

Kvíčalová, Anna

Diskrepance mezi obrazem a textem ve středověkém křesťanském umění : flexibilita náboženské literatury

Sacra. 2009, vol. 7, iss. 2, pp. 30-48

ISSN 1214-5351 (print); ISSN 2336-4483 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118513>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Diskrepance mezi obrazem a textem ve středověkém křesťanském umění: Flexibilita náboženské literatury

Anna Kvičalová, FF MU, Ústav religionistiky
e-mail: 217133@mail.muni.cz

Abstract

This article deals with the relation between medieval image and text and it is focused especially on the cases of their mutual disagreement. It is based on the analysis of illuminated manuscripts, where both components are usually together, as well as of murals and panel paintings, where the connection with text is indirect. There are two main types of discrepancies: intended, which represent a certain meaning, and unconscious, which were not understood this way in the time of their creation. The thesis deals particularly with the second case, which is explained as a result of the different conception of continuity in the Middle Ages. It is associated with the notion of visual art as a special kind of interpretation of the text, which reflects the relationship between its author and his intended audience. The final part of the thesis attempts a critique of the theory of Rudolf Berliner.

Key words

Image and Text, Medieval Christianity, Interpretation of Religious Text, Illuminated Manuscripts, Verity and Continuity, Visual Art of the Middle Ages

Klíčová slova

obraz a text, středověké křesťanství, interpretace náboženského textu, knižní malba, pravdivost a kontinuita, středověké výtvarné umění

Úvod

Většina dnes dochovaného středověkého výtvarného umění má náboženský charakter. Historik umění bere tuto jeho povahu stále na zřetel, aby mu mohl správně porozumět. Využívá znalost společenského, resp. náboženského pozadí děl, aby je mohl adekvátně vyložit. Pro religionistu jde o postup částečně obrácený – výtvarné umění je jedna z forem, kterými se projevuje náboženství, to znamená, že většina výtvarných projevů středověku vypovídá nějakým způsobem o jeho religiozitě.

V případě gotiky a jejího akcentu na komunikační funkci umění je to obzvlášť patrné. Vizualní a verbální uchopení křesťanské nauky se tu částečně podřizuje didaktickým cílům a stává se významným prostředkem kontroly. Umění se postupně obrací k laikům a přizpůsobuje se jim. Převádění psané informace do všeobecně srozumitelných médií, především do obrazu, je jedním z okamžiků, kdy

můžeme prakticky pozorovat proces laicizace náboženství. Ve výtvarném umění by se v tomto případě měl odrážet vztah tvůrce, kterým je ve většině případů církev, a jeho zamýšleného publika. Ze způsobu zacházení s náboženskými texty bychom měli teoreticky vyčíst míru jejich flexibility a závaznosti, strategii církve směrem k nižším společenským vrstvám, mohli bychom sledovat pronikání prvků lidové kultury do oficiální ideologie a mnohé další. Ve skutečnosti je situace komplikovanější, protože vztah mezi uměním a společností, která je produkuje, není jednosměrný, ale právě naopak. Výtvarné umění zpětně působí na společnost a přetváří ji těžko odhadnutelným způsobem, čímž přímo nebo nepřímo ovlivňuje díla vzniklá po něm. Jedná se v podstatě o nekonečný proces, ve kterém se dá orientovat jen velmi obtížně a obezřetně, není to však nemožné.

Pokud religionistika přijme umění jako jeden z možných zdrojů informací o středověkém náboženství, považují za vhodné, aby použila vlastní strategii pro jejich čtení. Mechanické přejímání závěrů dějin umění nemusí být vždy vhodné a ve většině případů není ani možné, protože jejich zájem o výtvarnou kulturu leží jinde. Je také nutné vnímat současné diskuze a revize postupů v rámci dějin umění a zaujmout k nim určitý postoj. Často bývá např. přejímán odkaz Erwina Panofského a jeho teorie skrytého symbolismu (Panofský 1981), která alegoricky vykládá každý detail středověkého umění. Takový přístup ovlivnil práce celé řady historiků umění a přímo i jejich závěry. Povinností religionisty je zaujmout v takovém případě kritický a informovaný postoj.

Tato analýza se soustředí na relativně okrajové téma v rámci vztahů mezi obrazem a textem, a to na případy jejich vzájemné diskrepance, typicky takové, kdy se obraz rozchází s textem, který ilustruje nebo ze kterého vychází. Studium zvolené specifikace však přináší řadu zajímavých otázek: Mají neshody mezi oběma médii význam, který se musíme pokusit odhalit? Máme například za obrazem trpícího Krista na kříži, který vztahuje svou ruku k Marii, hledat jinou variantu novozákonního příběhu? Sestupuje-li ve scéně vtělení dítě z nebes, je tím popřena Mariina účast na jeho zformování, a tedy naznačena valentiniánská hereze? Jedním z impulzů ke studiu tématu byla práce Rudolfa Berlinera *The Freedom of Medieval Art* (2003: 60–75), která příčinu diskrepancí mezi textem a obrazem vidí v rozdílném vnímání vizuálních a verbálních informací. Můžeme se ale spokojit s tvrzením, že obraz má menší závaznost než slovo, nebo dokonce že je pouhou jeho simplifikací sloužící především ke zprostředkování emocionálního obsahu? Na všechny vznesené otázky se nyní pokusím odpovědět.

1. Text a obraz v gotice

Nejpozději ve 13. století můžeme ve většině Evropy sledovat měnící se trend ve vztahu k výtvarnému umění. To se přestává zaměřovat primárně na kněží, ale obrací se i k laikům a otevírá se jim. Obraz je uznán vhodným prostředkem pro komunikaci s lidmi a propagaci víry. Děje se tak nejprve v chrámu, který se stává novým ohniskem náboženství, a ke konci období i prostřednictvím knihy. Taková situace vystupňovala požadavek na maximální srozumitelnost díla, jehož podřízení mimovýtvarným účelům vedlo k jeho přísné kontrole církví a značné konformitě.

Náboženské texty i zobrazení byly po celý středověk hlídány a jejich z podstaty mnohovýznamový charakter byl korigován tak, aby nedošlo k chybné interpretaci

ze strany laiků. Zdá se, že výklad výtvarného umění mohl být regulován jeho textovým nebo slovním doprovodem. Příkladem mohou být tzv. „tituly“ – veršované, duchovněnaučné nápisy, které byly určeny za doprovod obrazů a vznikaly většinou ještě před nimi (Pešina 1958: 12). O titulech se zmiňují i *Libri Carolini*:

„Připustíme, že se má uctívat obraz Bohorodičky, ale odkud máme vědět, že to je její obraz, když na něm chybí nápis? Na jakém základě ho odlišíme od jiných obrazů, když je mezi nimi jen rozdíl ve zručnosti malíře a vynalézavosti řemeslníka, který je zpracovává?“ (Royt 1995: 78)

Vztah textu a obrazu nabývá během středověku velkého množství podob. Ve fondu dochovaných památek převažují takové, kdy první je historicky nebo významově primární vůči druhému. Právě v období gotiky je však hlavní role často přisouzena i obrazu, a je proto nezbytné studovat vztah zmíněných médií z obou stran. Je-li časově primární text, zdá se, že obrazová vyjádření, která z něho vycházejí, jsou zákonitě zdrojem určité inovace, protože se nikdy nemohou zcela přiblížit jednoznačnosti psaného textu. Naopak, je-li na prvním místě obraz, text jej má většinou korigovat nebo komentovat.

Ve 13. století je už obraz složkou rovnocennou textu, v některých případech dokonce nadřazenou. V této době vznikají typy obrázkových knih, kde ilustrace pokrývají celé strany a textu je dána role jejich vykladače. V této analýze vycházím především ze studia iluminovaných rukopisů, protože právě v nich se obě složky nejčastěji vyskytují vedle sebe. Dalším významným zdrojem byly české nástěnné a deskové malby. Není možné na tomto místě podrobněji přiblížit studované památky, spokojím se jen s upozorněním, že nelze zcela souhlasit s tvrzením, že kontakt výtvarného umění s teologií probíhal pouze ve „zjednodušené didaktické podobě“ (Bartlová 2003: 28). To se týká především některých iluminovaných rukopisů (ty jsou širším vrstvám přece jen vzdálenější), ve kterých je naopak využito schopnosti obrazu poukazovat k více významovým rovinám najednou, a vyjadřovat tak komplikované teologické náměty posouváním možností textu.

2. Autor jako původce změny

2.1 Objednavatel a konceptor

Vědomými i nevědomými původci změny, resp. diskrepance v rámci jakéhokoli díla jsou osoby, které se podílí na jeho tvorbě. Považuji tedy za nutné učinit na toto téma několik poznámek.

Rozhodující vliv na podobu díla a jeho zapojení do náboženské praxe má po celý středověk jeho objednavatel. To znamená, že objednavatel, ne výtvarník, má hlavní slovo při výběru konkrétního tématu i při uplatnění případných odchylek a inovací v jeho rámci. Určuje námět, formát i techniku provedení, a to většinou odkazem na již existující díla (Castelnuovo 2003: 194–195; Bohatcová 1990: 62). Je však důležité si uvědomit, že faktor, který nejvýrazněji ovlivňuje výsledné provedení, jsou právě předchozí výtvarná zpracování tématu v rámci dané tradice, resp. slohu. Ačkoli role donátora je významná, je třeba mít na vědomí, že jeho kreativní přisun je minimální a i v případě neobvyklého nebo inovativního prvku je velmi obtížné, často nemožné, určit, navazuje-li na předchozí ztvárnění, které neznáme, nebo jedná-li se skutečně o novinku. Z toho vyplývá, že nalézt původce jakékoli inovace je téměř nemožné. Tím pádem je velmi komplikované určit důvody



Obr. 1. Laus Mariae, Zvěstování, Praha, Národní muzeum.
Převzato z <http://ces.mkcr.cz/en/img.php?imgid=1120> [2. 8. 2009]

případných diskrepancí, např. analýzou jednoho rukopisu nebo nástěnného cyklu, ve kterém se objevují, protože je pravděpodobné, že pochází z mechanického přejímání existujících provedení.

Zvážím-li vliv objednavatele uměleckého díla, resp. jeho ideového tvůrce (tím je v případě složitějších námětů tzv. konceptor) na jeho podobu, domnívám se, že bude původcem neshody mezi obrazem a textem nejčastěji v těchto případech:

- a) Posun ve ztvárnění za účelem zvýšení emocionální působivosti.
- b) Přenos informace do jiného média. Jde především o ztvárnění abstraktních nebo výtvarně těžko uchopitelných idejí. Např. scéna zvěstování Panně Marii



Obr. 2. Legenda sv. Hedviky, Bůh Otec vysílá archanděla Gabriela.
Převzato z Krása, J. 1990. *České iluminované rukopisy 13.–16. století*, Praha: Odeon, str. 79, obr. 39.

je vyjádřena paprskem světla, který vysílá Bůh z nebes (viz *Laus Marie*, obr. 1), nebo konkrétněji jako dítě, které odává z rozevřeného nebe (obr. 2).

- c) Aktualizace původního textu. Často jde o děje, které jsou v textu popsány jen rámcově. Různá zpracování jednoho tématu se pak liší v závislosti na době a kontextu vzniku díla. Narativní příběhy se většinou odehrávají v prostředí doby vzniku díla, ne v minulosti (to platí hlavně pro oděvy a architekturu, případně některá zvířata¹). Cílem je přiblížení látky publiku, požadavek na co největší míru přesvědčivosti obrazu, tzn. že zobrazený děj bezprostředně souvisí s životem člověka. Takový jev můžeme sledovat v naprosté většině

¹ Častá je např. role koně při líčení bitev aj.

českých gotických maleb, nástěnných, deskových nebo knižních.² Zasazení události do dobového pozadí může jít někdy tak daleko, že se líčení vzdaluje předloze, resp. doprovodnému textu, a z dnešního pohledu se může zdát neadekvátní. Například narození Ježíše v románské zřícenině (*Doudlebská archa* v kostele sv. Vavřince v Doudlebech). Středověký obraz vnímá aspekt času dvojným způsobem: „[...] nezobrazuje konkrétní vytržený okamžik prožívaného života [...], v důsledku toho jeho existence v čase není jen připomínkou minulosti, ale opakovaně aktuální přítomností“ (Hlaváčková 1995: 89). Zdánlivá nesourodost způsobená touto vlastností středověkého umění tedy není jeho současníky vnímána problematicky, ale právě naopak. Je nutné ještě přiznat, že nelze určit, v kterém případě byl původcem „diskrepancí“ tohoto typu konceptor a ve kterém výtvarník.

- d) Obraz má objasnit vnitřní souvislosti v textu a naopak. To se týká hlavně ideově náročnějších děl a může jít o službu nějakému teologickému konceptu. Tímto způsobem je naznačena souvislost některých scén v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Uvržení Adama a Evy se zavázanýma očima do žaláře a jejich vysvobození (fol. 5a) naznačuje spojení tohoto výjevu s příběhem oslepené nevěsty (fol. 3b).³ Typickým příkladem jsou také bible chudých a jiné zmíněné druhy obrázkových biblí. Diskrepance mohou mít v těchto případech svůj účel. Obraz může posunovat význam textu nebo jej vizuálně komentovat a naopak, v některých případech může vystupovat i proti jeho smyslu. V *Pasionálu abatyše Kunhuty* nalezneme několik typů takových scén. Zobrazení, kde Ježíš vyvádí Josefa z Arimatie ze žaláře (fol. 17b), nemá oporu v textu pasionálu, ale v Nikodémově apokryfu (Stejskal 1975: 26). Stejně tak text vepsaný do některých ilustrací je pravděpodobně jakýmsi typem komentáře k nim. Například obraz, kde ukřižovaný Ježíš promlouvá skrze páskový výrok k divákovi (fol. 10a), nebo výjev, kdy milostně oslovuje svou matku Marii jako nevěstu (fol. 16b).⁴ V rozporu s evangeliem je také pořadí scén korunování a bičování Ježíše (fol. 7a), které jsou v pasionálu uvedeny naopak.

2.2 Svoboda umělce

Role umělce je během středověku považována za druhotnou. Zdá se, že malíř nepřináší do konečné podoby díla žádnou osobní invenci – téma, provedení, barvy i velikost a počet postav, to vše je mu diktováno ze strany objednavatele. Role umělce⁵ je během celého středověku omezena pouze na řemeslné, nikoli ideové provedení díla a tato část procesu jeho vzniku je považována za méně významnou, stejně tak jako osoba, která ji provádí. Tomu nasvědčuje několik věcí:

² Někdy se objevuje i oděvní historismus, jehož příčiny nejsou zcela jasné – např. ve *Velislavově bibli* ze 14. století vystupuje řada postav v šatech románského typu z 11. a 12. století. M. Bartlová to považuje za způsob legitimizace prostřednictvím navazování na styl spojený s předchozí vládnoucí společenskou skupinou (Bartlová 2003: 40).

³ Nevěsta je v tomto případě identifikována s Evou, Kunhutou i Pannou Marií, ženich naopak s Ježíšem. Rozbory díla ukázaly jeho mystický, astrologický, nebo dokonce alchymistický charakter. V některých místech také rozvíjí platonismus (Stejskal 1975: 43).

⁴ Je tu citován úryvek z „Písňe písni“ (2,10). K. Stejskal (1975: 39) vykládá motiv nevěsty platonicky, jako duši. Zrození Ježíše z Marie, tj. duše, má být chápáno symbolicky v souladu s Eckhartovou mystikou.

⁵ Tvůrcem se obvykle rozumí širší kolektiv, dílna. Někdy známe jméno jejího mistra.

1. Anonymita tvůrce. Autorství naprosté většiny středověkých děl je neznámé (umělci zanechávají pouze signatury, ale zdaleka ne ve všech případech)⁶, první výjimky se objevují až koncem 14. a začátkem 15. století (Bartlová 2003: 19). Zvážíme-li, jak významnou společenskou roli hraje v období gotiky výtvarné umění, zdá se anonymita autora překvapivá. Vysvětlením může být právě to, že „skutečné“ autorství, to, co je na uměleckém díle vysoce ceněno, nenáleží umělci, ale objednavateli, popř. tvůrci koncepce. Řemeslné provedení umělce je ve srovnání s ním nepodstatné.⁷
2. Druhořadé společenské postavení umělce.⁸ Výtvarné umění nebylo zařazeno mezi svobodná umění. Text, písmo a jeho pisatel byli kladeni většinou nad výtvarné dílo. Práce písaře byla zřejmě váženou činností. Mohl ji vykonávat ve svátečních dnech, kdy byla jiná práce zakázána, byl omluven z některých bohoslužebných úkonů (to se týká především písařů v klášterních skriptoriích) atd. (Bohatcová 1990: 23). V prvním obraze *Pasionálu abatyše Kunhuty* klečí před představenou kláštera písař a iluminátor díla v jedné osobě, kanovník Beneš, ale nápis vedle něj jej popisuje pouze jako písaře (scriptora). J. Krása to vysvětluje tak, že nerozlišuje mezi písařskou a uměleckou složkou svého díla a scriptor je v tomto případě totéž jako tvůrce (1974: 32). Jiná interpretace by mohla být taková, že je uváděna pouze významnější funkce, tedy scriptor.
3. Podřízené postavení výtvarníka (objednavateli, autoru koncepce) tak, jak jsem ho popsala výše.
4. Vznik nových výtvarných děl kopírováním. Naprostá většina děl kopíruje nějakou předlohu – je poměrně jedno, jak je stará, hlavní je sklon ke kopírování.⁹ Také školení probíhá formou nápodoby, pravděpodobně bez teoretického podkladu (Bartlová 2003: 19). Inspirací jsou velmi často iluminované knihy. Některé památky potvrzují negramotnost malířů a mechanický způsob jejich práce.¹⁰

Na druhou stranu některé informace nasvědčují tomu, že role malíře byla alespoň v některých případech významnější a náležela mu větší míra zodpovědnosti. Vycházím především z toho, co víme o spolupráci iluminátorů a písařů v knižní malbě. Během pozdního středověku většinou platí, že obě činnosti už málokdy ovládá profesionálně jeden člověk. Zajímavým pramenem, který poodhaluje proces vzniku iluminovaných rukopisů, jsou pokyny, které v některých případech

⁶ Nejčastěji a dříve než kdekoli jinde se podpisy umělců objevují v Itálii. Už ve 12. století jsou tu také dochovány pochvalné nápisy na zdech katedrál v Pise a Modeně (Castelnuovo 2003: 201).

⁷ Dříve často uváděný názor, že autorství není důležité, protože veškeré umění je obět Bohu, se mi nezdá adekvátní např. z toho důvodu, že osoby donátorů uměleckých děl jsou naopak vyzdvihovány a přejí si být veřejně identifikovány. Zajímavý názor uvádí v tomto ohledu Duby (2004: 19). Ten se domnívá, že jako obět bylo chápáno především umění románské, které spíš než z estetické nebo didaktické funkce podle něj vycházelo z magie.

⁸ Obrat nastává postupně od 15. století, už ve 13. a 14. století jsou však známy případy povyšování umělců do šlechtického stavu na francouzském královském dvoře (Duby 2004: 65). Vliv na vymaňování umělců z podřadného postavení měl podle všeho i Dante Alighieri, který v 11. zpěvu *Božské komedie* klade dva iluminátory na roveň literátů (1984: 104–105).

⁹ Dobrým příkladem jsou ztvárnění našich gotických madon, které jsou opakujícími se variantami několika typů, a to nejen ikonografických, ale konkrétních kompozičních a výrazových.

¹⁰ Např. zrcadlově převrácená písmena *N* a *S* v nápisu *ANDREAS APOSTOLVS* na lemu pláště svatého Ondřeje na tzv. *Doudlebské arše* (1494), kostel sv. Vavřínce v Doudlebech, nyní ve sbírkách Alšovy jihočeské galerie.

zanechává písař¹¹ ilustrátorovi. Poznámky jsou v těchto případech psány v latině a počítají s tím, že malíř pozorně sleduje text („[...] *in rubrica clarius continetur quid restet illuminandum. Lege rubricam.*“)¹². Z toho se dá usuzovat na gramotnost výtvarníka a povyšuje ho to z čistě řemeslné role. Znamená to, že v některých případech byl vzdělaný natolik, aby takové instrukci porozuměl.

V některých typech poznámek je iluminátorovi poskytnuta přesná instrukce o podobě obrazového doprovodu, existují však i případy, kde je mu dána překvapivá volnost – např. „[...] *hic ponas solum capitale et impingas quod placet*“¹³. Často se uvádí názor, že umělec v podstatě pasivně kopíruje předešlé vzory, podobné případy však nasvědčují tomu, že spíš přebírá rejstřík schémat a fixovaných motivů (situace, definice prostředí, postavy) a uplatňuje je v konkrétních situacích. Přitom se řídí tradicí a předchozími zpracováními (viz pozn. 14 – iluminátor nemá namalovat to, co sám uzná za vhodné, ale to, co je vhodné, to, co tam tradičně patří). Přejaté motivy, resp. předloha je však obvykle kopírována s úpravami – buď s drobnými, jako je například kompozice, nebo s podstatnějšími s ohledem na místo a čas. Středověkému umění nejsou vlastní kopie v dnešním slova smyslu.

Umělec, jako poslední článek v řetězu vzniku díla, má na jeho podobu ve skutečnosti značný vliv. Otázkou je, jak si potom vysvětlit jeho anonymitu a podřadné postavení. Domnívám se, že důvodem je odlišné chápání toho, co bychom dnes nejspíš nazvali „uměleckým přínosem“, toho, co z jednotlivých složek (obsah, forma, technika atd.) dělá umělecké dílo. Prostor poskytnutý v tomto procesu malíři zřejmě není chápán jako nějak významný. Stejně tak osobní přínos nebo drobná inovace, které můžou být jeho výsledkem, nejsou považovány za důležité ani problematické. Zdá se, že výtvarník je původcem velké části toho, co dnes považujeme za posun oproti originálu (ať už jde o text, nebo obraz). Z perspektivy moderního pohledu na umění je jeho úloha významná. Jeho druhotné společenské postavení během středověku ale nasvědčuje tomu, že v minulosti mu taková role příznána nebyla. Znamená to, že osoba umělce, stejně tak jako míra osobní intervence, kterou do díla vnáší, nebyla příliš ceněna a že „neshody“ s předlohou takto vzniklé nebyly středověkou společností stejně chápány. Domnívám se, že umělec je původcem diskrepance především v následujících případech:

- a) Při změně kompozice. Je běžné, že obrazová legenda nenásleduje svou literární předlohu vždy v přesném sledu, kreslíř v některých případech přesunuje celé obrazové skupiny nebo v jejich rámci přemísťuje některé obrazy. U narativního zobrazení je vnitřní souvislost nadřazena empirické logice, tzn. že jsou běžně spojovány časově i místně nesourodé momenty. V *Pasionálu abatyše Kunhuty* (fol. 7b) mluví Marie k Ježíši, který už má rány na rukou a nohou, i když scéna ukřížování následuje až potom. V legendě o svatém Václavovi¹⁴ v *Liber depictus* zobrazil zase malíř světce, jenž klečí bosý před kostelem, který malíř zobrazuje jako kostel svatého Víta, i když

¹¹ V některých případech není jasné, kdo je autorem pokynů, může jít o jinou osobu, pověřenou rozvrhem celého díla a péčí o jeho jednotu.

¹² „[...] v textu je řečeno jasněji, co se má iluminovat. Čti text“ (Bohatcová 1990: 33).

¹³ „[...] zde umístí jen iniciálu a namaluj, co je vhodné“ (Krása 1971: 51).

¹⁴ Legenda se zachovala v rukopise z druhé poloviny 14. století a vydána byla A. Podlahou (*Vita sancti Venceslai incipiens verbis „Ut annuncietur“*, Praha 1917). Ve své práci používám toto znění legendy, reprodukované A. Matějčkem a J. Šámalem v *Liber Depictus* (1940: 51–114).



Obr. 3. Rebecka napájí Abrahamova syna a jeho velbloudy, dostává za to prsten, pak ukazuje matce prsten a Laban zve sluhu do domu, Velislavova bible. Převzato z Matějčiek, A. 1926. Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha.

legenda zařazuje jeho stavbu až později, po návštěvě Václava u císařského dvora, kde teprve obdrží ostatky svatého Víta atd.

- b) Chybné provedení z nepozornosti nebo neznalosti (hl. negramotnosti). Technické neshody jsou ve středověkých rukopisech běžné a pramení pravděpodobně ze spolupráce mezi malířem a písařem.¹⁵ Např. záměna Rebeckina náramku a prstenu ve *Velislavově bibli* (viz obr. 3) nebo Ezaua za Jákoba tamtéž.

¹⁵ Většinou se uvádí, že práce iluminátora následovala až po napsání díla (Bohatcová 1990: 25–28), není tomu tak ale vždy. V některých rukopisech např. chybí u ilustrací text, ačkoli je mu vyhrazeno místo a bylo s ním evidentně počítáno (např. některé části legendy o sv. Václavovi nebo kniha „Judith“ ve *Velislavově bibli*).

- c) Redukce, zjednodušení na hlavní motiv nebo spojení více scén v jednu. Smyslem většiny výtvarných památek není podání historického obsahu např. biblických příběhů, a jejich narativní složka je odsunuta do pozadí. To vede k hospodárnosti ve výrazových prostředcích a počtu postav a zobrazováno je jen to, co je nezbytně nutné. Běžně jsou v jedné scéně spojovány momenty, které k sobě přesně vzato nepatří (př. Zmrtvýchvstání na *Třeboňském oltáři*). Některé scény také úplně chybí. Ve svatováclavské legendě v *Liber depictus* je úplně vynecháno světcovo narození nebo výjev vítězství nad kouřimským knížetem, který tvoří pravidelnou součást svatováclavských cyklů, např. v cyklu maleb na schodišti na Karlštejně (1355–1358) nebo v katedrále svatého Víta v Praze.

3. Umění jako interpretace

3.1 Výklad námětu a pojetí kontinuity

Náboženské umění nezobrazuje nutně fakta, ale může je vizuálně komentovat nebo interpretovat. Je však nutné si uvědomit, že ani prosté zobrazení jakýchkoli informací není nijak samozřejmé. Obrazové vyjádření textu je komplikovaným úkolem – nejen technickým, ale hlavně významovým. Výtvarné umění se v takovém případě stává interpretací textu – musí jej nějak pochopit, nějak si jej vyložit, aby jej mohlo ztvárnit.

Obsah středověkých výtvarných děl je nadřazen jejich formě. Volba formy je do jisté míry kreativní akt. Ten je určen dopředu tím, co se nazývá sloh. Je to způsob interpretace, způsob vyjádření, který se opakuje. I v rámci slohu nabývá však jeden námět mnoho konkrétních podob. To záleží mimo jiné právě na jeho vyložení, a to jak na teologické reflexi námětu, která může ovlivnit objednavatele, tak také na tom, jak ten, kdo dílo provádí, s takovým zadáním pracuje, resp. co rozumí tzv. *stejností*, kdy jeho dílo souhlasí se zadáním. Domnívám se, že právě tento moment může být jedním ze zdrojů inovace a neshody, kterou si ale středověký divák neuvědomuje. Tedy to, co dnes můžeme vnímat jako diskrepanci, nemuselo a ve většině případů, zdá se, nebylo stejně chápáno v době svého vzniku.

Neshody mezi obrazem a textem jsou nejčastěji dvojího druhu. Jedny jsou záměrné a mají v uměleckém díle nějakou specifickou funkci, ty druhé si naopak své rozporuplnosti nejsou vědomy. Není vždy jasné, do které skupiny daný případ patří, protože původní záměr autora ve skutečnosti neznáme a můžeme se o něm jen dohadovat. Zdá se však, že ve většině situací se za změnou kompozice, spojováním nesourodých scén nebo drobnými nesrovnalostmi mezi dílem a jeho vzorem žádný promyšlený zájem neskrývá.

V českých obrazových rukopisech se běžně objevují nesrovnalosti s jejich literární předlohou. Může jít o odchylky kompoziční nebo o změny jednotlivostí, které se někdy zdají jen těžko pochopitelné. Několik příkladů tohoto typu se objevuje v *Liber depictus* v legendě o svatém Václavovi. Tak například v jedné z úvodních scén je zobrazen Václav stojící před svým otcem¹⁶, i když v literární předloze se měl vrhnout k jeho nohám. Dál legenda líčí, jak je Václav poslán na Budeč a doporučen

¹⁶ Zdrojem jsou reprodukce převzaté z knihy A. Matějčka a J. Šámala (1940). Jednotlivé obrazy, stejně tak jako stránky s nimi bohužel nejsou číslovány, nemůžu k nim proto přesně odkazovat.

knězi, kreslíř však zobrazuje Václavovo uvedení k učiteli ve škole. Stejně tak se liší osud světceva sluhy Podivena. Ten na rozdíl od legendy není v *Liber depictus* oběšen na stromě, ale je pověšen na šibenici. Také místo jeho pohřbu se liší – *Liber depictus* uvádí místo, které bývá identifikováno s hřbitovem u brány kostela sv. Víta, literární předloha mluví o kapli sv. Václava.

Takové případy diskrepancí se nepokouší divákovi něco naznačit, nelze je však označit ani za chyby z nepozornosti. Domnívám se, že po výkladu příběhu a identifikaci jeho hlavních rysů je zřejmě běžné zacházet s ním poměrně volně, tak, aby nebylo narušeno jeho jádro. To platí stejně tak pro světská jako pro náboženská díla, u kterých většinou předpokládáme vysokou míru závaznosti.

3.2 Pravdivost jako faktor změny

Jedním z možných vysvětlení takového nakládání s náboženskou látkou je kritérium *pravdivosti* nebo *platnosti* (Bartlová 2003: 19) jako základní princip posuzování středověkého uměleckého díla. Pravdivost je zvláštní kvalita, která v některých případech umožňuje kreativní akt v náboženském umění. Je to vnitřní vztah, kterým je spojen projev (výtvarný nebo verbální) se svým vzorem.

Vzorem nemusí být konkrétní textová nebo jiná předloha, ale může jím být i křesťanské náboženství jako celek. Umělecké dílo jej nekopíruje, ale *následuje* tak, aby byl zachován smysl sdělení. Jde tedy o vizuální nebo slovní interpretaci, která nesmí jít proti smyslu vzoru, který následuje. Je s ním spojena jemným vnitřním vztahem – pravdivostí, platností. Pojetí této vnitřní souvislosti se může v různých případech lišit. Její pochopení závisí v každém případě na co možná nejdetailnější znalosti kontextu díla a dobového myšlení.

Nelze zcela přesvědčivě rozhodnout, do jaké míry se jedná o explicitní kategorii, pomocí které posuzoval umění středověký divák, a do jaké míry je to charakteristika definovaná *ex post*. Pojmy pravost nebo pravdivost se u některých středověkých autorů skutečně objevují, zdá se však, že v mírně odlišném významu. Například husitská argumentace proti uctívání obrazů převzala kritiku Jana Husa, která tvrdí, že nepřiměřená krása některých obrazů a soch v chrámech je nepravdivá, že nezobrazuje skutečnost:

[...] když bude krásný obraz neb malování, tehdy všechnu mysl obrátie k té péknosti [...] a zapomenú, že Kristus ohavně potupen a ukrutně umučen. (Erben 1868: 81)

Je ovšem obtížné určit, jakým způsobem byla tato argumentace reflektována při obrazoboreckých bouřích a jaký měla reálný dopad.¹⁷ Podobně se proti doslovnému chápání umění vyjadřuje Matěj z Janova, ten píše, že obrazy soch nejsou jejich pravými podobiznami, ale:

[...] jsou zobrazením v podobě představ v malířově mysli, jež si vytvořil na základě toho, co viděl a slyšel u věcí, s nimiž se dostal do přímého styku, ale v žádném případě na základě tváře nebo podoby Krista a jeho svatých. (Nechutová–Machovec 1986: 93)

Basilejská kompaktáta později určují, aby v kostelech byla jen taková umělecká díla, která jsou *poctivá* (Palacký 1844: 453–455).

Pravdivost jako explicitní charakteristika umění se v těchto případech týká především vzhledu ztvárněných postav ve vztahu k jejich reálné podobě. Já pracuji

¹⁷ O funkci obrazu v husitství viz K. Stejskal (1985: 299–302).

s její rozšířenou definicí, tak, jak ji používá např. A. Gurevič: „[...] autor považuje vlastní falzum za pravé v tom smyslu, že odpovídá náležitému řádu věcí“ (1996: 123). Takové zacházení s výtvarnými nebo literárními díly objasňuje středověké chápání kontinuity a pomáhá pochopit volný vztah mezi nimi a předlohou, ze které vycházejí. Odlišné vnímání pravdivosti nebo platnosti částečně vysvětluje zobrazení některých témat takovým způsobem, který ne zcela přesně následuje svůj textový vzor, přetváří jej nebo jej obohacuje, aniž by přitom taková odchylka byla vnímána jako něco nepatřičného. Je však jisté, že dobová reflexe výtvarného umění zahrnuje i kritiku takového systému. Podobně by mohl být vyložen například postoj svatého Augustina, který ubírá umění roli intelektuálního učitele, protože je podle něj klamné:

Zasloužili si být oklamáni ti, kteří hledali Krista a jeho apoštoly ne v posvátných knihách ale na malovaných zdech, není se čemu divit, že při tom byli oklamáni malíři.¹⁸

V podobném duchu se nese i názor sv. Bernarda z Clairvaux, který pokládá informace zprostředkované uměním za podřadné a vhodné pouze pro hlupáky (Bernard z Clairvaux 2003: 128–129).

Historik umění Rudolf Berliner uvádí příklad výjevu, kde je zobrazen Ježíš trpící na kříži, jak natahuje ruku ke své matce. Zobrazení chybí opora v textu bible i v tradici, pokud je chápeme doslovně, tak ovšem zřejmě chápáno být nemá. Berliner se v této souvislosti nezabývá jeho *pravdivostí*, tak jak jsem ji definovala výše, domnívá se ale, že účelem scény může být zvýšení emocionální působivosti týkající se utrpení na kříži (Berliner 2003: 60). Pokud bych však na daný výjev chtěla aplikovat teorii o pravdivosti díla, interpretovala bych jej například tak, že ačkoli nemá oporu v tradici, jeho cílem je zintenzivnění Ježíšova utrpení, které podle ní pravdivé, resp. reálné bylo. Takové zobrazení tedy nebude chápáno jako rozporuplné, ale naopak chvályhodné.

Podobný typ diskrepance se vyskytuje v legendě o svaté Kateřině na nástěnné malbě v kostele svatého Kříže v Nebovidech, kde jedna ze scén zobrazuje sv. Kateřinu stojící na císaři. Ve svatokateřinské legendě takový motiv zcela chybí, světice je naopak císařem umučena k smrti. Smyslem legendy je ale ukázat její morální vítězství nad císařem díky nezlomné křesťanské víře. Výjev tedy opět jen zintenzivňuje tento triumf, a následuje tak smysl textu. Není proto považován za falešný nebo smyšlený, ale právě naopak.

Stejně tak svatováclavská legenda z *Liber depictus* končí výjevem, ve kterém se Kristus zjevuje králi a žehná mu, ačkoli legenda takovou scénu nezná. Václav byl ale významný světec a příkladný křesťanský vládce a není pochyb o tom, že jeho život byl požehnaný. Proti podobnému výjevu by tedy těžko mohl někdo protestovat.

Domnívám se, že správné pochopení tohoto na první pohled volného vnitřního vztahu mezi textem a díly, které se jím inspirují, pomáhá objasnit proces, který se opakuje například v ústní lidové slovesnosti nebo v legendistice při vytváření „nové“ látky, nového příběhu.

¹⁸ „Sic omnino errare meruerunt, qui Christum et Apostolos eius non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt, nec mirum, si a pingentibus fingentes decepti sunt.“ Zdroj: http://www.augustinus.it/latino/consenso_evangelisti/index2.htm [15. 8. 2009].

3.3 Reflexe hypotézy R. Berlinera

3.3.1 Emocionální funkce umění

Rudolf Berliner je jeden z mála historiků umění, který se vyjadřuje k problematice diskrepance mezi obrazem a textem, a to v rámci své práce o svobodě středověkého umění (2003: 60–75). Tématu neshody se dotýká v několika obrazech novozákonních událostí. To, že výtvarné vyobrazení v těchto případech neodpovídá přesně textu bible, není podle něj vnímáno jako problém, protože se to od něj striktně vzato neočekává. Ve své práci vysvětluje „neshody“ v obrazovém vyjádření dvěma odlišnými typy vnímání informací – skrze zrak a prostřednictvím slovních formulací (2003: 60).

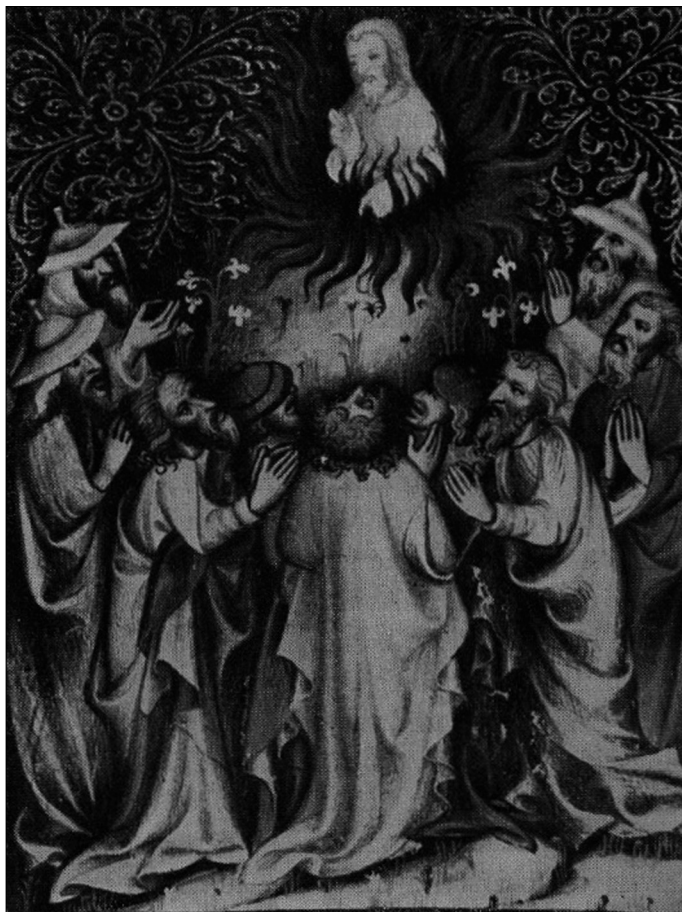
Zrak je podle něj vhodnějším pro přenášení emocí, zatímco slova jsou přirozeně interpretována intelektem:

To, co se jeví nesprávné, vyjádříme-li to slovy, nemusí působit stejně, vnímáme-li to zrakem a prostřednictvím emocí; jde o to, že viděná věc a její rozumový výklad se nemusí zcela shodovat. (Berliner 2003: 60)

Interpretovat iracionální (nebo alespoň ne zcela racionální) umění rozumově je podle něj chyba, protože k tomu není určeno. Středověký divák by se tedy divil, proč očekáváme, že se obraz a jeho vzor budou shodovat věcně a doslovně. Berliner uvádí jako příklad scény mezi ukřižováním Krista a jeho zmrtvýchvstáním, ve kterých je zobrazen zároveň živý i mrtvý. Takové typy výjevů můžeme pozorovat i na některých našich pietách, kdy bezvládné Ježíšovo tělo leží v náručí matky, jeho obličej však vykazuje známky života (např. má otevřené oči). Jejich smyslem není naznačit, že biblické události se staly „nějak jinak“, ale vyjádřit svým způsobem paradox Ježíšovy smrti (trpěl jako člověk, ale jako Bůh nemohl zemřít). Podobně by se daly vyložit i obrazy, kde stojí sám pod křížem (někdy už se zraněními, někdy bez).

Výtvarné umění má podle Berlinera schopnost zobrazit některá témata takovým způsobem, že jejich přesný verbální popis by byl historicky, dogmaticky nebo logicky nepřijatelný, a to zejména z toho důvodu, že jeho cílem je podnítit emoce, a ne předávat přesné intelektuální informace. Domnívám se, že pokud se jedná o tzv. *representativní* obrazy (jako zmíněné portréty Krista), které nejsou určeny k poučení, ale ke konkrétní zbožnosti – modlitbě, meditaci atd. –, lze tuto teorii přijmout, jedná-li se však o neshody v narativním ději, který naopak k poučení slouží, nelze je tímto způsobem přesvědčivě vysvětlit.

Berliner svou argumentaci opírá např. o některé scény, které se pokouší zobrazit Ježíšovo vtělení. Dítě je v nich zobrazeno, jak sestupuje z nebe do Panny Marie. Tím by byla, chápáno doslovně, popřena její účast na jeho zformování. Ani umělec, ani zadavatel díla tím ale nechce vyjádřit valentiniánskou herezi. S takovým výkladem je možné souhlasit, příčina zobrazení tohoto typu však podle mého názoru nespočívá ve snaze zprostředkovat emocionální, ale naopak věcný obsah. Diskrepance tu vzniká nutně převedením abstraktního, v textu blíže nespecifikovaného děje do vizuální podoby. Smyslem obrazů tohoto druhu je předat informaci, nesrovnalosti mezi nimi a jejich textovou předlohou jsou způsobeny prostým převedením sdělení z jednoho média do druhého. Podobným způsobem je zobrazena např. většina biblických scén, ve kterých vystupuje Bůh. Jeho přítomnost ve výjevu je obvykle fyzická, ačkoli text jí tak nepodává. Například scéna, kdy mluví k Izraelským



Obr. 4. Hospodin mluví s Izraelitskými z hory Oréb, bible Konáda z Vechty.
Převzato z Krása, J. 1971. *Rukopisy Václava IV, Praha: Odeon, obr. 195.*

z hory Oreb v bibli Konráda z Vechty (obr. 4). Zdánlivá diskrepance vzniká pouze snahou vyjádřit nějakým způsobem jeho přítomnost ve výjevu.

Berliner vykládá svým způsobem i známý výrok Řehoře Velikého o obrazech jako písmu pro nevzdělané.¹⁹ Ten podle něj vyjadřuje názor, že výtvarné zobrazení může rozdmýchat *emoce* i u těch, kterým chybí intelektuální porozumění věci. Nic podobného však v pasáži explicitně uvedeno není. Obraz má být naopak zdrojem *poučení* pro ty, kteří nedokáží číst, a má tak *suplovat* úlohu textu.

Otázkou zůstává, jak vyložit např. takový typ zobrazení, který se objevuje v *Pasionálu abatyše Kunhuty*, ve němž je Kunhuta zobrazena způsobem, který

¹⁹ „Quod legentibus scriptura hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant; in ipsa legant qui litteras nesciunt.“ Převzato z Castelnova (2003: 183).

téměř překračuje meze katolické ortodoxie (obrazy 1b, 17b, 20a). Její trůn a koruna se shodují s vyobrazením Panny Marie, které pravděpodobně vychází z románských reliéfů kláštera sv. Jiří. Podobně je ve scéně korunovace ztotožněna s Ester atd. V tomto případě se může jednat o využití vlastností vizuální informace (ve službách určitému teologickému konceptu) tak, jak ji naznačuje Berliner, totiž že má větší flexibilitu a volnost než zapsaný text.

3.3.2 Verbální a vizuální interpretace

Jak bylo uvedeno výše, podle R. Berlinera lze pro účel studia výtvarného umění středověku předpokládat rozdílné vnímání slovní a obrazové informace. Obraz je podle něj „svobodnější“ a méně závazný než slovní formulace a na rozdíl od nich není chápán doslovně. Vyvrátit nebo potvrdit takové tvrzení by byl úkol spíš pro psychologii náboženství, pro účel této práce se spokojím s konstatováním, že stav literární a výtvarné produkce tuto teorii potvrdit nemůže.

Zdá se, že verbální, resp. textuální vyjádření se chová vůči výchozímu textu podobně jako vizuální, tedy obraz. Původní text je interpretován a přetvořen určitým způsobem a na jeho základě vzniká nové vyjádření – obraz, legenda, exemplum, kázání aj. Pokud nahlížíme na umění jako na druh výkladu, který pracuje s interpretovaným vzorem určitým způsobem, je jasné, že se s ním z principu věci nemůže zcela shodovat. Pokud je výchozí látkou zapsaný text, jak tomu bývá nejčastěji, jeho slovní uchopení (např. kázání), výtvarné vyjádření, stejně tak jako další literární produkce, která z něj vychází, vykazují oproti tomuto originálu určitý posun, v některých případech takový, že jeho vztah k původnímu příběhu může být obtížně určitelný. Ve výtvarném umění i literatuře shodně platí, že nevytváří totožné kopie. I v takových případech, jako je např. překlad legendistického textu do jiného jazyka, se nejedná o jeho mechanické převedení, ale o tvůrčí účast na jednotlivých motivech (např. *Legenda Aurea*).

Zdá se tedy, že neshody mezi ústním nebo zapsaným dílem a textovou předlohou, ze které vychází, se podobají diskrepancím mezi obrazem a textem, tak, jak byly uvedeny v kapitole výše. Jedná se zejména o následující případy:²⁰

- a) Změna uspořádání, zkrácení nebo rozvedení látky.
- b) Přidání nových motivů (jsou-li tradicí ověřeny). Např. v české verzi legendy o svaté Kateřině, *Život svaté Kateřiny* (Pelán 1999: 250–255), je oproti originálu přidána scéna jejího bičování se symbolickým a mystickým výkladem barev (dále o ní níže).
- c) Aktualizace nebo přiblížení tématu – odehrává se v *pravděpodobném* prostředí. Úloha obrazu v liturgickém roce – schopnost neustálé aktualizace – se podobá funkci legendy. Cílem není zobrazení konkrétní události v čase, obraz ani legenda nejsou připomínkou minulosti (na rozdíl od baroka), ale vyjadřují aktuální přítomnost (Hlaváčková 1995: 88). Změna původního textu s ohledem na místo a čas probíhá podobně v literatuře i výtvarném umění. U obou médií je během gotiky shodný odklon od abstrakce. Ten se projevuje např. nárůstem hagiografické literatury nebo tendencí k personifikaci.
- d) Přízpůsobení s ohledem na publikum. Např. *Život svaté Kateřiny* (ŽSK) vypouští oproti originálu místa, která by ztěžovala pochopení textu (např.

²⁰ Jako příklad uvádím legendu o svaté Kateřině.

vynechává jména antických filozofů, kteří jsou uváděni jako prameny Kateřinina vzdělání – ponechán je jen Aristoteles). Podobně je zjednodušena scéna disputace s 50 učenci – ti v této verzi neargumentují, ale jsou jakoby očarováni, je tedy vypuštěna veškerá teologie, místo které česká verze uvádí jen 12 článků víry). Může dojít i ke změně nějakého místa v textu. V ŽSK je pozměněna scéna druhého vidění zasnub Kateřiny – Ježíš (ženich), který je původně popsán jako dítě, je v české verzi dospělý muž. Jedním z důvodů může být právě lepší přístupnost takové představy.

- e) Vysvětlení původního textu. Nejčastěji formou kázání nebo exempla, které s výchozím textem živě pracuje s ohledem na publikum. V těchto případech platí, shodně s výtvarným uměním, že účel světí prostředky, které jsou podřízeny didaktickému cíli.

S původní látkou je tu zacházeno především s ohledem na funkci, kterou má nové dílo plnit, a na typ publika, kterému je určeno. Publikum je významný činitel, který ovlivňuje podobu uměleckého díla. Nepřímo ovlivňuje nejen námět, ale také zobrazovací postupy nebo techniku použitou při jeho výrobě. Každé umělecké dílo středověku určitým způsobem odráží vztah, vzájemné působení autora na publikum, které je v něm vždy latentně přítomno, protože umění nevzniká jako oběť Bohu, ale jako *nástroj* komunikace.

Určen díla by tak teoreticky mělo mít vliv na jeho podobu, a to především s ohledem na to, komu všemu je přístupné. Dnes většinou nevíme, pro koho bylo výtvarné nebo literární dílo určeno – podobně jako u obrazu, ani u většiny našich starších legend nevíme, jaké publikum měl básník původně na mysli. V souvislosti se zamýšleným publikem bývá nejčastěji uváděna dichotomie *učená* versus *lidová* kultura.²¹ Teoreticky by tedy mělo být možné zpětně rekonstruovat, pro koho bylo dílo původně určeno podle jeho podoby, která byla od počátku podřízena divákům. Problém je, že toho většinou nejsme schopni, speciálně v případě výtvarného umění.

Vzájemné ovlivnění mezi duchovní a folklórní kulturou je velmi komplikované. Ústní podání dostává formu a mění se v literární dílo. Literární dílo je předcítáním znovuoživeno mezi lidmi a opět se proměňuje. Duchovní, kteří kážou lidu, sami často pocházejí z lidového prostředí, a mohou být dokonce i negramotní. Podobně zřejmě funguje i výtvarné umění. Samo je druhem interpretace, formou, která je dána slovu nebo textu. Opětovné zapojení výtvarného díla do života může přispět ke změně verbální výpovědi o tématu, protože působí na imaginaci toho, kdo je vnímá neodhadnutelným způsobem, a to především díky své mnohoznačnosti.

Podoba výtvarných i literárních děl (včetně ústní slovesnosti) je ovlivněna podobnými faktory:

- tradicí, slohem (námět nabývá i v rámci slohu množství variací a umělec mluví hlavně za kolektivní zkušenost),
- předchozím výtvarným zpracováním tématu – odkazem k existujícím a prověřeným hodnotám,
- společností, kulturou – ta ovlivňuje všechny (objednavatele i tvůrce) a ti ji zase zpětně vytváří,

²¹ S tímto konceptem pracuje např. A. Gurevič (1996), M. Bartlová (2003), K. Stejskal (1996), F. Šmahel (1984) a další.

- objednavatelem, autorem koncepce – spekulace ovlivňuje podobu díla až druhotně, pokud má vliv na objednavatele,
- umělcem.

Literatura je obvykle vůči obrazovému nebo verbálnímu zpracování časově primární, není tomu tak ale vždy. Po zapojení nějakého uměleckého díla do života začíná těžko uchopitelný proces, kdy i výtvarné umění může zpětně ovlivňovat literaturu. Jak již bylo uvedeno, podoba díla je ovlivněna autorovým pochopením zadání a obsahu, resp. námětu. Protože každé dílo přispívá k utváření všeobecného povědomí nebo podvědomí, ovlivňuje díla vzniklá po něm, i když třeba nevědomky. To znamená, že výtvarné umění působí na literární nebo mluvenou produkci a naopak.²² Jinými slovy, pokud přijmu rozdělení publika na učené a nevzdělané, lidové, pak platí, že v praxi neexistují takové charakteristiky díla, které by byly vlastní pouze jedné nebo druhé skupině diváků. Je pak pochopitelné, proč zpětně nedokážeme původní určení díla identifikovat, ačkoli teoreticky bychom toho měli být schopni.

Pokud se vrátím k teorii Rudolfa Berlinera, zdá se, že verbální i vizuální díla se řídí podobnými pravidly a že míra jejich závaznosti se viditelně neliší. S výchozím textem zachází obě média příbuzným způsobem a lze říci, že alespoň v některých případech plní obraz i slovní formulace podobnou funkci. Vycházím-li z nejběžnějších zdrojů diskrepance, tak jak byly uvedeny výše, není možné se domnívat, že od slovního vyjádření se, na rozdíl od obrazového, vyžaduje přesnější korelace s původním textem. S oběma způsoby výkladu je zacházeno relativně volně, a to především s ohledem na praktickou potřebu nového díla.

Závěr

Cílem této analýzy bylo přiblížení problematiky diskrepance mezi středověkým náboženským textem a vyobrazením, odhalení jejich příčin a možného významu. Ukázalo se, že vzájemné neshody mezi oběma médii je možné rozdělit do dvou hlavních skupin. Do první patří typy diskrepancí, které bychom mohli označit za vědomé. Vznikají nejčastěji z podnětu ideového tvůrce díla, tj. jeho objednavatele nebo konceptora, a vzniklé napětí mezi obrazovou a textovou složkou využívají pro službu určitému, obvykle teologickému konceptu. Tento typ vyjádření se objevuje především v knižní malbě, která je určená pro omezené publikum.

Druhá skupina zahrnuje takové případy neshod mezi obrazem a textem, které pravděpodobně nebyly v době svého vzniku chápány jako rozporuplné. Domnívám se, že důvodem je volné pojetí vztahu mezi dílem a jeho předlohou, které vychází z odlišného chápání kontinuity. Aby bylo umělecké dílo vnímáno jako pravdivé, tj. v souladu se svým vzorem, neočekává se od něj jeho přesné napodobení, tak, jak je chápeme dnes. Studium tohoto typu diskrepance mezi obrazem a textem nabízí vhodný prostor pro pozorování této charakteristiky středověkého myšlení, která se

²² Jeden z prokazatelných případů, kdy výtvarné umění ovlivňuje podobu literárního díla, můžeme najít v *Životě svaté Kateřiny*. Jedná se o situaci, kdy se dobová portrétní tendence ve výtvarném umění promítá do textu legendy, oproti originálu přidává domácí verze scény bičování sv. Kateřiny, která má zprostředkovat vnitřní portrét svěřice pomocí symbolického výkladu barev používaného v dvorské milostné lyrice, vyjadřující různé stupně lásky (Vážný 1995: 72).

neuplatňuje jen ve výtvarném umění, ale také v literatuře nebo ústní slovesnosti a je pravděpodobně jedním z předpokladů kreativního náboženského jednání.

Posuzování středověkého výtvarného umění je vždy z určité části postaveno na dohadách. Problémy vyplývají jednak z nedokonalé znalosti jeho kontextu a symbolického systému, jednak z absence informací o jeho dobové reflexi, a to především ze strany nižších společenských vrstev. Výsledky této analýzy se neshodují např. s teorií skrytého symbolismu Erwina Panofského, protože nepotvrdily oprávněnost takového výkladu většiny studovaných případů diskrepance, a to především kvůli neexistenci dobových dokladů takového typu jejich vnímání. Na druhou stranu z podobného důvodu není ani možné je zcela vyloučit.

I když přijmeme domněnku, že většina případů neshody mezi obrazem a textem nebyla původně takto míněna ani chápána, nejedná se podle mého názoru o studium umělého problému. Je to naopak dobrá příležitost poznat a prozkoumat aspekt středověkého myšlení, který nám není zcela vlastní. Porozumění rozdílnému pojetí středověké kontinuity může výrazně přispět ke studiu podob a proměn křesťanského náboženství středověku.

Seznam použitých pramenů a literatury

- Bartlová, M.** 2001. *Poctivé obrazy: deskové malířství v Čechách a na Moravě, 1400–1460*. Praha: Argo.
- Bartlová, M.** 2003. *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno: Masarykova univerzita.
- Berliner, R.** 2003. "The freedom of Medieval Art." In: Berliner, R. (ed.), *The Freedom of Medieval Art und andere Studien zum christlichen Bild*. Berlin: Lukas Verlach, 60–75.
- Bernard z Clairvaux.** 2003. „Bernard z Clairvaux opatu Sugerovi. Nač je v chrámu zlato?“ In: Šourek, P. (ed.), *Skutky opata Sugeru*. Praha: Triáda.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. 2001. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost.
- Biblia pauperum: deskotisk z fondů Moravské zemské knihovny v Brně*. Brno: Moravská zemská knihovna.
- Bohatcová, M.** et al. (eds.). 1990. *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Panorama.
- Bundy, M. W.** 1927. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Urbana: University of Illinois.
- Castelnuovo, E.** 1999. „Umělec.“ In: Le Goff, J. (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 139–209.
- Dixon, J.** 1978. *Art and the theological imagination*. New York: Seabury Press.
- Duby, G.** 2002. *Věk katedrál: umění a společnost 980–1420*. Praha: Argo.
- Eco, U.** (ed.). 2008. *Dějiny krásy*. Praha: Argo.
- Erben, K. J.** (ed.). 1868. *Mistra Jana Husi Sebrané spisy české: z nejstarších známých pramenů*. Praha: Nákladem Bedřicha Tempského.
- Fajt, J.** 2006. *Čechy a střední Evropa 1200–1550: dlouhodobá expozice Sbírký starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*. Praha: Národní galerie.
- Gurevič, A.** 1996. *Nebe, peklo, svět: cesty k lidové kultuře středověku*. Jinočany: H&H.
- Hlaváčková, J.** 1995. „Zobrazení posvátného: Dva aspekty středověkého obrazu.“ In: Matoušek, A. – Karfíková, L. (eds.), *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha: Česká křesťanská akademie, 80–89.
- Hobil, I.** 2000. *The last flowers of the middle ages from the gothic to the renaissance in Moravia and Silesia*. Olomouc: Muzeum umění.

- Kneidl, P.** 1989. *Z historie evropské knihy: po stopách knih, knihtisku a knihoven*. Praha: Svoboda.
- Kráska, J.** 1994. *České iluminované rukopisy 13.–16. století*. Praha: Odeon.
- Kráska, J.** 1971. *Rukopisy Václava IV.* Praha: Odeon.
- Le Goff, J.** 1999. „Středověký člověk.“ In: Le Goff, J. (ed.), *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 9–39.
- Matějčíček, A.** 1926. *Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické*. Praha: Jan Štenc.
- Matějčíček, A. – Šámal, J.** 1940. *Legends o českých patronech*. Praha: ELK.
- Palacký, F.** (ed.). 1844. *Archiv český čili Staré písemné památky české i morawské: z archivův domácích i cizích. Díl 3.* Praha.
- Panofský, E.** 1981. *Význam ve výtvarném umění*, Praha: Odeon.
- Pelán, J.** 1999. „Novočeský překlad legendy Život svaté Kateřiny.“ In: Petruš, E. (ed.), *Život svaté Kateřiny*. Praha: Lidové noviny, 187–287.
- Pešina, J.** 1976. *Česká gotická desková malba*. Praha.
- Pešina, J.** 1984. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon.
- Royt, J.** 1995. „Úcta k obrazům a Libri Carolini.“ In: Matoušek, A. – Karfíková, L. (eds.), *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha: Česká křesťanská akademie, 74–80.
- Spunar, P.** 1987. *Kultura českého středověku*. Praha: Odeon.
- Stejskal, K.** 1996. „Pojem lži u středověkých glosátorů umění a jeho původ.“ *Umění* 44/1, 299–302.
- Stejskal, K.** 1970. *Velislav Biblia Picta*. Praha.
- Šmahel, F.** 1984. „Od středověku k novověku: Modi legendi at vivendi.“ *Umění* 32/4, 318–330.
- Urbánková, E. – Stejskal, K.** 1875. *Pasionál Přemyslovy Kunhuty*. Praha: Odeon.
- Vážný, V.** 1959. *Dvě legendy z doby Karlovy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- Vidmanová, A.** (ed.). 1998. *Legenda Aurea – Jakub de Voragine*. Praha: Vyšehrad.

Internetové zdroje:

- http://www.augustinus.it/latino/consenso_evangelisti/index2.htm [15. 8. 2009]
<http://ces.mkcr.cz/en/img.php?imgid=1120> [2. 8. 2009]