Realita, iluze nebo vize?
K zobrazování Mše sv. Řehoře v umění pozdního středověku

DANIELA RYWIKOVÁ

Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava (Česko)

Jedním z nejrozšířenějších ikonografických námětů pozdního středověku, který měl věřícím efektivně zprostředkovat spásonosný účinek svátosti eucharistie bylo vyobrazení **Mše sv. Řehoře.**[1] Se svatořehořskou mší se setkáváme v umění západní Evropy od počátku 14. století. K jejímu rozšíření a značné popularizaci došlo pravděpodobně v souvislosti se zaváděním Svátku Božího těla do liturgické praxe evropských diecézí a o jeho popularitě svědčí přes 500 dochovaných děl s tímto námětem, z období od 14. do poloviny 16. století, především z oblasti Nizozemí a Německa.[2] K jeho oblibě nepochybně přispívala rovněž víra, že přímluva svatého papeže vyvádí duše z očistce. Papežova moc byla rovněž obsažena v samotném obrazu svatořehořské mše, jak dosvědčuje častá přítomnost tohoto námětu na tzv. *ablassbilden* neboli odpustkových dřevorytech pozdního středověku.

Vlastní námět obrazu zpřítomňuje *de facto* eucharistický zázrak, osobní mystickou zkušenost sv. Řehoře, podle níž se papeži při vysluhování mše zjevil živý Kristus obklopen nástroji umučení, z jehož ran prýštila krev do kalichu stojícího na oltáři. Skutečnost, že téma obrazu neodpovídalo původní raně křesťanské legendě o sv. Řehoři, podle které se na oltáři hostie proměnila v krvácející prst, aby přesvědčila pochybující o Kristově skutečné přítomnosti na oltáři, svědčí o zcela odlišném významu a účelu tohoto námětu v kontextu pozdně středověké zbožnosti. Zázrak s papežem Řehořem již neměl za úkol přesvědčit pochybující o tom, že ve svátosti eucharistie je přítomen Kristus *veraciter et realiter*, ani, jak postřehla Caroline W. Bynum, znázornit nauku o transsubstanciaci,[3] ale zprostředkovat důsledek Kristovy přítomnosti ve svátosti a efektu jeho oběti na kříži – spásu věřícího, jehož finální odměnou bude věčné a blažené nazírání Boha (*visio Dei beatifica*). K dosažení této věčné blaženosti je však nutno překonat trest určitého počtu let strávených v očistci. Ke zkrácení očistného období měly moc výrazně přispívat právě obrazy se svatořehořskou mší – a to praktickým, efektivním a „hmatatelným“ způsobem – odečtením konkrétního počtu let v očistci.[4] Sv. papež tak vlastně v očích věřících zosobňoval a do značné míry „autentizoval“ příslib nebeské odměny, neboť on, jako jeden

[1] K problematice svatořehořského námětu existuje rozsáhlá literatura, z níž vybírám pouze recentní tituly: *Die Messe Gregors des Grossen. Vision. Kunst. Realität. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln*, kat. výst., Köln 1982. – Carlo Bertelli, The image of Pity in Santa Croce in Gerusaleme, in: *Essays in the history of art presented to Rudolph Wittkower*, London 1967, s. 40-55. – Michael Camille, *The Gregorian Definition Revisited*, in: Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (eds.), L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e 'International Workshop on Medieval Societies' Centre Ettore Majorana, Paris 1996, s. 89-107. - Rudolf Berliner, Arma Christi, in: Robert Suckale (Hrsg.), *Rudolf Berliner (1886-1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin 2003, s. 97-191. - Thomas Lentes (ed.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im späten Mittelalter*, Berlin 2005. - Caroline W. Bynum, Seeing and Seeing Beyond. The Mass of St. Gregory in the Fifteen Century, in: Hamburger – Bouché (eds.), *The Mind´s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006 s. 208-240. – David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, s. 352-387.

[2] Za zmínku stojí projekt Univerzity v Münsteru, v jehož rámci byly na internetu zveřejněny reprodukce všech dodnes dochovaných památek s námětem Mše sv. Řehoře: www.uni-muenster.de/kultbild.

[3] Bynum (pozn. 1), s. 208-215.

[4] K teologii očistce ve středověku Jacques Le Goff, *Dějiny očistce*, Praha 2003.

z mála vyvolených měl možnost spatřit Boha již v tomto světě. Jak se pokusím ukázat níže, ikonografii tohoto námětu do značné míry ovlivňovala patrně také otázka, zda papež spatřil Krista pouze zrakem rozumovým (*oculus mentis*) nebo rovněž zrakem tělesným (*oculus corporalis*), což byla otázka, která se úzce dotýkala především mystiků, neboť dle soudobých představ pouze rozumový zrak dovoluje plnohodnotné nazírání Boha (*Visio Dei*).

Obraz s námětem svatořehořské mše „fungoval" mimo prostor a čas, jakýmsi supernaturálním, božským způsobem, což jistě přispívalo k jeho autoritě: 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 konkrétního počtu let v očistci. O úkonech, jež bylo nutné učinit, aby obraz „fungoval", nás informuje jeden z četných odpustkových dřevorytů s tímto námětem (*Ablassbilden*) z 15. století,[5] **(obr. 1)** pod nímž čteme: "*Pravdivě, kdokoli vidí a přemýšlí o zbraních našeho Pána (zbraních, kterými trpěl a kterými byl ukrutně mučen nevěřícími Židy) a nyní kleče přeříká tři Otčenáše a tři Zdrávas a lituje svých hříchů, získá na odpustcích 14,000 let, a to díky papeži Řehořovi, dalším třem papežům (toto jest pravda) a také díky čtyřiceti biskupům. Toto může být získáno každým, bohatým či chudým. Zasluž si je nyní v pokoře.*"[6] Text je zajímavý nejen tím, že dokládá, že hlavním objektem svatořehořské devoce vlastně paradoxně není Kristus, ale samotné nástroje jeho umučení, potvrzující plnou autonomii tohoto námětu v pozdně středověké zbožnosti, ale také tím, že informuje o paraliturgických úkonech, jež je nutno vykonat, aby se moc obrazu zprostředkujícího papežovu přímluvu iniciovala. Podle textu je základním úkonem devoce angažovaný „spásonosný" pohled,[7] jenž je nezbytný pro intelektuální recepci obrazu. Dalším stádiem je pokání na základě uvědomění si vlastních hříchů, které Spasitel vykoupil svým utrpením, v obraze „materializovaným" Nástroji umučení. Celá struktura zbožných úkonů vrcholí modlitbou tří Otčenášů a tří Zdrávas v kleče a v pokoře, kterou věřící pro spásu své duše musí projevovat neustále.

Se Mší sv. Řehoře se setkáváme jak v liturgickém kontextu, tak v oblasti soukromé zbožnosti. Mezi středověkými ikonografickými schématy patří možná poněkud paradoxně k těm s největší variabilitou, která pravděpodobně souvisela s jeho konkrétním účelem a vnímáním. Kromě praktické funkce odpisu roků v očistci, mohl zejména v monastickém prostředí námět fungovat jako exemplum či prorotyp mystického spatření Boha (*visio Dei*). Jak si všimla Caroline W. Bynum, papež Řehoř není často na obraze zobrazen celebrující mši, někdy jsou zapáleny svíce, jindy kalich dokonce leží převrácen na oltáři.[8] V některých případech není ani patrné, zda účastníci děje v obraze skutečně zahlédli Krista zázračně přítomného na oltáři. Je proto zřejmé, že hlavním námětem obrazu není znázornění pouze konkrétního teologického dogmatu, ale Kristova přítomnost v její veškeré teologické i filozofické složitosti. Kristus je totiž často znázorněn na obraze a na oltá-

[5] Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, kol. 1460, inv. č. H.13, krab. č. 6.

[6] *„Soe wie ons heren wapenen aen siet/ Daer hi mz dogede sijn v´driet/ Ende iamm´lyc waert getorment/ Vanden ioden ombekent/ Ende dan sprect ov´sine knien/ Drie pr nr en .iij. aue marien Ende rouwe heeft van sinen sonden/ ouer waer willic dat orconden/ Dat die .xiiijm. iaer aflaets heeft/ Die hem die paus gregorius geeft/ Ende noch .ij. pause dats waerhede/ Die daer gauen aflaet mede/ Ende xl bisscopen des gelike/ Dit mach verdienen arm ende rike/ Nv verdienen al oetmoedelike."* Cit. a přelož. podle Henk van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam 1994, s. 112.

[7] "*heilbringende Schau*". *Termín* Antona L. Mayera, který jako první charakterizoval pozdně středověkou zbožnost pojmem vizuální (*Schaufrömmigkeit*). Anton L. Mayer, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: O. Casel, (ed.), *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes*, Münster 1936.

[8] Bynum (pozn. 1), s. 220-221.

ři několikrát, v různých „tělech“[9] nebo naopak není vizuálně přítomen vůbec jako v případě **antverpského pašijového oltáře,**[10] **(obr. 2)** kde je Kristovo tělo na kříži zobrazeno jakoby skryté za rámy sousedících desek oltáře nebo v českém prostředí ve **Franusově kancionálu**, **(obr. 3)** kde Kristus není na oltáři zobrazen vůbec.[11] Mše sv. Řehoře v těchto případech vlastně znázorňuje Kristovu „nepřítomnost“ v tomto reálném světě, přesněji, nemožnost jej v tomto světě zahlédnout tělesným okem. Informuje nás o faktu, že spatření skutečného Boha – *Visio Dei* – může být dosaženo v tomto světě pouze rozumovým zrakem. Recipient obrazu přítomného Krista proto vidět nemůže, protože na rozdíl od papeže Řehoře, neoplývá darem Bohem nadaného intelektu.[12] Je však možné, že podobné „netradiční“ výjevy Mše sv. Řehoře mohly být jakýmsi iniciátorem mystického vidění či sloužit jako duchovní cvičení, přičemž sám papež se stává osobou určenou k *imitatio*, právě díky své schopnosti vnitřního nazírání. Duchovně vyspělejší recipient obrazu si Krista na oltáři mohl jednoduše představit a nerušeně tento vnitřní obraz kontemplovat (*contemplatio*). Bylo mu tak umožněno „přeskočit“ hmotnou, vizuální fázi nazírání tělesným zrakem a přikročit k vlastnímu *imaginatio*, v praxi středověkých mystiků úzce spojenému s kontemplací, vedoucí k mystickému otisku v mysli drženého obrazu Boha (*imago Dei*) do duše či „vnitřního osoby“ kontemplujícího. Zdá se proto, že některá neobvyklá vyobrazení svatořehořského námětu, která Kristovou absencí v obraze zdánlivě popírají smysl výjevu, tedy vlastní *Visio Dei*, záměrně kalkulovala s kontemplativním nazíráním obrazu a se snahou o vizuální komunikaci, nikoliv však pouze prostřednictvím zraku tělesného, ale rovněž (a v některých případech zejména) zrakem rozumovým. Takový výjev se pak stával jakýmsi metaobrazem, umožňujícím několik možností nazírání a doslova mimosmyslového, ryze intelektuálního vnímání. Uchopení obrazu je tak vlastně do jisté míry paralelou k tomu, jak má věřící postupovat v porozumění vlastního eucharistického dogmatu – víry ve skutečnou přítomnost Krista ve svátosti oltářní - jež není možno zachytit smysly, ale pouze vírou.

Vybočení z tradičního způsobu zobrazování tohoto námětu jsou v pozdně středověkém umění poměrně častá. Příkladem vyobrazení Mše sv. Řehoře, které v evropském umění středověku postrádá paralelu, je desková malba **deponovaná v Moravské galerii v Brně**.[13] **(obr. 4)** Pochází z kostela Nanebevzetí Panny Marie kláštera cisterciaček na Starém Brně, pro který byla vytvořena v roce 1480, dle nápisu na rámu, z donace abatyše kláštera Perchty z Boskovic (abatyší kláštera byla mezi léty 1464 a 1484). Obraz od počátku přitahoval svou složitou ikonografií i vysokou výtvarnou kvalitou pozornost historiků umění.[14] Realisticky pojatá scéna zachycuje papeže Řehoře před oltářem nikoliv, jak bývá v ikonografii tohoto námětu běžné, sloužícího mši a v momentě pozdvihování hostie (*elevatio*), ale adorujícího monstranci s konsekrovanou hostií, vystavenou dle tehdejší

[9] V některých případech se Kristus zjevuje se na oltáři dokoce třikrát: jako Vir dolorum obklopený Arma Christi, ve Veraikonu a neviditělně také v posvěcené hostii v eucharistické svátosti. Jedná se vlastně o vyjádření různých aspektů jeho skutečné přítomnosti ve svátosti oltářní. Viz níže.

[10] Pašijový oltář, 1510-15, Antverpy. Aurich, kostel sv. Lamberta.

[11] Franusův kancionál, 1505. Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Hr-6, II A 6, fol. 28.

[12] Tomáš Akvinský v třetím díle Teologické Sumy dovozuje, že proměna svátostných elementů nemůže být spatřena tělesným okem, ale jen okem rozumovým, které je ovšem dáno pouze požehnanému intelektu anděla nebo člověka, který se podílí na slávě božského intelektu a může proto spatřit nadpřirozené jevy ve viděních božské esence, například Krista přítomného ve svátosti: *„Et ideo, proprie loquendo, corpus Christi, secundum modum essendi quem habet in hoc sacramento, neque sensu neque imaginatione perceptibile est, sed solo intellectu, qui dicitur oculus spiritualis. Percipitur autem diversimode a diversis intellectibus.“* (III,76a,7co.)

[13] Brno, Moravská galerie, inv. č. A 27.

[14] Jarmila Vacková, Mše sv. Řehoře z donace abatyše Perchty z Boskovic (1480), *Umění* XXXL, 1983, s. 159-167. – Kaliope Chamonikola, heslo „Mše sv. Řehoře“, in: Eadem (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. II. Brno*, Brno 1999, s. 375 – 378. Zde další lit.

liturgické praxe na oltáři (*ostensio*). Nad monstrancí se zjevuje nikoliv Bolestný, ale Zmrtvýchvstalý vítězný Kristus v červeném plášti. Na oltáři před ním je umístěn kalich zakrytý velumem, vedle něhož stojí kromě monstrance dva svícny a zavřený misál. Nad monstrancí se vznášejí dva andělé oblečení jako ministranti do alb, věnčící monstranci trnovou korunou. Sv. Řehoř klečí mezi dvěma jáhny, za nimiž stojí přihlížející - tři kardinálové, z nichž jeden drží v rukou Řehořovu papežskou tiáru a za nimi opodál v lodi kostela další tři muži gestikulující v živém dialogu a odečítající na prstech dny v očistci. Scéna je tradičně situována do sakrálního prostoru, který je pečlivě realisticky podán s výjimkou konzervativního zlatého pozadí, jež kontrastuje s pokročilou, nizozemsky laděnou malbou.

Dosavadní bádání jedinečnou ikonografii obrazu interpretovalo v souvislosti s náboženskou situací Čech a Moravy jako výraz katolického přesvědčení jeho objednavatele či objednavatelky. Obraz měl vyjádřením katolického dogmatu o skutečné přítomnosti Krista ve svátosti oltářní bránit ortodoxní eucharistické učení proti přijímání pod obojí.[15] Vacková i Chamonikolasová takto argumentují jednak neobvyklou přítomností monstrance s konsekrovanou hostií, jednak zakrytým kalichem, který je určen pouze kléru. Kalich zakrytý velumem je ovšem standardním repertoárem ikonografie Mše sv. Řehoře a odpovídá dobové liturgické praxi. Není jej proto možno považovat za symbol katolické víry ani za výraz boje proti utrakvistům. Kalich byl navíc odepřen nejen laikům, ale do značné míry také ženským monastickým komunitám. Ani samotná unikátní přítomnost monstrance nevyjadřuje opozici vůči husitům, kteří kromě radikálních táboritů, a později českých bratří, uznávali nauku o skutečné přítomnosti Krista ve svátosti oltářní, v opačném případě by jejich vlastní liturgie postrádala smyslu. Hostie v monstranci vystavená podobně jako ostatky na oltáři (*ostensio*), byla uctívána jak katolíky, tak utrakvisty a na brněnském obraze pouze vizuálně a významově multiplikuje Kristovo tělo. Pokud byla deska se Mší sv. Řehoře skutečně součástí oltáře Božího těla starobrněnského kláštera, jak navrhuje Kaliope Chamonikolasová, a k němuž měla patronátní právo donátorka obrazu, Perchta z Boskovic, pak jistě jako objednavatelka oltáře měla přímý vliv na jeho ikonografickou koncepci. Domnívám se proto, že ikonografie obrazu vyjadřuje více osobní aspekt abatyšiny zbožnosti než kontext obecně nábožensko-politický. Je známo, že jeptišky v konventech neměly volný přístup k hlavnímu oltáři a tuto skutečnost často nejen velmi nelibě snášely, ale dokonce řadu z nich inspirovala k exaltovaným vizím transformující se hostie či přijímání svátosti bez prostřednictví kněze, tedy přímo z rukou Krista.[16] Monstrance na oltáři představuje Kristovo oslavené tělo po Zmrtvýchvstání, jež je zázračně totožné s konsekrovanou hostií vystavenou na oltáři. Vedle *praesentia Christi* má přítomnost monstrance a zmrtvýchvstalého Krista pravděpodobně znázornit nauku o transsubstanciaci a posílit božítělovou symboliku obrazu, kdy byla hostie v monstranci nošena v procesí a vystavována na oltáři. Neobvyklý motiv patrně přímo odkazuje k liturgické praxi tohoto svátku, jenž byl sám o sobě iniciován a velmi oblíben ženským monastickým prostředím. Obraz je zajímavý také znázorněním samotného papeže, jenž se modlí k hostii v monstranci a ke Kristu zpřítomněnému nad ní. S Kristem nekomunikuje aktivně – prostřednictvím liturgie, ale *„ritualizovaným pohledem“*, prostřednictvím rozumového zraku a vlastně paraliturgickým způsobem, podobně jako jeptišky starobrněnské-

[15] Chamonikola (pozn. 14), s. 377.

[16] Fenomén byl u mystiček často spojen s kritikou kléru a nehodných kněží. Agnes Blannbekin např. hostie sama vletěla do úst z rukou kněze, podobně jako Ida z Lovaně přijala svátost během mše, aniž by o tom kněz věděl. Alici z Schaerbeke Kristus ujistil, že její utrpení, způsobené odepřením svátosti, vyvádí duše z očistce. Řadu příkladů dalších uvádí Caroline W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkely and Los Angeles 1987, zejm. s. 134-139.

ho kláštera. Jeho pohled navíc směřuje k monstranci na oltáři, nikoliv k samotnému Kristu nad ní, což svědčí, jak se domnívám, o tom, že papež zmrtvýchvstalého Krista vlastně nevidí. Nevidí jej tělesným okem a celý výjev obrazu je de facto, podobně jako ve Franusově kancionálu, vizí vnitřního, rozumového zraku. *Visio Dei* je zásadním momentem brněnského obrazu. Motiv blahoslavené vize, společně s eucharistickým námětem malby, byl jistě velmi poutavým pro brněnské cisterciačky, neboť vyhovoval vizionářskému charakteru ženské středověké zbožnosti. Sám papež pak představoval exemplum a inspiraci pro contemplatio, bez něhož by spatření Boha nebylo možné. Rozumový zrak umožňuje „uvidět", přesněji uvědomit si, skrze obraz Zmrtvýchvstalého Krista a jeho oslaveného těla, božský aspekt jeho osoby (bez něhož by zázrak transsubstanciace nebyl možný), zatímco tělesný zrak při pohledu na obraz vidí hostii, eucharistický chléb – *Corpus Christi* – jehož totožnost s Kristovým lidským tělem je naznačena trnovou korunou věnčící monstranci jako aluze na jeho pašije, zatímco jeho božské tělo je apostrofováno postavou Zmrtvýchvstalého Krista. Monstrance s hostií na oltáři je výrazem *preasentia Christi* v tomto světě – přítomnosti jak Krista Boha, tak člověka, dvou jeho těl, jakoby od sebe ontologicky oddělených. Monstrance s hostií, chápaná jako Kristova relikvie, zároveň potvrzuje autenticitu jak papežovy vize, tak obrazu samotného a spojuje vlastně dvě reality obrazu – supernaturální, božskou a fyzickým okem neviditelnou, a realitu pozemskou vnímanou smysly.

Scéna pak odkazuje nejen k velikonoční liturgii (*Arma Christi*, oltář a monstrance jako Kristův hrob), ale jak bylo zmíněno, rovněž ke svátku Božího těla, což podporuje výše zmiňovanou teorii Kaliope Chamonikolasové o sounáležitosti svatořehořské mše z Moravské galerie k nedochovanému božítělovému oltáři ve starobrněnském klášterním kostele.

Komplexní vizuální vyjádření různých teologických i mystických aspektů *prasesentia Christi* není v ikonografii Mše sv. Řehoře zcela neobvyklé. Jako příklad může sloužit vyobrazení **Mše sv. Řehoře Wilme Dedekeho z Muzea sv. Anny v Lübecku**,[17] **(obr. 5)** datované do roku 1496. Dedeke zobrazil papeže v momentě elevace hostie, která zakrývá tělo Bolestného Krista na retáblu, umístěném za oltářem. Věřící vidí na obraze hostii v momentě proměnění, jež je vizuálně a proto v přeneseném slova smyslu i substanciálně totožná s tělem skutečného Krista na obraze za ní. Obraz Bolestného Krista v obraze vytváří z oltáře složitý metaobraz, který dokonale smývá diferenci mezi realitou, vizuální prezentací a supernaturálním světem s cílem prezentovat „pravou skutečnost" – tedy fakt, že Bolestný Kristus v obraze stejně jako namalovaná hostie v rukou papeže je ve všech aspektech totožná s hostií, jež kněz proměňuje na oltáři.

Originálním způsobem se pokusil zachytit Mistr Lüneburgského Mytí nohou apoštolům princip Kristovy přítomnosti na Mši sv. Řehoře na dalším **oltáři z Lübeckého svatoannenského muzea**,[18] **(obr. 6)** datovaného do roku 1500. Tělesnost Krista stojícího nad kalichem na oltáři, před nímž klečí sv. Řehoř, vyjádřil mistr stínem, jejž vrhá Kristova postava. Podobně kalich, do něhož prýští Kristova krev, vrhá svůj vlastní stín. Kristus je tedy stejně reálně a fyzicky přítomen na oltáři jako kalich, nad nímž se vznáší jeho tělo. Jak Kristus, tak kalich vrhají stín bez jakéhokoliv světelného zdroje uvnitř či vně zachycené scény. Imaginární světlo je totiž božské, supernaturální a v novoplatónském smyslu představuje božský atribut Krista jako teologický komplement k jeho realisticky vyjádřené tělesnosti.

---

[17] Malba se nachází na bočním křídle deskového oltáře bratrstva Božího těla. Zdroj: www.uni-muenster.de/kultbild, ref. č.: 232TX01SuMa0060.

[18] Zdroj: www.uni-muenster.de/kultbild, ref. č.: 108TX01SuMa0060

Podobně zajímavé a značně idiosynkretické je znázornění Kristovy přítomnosti na **Mši sv. Řehoře z kláštera benediktýnek v Preetzu** (1480-1500).[19] **(obr. 7)** Na desce je Kristus zobrazen stojící v kalichu, s nímž je vizuálně spojen jakousi mandorlou, která znázorňuje substanciální paralelu mezi krví a tělem Krista. Podle nauky o konkomitanci, jsou totiž jak tělo, tak i Kristova krev obsaženy v obou součástech svátosti eucharistie – v hostii i v konsekrovaném vínu. Unikátní ikonografie výjevu ve specifiku prostředí ženského kláštera měla snad benediktýnkám vnuknout představu, že přijímání z kalichu není nutné k dosažení spásy a apostrofovat jejich devoční orientaci k posvěcené hostii. Podobná interpretace se nabízí také v souvislosti s brněnskou deskou.

Výše zmíněné obrazy zobrazují Krista přítomného ve svátosti eucharistie a samy o sobě jsou tak zprostředkovateli spásonosné Kristovy oběti. Příkladem, jak obraz uctívat, je samotný papež Řehoř, jenž často neslouží mši, ale adoruje Krista tělesně přítomného na oltáři. Ten ovšem někdy neopětuje pohled papeži, jakoby jej nevidí, ale hledí „ven z obrazu“ na recipienta, věřícího, kterému svým vlastním pohledem přinese život věčný. Tato „výměna pohledů“[20] představuje vlastní princip *Imitatio Christi*. Příkladem budiž např. deskový obraz **Mše sv. Řehoře od Thomase Burgkmaira** z roku 1496.[21] **(obr. 8)** Zde vrací recipientu pohled nejen Bolestný Kristus na oltáři, ale rovněž Veraikon, umístěný nad hostií na paténě. Kristus je zde vizuálně přítomen vlastně třikrát a zdá se, že multiplikace přítomného Krista na oltáři, poměrně častá ve vyobrazeních Mše sv. Řehoře, je jakýmsi paradoxním kvantitativním potvrzením kvality – tj. reality Kristovy přítomnosti. To, že je Kristus na oltáři přítomen několikrát, v několika různých tělech „musí“ znamenat, že je skutečně na oltáři přítomen ve všech možných aspektech své *praesentia*. Je možné, že takto vizualizovaná několikanásobná přítomnost Krista umocňovala efektivnost a spásonosný potenciál obrazu a de facto umožňovala prolínání reality pozemského vnímání světa s realitou supernaturálního světa, tedy s jakousi realitou „virtuální“, uchopitelnou pouze mystickým nazíráním.

Summary

Reality, Illusion or Vision? Depicting the St. Gregory Mass in Art of the Late Middle Ages

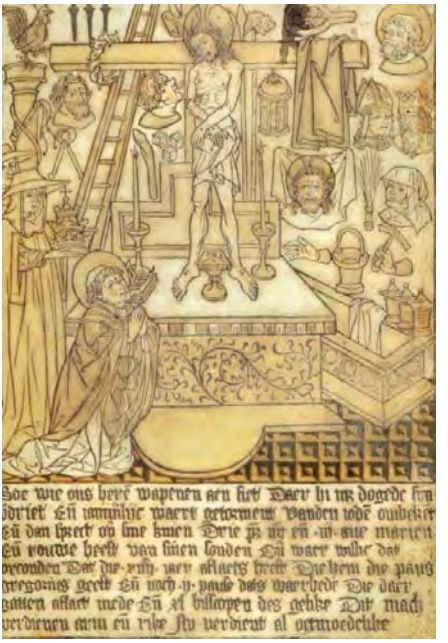
This article deals with one of the most popular images of the Late Middle Ages, the St. Gregory Mass, and tries to answer the question of its function in Late Medieval devotion especially in connection with Eucharistic dogma, focusing on the theory of Christ’s real presence and transubstantiation. The image of the St. Gregory Mass was not, however, a visual representation of the Eucharist dogma but of the philosophical and theological complexity of Christ’s presence as well as his visual and physical absence in this world. Through the visual multiplication of Christ’s body in the picture, the viewer is invited to contemplate the image with his bodily as well as intellectual eye and served a function as a practical object of devotion, decreasing the number of years in Purgatory, as well as an instrument for mystical exercise for practising *imaginatio* and *contemplation*, leading to the final *visio Dei* and union with God.

[19] Deskový obraz je deponován v klášterním archivu, inv. č. PK I 10504, 1966. K obrazu Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, s. 71.

[20] “*exchange of gazes*”. Takto Thomas Lentes, který se pokusil o kategorizaci různých forem zbožného pohledu v rámci vizuální zbožnosti pozdního středověku. Thomas Lentes, „As far as the eye can see…“. Rituals of Gazing in the Middle Ages, in: Hamburger – Bouché (pozn. 1), s. 360 – 373.

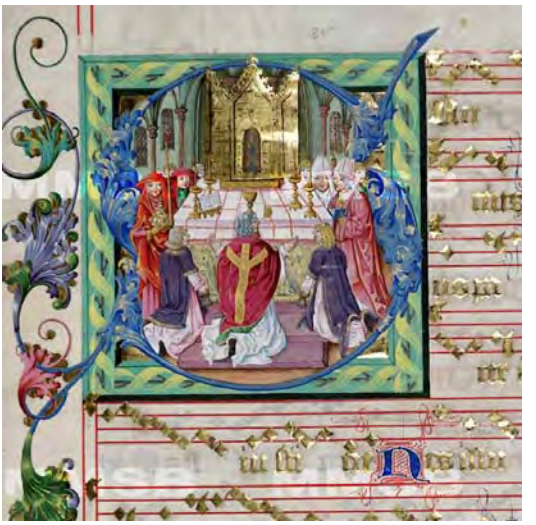
[21] Berlin, Historisches Museum, inv. č. 1993/2991. Zdroj: www.uni-muenster.de/kultbild, ref. č.: 374TX01suma0060

Obrazová příloha



Obr. 1 Mše sv. Řehoře. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, kol. 1460, inv. č. H.13, krab. č. 6.

Obr. 2 Pašijový oltář, 1510-15. Aurich, kostel sv. Lamberta.



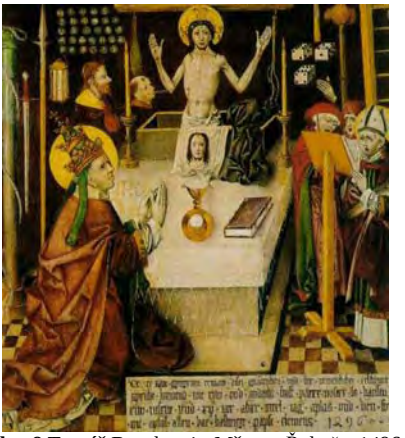
Obr. 3 Franusův kancionál, 1505. Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Hr-6, II A 6, fol. 28.

Obr. 4 Mše sv. Řehoře. Detail. 1480. Brno, Moravská galerie, inv. č. A 27.

Obr. 5 Mše sv. Řehoře. 1500. Lübeck, Muzeum sv. Anny.

Obr. 6 Mše sv. Řehoře. 1500. Lübeck, Muzeum sv. Anny.

Obr. 7 Mše sv. Řehoře, 1480 – 1500. Preetz klášter benediktýnek, klášterní archiv inv. č. PK I 10504, 1966



Obr. 8 Tomáš Burgkmair, Mše sv. Řehoře, 1496. Berlin, Historisches Museum, inv. č. 1993/2991