III.

MILENA BARTLOVÁ

Obraz jako náboženský problém

Vztah mezi reformací a výtvarným uměním bývá obecně považován za otevřeně nepřátelský. V historické paměti Čech i okolních zemí jsou husité zapsáni jako ničitelé kulturních hodnot, a zvláště výtvarných uměleckých památek. Takové tradiční hodnocení však už dnes neobstojí před výsledky několika desetiletí vědeckého poznání, které již nezatěžuje politická identifikace velkých států, vytvářejících zázemí historiografických studií, s církvemi (jako bylo dlouho trvající dědictví rakousko-uherského státního katolicismu či státního luteránství v Prusku). Dnešní společnost si stále více uvědomuje, že se musí vyrovnávat s bezprecedentním nástupem nové kultury obrazu, kterým je naše vizuální prostředí přesyceno. Ani teorie a dějiny umění nemohou nadále zavírat oči před tím, že obrazy už definitivně vykročily z oblasti umění v jeho novověkém a moderním pojetí – tedy z prostoru vyhrazeného elitním společenským skupinám, kde jsou esteticky vnímány v přiměřeném odstupu, nezasahují však do ostatních oblastí života. Dnešní obraz je snadno dosažitelný prakticky pro každého, nese důležité komunikační funkce a při tom je vystaven otázce, zda a jak je pravý a pravdivý. Paradoxně jsme se tak dnes dostali do situace, kdy můžeme snáze pochopit, čím byl obraz ve středověku a v jakém smyslu se v reformaci mohl stát jedním z ústředních problémů nejen církve, ale celé společnosti.

Středověký obraz totiž musíme chápat jako předmět, jehož umělecká či estetická funkce nejsou tím hlavním, proč obraz vzniká a proč jej společnost potřebuje, nýbrž jako věc, která je především komunikačním médiem.[1] Malá pozornost k tomu, co my na uměleckých dílech považujeme za podstatné, se ve středověku odráží nejen v nedostatku subjektivity (obraz se neoceňuje jako osobní vyjádření svého tvůrce), ale také v tom, že slova *imago*, *figura*, *simulacrum*, používaná pro obraz v latině jako společném intelektuálním jazyku středověké Evropy, nerozlišují, zda jde o malbu, sochu, reliéf, výšivku či zlatnické dílo. Výtvarné umění pro svou materiální podstatu nepatřilo mezi privilegovaná, racionální *svobodná umění*, ale mezi umění řemeslná. *Autor* v moderním významu byl ve

[1] Srov. zejména Schwarz 2002; Bartlová – Šroněk 2007.

středověku vlastně *vždy již mrtev*.[2] Výtvarník zpravidla spolupracoval na koncepci, obsahu i významu obrazu s dalšími lidmi – se spolupracovníky v dílně; se vzdělaným konceptorem, který vypracoval komplikovanější symbolický obsah obrazu; s objednavatelem, který určoval, co chce za své peníze dostat. Formulace Hanse Beltinga, že obraz před věkem vrcholné renesance byl *obrazem před érou umění*,[3] definovala hranici příliš ostře, otevřela nám však oči pro pochopení faktu, že poměřovat středověký obraz moderními měřítky tvorby, vnímání a existence umění znamená nepochopit z historické skutečnosti skoro nic, zato vše překrýt projekcí vlastních představ o minulosti. Středověk nepřemýšlel o obrazu jako uměleckém výrazu autora, nezajímaly jej autorství a originalita ani vztah zobrazení k všednímu, viditelnému světu. Obraz nebyl projekční plochou individuálního pohledu, ale byl sám sebou, fyzicky přítomným hmotným objektem, který za určitých podmínek dokázal zviditelnit to, co je běžně našim očím neviditelné.

Komunikačním médiem byl obraz pro středověkou kulturu ve dvou směrech. Především musíme vzít vážně roli, jakou hrálo vizuální vnímání ve společnosti, ve které až do konce středověku převažovala funkční negramotnost většiny obyvatelstva včetně privilegovaných vrstev.[4] Kdo neumí číst, může se dívat a nepotřebuje k tomu absolvovat speciální školní výuku. Obraz navíc setrvává na svém místě poměrně dlouho stejný, na rozdíl od pronášeného slova, které pověstně prochází jedním uchem dovnitř a druhým ven. Náboženský obraz tak nesl hlavní tíhu potřeb didaktického působení církve ve společnosti, v níž se jen pomalu rozšiřovalo a prohlubovalo individuální přijetí křesťanství nejen jako vnější identifikace, ale také jako osobního morálního přesvědčení. Teprve od 13. století doplňovala obrazová média systematická kazatelská činnost a s nástupem první reformace koncem 14. století vystupovaly obrazy často v těsném spojení právě s kázáním. Velká část i těch umělecky nejkvalitnějších obrazů byla proto veřejně přístupná v kostelích a na veřejných prostranstvích. K náboženskému poselství se těsně družila politická funkce: předvádění a prokazování moci vizuálními prostředky využívalo shodných technik a strategií. Politika a náboženství nebyly ovšem vnímány jako dvě protikladné oblasti, ale stále ještě panovalo jejich hluboké a původní propojení: umělecká reprezentace je součástí oprávnění vládnout. Vedle objektů, které se nám dochovaly jako umělecké památky, fungovaly ve stejném směru a často koordinovaně a synchronně s nimi také efemérní formy vizuální nádhery – dočasné architektonické konstrukce zdobené obrazy, inscenované průvody a performance či luxusní kuchařská díla. Souhrnně řečeno: středověké umělecké dílo bylo ve zcela jiné míře, než si dnes dovedeme představit, aktivně zapojeno do života společnosti. Pořídit vysoce kvalitní a nákladný obraz, který bude veřejně přístupný a bude všem trvale připomínat jméno svého dárce, byl prestižní skutek a nezbytná součást reprezentace ekonomických a mocenských elit. Obětování drahocenného díla Bohu či světci, a tedy vyřazení vyna-

[2] K této i dalším teoretickým otázkám srov. Bartlová 2006b; Bartlová 2008a (s další literaturou).
[3] Belting 1990.
[4] Srov. k tomu Ong 2006; Camille 1985.

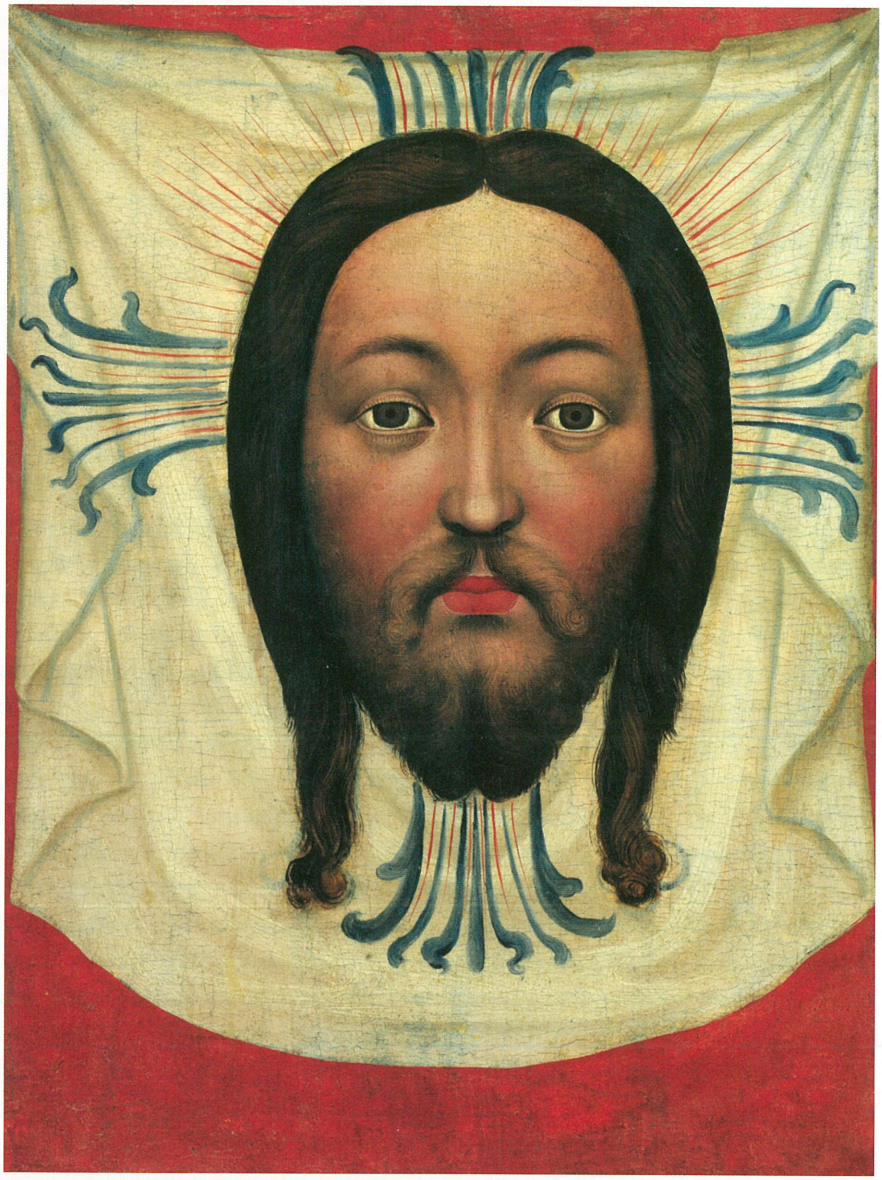
ložených nákladů z ekonomického oběhu, bylo zároveň obecně schvalovaným způsobem přerozdělování bohatství.

Druhá komunikační funkce obrazu je pro modernisticky nastavené myšlení poněkud obtížněji pochopitelná, jakkoli i dnes klademe denně obrazům otázku, zda a jak jsou pravdivé, jak zastupují to, co zobrazují, a jak je tomu s ukazováním neviditelného. Tyto požadavky ale nemáme na obrazy umělecké, jejichž drtivou většinu jsme oddělili od všedního života a bezpečně uzavřeli do muzeí, nýbrž na obrazy vzniklé pomocí technických nástrojů, což donedávna – byť i tehdy jen zdánlivě – zaručovalo jejich nezávislost a objektivitu.[5] Nezkreslená pravdivost dokumentární fotografie a vědecké ilustrace či technické vizualizace, pravost portrétu v identifikačních dokladech či přesnost zobrazení biologického mikrosvěta např. pro stanovení lékařské diagnózy jsou i dnes oblastmi, kde obraz může hrát roli v otázkách života a smrti. Pro středověkou společnost byl obraz problémem jako součást komunikačního vedení mezi pozemským člověkem a posvátnem. S pomocí narativních obrazů se publiku vštěpovaly biblické příběhy, učení církve, emocionálně naléhavé výzvy k pokání a obrácení a někdy i složité symbolické významy. Obraz byl ovšem v antickém i středověkém pojetí pověstným *písmem pro nevzdělané*[6] ještě v jiném smyslu. Naše přesvědčení, že se k podstatě věci spolehlivě přiblížíme jedině slovem, kdežto obraz má k pravdě daleko, vzniklo až s humanismem a reformací, předtím se mnohem více důvěřovalo v noetické schopnosti obrazu.[7] V předreformační církvi, a v pravoslaví dodnes, byla obrazu přiřčena důstojná role paralelního média náboženské zvěsti vedle slova a psaného textu. Vedle narativních obrazů hrály už od antiky významnou roli také portrétní obrazy a právě ty se staly největším problémem. Jak to dělají, že mohou správně a pravdivě reprezentovat svatou postavu? Pouze v tom případě jim totiž lze důvěřovat jako komunikačním nástrojům, pouze pokud je reprezentace správná a spolehlivá se také lze spolehnout na to, že modlitby či obětiny přednesené před obrazem dojdou zraku a sluchu adresáta. Zásadním a hlubokým problémem se stal především obraz znázorňující Ježíše Krista, ať již jeho *portrét* anebo jeho zpodobení jako dítěte v náručí matky, Panny Marie. Jestliže byl Ježíš zároveň celý Bůh a celý člověk, není zde nebezpečí, že obraz zachytí pouze jeho lidskou podstatu, avšak pomine tu božskou? Pak by byl nejen nepravdivý, ale mohl by dokonce svádět k herezi. Je obraz opravdu nějakým způsobem v přímém kontaktu s tím, koho zobrazuje? Je-li díky tomu možné mít pravdivý a věrný obraz Krista, nemůže ovšem být režim dívání se na něj stejný jako u běžných obrazů. Obraz, který by se skutečně podílel na posvátném, nestačí pozorovat, ale je třeba k němu přistupovat celou osobností, angažovaně: tedy ho uctívat. Přenáší se však úcta prokazovaná obrazu na jeho předlohu? A pokud není zobrazená osoba nějakým způsobem v obraze přítomna, není vytváření a uctívání jejího obrazu ve skutečnosti modloslužbou, tedy fatální záměnou lidskýma rukama vytvořeného obrazu za samotné božství? Základní odpověď zněla, že je vskutku správné

[5] Kat. Karlsruhe 2002.

[6] Slova z korespondence papeže Řehoře I. Velikého (kolem 600) se často chápou příliš zjednodušeně. Srov. naproti tomu Camille 1985; Chazelle 1990.

[7] Didi-Huberman 2005; Robert 2004.



III/5 Madona zv. Cibulkova, zadní strana s Veraikonem, po 1436, Praha, Národní galerie v Praze

uctívat, ale pouze onu zobrazenou posvátnou osobu. Uctívání lidskýma rukama udělaného obrazu by bylo hříšnou modloslužbou; správný obraz při správném uctívání však úctu na svůj prototyp přenáší.

Mimořádně závažné otázky, které obrazy posvátných osob, a především Ježíše Krista vyvolávaly, muselo křesťanství řešit od samého počátku svého rozšíření za hranice židovského prostředí v pozdně antické společnosti. Naše představa o bytostném spojení křesťanství a obrazu je naturalizací výsledku dlouholetých a intelektuálně náročných sporů a konfliktů. Ty se odehrávaly ve východní, byzantské kulturní oblasti (jež byla středověkým pokračováním antického Řecka, a není proto divu, že jak výtvarné umění, tak filosofická reflexe tu měly bohatou tradici a živnou půdu)

a vyvrcholily tzv. ikonoklasmem v 8. a 9. století.[8] Západní církev, působící ve zcela jiných podmínkách, sporu o ikony příliš nerozuměla. Po dlouhou dobu tu obrazy, a dokonce i trojrozměrné sochy fungovaly nejen jako didaktické nástroje poučení nevzdělaných, ale také jako objekty ztělesňující přítomnost posvátné moci, aniž by to vyvolávalo podstatnější starosti. Obrazy v západní církvi proto nikdy nezískaly tak vyhraněné a závažné místo v teologicko-filozofické teorii, v liturgii i zbožnosti, jako tomu bylo – a dodnes je – ve východním pravoslaví. Závažnější roli než na Východě hrály – a dodnes hrají – v katolické církvi ostatky (těla zemřelých světců, tělesné fragmenty a předměty, které se těl dotýkaly).[9] Pochopit spojení ostatku se svatou osobou nečinilo problém, protože nejde o věci vytvořené lidskýma rukama, a při jejich spojení s obrazem zůstávalo vždy bezpečně zřetelné, že právě relikvie *zpřítomňuje* svatou osobu. Ve 14. a 15. století pak na Západě posvátný portrétní obraz v roli základního komunikačního spojení s Kristem zastínila eucharistie, a to jak v teologicko-filozofické reflexi, tak postupně i v náboženské praxi.

Obrazy ovšem v posvátném kontextu nadále fungovaly a bylo jich tu stále více. Latentní konflikt, spočívající ve stálém sklonu jakéhokoli křesťanského obrazu stát se, zejména pro nevzdělané laiky, nepovolenou modlou, dozrál ke krizi a výbuchu až s reformací. Kamenem úrazu byla tradiční náboženská praxe, která se ani sebedůkladnějším teoretickým řešením nastoleného problému nehodlala nechat změnit. I když špičkoví teologové dokázali uspokojivě vysvětlit vztah mezi Kristem a jeho obrazem, skutečné jednání zjevně sklouzávalo k modlářství: věřící se chovali tak, jako by posvátná osoba byla ve svém obrazu skutečně přítomna, a rozlišovali podle toho oblibu různých obrazů, připisovali pouhému kusu dřeva zázračné schopnosti, přinášeli mu obětiny květin a svíček. I když se církevní úřad snažil takové jednání regulovat vypisováním odpustků, pečlivým procesem oficiálního schválení spontánně vznikajících kultů a zaváděním kultů kontrolovaných, přesto byla praxe uctívání obrazů trnem v oku zejména reformně orientovaným klerikům. Jejich odpor vycházel především z přesvědčení, že jediným legitimním a spolehlivým předmětem, který zajišťuje přítomnost Kristovu v jeho církvi, a tedy i v kostele, je proměněný eucharistický pokrm. Hlavní námitka českých teologů zněla: obrazy svou vnější krásou svádějí nevzdělané k tomu, aby jim věnovali více a intenzivnější pozornosti nežli Kristu přítomnému v eucharistii.

Husitství je první evropskou reformací, a proto je česká formulace a řešení otázky náboženských obrazů nesporně velmi zajímavým tématem i z mnohem širšího hlediska, než jsou naše národní dějiny. Z tohoto obecnějšího pohledu je patrné, že omezení tématu vztahu české reformace včetně husitství k obrazům na jejich destrukci by bylo trestuhodným omylem (podrobněji o tom viz v následujícím textu této publikace). Nejenže čeští reformní myslitelé, zejména Matěj z Janova, přinesli důležité podněty do sporu o povahu a funkci náboženského obrazu, ale po poměrně

[8] Jako odkaz k bohaté bibliografii na téma byzantského ikonoklasmu uvádím recentní publikaci Barber 2002 a ve slovenštině monografii Avenarius 1998, obě s další bibliografií. – Tato esej je obecným přehledem problematiky, proto omezuji bibliografické odkazy jen na nejnutnější minimum.

[9] Bynum 1991; Angenendt 1997.

krátké etapě ničení v chiliastické euforii produkovala utrakvistická církev záhy i vlastní výtvarné hodnoty. Nemohla ostatně jinak – z naznačeného charakteru komunikačních funkcí středověké vizuální kultury vyplývá, že prosazení nového přístupu, a zejména nových mučedníků Jana Husa a Jeronýma Pražského vyžadovalo využití běžných mediálních prostředků, tedy i uměleckých děl v chrámech.[10] Bez nadsázky lze dokonce říci, že česká reformace se musela k obrazům vrátit už proto, že ve svých formativních letech nemohla mít k dispozici zcela novou masovou komunikační techniku, jež od konce 15. století nevratně změnila evropské myšlení – totiž knihtisk. Podíl knihtisku na úspěchu Lutherovy reformace nespočívá pouze v technice rychlé a účinné propagandy, ale také v tom, že *slovo* jako centrum a úhelný kámen křesťanské církve může prakticky fungovat právě až v typografické kultuře, pracující s trvale stejným a každému dostupným textem a kontextem. Naproti tomu husité a utrakvisté 15. století založili svůj reformovaný koncept církevního společenství na eucharistii (proto byl jejich hluboce významovým vizuálním symbolem kalich). Scházela jim totiž možnost postavit proti obrazu s jeho širokými náboženskými funkcemi jiné slovo nežli to mluvené, kázané, a tedy pomíjivé. Česká utrakvistická církev tudíž neměla – a nemohla mít – k obrazu tak zásadně nepřátelský postoj, s jakým vystoupila v poslední třetině 15. století teprve Jednota bratrská a v následujícím století kalvinisté. Odpor k uctívání obrazů, pochybnosti o jejich náboženské legitimitě i násilná likvidace toho, čemu my říkáme umělecká díla, v bojích husitské revoluce jsou ovšem nepochybná fakta, kterých si podrobněji všimneme v následující stati. Jakmile se však utrakvistická církev chtěla stát společensky normální strukturou, nemohla trvat na gestu odmítání obrazů, které ostatně české husity spojuje s celou řadou revolucionářů – od konfesních převratů 16. století přes Francouzskou revoluci až např. po radikální islamisty z Tálibánu.

Zásadní změnu přinesla až Lutherova reformace, která plně využila nejen celého rejstříku nových komunikačních možností knihtisku, nýbrž také posunu ve vnímání obrazu, k němuž došlo v renesanci. Nejen v Itálii, ale od devadesátých let 15. století i v Záalpí se obraz zbavoval převahy komunikačních, noetických i didaktických funkcí ve prospěch plnějšího docenění specifičnosti vizuálního uměleckého díla. Pro Luthera tak už obraz je *jenom pouhý obraz*, sekundární reprezentace slova a zkrášlení kostelního interiéru. Taková věc se už vlastně ani nemůže stát legitimním místem zjevení božské osoby, neumí sloužit jako živé komunikační vedení, zato má plně otevřenou cestu k modernímu estetickému vymezení obrazu jako něčeho, co nedokáže sdělit nic o podstatě světa a náboženských věcí a co těžiště své působnosti přenáší na rovinu subjektivního prožitku a emocionality. *Reformace obrazu* proměnila komunikační možnosti i zobrazovací konvence náboženského obrazu.[11] V důsledku toho se pak těžiště umělecké poptávky i produkce přesunulo do soukromé sféry, což s sebou přineslo úplnou proměnu námětů, formátů i výrazu výtvarné produkce.

[10] Bartlová 2005a.
[11] Koerner 2004.

IV.

MILENA BARTLOVÁ

Husitské obrazoborectví

Destrukce uměleckých děl husity zůstala hluboko zakořeněná v historické paměti. V tom byli její strůjci úspěšní, neboť právě této pozornosti chtěli dosáhnout. Ničení drahocenných předmětů spojených s náboženstvím a se společenskými elitami nebylo totiž jen radikálním revolučním gestem.[1] Vyčistit Boží chrám od poskvrny modloslužby znamenalo zároveň demonstrativně zbavit bohaté předmětů, jimiž vyjadřovali a upevňovali svou moc, a navíc připravit asketicky prázdný prostor, čistý stůl, pro budování nové, spravedlivé společnosti. V tom všem poznáváme stejné rysy, jaké známe i od revolucionářů následujících staletí. Zároveň je však zřetelné, že tyto motivace patřily jen k určité části husitství, totiž do jeho chiliastické fáze, kdy se očekával příchod milénia a nového království Božího. Tomu odpovídá výpověď narativních pramenů, kde můžeme sledovat davové ničení především mezi Pražany v letech 1419–1421 a pak u Žižkových vojsk. Žižkův ikonoklasmus byl ovšem založen na *vojácky zjednodušeném* učení, jehož legitimizací nebyly subtility teologicko-filozofické teorie, nýbrž odkaz ke vzoru starozákonních bojovníků. Zpráva o rituálním spálení drahocenností po dobytí hradu Rábí nám umožňuje vidět tyto akce jako jeden z řady skutků inspirovaných starozákonními texty, v tomto případě bojem Makabejských, který se stal modelem např. také pro text slavného chorálu *Ktož jsú Boží bojovníci*.[2]

Podstatné ovšem je odlišit činy skutečného obrazoborectví, inspirovaného náboženským odporem proti obrazům, od dalších situací, v nichž umělecká díla a architektonické celky byly vedlejšími, politováníhodnými, leč pochopitelnými oběťmi válečného konfliktu. Skutečně zbořit kamenný kostel nebo klášter je technicky a pracovně velice náročné. Zpravidla byly takové objekty vypáleny a více či méně poškozeny, stejně běžné ale také bylo, že byly následně opraveny. Opravovalo se technikami, jež se od těch původních prakticky nelišily, takže takové rekonstrukční zásahy z 15. století jsou pro nás jen velmi obtížně rozpoznatelné – pokud se opravovaly nedávno vytvořené objekty, zůstával podobný i „styl". Pouze v těch případech, kde po uklidnění poměrů chyběly peníze a důvod k obno-

[1] K obecné otázce ničení obrazů Gamboni 1997; poslední souhrnné práce o ikonoklasmu 15. a 16. století jsou Schnitzler 1996 a Kat. Bern – Strassbourg 2000.

[2] Holeček 1996; Bartlová 2002c.

IV/3 Pieta z Českého Krumlova, kolem 1410–1420, Regionální muzeum v Českém Krumlově

vě, zanikaly stavby pomalu v několika následujících staletích, především kvůli rozebírání a novému používání kvalitního stavebního kamene. To se týkalo zejména klášterních a hradních objektů, které v rámci válek a revolučních společenských změn přišly o svého vlastníka. Historická paměť, vinící husity paušálně z ničení uměleckých hodnot, byla mnohem spíše než znalostí skutečného stavu věcí ovlivněna propagandou nepřátel husitů, jejichž řady byly mimořádně početné – od soudobých církevních i politických autorit přes *řízené zapomínání* rekatolizace až po moderní historiky rakouského katolického státu. V tomto smyslu totiž husité prohráli – a prohrávají prakticky dosud, pokud se pohled do minulosti spokojuje se souhlasným přijetím dobových tendenčních informačních zdrojů; přiměřená kritika pramenů se prosazuje jen postupně.[3] Ukazuje se, že husitské obrazoborectví bylo poměrně záhy, už od bitvy u Lipan roku 1434, vystřídáno tolerantním vztahem k dosavadní kultuře, a tím i k církevnímu vizuálnímu umění.[4] Stejně jako se kališnictví nemohlo stát skutečnou reformací v pozdějším smyslu slova, nemohlo se ani vzdát obrazu – jak jsme podrobněji zmínili v závěru předchozí stati. Při jedná-

[3] Čornej 1986; Čornej 2000; Čornej – Bartlová 2007.

[4] Podrobněji s argumentací a literaturou Bartlová 2001c.

ních o kompaktátech a posléze při jejich praktické realizaci v české společnosti druhé třetiny 15. století byl odpor k obrazům společně s kritikou ornátů a kultovních performancí (jako jsou procesí apod.) kališnickými teology opuštěn jako věc nepodstatná. V zájmu uchránění podstatných věcí, především svobody přijímání z kalicha, již husitská strana považovala za rozhodující pro spásu, souhlasil Jan Rokycana s navrácením obrazů do kostelů. Jak dosvědčuje list Jiřího Poděbradského Janu Kapistránovi z roku 1452, byl v té době už ústřední utrakvistický chrám Matky Boží před Týnem v Praze *„naplněn obrazy světců a světic"*.[5]

Pro utrakvisty doby kompaktát byly ovšem obrazy čímsi odlišným nežli pro římské katolíky. Jakkoli nelze mluvit o skutečné *reformaci obrazu*,[6] přece rozbor špičkových uměleckých děl od anonymního sochaře zvaného Mistr Týnské kalvárie ukazuje, že existovala specifická umělecká forma vyjadřující utrakvistické přesvědčení. Nešlo jen o vážnost výrazu v protikladu k estetismu krásného slohu. Bolestní Kristové na radnicích Starého a Nového Města pražského ztělesňovali přesvědčení o přímé vládě Božího zákona ve světských věcech.[7] Ještě důležitější bylo, že Trůnící Madona jako střed hlavního oltáře Týnského chrámu byla prezentována bez polychromie, jako *„pouhý kus dřeva či kamene, bez života a ducha"*. Tato slova totiž použil Mistr Matěj z Janova v traktátu o obrazech už v době kolem roku 1380, aby charakterizoval přiměřené postavení obrazu v chrámu, který nesmí být zaměňován za jakkoli *živou reprezentaci* božské osoby samotné.[8] Matěj z Janova je nejvýznamnějším teoretikem obrazu v rámci husitství a klíčovým textem je šestá kniha jeho *Pravidel Starého a Nového zákona*. I když Mikuláš z Drážďan, Jakoubek ze Stříbra a Petr Payne rozpracovali Matějovo učení do radikálních důsledků, byl to právě jejich učitel, zvaný uctivě *Pařížský mistr*, kdo na základě kritického čtení Bible a autorit formuloval souhrn husitského pojetí obrazu. Vychází ze situace obrazu v rámci posvátného prostoru kostela jakožto shromáždění Boží církve. Jakákoli pozornost mu věnovaná nesmí konkurovat ústřední roli eucharistie. V ní je skutečně a trvale přítomen živý Kristus, zatímco obrazy jsou jen *připomínkou*, ať už Ježíše samotného či jeho matky a světců. Pozoruhodné je, že zcela výjimečně mezi středověkými teology přidal Janov k oběma standardním zdrojům teologické argumentace v Bibli a doktrinární tradici i vlastní zkušenost s prožitkem náboženského obrazu. *„Stojím zde jako svědek, že když jsem spatřil tento obraz, či spíše obraz obrazu v Lucce* [Volto Santo, socha Ukřižovaného z 9. stol., připsaná tradicí Nikodémovi], *kdykoli jsem jej uviděl vytvořený na veliké korouhvi a zvednutý vzhůru do vzduchu, vždycky jsem užasl a zježila se mi na hlavě kůže i s vlasy, a tehdy jsem začal mocně přemýšlet nad příchodem Kristovým a nad jeho soudem, jak bude velkolepý a hrozný."*[9] Díky němu si Matěj uvědomil obrovskou sílu, s níž dokázala kopie (!) svatého obrazu zapůsobit na něj jako na skeptického intelektuála. Kromě nebezpečí, kdy může obraz ohromit tím spíše intelektuálně bezbranné nevzdělance, tak vzal v úvahu i pozitivní hodnotu obrazového působení a přiznal oprávněnost alespoň těm iko-

[5] Dopis cituje Urbánek 1930, s. 721, pozn. 3; srov. Bartlová 2001b.
[6] Ve smyslu Koerner 2004, srov. závěr předchozí stati.
[7] Podrobněji Bartlová 2004a.
[8] Nechutová 1993, s. 50 a 55.
[9] Nechutová 1993, s. 76, český překlad Nechutová – Machovec 1994, s. 32.

nografickým typům, které mají legitimní původ bez zásahu lidské ruky a invence: tedy svatolukášskému obrazu Madony a Veraikonu. Janovova husitská argumentace ve věci obrazového diskurzu spočívá především na požadavku, aby obrazy neodváděly pozornost od jediného legitimního objektu – Krista samotného, přítomného v eucharistii. Pokud tak činí, nemají raději v kostele být, měly by se odstranit a uložit na nějaké vhodné místo. Jakkoli není Janov v navrhovaných opatřeních radikální, je důsledný v teologickém hodnocení obrazu jako zcela pozemského předmětu, kusu dřeva či kamene, který opracoval a pomaloval člověk-umělec podle toho, co kdy spatřil kolem sebe, a vytvořil jej podle toho, kolik dostal zaplaceno.[10] Posvátnost na takovém předmětu prostě nemá vůbec žádné místo. Janov totiž uvažuje vždy jen z hlediska geneze, vzniku obrazu, nikoli z hlediska jeho fungování. V tomto směru vidíme Janovovu teorii obrazu na počátku moderního přístupu, stojí už na stejné trase, na níž – patrně bez znalosti Janovových textů, ale díky základnímu souznění v teologických principech – Luther zformuluje zcela nové pojetí obrazu v reformaci.

České reformní myšlení tak přispělo k teologickému diskurzu náboženského obrazu, a to z odlišného úhlu nežli reformní myšlení anglické. Podstatně užší společenská základna a dosah omezily ikonoklastickou praxi anglických lollardů na radikální činy jednotlivých skupin. Je přitom otázka, jak správně rozumět informaci o tom, že William Smith s druhy si roku 1382 v Leicesteru uvařili oběd na dřevě ze sochy sv. Kateřiny, jestliže víme, že stejný čin, ale jen jako radikální proklamaci, připsaly protokoly diecézního soudu Jakubu Matějovu z Kaplice v Praze v roce 1389 – a navíc v pozadí obou aktů stálo oblíbené biblické topos odpůrců privilegovaného statusu obrazů ze 44. kapitoly Izajášova proroctví.[11] Ačkoli bývají husité s anglickou reformou často srovnáváni, ve skutečnosti mají obě hnutí ve věci obrazů společné jen ty momenty, jejichž prostřednictvím obě navazují na starší diskurz, ale liší se tam, kde se odlišuje Wycliffovo pojetí eucharistie od pojetí českých husitů. Autoritativní teologové – jak Hus, tak i Wycliff – zůstávali ostatně v rámci obecněji rozšířené kazatelské kritiky přepjatých devocionálních aktivit, které mohou nevzdělance svádět až k modloslužbě; Hus kritizoval i nevhodně svůdné obrazy, a dokonce i existenci obrazů světských. Oba se v souladu s tradicí vyslovili ve prospěch didaktického využití náboženských obrazů.[12] Mnohé kritické výtky na přílišnou přebujelost a povrchnost devocionálních praktik a liturgického provozu zaznívaly nejen od vrcholně středověkých heretických hnutí, jakými byli valdenští, ale zároveň také patřily do standardního repertoáru reformistických autorů druhé poloviny 14. století, v Anglii např. arcibiskupa Richarda Fitzralpha z Armaghu či františkána Roberta Holcota, ve střední Evropě karmelitána Thomase Nettera či anonymního augustiniánského autora díla *Tractatus contra errores*.[13] Celou otázku radikalizovali až pražští mistři Jakoubek ze Stříbra a Mikuláš z Drážďan, když odmítli obrazy spolu s dalšími ozdobami a lidskými *„nálezky"*, které

[10] Nechutová 1993, s. 62, podobně a ostřeji Mikuláš z Drážďan, viz Nechutová 1970, s. 218.
[11] Hudson 1988, s. 302–303; Palacký 1869, s. 701.
[12] Royt 1992; Royt 1995; Hudson 1988.
[13] Fitzralph: Jones 1973; Holcot: Kořán 1989b; Tractatus: Kalina 1995; Netter: Schnitzler 1996. K herezím obecněji Lambert 2000.

odvádějí pozornost od skutečného jádra bohoslužby, jímž je podíl na Těle Kristově, jež jediné má a smí být uctíváno.[14] Pravá přítomnost Kristova v eucharistii a její přetrvávání i mimo liturgické vysluhování (teologický problém remanence) se pro ně stala naprosto ústředním bodem náboženské teorie i praxe a odtud odvíjeli jádro své kritiky obrazů, ostatků a dalších nadbytečných rituálů. Je-li v kostele přítomno živé Tělo Kristovo, nikomu a ničemu jinému nepřísluší pozornost, natož úcta. Tato učená kritika, pro niž Jana Nechutová prosadila pojem ikonofobie (strach z obrazů), která předchází vlastnímu ikonoklasmu (ničení obrazů), patřila do rámce dlouhé tradice teologických spisů, zabývajících se teoretickou kritikou náboženských obrazů i praktického zacházení s nimi (o níž jsme se zmínili v předchozí studii). Její tradice sahá od raných křesťanských Otců přes byzantskou diskusi o ikonách po sv. Bernarda z Clairvaux. Ten ji ve 12. století obohatil o odlišný pohled sociální kritiky – obrazy jsou podle něj nejen zbytečné a neužitečné, pokud odvádějí pozornost od pravé zbožnosti, ale také jsou nespravedlivé, pokud se bohatství vynakládá na jejich pořízení, zatímco pravý obraz Boží, věřící křesťan, zůstává nahý a chudý.[15]

I když je nálepka husitů jako barbarských ničitelů kulturních hodnot přepjatá a historicky nepřesná, nelze tvrdit, že husitský ikonoklasmus neexistoval.[16] Pozoruhodným specifikem českého husitství je však skutečnost, že zde – a zdá se, že poprvé – došlo ke skutečně davovému útoku na obrazy a k jejich ničení. Jak totiž ukazuje recentní studium, ani při nástupu křesťanství proti *pohanským* obrazům, ani v byzantském ikonoklasmu se nic takového nedělo. V Byzanci byly obrazy odstraňovány shora, reformátory z okolí panovníka a nejvyššího kléru, zatímco zánik antických předkřesťanských kultovních a posléze i uměleckých obrazů mělo na svědomí především jejich odstranění z praktické kultovní a náboženské funkce, zapomínání na ně a ztráta zájmu.[17] Jak bylo možné, že titíž obyčejní lidé, kteří normálně náboženským obrazům prokazovali *lidovou* úctu, stejnou jako všichni ostatní v Evropě té doby, se k nim najednou zachovali přesně opačně a fyzicky je ničili? Tato otázka patří k nejzajímavějším a dosud ne plně objasněným problémům studia husitského obrazoborectví. Teologicky byla otázka obrazu a jeho správné a přiměřené úlohy v církvi rozpracována důkladně, není ovšem nijak samozřejmé, jak by se tyto značně komplikované úvahy mohly transformovat tak, aby výsledek podnítil u početných davů změnu normativního sociálního chování a násilnou akci. Jednotlivé ikonoklastické činy jako gesta vzdělanců, jimiž se proslavil u nás např. Jeroným Pražský, jsou zcela odlišným jevem než davový ikonoklasmus.[18] Standardní historický výklad počítá s tím, že ikonoklastické akce byly důsledkem kázání radikálních kazatelů, jako byli Jan Želivský či Václav Koranda, což ale zdaleka není bezpečně prokázáno. Želivského kázání z 30. července 1419 zahájilo otevřenou etapu revoluce v Praze. Nevíme, co přesně říkal, víme jen to, že kázal na biblický text Ezechiel 6, 3–6 – tento útok starozákonního proroka proti modlářům však

[14] Nechutová 1970 a další edice, přehledně Halama 2002.
[15] Assunto 1982, s. 95–98.
[16] Stejskal 2000; Stejskal 2002.
[17] K byzantskému ikonoklasmu Barber 2002, k raně křesťanské epoše Elsner 2000.
[18] O Jeronýmovi Stejskal 1994, další příklady Bartlová 2001c, s. 38–39.

IV/2 Fragment sochy Piety ze Zlaté uličky na Pražském hradě, 4. čtvrtina 14. století, Praha, Archeologický ústav AV ČR, v. v. i.

v traktátové argumentaci nikdy nefiguroval.[19] Údajné kázání Jakoubka ze Stříbra v Týnském chrámu z ledna téhož roku se dokonce ukázalo být v dochované textové podobě latinským traktátem pro učené publikum.[20] Podíl na mínění, že příčinou ikonoklastického ničení byli kazatelé, má jistě i lépe dokumentovaný průběh situace v reformačním Wittenbergu v zimě roku 1522, ale i tam měli kazatelé na svědomí spíše obecné vzbouření lidu nežli konkrétně útoky proti chrámovým obrazům.[21] Ostatně před-

[19] Bredekamp 1975, s. 260. Podle jiných autorů ale Jan tu neděli kázal na text o nasycení zástupů (Mk 8, 1–9), viz Vavřinec z Březové 1979, s. 330 (M. Bláhová).
[20] Sedláčková 2004.
[21] Koerner 2004, s. 86.

stava, že myšlenka přednesená z pulpitu se bezprostředně stane hybnou silou davové akce, je ze všeho nejspíše profesorským snem o vlastním společenském vlivu.

Pro správné pochopení specifik husitského ikonoklasmu jakožto krize náboženského obrazu musíme proto diferencovat jak věcně, tak sociálně. V radikálních směrech husitství stejně jako v anglickém lollardství se odpor k obrazům těsně pojí k odporu proti dalším součástem náboženské praxe a pojednává se společně s otázkou oprávněnosti kultu svatých a jejich relikvií, poutí, používání kadidla a zdobených liturgických rouch a nádob. Ty spolu s obrazy svorně zavrhovali a odstraňovali i byzantští a reformační ikonoklasté.[22] Z toho je patrné, že ani zde (podobně jako při ničení coby *collateral damage* bojových akcí občanské války, zmíněném v úvodu) nešlo o obraz jako o estetický či noetický jev, nýbrž o jednu část komplexního jednání, které mělo napravit zradu na původní čistotě Kristova učení a církevní liturgie, odhalenou reformátory. Vzhledem k tomu, že nejen náhrobky, ale velká většina obrazů v chrámech byla jako komunikační prostředky především součástí memoriální, funerální kultury,[23] hrálo při ničení roli také úsilí zbavit nepřítele vysoce ceněného symbolického majetku – pěstování posmrtné úcty k předkům. Ta patřila k sociálně vysoce citlivým symbolům, neboť umožňovala bohatým, kteří si mohli dovolit pořídit epitafy, náhrobky a jiné památníky, aby měli výhodu při vylepšování vlastního posmrtného osudu prostřednictvím přímluvných modliteb živých. Tuto významnou motivaci útoku na chrámové obrazy pěkně ukazuje příhoda, jež je jediným dokumentovaným a úspěšným odporem zdola proti ozbrojeným pražským husitům – pražští řezníci ubránili v minoritském kostele sv. Jakuba náhrobky a epitafy svých rodin.[24] V širším antropologickém smyslu můžeme tuto část husitského ikonoklasmu diagnostikovat jako útok na zdroje symbolické moci nepřítele, na jeho *loci communitatis*.[25] Ikonoklasmus jako skutečnou součást krize náboženského obrazu rozpoznáme až v případech, kdy táboři ničí obrazy v kostelích proto, aby zabránili jejich uctívání na místě Krista samého, a kdy spolu s oltáři ničí i jejich retábly, protože jsou podle nich zasvěceny nikoli jedinému Bohu, ale bůžkům a Mamonu.[26] Nejvýznamnější je však zpráva o tom, jak 7. června 1421 husité požadovali po soše znázorňující Krista na oslátku a používané při paraliturgických obřadech na Květnou neděli, aby z nedostavěné věže pražské katedrály *Kristus požehnal Míšni*. Když socha nesplnila to, co slibovala – tedy že plně zastoupí živého Ježíše – byla posměšně svržena dolů a zničena.[27]

K vysvětlení davového ikonoklasmu nepomůže rozbor teologické teorie obrazu, nýbrž je třeba k němu přistoupit z hlediska psychologie hromadného jednání. Klasické teorie založené na představě společného *ducha davu* nejen málo vysvětlují, ale je rovněž pochybné, zda by byly relevantní pro popis historické situace dávno před industriální modernou. Účinnějším nástrojem může být teorie *emergentní normativity*, která rozumí akcím davu jako procesu vzniku nových norem sociálního jedná-

[22] Freedberg 1977, s. 171.
[23] Podrobněji s literaturou srov. Bartlová 2010.
[24] Hadravová – Martínková – Motl 1998, s. 169.
[25] Turner 1978, s. 145.
[26] Dopis Vavřince z Březové Václavu Korandovi: Palacký 1869, s. 633–636.
[27] Emler 1893, s. 484.

ní, zejména významných skupinových příznaků, jenž probíhá vzájemným a společným působením mnoha jádrových skupin, které se v davu tvoří okolo iniciativních jednotlivců. V našem případě si lze dobře představit radikální pražské studenty, kteří v hrubých rysech znají učenou teorii obrazu, jak podněcují dav zevnitř; mimochodem by to také dobře vysvětlilo, proč byl davový ikonoklasmus omezen na Prahu.[28] Nová norma, ničení obrazů, v tomto případě vzniká převrácením původní normy uctívat je. Proto jeden z užitečných pohledů vidí živnou půdu davového ikonoklasmu v zavedené tradici masopustních obřadů, v nichž se odehrávaly inscenace *převráceného světa*.[29] Parodické přehrávání s figurami/figurínami – pro nás s objekty spadajícími do kategorie uměleckých děl – nacházíme právě ve zprávě o pražském Kristu na oslátku, ale nalézáme je i v německé reformaci či ve Velké francouzské revoluci.

Podrobnější rozbor a analytické rozlišení jednotlivých forem husitského obrazoborectví ukázaly, že jde o velice zajímavý jev, který patří do českých kulturních dějin nikoli jako něco, za co bychom se měli stydět, ale jako jeden z prvků, jimiž *české země přispěly Evropě a lidstvu* v dlouhodobém modernizačním procesu.

[28] Nelze je ale označit za organizátory v tom smyslu, jako jimi byli v nizozemském ikonoklastickém hnutí roku 1566 najatí podněcovatelé davů, srov. k tomu Freedberg 1977; Vacková 1985.

[29] Michalski 1993.