⁶³ Srov. dnes již klasické, nanejvýš inspirativní studie Michaela Baxandalla, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988. – Idem, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven – London 1985.

a náboženská bratrstva s jejich pravidelnými modlitbami za zemřelé a vysvobozováním duší z očistce u privilegovaných oltářů, jak nás o tom zpravují řádové kroniky i tisky konfraternit.

Odhalit, co bylo věřícím skrze obrazy zprostředkováno, je bohužel velice obtížné. Stejně jako u jiných témat, i v případě ztvárnění očistce máme zpravidla k dispozici pouze „normu“ celkového vyznění uměleckého díla, která se zde orientuje prvořadě na zprostředkování cesty ke spáse duše, respektive k vysvobození z utrpení – Susanne Wegmannová v této souvislosti polemizovala s Le Goffovou tezí o infernalizaci očistce v pozdním středověku, jelikož obrazy skutečně nabízejí především poukázání na možnost spásy a pozitivní roli milosrdných skutků, a lze v nich pozorovat spíše vyváženost mezi motivy strachu a naděje.⁶⁴ Tomu odpovídá i obecný diskurs o očistci, v němž se přes veškeré popisy utrpení zdůrazňuje dominující role útěchy, kterou duším poskytuje naděje, respektive jistota spasení.⁶⁵ Jsme zde však postaveni před problém recepce výtvarného díla v lidovém prostředí, což ostatně souvisí se vztahem vzdělání a náboženského prožitku: Je člověk nedostatečně teologicky školený schopen vnímat „oficiální“ poselství obrazu? Jakým způsobem jej vnímá on narozdíl od teologa? Jak přemýšlí při pohledu na duše trpící v plamenech? To vše jsou otázky, na něž může nalézt snad alespoň částečnou odpověď teprve další zkoumání, opřené o rozbor více typů materiálu (kromě ikonografického např. kázání, modlitebních knih, knížek lidového čtení atd.).

Očistec je v daném kontextu jedním z působivých témat, která poskytují vzbuzení řady emocí (smutek, lítost, hrůza, bolest, útěchu), a jak upozornil David Freedberg, pro člověka, jenž nebyl schopen číst náboženské traktáty, byl v takovém případě obraz efektivním prostředkem k vyvolání soucitné meditace. Důležitou úlohu zde sehrálo ohromné množství náboženských (meditativních) příruček, nabízejících úzké propojení obrazu s textem, a tudíž určitý návod čtenáři, jak tato vyobrazení „číst“. Freedberg uvádí příklad Suquetova díla *Via vitae aeternae* z roku 1620, které obsahuje řadu komentovaných rytin, doprovázejících text; Suquet zde o ilustracích prohlašuje, že pomáhají především obyčejným lidem soustředit pozornost a účinně meditovat, protože meditace sama o sobě je náročná a představivost nestálá, stejně jako mysl člověka – proto je užitečné tuto imaginaci fixovat pomocí zbožných úvah a obrazů.⁶⁶

⁶⁴ Wegmann (pozn. 5), zejm. 77–163.

⁶⁵ Trčík (pozn. 33), s. 173–174. – Finetti (pozn. 20), s. 141–164. – Bonet (pozn. 32), s. 111–113.

⁶⁶ Freedberg (pozn. 10), s. 169–185. – Podobně bychom ovšem mohli uvést další příklady v souvislosti s tématem očistce a posledních věcí člověka, např. J. de Chertablon de la Vigne-Abraham à S. Clara, *Sterben und Erben/ Das ist: Die schönste Vorbereitung zum Tode* [...], Wien 1741. – Abraham à S. Clara, *Todten-Capelle, Oder Allgemeiner Todten-Spiegel* [...], Nürnberg (1710). K funkci obrazu jako prostředku meditace srov. též Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000, s. 28–35.

Aspekty, které jsme v předchozím textu načrtli, se dotýkaly ponejvíce zbožnosti 17. a 18. století, avšak řada indicií nás vede k úvahám o možné kontinuitě vybraných prvků lidové víry. V oblasti Provence byl kupříkladu rozkvět budování očišťvacích oltářů doložen ještě pro první polovinu 19. století, přestože se poněkud změnilo jejich celkové tematické zaměření.⁶⁷ O situaci v našem prostředí víme prozatím velmi málo, jisté ovšem zůstává, že řeč oficiálních dokumentů nezachycuje celou skutečnost: Státní opatření, likvidující v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století vybrané prvky svázané s vírou v očistec (redukce mešních stipendií, odstraňování privilegovaných oltářů, zákazy explicitních zmínek o vysvobození duší), mohla mít jen omezený dosah působnosti, jak ukazuje nejenom nadále pokračující vydávání tradičně zaměřené očišťvací literatury (zejména prací Cochemových), ale také ohromné množství rukopisných modlitebních knih, jež byly na přelomu 18. a 19. století přepisovány (a kompilovány) ze starších prací, a které pochopitelně obsahovaly již dříve obvyklá schémata, včetně líčení očišťvacích muk.⁶⁸ Mnohé doklady však svědčí o kontinuitě také ve výtvarné sféře, ať už se jedná o přemalovaná či rekonstruovaná starší vyobrazení (Znojmo, Svatá Hora, Olomouc), anebo až v 19. století vytvořená díla (Hostýn, Chornice, Opava).

Příloha: Seznam památek zmiňovaných v textu.⁶⁹

Bílá Voda: kostel Navštívení Panny Marie, obraz na oltáři sv. Kříže (Jan František Klein, 1776).⁷⁰

Bohdalov: kostel sv. Vavřince, obraz Kalvárie na oltáři sv. Kříže (Josef Ignác Havelka, 1759).⁷¹ [obr. 3]

Brno: kostel sv. Máří Magdalény, predela oltáře s dušemi v očistci (dnes v sakristii) (Josef Stern, 1760–1765).⁷²

Brno: Muzeum města Brna, hrad Špilberk, tzv. Trenckova kaple v rámci kaple Nejsvětější Trojice (1753).

Dačice: klášterní kostel sv. Antonína Paduánského, obraz duší na oltáři Bolestné Panny Marie (Jan Josef Altmann, 1755).⁷³

Drnholec: kostel Nejsvětější Trojice, obraz Přijímání Panny Marie (Josef Stern, 1757).⁷⁴ [obr. 1]

⁶⁷ Vovelle, *La Mort* (pozn. 3), s. 1624–1625.

⁶⁸ Srov. *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*, I–II, Praha 2003 a 2007.

⁶⁹ Snažili jsme se odkazovat především na ty lokality, které jsme zdokumentovali v roce 2008 rámci první fáze průzkumu očišťvacích vyobrazení na Moravě. V bibliografických odkazech výběrově uvádíme pouze umělecko-historické topografie a monograficky zaměřené studie.

⁷⁰ Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I*, Praha 1994, s. 46.

⁷¹ Zdeňka Nováková, *Malířská výzdoba farního kostela sv. Vavřince v Bohdalově* (bakalářská diplomová práce FF MU), Brno 2006.

⁷² Michaela Loudová, *Malíř Josef Stern* (diplomová práce FF MU), Brno 2000, s. 150.

⁷³ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I*, Praha 1978, s. 242.

⁷⁴ Loudová (pozn. 72), s. 60.–Lubomír Slaviček, Michelangelo Unterberger und Josef Stern. Zu ihren Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum, *Barockberichte VII*, 1992, s. 226.

- Hevlín:** kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář se sousoším Kalvárie a dušemi v očistci (Ignác Lengelacher, 1743).⁷⁵ [obr. 5]
- Holešov:** kostel Nanebevzetí Panny Marie, Černá kaple, sousoší na oltáři sv. Kříže (Gottfried Fritsch, 1748).⁷⁶ [obr. 2]
- Chornice:** kostel sv. Vavřince, malba v dušičkové kapli (18. století, přemalováno v 19. století)⁷⁷
- Kroměříž:** kostel sv. Jana Křtitele, obraz duší na oltáři sv. Josefa Kalasánského (Felix Ivo Leicher, kolem 1755).⁷⁸
- Křenov:** kostel sv. Jana Křtitele, dušičková kaple (1. polovina 18. století).⁷⁹ [obr. 9–12]
- Kuřim:** kostel sv. Maří Magdaleny, oltář sv. Kříže (Josef Winterhalder ml., 1782).⁸⁰
- Náměšť nad Oslavou:** zámek, presbytář kaple sv. Václava, obrazy s námětem Ukřižování a sv. Markéty z Cortony (po 1728).⁸¹
- Olbramkostel:** kamenný náhrobek u kostela Nanebevzetí Panny Marie s vyobrazením Piety a očistce (2. polovina 18. století).
- Olomouc:** kostel sv. Mořice, dušičková kaple (1. polovina 18. století, přemalováno v 19. století).
- Opava:** fara u sv. Ducha, obraz bolestného růžence (19. století).
- Praha:** kostel sv. Kateřiny na Novém Městě pražském, obraz se sv. Mikulášem Tolentinským (Ignaz Stern, 1739).⁸²
- Sloup v Moravském krasu:** kostel Bolestné Panny Marie, oltář sv. Františka Serafinského (Caspar Franz Sambach, 1754).⁸³ [obr. 13]
- Svatá Hora u Příbrami:** poutní kostel, dušičková kaple (Christian Dittmann, 1687; přemaloval Jan Umlauf, 1873).⁸⁴
- Svatý Hostýn,** kostel Nanebevzetí Panny Marie, obraz Ukřižování v kapli zemřelých (19. století).
- Svatý Kopeček u Olomouce,** kostel Navštívení Panny Marie, kaple Krve Páně (konec 17. století).
- Svitavy:** hřbitovní kostel sv. Jiljí, dušičková kaple (1664–1679).⁸⁵ [obr. 15]
- Tatnice:** hřbitovní kaple Panny Marie Ochránitelky (Severin Tischler, 1735; Juda Tadeáš Supper, 1765).⁸⁶ [obr. 6–8]
- Uničov:** kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltářní obraz oslava Eucharistie (1720/1730; Ignác Raab, 1780).⁸⁷ [obr. 14]

⁷⁵ Samek (pozn. 70), s. 476.

⁷⁶ Ibidem, s. 507.

⁷⁷ Poche (pozn. 73), s. 523.

⁷⁸ Lubomír Slavíček, *Felix Ivo Leicher (1727–1812). Příspěvek k jeho malířskému dílu na našem území* (diplomová práce FF MU), Brno 1972, s. 17–18, 139. – Lucie Vašáková, *Oltářní obrazy v bývalém piaristickém kostele v Kroměříži* (bakalářská diplomová práce FF MU), Brno 2006, s. 33.

⁷⁹ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech II.*, Praha 1979, s. 157–159.

⁸⁰ Anna Grossová, *Závěsné obrazy Josefa Winterhaldera mladšího (1743–1807)* (diplomová práce FF MU), Brno 1999, s. 94.

⁸¹ Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II.*, Praha 1999, s. 628.

⁸² Mojmír Horyna – Robert Hugo – Martin Mádl – Pavel Preiss, *Kostel sv. Kateřiny na Novém Městě pražském*, Praha 2008, s. 98–99.

⁸³ Adéla Ťažká, *Malířská výzdoba kostela Bolestné Panny Marie ve Sloupu* (bakalářská diplomová práce FF MU), Brno 2008.

⁸⁴ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech III.*, Praha 1980, s. 181.

⁸⁵ Poche (pozn. 84), s. 487.

⁸⁶ Jana Kvaltinová, *Juda Tadeáš Josef Supper (1712–1771), jeho práce v Čechách a působení českého prostředí na jeho tvorbu* (diplomová práce FF UK), Praha 2000. – Martin Pavlíček, Severin Tischler, *Sochař pozdního baroka na pomezí Čech a Moravy*, Olomouc 2008, s. 48.

⁸⁷ Helena Zápalková – Ondřej Jakubec – Jiří Látal, *Oltář Nejsvětější Trojice z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Uničově*, Olomouc 2005.

Velké Losiny: kostel sv. Jana Křtitele, kaple sv. Kříže, oltář se sousoším Kalvárie a dušemi v očistci (Jiří Antonín Heinz, před 1745).⁸⁸ [obr. 4]

Znojmo, kostel sv. Kříže, kaple s oltářním obrazem s Nanebevstoupením Krista a dušemi v očistci (první třetina 18. století; přemalováno v 19. století).

BETWEEN REALITY AND SYMBOL: THE HISTORICAL INTERPRETATION OF (BAROQUE) DEPICTIONS OF PURGATORY

This article on purgatory in Baroque art is the outcome of collaboration between a historian and an art historian. It treats depictions of purgatory from without (as medium, symbol, iconographic type), as well as from within (as means of expression, which are set in a broader context of communication and perception). Purgatory was a theme determined by religion and thus invites reflections on the role of art as a medium of the Counter Reformation.

Given that the purgatory theme functioned as a means of religious self-definition and teaching, the message of the painting and its intelligibility for the contemporary recipient were key. The study therefore considers:

1) the visualization of physical and spiritual categories (the depiction of suffering, pain, mercy);

2) the use of symbols and iconographic schemes (these were most often concerned with the two basic subjects of the purgatory theme: Christ's sacrifice as the premise for the functioning of purgatory, and the overall context of the salvation of man as represented, for example, in symbols of transience, eternity, purification and suffering, victory over death);

3) the two basic levels of communication in an artwork: communication 'in the painting' and communication 'through the painting';

4) points of intersection between visual art and literature (the setting and form of purgatory in literature and art; the nature of suffering in purgatory and the presence of devils and other figures; the stratification of souls in purgatory; revenants/souls returning, etc.).

Purgatory was a theme that evoked a range of emotions (sorrow, regret, horror, pain, solace). A picture of this sort was an effective means of encouraging compassionate meditation in people who were unable to read religious treatises. In this respect, the vast number of religious (meditation) handbooks played an important role; they provided a close connection between image and text and thus offered 'instructions' for the reader on how to 'read' these depictions. The paintings thus helped believers to concentrate and meditate.

Translated by Kathleen Hayes

Původ snímků – Photographic Credits

1–15: archiv autorů.

⁸⁸ Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz (1698–1759)* (disertační práce FF UP), Olomouc 2008, 172–176.