Verba Theologica
Supplementum/2024 (ročník XXIII): 7-28
DOI: https://doi.org/10.54937/vt.2024.23.Supp.7-28

Biblická typológia a štruktúry obrazového rozprávania v stredoveku – príklad obetovania baránka

Biblical typology and structures of pictorial narration in the Middle Ages – the example of the lamb sacrifice

IVAN GERÁT

Centrum vied o umení SAV, v.v.i.
Filozofická fakulta TU

Abstract:
The collaboration between biblical studies and art history is manifested in developing methods of visual exegesis that use the methodological principles of iconography and iconology. This text briefly outlines possible overlaps in the study of the theme of the sacrifice of the lamb. Above all, however, it focuses on the extraordinary complexity and sophistication of the pictorial programs of selected medieval works of art with this theme. On the one hand, the symbolic meanings and narrative contexts of the image of the lamb are anchored in biblical texts that have been canonized for centuries, thus establishing a continuity of meaning that transcends actual historical contexts. On the other hand, this complex set of references becomes the subject of artistic interpretations that have evolved historically. While this may raise doubts about the timeless nature of individual motifs, it also provides vibrant possibilities for dialogical encounters in further developing this historical legacy.
Keywords: Lamb of God, sacrifice, iconography, iconology, symbol, image

Úvod

Biblická typológia ako metóda pochopenia starých židovských príbehov vo svetle udalostí z Ježišovho života, ktorú rozpracovali už cirkevní otcovia, nadobudla mimoriadny význam pre kultúru a umenie nasledujúcich storočí. Štúdium tejto náuky a jej mnohostranných prejavov vo vizuálnom umení môže byť bohatým zdrojom inšpirácie pre umenovedcov, ktorí často riešia podobný problém, keď porovnávajú rôzne obrazy. Čo znamená podobnosť? Je podobnosť vždy bezprostredne viditeľná? A čo znamená podobnosť očividne rôzneho, v akej hĺbke sa skrýva a prečo je stále zmysluplné hovoriť o podobnosti, aj keď ju priamo nevidno? Aj preto existuje viacero umeleckohistorických publikácií, ktoré ponúkajú hlboké náhľady do vplyvu biblickej typológie na európsku obrazovú kultúru.[1] Rovnako možno uviesť významné publikácie o jednotlivých dielach, ktoré typológia inšpirovala.[2]

Okrem záujmu umenovedy o teológiu treba pripomenúť aj záujem teológov a špeciálne biblistov o ikonografiu a ikonológiu ako metódy, ktoré dejepis umenia používa na štúdium obrazových tém. V nedávnej dobe tento záujem podnietil vznik metódy vizuálnej, prípadne priamo v užšom zmysle ikonografickej exegézy, ktoré sa dostali do názvov niektorých publikácií.[3] Medzi štúdiom Biblie a dejinami obrazov teda prebieha živý a inšpiratívny dialóg. Vo vizuálnej exegéze sa spája teologický záujem o interpretáciu určitých rozprávaní vo vzťahu k nadčasovosti či dokonca večnosti s naratívmi dejín umenia, v ktorých ide o vývoj obrazov v čase.[4] Spoločným predmetom záujmu pritom môžu byť tradície, ktoré sa kontinuitne vyvíjajú počas stáročí, pričom sa neustále obohacuje ich obraznosť a rozvíja ich myšlienková komplexnosť. Vizuálna exegéza sa zaujíma aj o úlohu, ktorú mohli tradície a obrazy starších kultúr zohrávať pri samotnom vzniku biblických textov. V tomto článku sa tento problém iba stručne pripomenie ako

---

1 Pozri napríklad Werner TELESKO, *In Bildern denken. Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne*, Wien: Böhlau Verlag, 2016. https://doi.org/10.7767/9783205204626. Karl-August Karl-August WIRTH (ed.) *Pictor in Carmine. Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200 ; nach MS 300 des Corpus Christi College in Cambridge*, Berlin: Mann, 2006.
Bernd MOHNHAUPT, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern: Peter Lang, 2000.

2 Roland Martin ROLAND – Lilienfeld STIFTSBIBLIOTHEK – de Campo Liliorum UDALRICUS, *Die Lilienfelder Concordantiae caritatis : (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2002. Anna BORECZKY, *The Budapest Concordantiae Caritatis: the medieval universe of a cistertian abbot in the picture book of a Viennese councilman*, [Szekszárd]: Schöck ArtPrint Kft, 2017.

3 Izaak J. de HULSTER – Brent A. STRAWN – Ryan P. BONFIGLIO, *Iconographic Exegesis of the Hebrew Bible / Old Testament: An Introduction to Its Method and Practice*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. Izaak J. de HULSTER – Joel M. LEMON, *Image, text, exegesis: iconographic interpretation and the Hebrew Bible*, New York: Bloomsbury T&T Clark, 2015.

4 Ivan GERÁT," Medieval Narrative Structures and Visual Time (a historiographical outline) / Stredoveké naratívne štruktúry a vizuálny čas (historiografický náčrt)," in *Ars* 57 (2024): 3-20. https://doi.org/10.31577/ars-2024-0001.

východiskový bod na ceste významového obohacovania motívu obetovania zvierat. Náčrt zložitých modifikácií týchto tradícií poslúži na to, aby sme sa mohli sústrediť na ich stredoveké podoby, ktoré sa vyznačujú mimoriadnou myšlienkovou aj estetickou kultivovanosťou.

Zabiť zviera

Zabíjanie zvierat je už od pradávnych čias viac než čisto fyzickou akciou. Jeho symbolické významy prechádzali v priebehu stáročí zložitým vývojom a nemáme žiaden dôvod domnievať sa, že tento vývoj skončil. Túto tézu by som rád ilustroval vybranými príkladmi obetovania baránka v európskom umení od raného stredoveku podnes. Hlavným príkladom bude kľúčový symbol obety v židovskej a kresťanskej tradícii: Boží baránok.[5] V obrazoch a súvisiacich diskurzoch získava toto zviera pozíciu niekde medzi prírodou a kultúrou, medzi naratívnym a symbolickým spôsobom prezentácie. Už vo svojej základnej prírodnej podobe jahňa, ktoré jemne bečí a poslušne nasleduje bahnicu, svoju matku, asociuje nežnosť a jednoduchosť a idylickú blízkosť prírode, typickú pre detstvo. Na druhej strane je toto krehké stvorenie ľahkou korisťou pre predátorov a iné deštruktívne sily, takže jeho zabitie môže byť určitou paralelou skutočnosti, že aj človek musí v procese svojho dozrievania, sociálnej adaptácie a nadobúdania samostatnosti obetovať svoju naivitu.[6] Aj preto sa baránok stal dôležitou zástupnou obeťou, ktorá začala už v starovekých kultúrach Blízkeho východu nahrádzať ľudské obete. Obrazy týchto zástupných obetí sa mohli stať určitým vzorom pre jednu z najslávnejších scén knihy Genesis, v ktorej sa Abrahám, pokorne nasledujúci Boží pokyn, chystá obetovať svojho syna Izáka, no tesne pred vykonaním tohto hrozného činu sa objaví baránok ako zástupná obeť (Gn 22,1–14). Ikonografické pozadie tohto vykúpenia ľudskej obete skúmal významný švajčiarsky biblista Thomas Staubli. Metodologicky pritom vychádzal z predpokladu, že „biblická literatúra je neoddeliteľnou súčasťou starovekej blízkovýchodnej kultúry, a preto sa podieľa na jej symbolickom systéme. Tým sa nepopiera ani výnimočnosť biblického kánonu v jeho funkcii pre náboženské spoločenstvá v priebehu storočí, ani jeho jedinečný význam pre dejiny ľudstva ako jej dôsledok. Neznamená to ani popieranie teologického chápania textu ako súčasti trvalého procesu Božieho zjavenia ľudstvu. Ide však o odmietnutie elitárskej interpretácie textu ako súčasti a priori vyššej kultúry alebo náboženstva vyššieho Boha nad pohanskou kultúrou – interpretačný predpoklad, ktorý sa často objavuje najmä v súvislosti

[5] Širšie kultúrne a spoločensko-politické súvislosti problému obetovania sa pokúsil opísať a vysvetliť René GIRARD, *Obětní beránek*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. Jeho skúmania sa však nevenujú problému vizuality do tej miery, ako prítomný text.

[6] Ami RONNBERG – Kathleen MARTIN (eds.) *The book of symbols. Reflexions on archetypal images*, Köln: Taschen, 2011., s. 322.

s Gn 22.“[7] Širším kontextom tohto metodologického prístupu je odmietanie samozrejmého nároku európskej kultúry na dominanciu, ktorý bol typický pre rôzne ideológie obdobia kolonializmu.[8] Empirickým prínosom jeho štúdie bola identifikácia viacerých ikonografických motívov v umení starej Mezopotámie a Egypta, v ktorých sa objavuje spútaná ľudská obeť či zviera, ktoré ju má nahradiť. Vplyv týchto motívov zasiahol aj židovské zobrazenia témy Spútania Izáka v nástennej maľbe synagógy v Dura Europos (Sýria, 3. storočie) či mozaike na dlážke synagógy v Beth Alpha (Izrael, 6. storočie). Sila obrazovej tradície viedla tieto komunity k voľnejšiemu výkladu mojžišovského zákazu zhotovovania obrazov, čím sa ich vizuálna kultúra do istej miery priblížila svetu súvekých kresťanských komunít. Kresťanské umenie však vypracovalo oveľa komplexnejší výklad tematiky baránka.

San Vitale, Ravenna

Jeden z najvýznamnejších súborov kresťanských obrazov 6. storočia predstavujú mozaiky Kostola San Vitale v Ravenne (532-547).[9] Prominentnú úlohu tematiky baránka nie je možné prehliadnuť. Obraz symbolického zvieraťa v medailóne, tvoriacom vrchol klenby presbytéria, dominuje svätyni kostola. Medailón v centre klenby vizuálne podopierajú okrem jej zužujúcich sa rebier aj zdvihnuté ruky štyroch anjelov v bielych rúchach. Mimoriadny charakter zvieraťa je zvýraznený jeho svätožiarou a pozadím, zobrazujúcim hviezdnatú oblohu. Kozmický význam témy ju viaže s hlavným obrazom, umiestneným na centrálnej osi presbytéria vo vizuálne dominantnej konche apsidy. Ten spodobuje Krista, ktorý tróni medzi dvoma anjelmi na modrej guli, symbolizujúcej vesmír, pričom podáva martýrsky veniec patrónovi kostola sv. Vitalisovi a zároveň prijíma maketu kostola od biskupa Ecclesia. Na bočných stenách presbytéria, teda v hierarchii nižšie a mimo centrálnej osi, sa v rámci biblického programu objavujú nielen obrazy byzantského cisárskeho páru Justiniána a Teodory, ale aj naratívne predobrazy Baránka v zobrazení udalostí Starej zmluvy. Výber sa sústredil na udalosti, odkazujúce na konanie kňaza pri oltári. Na južnej stene zobrazili po stranách oltára Ábelovu a Melchisedekovu obeť. Veľkňaz pozdvihuje chlieb (Gn 14,18–20) a Ábel dvíha svoju obeť – baránka v smere k súhlasne žehnajúcej Božej pravici. Obvyklou paralelou Ábelovho obetovania zvieraťa by bolo konanie jeho brata

[7] HULSTER, I. J. D., STRAWN, B. A., and BONFIGLIO, R. P.: *Iconographic Exegesis of the Hebrew Bible / Old Testament: An Introduction to Its Method and Practice*. Göttingen 2015, kap. 3, s. 77-102, tu 100. O vykročenie za hranicu západnej kultúry sa pokúsil už r. 1943 Mayer Schapiro v štúdii neskôr preloženej ako“Anděl s beránkem v oběti Abrahámově – paralela západního a islámského umění”. In Meyer SCHAPIRO, *Dílo a styl*, Praha: Argo, 2006., s. 13-30.

[8] K súčasnému stavu týchto diskusií por. Paulo de MEDEIROS – Sandra PONZANESI (eds.) *Postcolonial theory and crisis*, Berlin: De Gruyter, 2024. https://doi.org/10.1515/9783111005744.

[9] Por. napr. Jutta DRESKEN-WEILAND, *Mosaics of Ravenna : image and meaning*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2016.; Carola JÄGGI, *Ravenna : Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt : die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2013.

Kaina, prinášajúceho rastlinnú obeť.[10] Autori obrazového programu v Ravenne sa však rozhodli pre ahistorickú symetriu postáv, ktoré sa pri obetnom stole nikdy nemohli stretnúť, no obidvoch bolo možné predstaviť ako vzdialených predchodcov kňazov, prinášajúcich eucharistickú obetu pri oltári. Do hry tak vstupujú významy, spojené s liturgiou a jej vzťahom k nadčasovosti.[11] Na protiľahlej stene Abrahám prináša anjelom pečené zviera na tanieri. Vo vedľajšom výjave Obetovania Izáka sa baránok objavuje ako substitučná obeť: „Abrahám sa rozhliadol a v kroví uzrel barana zachyteného za rohy. Abrahám šiel, vzal barana a obetoval ho namiesto svojho syna ako spaľovanú obetu."(Gn 22,13) V tejto pasáži sa síce hovorí o baranovi, no je zrejmé, že sa ním myslí aj baránok, opakovane spomínaný v krátkom dialógu Abraháma so synom len niekoľko veršov predtým: „Izák sa spýtal: „Pozri, oheň a drevo je tu, no kde je baránok na spaľovanú obetu?" Abrahám odvetil: „Syn môj, baránka na spaľovanú obetu si obstará Boh" (Gn 22, 7-8). Medzi Ukrižovaným a Izákom je niekoľko podobností: Izák niesol drevo na miesto obetovania podobne ako Ježiš drevený kríž, obaja boli synovia, pripravení obetovať svoj život a obaja ho získali naspäť – Izák, keď ho zastúpil baránok a Ježiš pri svojom zmŕtvychvstaní.[12]

Izák, ako syn, ktorý mal byť obetovaný svojím otcom, je prototypom Krista, Baránka Božieho.[13] Obraz Kristovho utrpenia by sme však v San Vitale márne hľadali. V centre apsidy nevidíme poníženie Ukrižovaného, ale zdravého mladého muža, tróniaceho na nebeskej sfére. Za povšimnutie však stoja aj baránky na hlaviciach stĺpov pod mozaikami po stranách presbytéria. Na každej z nich stoja

[10] Táto významuplná symetria zďaleka nebola jedinou možnosťou – ako protipól Ábela častejšie vidíme Kainovu rastlinnú obeť, ktorá sa Bohu páčila menej. Takto obidvoch bratov prinášajúcich obeť, predstavil majster Wiligelmo v reliéfe západnej fasády kostola S. Gimignano v Modene (okolo 1110). Ďalej pozri napríklad Morganova križiacka biblia (tiež známa ako Biblia šacha Abbása; Maciejowského Starý zákon); detail iluminácie z fol. 2r: Obete Kaina a Ábela; Kain zabíja Ábela; slonovinová tabuľka zo salernskej katedrály s Obeťami Kaina a Ábela a Zabitím Ábela, (okolo roku 1084, Musée du Louvre, inv. OA 4052); Maitani, Lorenzo, z. 1330, katedrála v Orviete: Obetovanie Kaina a Ábela, detail reliéfu z ľavého pilastra na hlavnej (západnej) fasáde, asi 1310-1316; mozaika v Capella Palatina, 12. storočie, Palermo; Kainova a Ábelova obeť, detail, na sokli portálu kostola St. Gilles-du-Gard (Provence), Francúzsko (okolo 1150-1180); Obete Ábela, Abraháma a Melchizedecha, apsida, južná strana, mozaika, 7. storočie, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, Taliansko, či obetovanie baránka vo Wiener Genesis (Cod. Theol. gr. 31), fol. 4. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7811880&order=1&view=SINGLE

[11] Wolfgang KEMP, *Christliche Kunst : ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München: Schirmer/Mosel, 1994., s. 33.

[12] Por. Christopher W. SKINNER," Another look at"The Lamb of God"," in *Bibliotheca Sacra* 161 (2004): 89–104., s. 95.

[13] Túto myšlienku jednoznačne vyjadruje reliéf v tympanóne portálu Puerta del Corderón Kostol svätého Isidora, León (12. stor.). Baránok v scéne Obetovania Izáka tu síce vyzerá ako jednoduché zviera, zapletené za rohy v kríkoch a pripravené na obetovanie, no trochu vyššie, v medailóne nesenom anjelmi uprostred kompozície vidíme baránka ešte raz – so svätožiarou a krížom je už jednoznačným odkazom na Krista. Jeho pozícia v kompozícii jasne vyjadruje transcendentálny nárok. Takto umiestnené zviera by Abrahám nemohol fyzicky zabiť.

dvaja baránkovia otočení smerom ku krížu v strede. Dochádza tak ku znásobovaniu centrálneho symbolu, ktoré v sebe spája dekoratívnosť (v zmysle *ornamenta ecclesiae*) so symbolikou zvieraťa aj kríža. Samotné spojenie medzi baránkom a krížom však nie je objasnené vizuálnou naráciou – kríž bez korpusu je skôr abstraktným znakom, než priamym odkazom na Kristovo utrpenie.

Ravenský príklad je dôležitý aj preto, že vznikol predtým, ako sa európsky Východ a Západ rozdelil v otázke uctievania Baránka. Tretí koncil v Konštantínopole v roku 692 prijal kánon 82, podľa ktorého mali obrazy Krista zobrazovať v ľudskej podobe a nie pod „starobylými typmi a tieňmi" Baránka. Rozhodnutie cirkevnej autority regulovať obrazy ako formu teologického vyjadrenia prispelo k vzniku viacerých sporov medzi kresťanmi.[14] Západná cirkev výsledky koncilu neuznala. Aj na Východe sa niektorým vykladačom, ovplyvneným judaistickou tradíciou a ikonoklastickou kultúrou moslimov zdalo byť naturalistické zobrazovanie vteleného Boha vo vizuálnom médiu v priamom rozpore s biblickým zákazom modiel a vyrezávaných obrazov. Úsilie o reguláciu obrazov tak prispelo k vzniku dramatických a neraz násilných spoločenských konfliktov, v ktorých centre stála otázka zobrazovania Boha.[15] Pre prítomný text z tohto rozhodnutia vyplýva dôsledok, že obrazy Baránka sa rozvinuli predovšetkým v umení latinskej časti európskeho kresťanstva. V priebehu stredoveku tam nadobudli mimoriadne komplexnú podobu, ktorej hĺbka je výsledkom nielen umeleckej tvorivosti, ale aj teologického uvažovania a rozjímania.[16]

[14] Stephanie RUMPZA, *Phenomenology of the icon. Mediating God through the image*, Cambridge: Cambridge University Press, 2023, s. 22. https://doi.org/10.1017/9781009317900.

[15] Podrobnejšie o problematike Alexander AVENARIUS, *Byzantský ikonoklazmus. Storočie zápasu o ikonu*, Bratislava: Veda, 1998.

[16] Por. napr. Jeffrey F. HAMBURGER – Anne-Marie BOUCHÉ (eds.) *The mind's eye : art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2006.

Ravenna, San Vitale, Ábelova a Melchisedekova obeť

Ravenna, San Vitale, Abrahámova pohostinnosť a obetovanie Izáka

Typologické programy vrcholného stredoveku

Jednoznačné vizuálne odkazy spájajúce obetovanie baránka s Ukrižovaním nájdeme vo vrcholom stredoveku napríklad v rukopisoch moralizovaných biblií.[17] V jednom z týchto rukopisov, zhotovenom v Paríži niekedy okolo polovice 13. storočia, nájdeme tesne nad sebou dva kruhové medailóny – vrchný zobrazuje Obetovanie Izáka a spodný (umiestnený v strede strany) mnohofigurálnu scénu Ukrižovania.[18] Pred oltárom, na ktorom Abrahám pridržiava svojho syna, vidno baránka, ktorý ho nahradí v úlohe obete. K teologickým odkazom, ktoré táto vizuálna juxtapozícia pripomína, patrí aj pasáž z prvého listu sv. Pavla Korinťanom (5,8): „Vyčistite starý kvas, aby ste boli novým cestom. Ste totiž akoby nekvasený chlieb. Veď bol obetovaný náš veľkonočný Baránok, Kristus." Obetovanie baránka spájala so slávením sviatku Paschy už židovská tradícia, najmä začiatok 12. kapitoly knihy Exodus:

> 1 *Pán povedal Mojžišovi a Áronovi v egyptskej krajine:* 2 *„Tento mesiac bude pre vás počiatočným mesiacom. Bude vám prvým mesiacom v roku.* 3 *Celej izraelskej pospolitosti oznámte: »Desiateho tohoto mesiaca nech si každý zaobstará baránka pre svoju rodinu, pre každý dom!* 4 *Ak je však rodina málo na jedného baránka, potom nech si zaobstará spolu so svojím susedom, ktorého rodina býva najbližšie, podľa počtu osôb; podľa toho si máte zadovážiť baránka, koľko kto z vás zje.* 5 *Baránok musí byť bezchybný, ročný samček. Vyberiete si ho spomedzi oviec alebo kôz.* 6 *A bude vo vašej opatere do štrnásteho dňa tohto mesiaca, keď ho celá izraelská pospolitosť v podvečer zabije.* 7 *I vezme sa z jeho krvi a namažú sa ňou obe veraje a vrchný prah dverí na domoch, v ktorých ho budú jesť.* 8 *A v tú noc budú jesť mäso upečené na ohni; budete ho jesť s nekvaseným chlebom a s horkými zelinami.* 9 *Nič nesmiete z neho jesť surové ani uvarené vo vode, ale iba upečené na ohni, i hlavu, nôžky a vnútornosti.* 10 *Nič z neho nenecháte do rána. Čo by však z neho malo zostať do rána, spálite to na ohni.* 11 *A budete ho jesť takto: Bedrá budete mať opásané, obuv na nohách a palicu v ruke. Budete jesť narýchlo, lebo je to Pánov prechod (Pesach).* 12 *Lebo v tú noc prejdem celou egyptskou krajinou a usmrtím všetko prvorodené v egyptskej krajine od človeka až po dobytok a nad všetkými bohmi Egypta vykonám súd ja, Pán!* 13 *Krv na vašich domoch, v ktorých bývate, bude znamením na vašu záchranu. Keď uvidím krv, prejdem popri vás a nezastihne vás nijaký zhubný úder, keď budem biť Egypt.* 14 *Tento deň bude pre vás pamätným dňom a budete ho sláviť ako Pánov sviatok: z pokolenia na pokolenie ho budete sláviť ako večité ustanovenie!*

[17] John LOWDEN, *The Making of the Bibles Moralisées*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2000.

[18] Bodleian Library, Oxfordská univerzita, MS. Bodl. 270b, fol. 16r. pozri https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/4cf7e9d2-c06e-4029-a3b1-152736320897/surfaces/66df7109-283f-4fa7-bcf9-5eda3a22cddd/ (navštívené 20. 8. 2024). Otto PÄCHT, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford* Oxford: Clarendon Press, 1966.

Na túto pasáž odkazujú aj iluminácie na inom mieste rovnakého rukopisu, kde sa scéna Ukrižovania objavuje vedľa obrazu zabitia veľkonočného baránka, na ktorom sklonený muž pred zástupom svedkov drží zviera so zaklonenou hlavou a mieri nožom na jeho krk.[19] Pod zvieraťom je pripravená misa na krv, ktorá má byť preliata, v hornej časti sa z obláčika vykláňa žehnajúca postava, reprezentujúca Boha.

Ďalšia iluminácia kódexu ponúka obraz realizácie tohto prikázania. Pred zástupom svedkov vráža sklonený muž dlhý nôž do krku baránka, ktorého krv steká do pripravenej misy. Vo vrchnej časti medailónu sa k obetovaniu z neba skláňa žehnajúci Kristus.[20] Krv obetného zvieraťa vizuálne asociuje s krvou Ukrižovaného, zobrazeného v medailóne pod touto scénou. Prúd krvi vyteká z miesta na Ježišovom boku, ktoré práve zasiahla kopija, ako aj z rán, ktoré mu ďalší muži spôsobujú zatĺkaním klincov do rúk a nôh. Zranené telo a prelievaná krv tak vizuálne názorným spôsobom spájajú obetného baránka s Baránkom božím. Základom pre toto spojenie bolo viacero pravidiel a výrokov starého Zákona – na dosiahnutie účinného zmierenia, resp. odpustenia hriechov, sa napríklad požadovalo, aby sa osoba, ktorá obetuje zviera, s týmto zvieraťom identifikovala a potom mu sama privodila smrť. Starozákonné obetovanie zvierat tak bolo dramatickou, krvavou skúsenosťou, fyzickou realitou.[21] Preliatie krvi sa definovalo ako nevyhnutná podmienka odpustenia: „Takto sa podľa zákona skoro všetko očisťuje krvou a bez preliatia krvi niet odpustenia“ (Hebr 9,22). Odkazy na krv sú v iluminácii prítomné v jemne sublimovanej podobe. Je zrejmé, že cieľom nebolo šokovať vnímateľa, iba mu pripomenúť súvislosť medzi starozákonnými ustanoveniami a Kristovou obetou. Túto súvislosť napokon vyzdvihol už apoštol Filip, keď v 8. kapitole Skutkov sv. apoštolov interpretoval výrok proroka Izaiáša (Iz 53,7):

Stať Písma, ktorú čítal, bola táto: „Viedli ho ako ovcu na zabitie a ako baránok onemie pred tým, čo ho strihá, tak ani on neotvorí ústa. Pre jeho pokoru bol súd nad ním zrušený. A kto bude rozprávať o jeho rode? Lebo jeho život sa berie zo zeme.“ Eunuch povedal Filipovi: „Prosím ťa, o kom to prorok hovorí? O sebe, či o niekom inom?“ Tu Filip otvoril ústa a počnúc týmto miestom z Písma, zvestoval mu Ježiša. (Sk 8,32-35)

Spojenie Ukrižovania s Obetovaním Izáka nájdeme aj vo významovom centre typologického programu Klosterneuburského oltára – prostredná zvislá trojica emailových platničiek predstavuje vo svojom strede, v horizontálnom rade, venovanom času milosti (označuje ho aj nápis SUB GRATIA) Ukrižovanie a nad

[19] Bodleian Library, Oxfordská univerzita, MS. Bodl. 270b, fol. 45v.
[20] Bodleian Library MS. Bodl. 270b, fol. 45v.
[21] Nancy GUTHRIE, *The Lamb of God. Seeing Jesus in Exodus, Leviticus, Numbers and Deuteronomy (A ten-week Bible study)*, Wheaton, Ill.: Crossway, 2012; Leona Michele LOBELL, *The Lamb of God: The sacred made visible*, New York: New York University, 1989.

ním, v rade venovanom času pred Mojžišovým prijatím zákona (nápis: ANTE LEGEM), Obetovanie Izáka.[22] Toto dielo však stvárňuje aj ďalšie súvislosti obetovania veľkonočného Baránka. V spodnom registri, venovanom času pod mojžišovským zákonom (nápis: SUB LEGE), Mikuláš z Verdunu nezobrazuje krvavé zabitie zvieraťa, ale muž v židovskom klobúku vkladá nezranené obetné zviera do štvorcového otvoru na priečelí zmenšeného chrámu. Na Krista ako veľkonočného baránka odkazuje nápis pri obraze: AGNUS PASCALIS. CHRISTI MACTANDUS IN FORMAM CLAUDITUR AGNUS. (Veľkonočný baránok. Obetný baránok je predobrazom Krista). Vizuálny znak preliatej krvi v tomto obrazovom poli absentuje. Muž prinášajúci baránka pravou rukou ukazuje na dorastajúci mesiac, ktorý nedosiahol ešte ani polovicu svojej veľkosti. Tento obrazový znak je časovým údajom, ktorý sa spája s prinesením zvieraťa (10. Nissan; dátum obetovania by bol 14. Nissan).[23] V rámci typologického programu diela teda výjav nezodpovedá Kristovmu ukrižovaniu, ale jeho vstupu do Jeruzalema – práve preto je táto scéna zobrazená priamo nad ním v strednom registri.

Napriek bohatosti významov a foriem Verdunského oltára toto fascinujúce dielo nevyčerpalo možnosti, ponúkané biblickou typológiou pre interpretáciu obrazu baránka. Možno to ilustrovať aj na diele z príbuzného obdobia, realizovanom v rovnakom médiu – malej emailovej plakete (6.5 x 7.5 cm), ktorá vznikla okolo roku 1200 a dnes sa nachádza v Metropolitnom múzeu umenia v New Yorku.[24] Jej témou je označenie dverí písmenom Tau – prostovlasý muž kreslí veľké T na štít fasády chrámu, zaberajúceho celú výšku obrazu, podobne ako mužova postava. Schúleného baránka možno vidieť v dolnej časti obrazu – nevieme, či už je mŕtvy, alebo spí. Mojžiš prikázal označiť domy Izraelitov krvou baránka, aby ochránil ich domácnosť pred katastrofou. V opačnom prípade by každý prvorodený syn zomrel podobne ako u Egypťanov, medzi ktorými Židia bývali (Ex 12,3-23). V typologickom výklade sa táto udalosť opäť spájala s ukrižovaním. Na našej plakete zdobí malý kríž strechu budovy, ktorá napriek svojej zmenšenej mierke vyzerá ako kresťanský chrám, hoci ním z hľadiska historického času zobrazenej udalosti určite nemohla byť. Stredovekí umelci často narábali s anachronizmami, lebo pre dejiny spásy a ich typologický výklad je dôležitejší pohľad *sub specie aeternitatis*, než presná historická chronológia.[25]

---

[22] Mikuláš z Verdunu: Klosterneuburský oltár (pôvodne ambo, 1181). Heike SCHLIE," Vom Ambo zum Retabel : das Klosterneuburger Goldschmiedewerk von Nikolaus von Verdun," in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80 (2017): 247-272. https://doi.org/10.1515/ZKG-2017-0013.

[23] Martina PIPPAL," Von der gewußten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellung bis 1181," in *Der Kunsthistoriker* 4 (1987): 53–61., tu s. 58.

[24] kat. číslo 17.190.438. Pozri https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464426 (navštívené 23.8.2024).

[25] Pozri aj Georges DIDI-HUBERMAN, *Pred časom. Dejiny a anachronizmus obrazov*, Bratislava: Kalligram, 2006.

Obetovanie Izáka; Ukrižovanie Moralizovaná Biblia zhotovená v Paríži, asi 1230-40, Bodleian Library, Oxfordská univerzita, MS. Bodl. 270b, fol. 16r.

AGNUS PASCALIS
CHRISTI MACTANDUS IN FORMAM CLAUDITUR AGNUS
(Veľkonočný baránok
Obetný baránok je predobrazom Krista)
Mikuláš z Verdunu: Klosterneuburský oltár (pôvodne ambo, 1181)

Baránok v Apokalypse

Transcendentné významy baránka predstavovali stredovekí umelci hlavne v ilustráciách apokalypsy. Baránok ako odkaz na Krista sa v Jánovom Zjavení objavuje 28 krát, takže tento symbol je najčastejším spôsobom, ako sa v tomto texte hovorí o Ježišovi.[26] Na tomto mieste pripomenieme len niekoľko momentov, ktoré sa neskôr prejavili v obrazoch, syntetizujúcich rôzne myšlienkové inšpirácie do jedného vizuálneho celku.

Stredoveké vizuálne programy akcentujú namiesto pozemského zvieraťa jeho úlohu transcendentného symbolu, ktorému prislúcha mimoriadna úcta. Napríklad celostranová iluminácia, venovaná Uctievaniu baránka na počiatku Evanjeliára, ktorý v roku 827 darovali cisár Ľudovít Zbožný a jeho manželka opátskemu Kostolu svätého Medarda v Soissons, vyjadruje transcendentnú pozíciu apokalyptického baránka s mimoriadnou intenzitou.[27] Medzi divákom a baránkom sa rozprestiera viacero vrstiev – najskôr architektúra so štvoricou stĺpov prepásaných niečím na spôsob chrámovej opony, potom rímsa so štvoricou bytostí, symbolizujúcich evanjelistov, nad ňou tenký pás skleneného mora (Zjv 15,2), nad ktorým baránka adoruje 24 postáv. Symbolické zviera s krížom zdobeným svätožiarou, tradičným znakom Krista, stojí na zlatom pozadí v samostatnom medailóne. Z okraja medailónu, aj zo zvitku pod baránkovými nohami smerujú zväzky svetelných lúčov k adorujúcim, čím sa naznačuje symbolické prekonanie všetkých bariér. Prekonávanie hraníc však má čisto mystický charakter a rozhodne vylučuje akékoľvek násilie, ktoré by sa mohlo páchať na baránkovi v úlohe obetného zvieraťa. Ide skôr o triumfálny obraz povýšenia symbolickej podstaty života, ktorá si zasluhuje úctu.

Baránok vyzerá v rámci dobových limitov znázorňovania skutočnosti ako normálne zviera. V iluminácii teda nenájdeme stvárnenie surreálnych motívov Jánovho textu (Zjv 5,6): „I videl som v strede medzi trónom a štyrmi bytosťami uprostred starcov stáť Baránka, ktorý bol ako zabitý. Mal sedem rohov a sedem očí, čo je sedem Božích duchov, poslaných na celú zem“. Takéhoto symbolicky (de)formovaného baránka možno vidieť napríklad v iluminániách Bamberskej apokalypsy (okolo 1000-1020).[28] Baránok-Kristus ako jediná bytosť schopná

[26] Natasha O'HEAR, *Picturing the Apocalypse. The book of Revelation in the arts over two millennia*, New York: Oxford University Press, 2015, s. 53.

[27] Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 8850, fol. 1v. Pozri Evangelia quattuor [Évangiles de Saint-Médard de Soissons] (1v-221v). Capitulare evangeliorum (223r-235v). | Gallica (bnf.fr) Por. Charlotte DENOËL, Soissons-Evangeliar, in BRINK, Peter van den & AYOOGHI, Sarvenaz (eds.) *Karl der Große – Charlemagne. Karls Kunst. Katalog der Sonderausstellung Karls Kunst vom 20. Juni bis 21. September 2014 im Centre Charlemagne, Aachen*. Dresden: Sandstein, 2014, s. 228–231.

[28] Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Bibl.140, fol. 13v.

otvoriť zapečatenú knihu disponuje špeciálnou silou. Jedine On, zabitý Baránok Boží ako obetovaný človek – *homo sacer* – vie odhaliť tajomstvá dejín.[29]

Na iných miestach tohto rukopisu vyjadrili Baránkovu moc aj bez deformácie – napríklad vtedy, keď pokojne konfrontujú zlovestných apokalyptických jazdcov, prinášajúcich na svet rozbroje, vojnu, hlad a smrť.[30] V každej z týchto iluminácií stojí baránok sám oproti jazdcom, zobrazeným inak na plochom a prázdnom pozadí. Z tohto vizuálneho kontextu je okamžite zrejmé, že ide o celkom mimoriadnu bytosť so schopnosťami, ktoré môžu nadobudnúť význam aj v kontexte predstáv o konkrétnejších pozemských konfliktoch. V niektorých obrazových cykloch apokalypsy sa toto spojenie dokonca konkretizovalo: posvätný symbol sa spájal s vlajkami a erbami určitých krajín či vladárov. Napríklad v impozantnom cykle tapisérií v Angers sa zabitý Baránok, ktorý ešte krváca z krku aj nôh, spája s erbom objednávateľa cyklu, Ľudovíta z Anjou.[31] Univerzálnosť symbolu tak ustupuje úlohe vyjadriť určitú partikulárnu identitu, ktorá sa ideovo aj mocensky usilovala vymedziť oproti iným skupinám ľudí, neraz aj inak uvažujúcim kresťanom.

Na druhej strane existovala možnosť vyhnúť sa vojnám či iným katastrofám a predstaviť baránka uprostred pokojnej rajskej záhrady. Napríklad vo freske kostola San Pietro al Monte v Civate ho vidíme pri nohách Krista, ktorý tróni v ľudoprázdnom Nebeskom Jeruzaleme. Tieto kontrastné možnosti zobrazovania súvisia aj s fascinujúcou otázkou vzťahu medzi predstavou apokalyptického baránka, umiestneného v transcendentálnej sfére, s fyzickou podobou zvieraťa, s telom, využitým na materiálne predstavenie tohto symbolu, ako aj s jeho miestom v rámci spoločenstva.

[29] Kurt APPEL, The Testament of Time – The Apocalypse of John and the recapitulatio of Time according to Giorgio Agamben, in WIESER, Veronika, ELTSCHINGER, Vincent & HEISS, Johann (eds.) *Cultures of Eschatology. Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities.* Oldenbourg: De Gruyter, 2020, s. 733-758. https://doi.org/10.1515/9783110597745-036.

[30] Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Bibl.140, fol. 14r-15v.

[31] Natasha O'HEAR, *Picturing the Apocalypse. The book of Revelation in the arts over two millennia*, New York: Oxford University Press, 2015., s. 64. Luigi ANGELINO, *L' arazzo dell'apocalisse di Angers. Una testimonianza tra cielo e terra*, Brescia: Cavinato editore international, 2020.

Flámska apokalypsa (Apocalipsis in dietsche), okolo roku 1400, Paríž, Bibliothèque nationale de France, Néerl3, fol. 6r.

Gentský oltár

Obrazy, ktoré tematiku umiestňujú do kontextu spoločenstva, sa obvykle vyznačujú vyššou významovou komplexnosťou. Týka sa to napríklad aj zobrazenia obetovania a utrpenia. U apokalyptického baránka sa utrpenie obvykle prejavuje krvácaním. Najčastejšie krváca do kalicha. Napríklad na Gentskom oltári Baránok stojí na oltárnej menze, zobrazenej uprostred mimoriadne podrobnej, množstvo detailov obsahujúcej kompozície otvoreného oltárneho retabula. Maľovaný oltár tak odkazuje na oltár skutočný. Krv, vytekajúca v iluzívnom priestore maľby z rany na baránkovej hrudi prýšti do kalicha, čím poukazuje na liturgickú obetu nielen všeobecne, ale aj konkrétne, vo vzťahu k dianiu pred maľbou. Nedávne reštaurovanie maľby odhalilo aj humanoidnú tvár baránka. Toto výtvarné riešenie umiestnilo podobu symbolu medzi ľudský a zvierací svet. Pohľad zvieraťa, reprezentujúceho vteleného a umučeného Boha predsa nemôže byť rovnaký ako pohľad, ktorý nenesie žiadne symbolické významy. Musí byť partnerom v dialógu, zahŕňajúcom nielen zmyslové, ale aj interpretujúce a intelektuálne videnie.[32] Aj nápis na oltári obsahuje liturgický text, ktorý zvýrazňuje Baránkovu úlohu v dejinách spásy a číta sa vo vrcholnom momente slávenia omše: ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI (Jn 1,29: „Hľa baránok boží ktorý sníma hriechy sveta“). Tieto slová prednáša kňaz vo vrcholnom momente liturgie, pri pozdvihovaní posvätenej hostie. Teologické súvislosti tejto témy predstavujú ďalšie nápisy, napríklad HIC EST FONS AQUE VITE PROCEDENS DE SEDE DEI + AGNI, pripomínajúci vodu života, ktorá vyteká od trónu božského Baránka (Zjv 22,1).[33] Detailné fotografie, zverejnené po reštaurovaní umožňujú rozoznať špliechanie vody vo fontáne, čo možno na základe vizuálnej analógie s vyšplechovaním Baránkovej krvi pri jej dopade do kalicha považovať za dokreslenie eucharistických významov, ktoré osobitne vystupujú v kontexte kompletného trinitárneho obrazu na centrálnej osi oltára (Otec + žiariaca holubica ako Duch + baránok ako Kristus).[34] Baránok na oltári tvorí stred spoločenstva. Najbližší okruh okolo neho vytvárajú duchovné bytosti – anjeli, ktorí držia *arma christi* ako odkaz na Kristovu obetu, modlia sa so zopätými rukami alebo mávajú kadidelnicami tak, že ich pohyb smeruje k oltáru. O niečo ďalej sa k Baránkovi približujú štyri procesie svätých osôb. Tento motív môže odkazovať na eschatologickú reč Krista v Matúšovom evanjeliu: „On pošle svojich anjelov za mohutného zvuku poľnice a zhromaždia jeho vyvolených zo štyroch strán sveta“ (Mt 24,31). Na čele dvoch

[32] Barbara BAERT, The New Lamb and the Iconic Gaze, in *Iconographica* 20 (2021): 103-115., s. 110.

[33] Otto PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München: Prestel, 1989, s. 124-127.

[34] Pozri http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/ (naposledy navštívené 13.12.2023). Wolfgang KEMP,“ Realismus als Katalysator: der Genter Altar – vom Bildsystem zum Gattungssystem,“ in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (2020): 471-491. https://doi.org/10.1515/ZKG-2020-4002.

sprievodov v popredí kľačia, otočení smerom k Baránkovi, dve skupinky mužov – vpravo apoštoli a vľavo učenci s otvorenými knihami. Z krajinného pozadia vľavo prichádzajú cirkevní hodnostári. Na čele zástupu svätých panien, ktoré prichádzajú spoza hustých kríkov vpravo, vidno aj sv. Agnešu, ktorej atribútom je práve baránok.

Živý baránok, ktorý stojí na oltárnom stole uprostred otvoreného retabula, kontrastuje s baránkom, predstaveným ako atribút v rámci iluzívnej kamennej sochy Jána Krstiteľa, namaľovanej v grisaille farebnosti na zavretých krídlach diela. Na baránka poukazuje aj opakovaný, no skrátený výrok žehnajúceho Jána Krstiteľa pri jeho iluzívnom plnofarebnom obraze v rámci scény Deesis v hornom registri otvoreného oltára: ECCE AGNUS DEI („Hľa Baránok boží“).

Malý „emblematický" obraz víťazného baránka so zástavou sa ešte trikrát opakuje aj na dlážke pod muzicírujúcimi anjelmi, ktorí obklopujú centrum horného registra.[35] Celkom naľavo hore v iluzívnej maľbe reliéfu nad postavou Adama Ábel dvíha obetného baránka. Vďaka nepravidelnej ploche maľby (polovičná luneta) dostáva jeho obeta oveľa väčší priestor ako Kainova, zobrazená v ostávajúcom stiesnenom priestore za Ábelovým chrbtom.

Symbol baránka sa tak v tomto diele vracia zakaždým v inom štýle a významových súvislostiach, takže sa zdá, že jeho muliplikácia už nevyplýva len z náboženských potrieb, ale aj z princípu rozmanitosti, ktorý je vlastný svetu umenia.

Dôkladne prepracovaný viacvrstvový systém asociácií v tomto diele predstavuje v istom zmysle vrchol stredovekého vývoja. Umelci nasledujúcich období museli túto zložitosť redukovať a zároveň tvorivo zdôrazniť niektoré významy symbolu kladením iných akcentov.

[35] Tamtiež, s. 487.

Hubert a Jan van Eyck: Gentský oltár (1432)

„Znepokojivo humanoidná“ tvár baránka
(po reštaurovaní, ktoré sa začalo v roku 2012)

Záver

Symbolické významy a naratívne kontexty obrazu baránka sú na jednej strane ukotvené v biblických textoch, ktoré majú po stáročia kanonizovanú podobu, takže zakladajú významovú kontinuitu, presahujúcu aktuálne historické kontexty. Na druhej strane sa tento komplexný súbor odkazov stáva aj v umeleckých dielach predmetom interpretácií, ktoré sa historicky vyvíjajú. Z bohatej pokladnice odkazov si vyberajú určité momenty, ktoré potom aktualizujú a prezentujú v umeleckom jazyku svojej doby. Podoba umeleckej aktualizácie tak závisí od viacerých momentov: 1, formálne stvárnenie zvieraťa a jeho okolia, prináša do hry široký súbor psychologických významov na strane tvorcu aj na strane vnímateľa; 2, štýl tvorcu obrazu, jeho vizuálny jazyk, môže tému neočakávaným spôsobom transformovať; 3, prípadné textové odkazy v diele dokážu niektorí vnímatelia prečítať, iní zasa nie; 4, autori si z biblickej tradície vyberajú, na čo má ich dielo odkazovať, pričom môžu zohľadniť, čo divák pozná, aby tomu dokázal porozumieť; 5, ďalšie významy môže autor či divák do diela vložiť neuvedomene, vďaka svojej jedinečnej životnej dráhe a stereotypom v myslení. Prítomnosť a vzájomná interakcia týchto faktorov spôsobuje, že ide o veľmi komplexný problém.[36]

Po priblížení symbolických významov baránka vo vybraných dielach stredoveké-ho umenia ostáva bez odpovede množstvo otázok, zameraných na premeny tohto symbolu v nasledujúcich obdobiach, vrátene umenia súčasnosti. Aká je úloha obrazu pri tvorbe zmyslu u diváka? Je tento proces v rukách umelcov, alebo ho podmieňujú rôzne okolnosti, ktoré umelci nevedia ovplyvniť? Pozorovanie premien symbolov môže viesť k pochybnostiam: „Symboly nie sú pevné ani večné. Historická premenlivosť na ne neustále pôsobí a mení ich významy z jedného časového obdobia na druhé a z jedného kultúrneho prostredia na druhé … význam nie je nezávislou vlastnosťou znaku, ale je neustále vytváraný a pretváraný jeho pozorovateľmi a používateľmi.“[37] Napriek tomu je dôležité hľadať kontinuitu. Aj prítomný text splní svoju úlohu, ak aspoň trochu prispeje k tomu, aby sa pri nových tvorivých činoch celkom nezabudlo na odvážny vzlet imaginácie a mimoriadnu kultivovanosť, spojenú s interpretáciou symbolu baránka v stredovekom umení.

[36] K otázkam aspektivity diela výtvarného umenia por. Whitney DAVIS, *A general theory of visual culture*, Princeton: Princeton University Press, 2022.

[37] Marina WARNER, *Forms of Enchantment: Writings on Art & Artists*, London: Thames & Hudson Incorporated, 2018.

LITERATÚRA

ANGELINO, Luigi, *L' arazzo dell'apocalisse di Angers. Una testimonianza tra cielo e terra*, Brescia: Cavinato editore international, 2020.
APPEL, Kurt, The Testament of Time – The Apocalypse of John and the recapitulatio of Time according to Giorgio Agamben, in WIESER, Veronika, ELTSCHINGER, Vincent & HEISS, Johann (eds.) *Cultures of Eschatology. Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities.* Oldenbourg: De Gruyter, 2020, s. 733-758. https://doi.org/10.1515/9783110597745-036.
AVENARIUS, Alexander, *Byzantský ikonoklazmus. Storočie zápasu o ikonu*, Bratislava: Veda, 1998.
BAERT, Barbara, The New Lamb and the Iconic Gaze. in *Iconographica* 20 (2021): 103-115.
BORECZKY, Anna, *The Budapest Concordantiae Caritatis : the medieval universe of a cistertian abbot in the picture book of a Viennese councilman*, [Szekszárd]: Schöck ArtPrint Kft., 2017.
DAVIS, Whitney, *A general theory of visual culture*, Princeton: Princeton University Press, 2022.
DENOËL, Charlotte, in BRINK, Soissons-EvangeliaPeter van den & AYOOGHI, Sarvenaz (eds.) *Karl der Große – Charlemagne. Karls Kunst. Katalog der Sonderausstellung Karls Kunst vom 20. Juni bis 21. September 2014 im Centre Charlemagne, Aachen.* Dresden: Sandstein, 2014, s. 228–231.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pred časom. Dejiny a anachronizmus obrazov*, Bratislava: Kalligram, 2006.
DRESKEN-WEILAND, Jutta, *Mosaics of Ravenna : image and meaning*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2016.
GERÁT, Ivan, Medieval Narrative Structures and Visual Time (a historiographical outline) / Stredoveké naratívne štruktúry a vizuálny čas (historiografický náčrt). in *Ars* 57 (2024): 3-20. https://doi.org/10.31577/ars-2024-0001.
GIRARD, René, *Obětní beránek*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
GUTHRIE, Nancy, *The Lamb of God. Seeing Jesus in Exodus, Leviticus, Numbers and Deuteronomy (A ten-week Bible study)*, Wheaton, Ill.: Crossway, 2012.
HAMBURGER, Jeffrey F.- BOUCHÉ, Anne-Marie (eds.), *The mind's eye : art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2006.
de HULSTER, Izaak J. – LEMON Joel M., *Image, text, exegesis : iconographic interpretation and the Hebrew Bible*, New York: Bloomsbury T&T Clark, 2015.
de HULSTER, Izaak J. – STRAWN, Brent A.- BONFIGLIO, Ryan P., *Iconographic Exegesis of the Hebrew Bible / Old Testament: An Introduction to Its Method and Practice*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.
JÄGGI, Carola, *Ravenna : Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt : die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2013.

KEMP, Wolfgang, *Christliche Kunst : ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München: Schirmer/Mosel, 1994.
KEMP, Wolfgang, Realismus als Katalysator: der Genter Altar – vom Bildsystem zum Gattungssystem. in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (2020): 471-491. https://doi.org/10.1515/ZKG-2020-4002.
LOBELL, Leona Michele, The Lamb of God: The sacred made visible. New York: New York University, 1989.
LOWDEN, John, *The Making of the Bibles Moralisées*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2000.
de MEDEIROS, Paulo – PONZANESI, Sandra (eds.), *Postcolonial theory and crisis*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2024. https://doi.org/10.1515/9783111005744.
MOHNHAUPT, Bernad, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern ; New York: Peter Lang, 2000.
O'HEAR, Natasha, *Picturing the Apocalypse. The book of Revelation in the arts over two millennia*, New York: Oxford University Press, 2015.
PÄCHT, Otto, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford* Oxford: Clarendon Press, 1966.
PÄCHT, Otto, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München: Prestel, 1989.
PIPPAL, Martina, Von der gewußten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellung bis 1181. in *Der Kunsthistoriker* 4 (1987): 53–61.
ROLAND, Martin, – Lilienfeld STIFTSBIBLIOTHEK – de Campo Liliorum UDALRICUS, *Die Lilienfelder Concordantiae caritatis : (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2002.
RONNBERG, Ami – MARTIN, Kathleen (eds.), *The book of symbols. Reflexions on archetypal images*, Köln: Taschen, 2011.
RUMPZA, Stephanie, *Phenomenology of the icon. Mediating God through the image*, Cambridge: Cambridge University Press, 2023. https://doi.org/10.1017/9781009317900.
SCHAPIRO, Meyer, *Dílo a styl*, Praha: Argo, 2006.
SCHLIE, Heike, Vom Ambo zum Retabel : das Klosterneuburger Goldschmiedewerk von Nikolaus von Verdun., in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80 (2017): 247-272. https://doi.org/10.1515/ZKG-2017-0013.
SKINNER, Christopher W., Another look at"The Lamb of God". in *Bibliotheca Sacra* 161 (2004): 89–104.
TELESKO, Werner, *In Bildern denken. Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne*, Wien: Böhlau Verlag, 2016. https://doi.org/10.7767/9783205204626.
WARNER, Marina, *Forms of Enchantment: Writings on Art & Artists*, London: Thames & Hudson Incorporated, 2018.

WIRTH, Karl-August (ed.), *Pictor in Carmine. Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200 ; nach MS 300 des Corpus Christi College in Cambridge*, Berlin: Mann, 2006.

prof. PhDr. Ivan Gerát, PhD.
Centrum vied o umení SAV
Dúbravská 9, 841 04 Bratislava
Katedra dejín a teórie umenia
Filozofická fakulta, Hornopotočná 23
917 01 Trnava
ivan.gerat@gmail.com