

Prout lucide apparet in tabulis et picturis ipsorum

Komunikační úloha obrazů a textů v počátcích husitismu

MILENA BARTLOVÁ

Donedávna začínala i končila každá úvaha o vztahu husitství k vizuálnímu umění u obrazoborectví.¹ Stále zřetelněji se však ukazuje, že to bylo příliš zkratkovité řešení, které ochuzovalo naši představu o skutečné povaze tohoto vztahu. Nové možnosti se otevírají zejména tehdy, pokud přistupujeme k obrazu nikoli jen ze strany jeho uměleckých a estetických hodnot, nýbrž také z druhé strany, kde jej sledujeme především jako svébytné komunikační médium.² Není divu, že se taková pozornost oživuje v posledních desetiletích, jestliže lze dnešní dobu charakterizovat slovy „kdyby Marx žil dnes, nemluvil by už o fetišismu zboží, ale o fetišismu komunikace“.³ Tomuto hledisku studia husitismu věnoval průkopnický pozornost František Šmahel, když zkoumal „audiovizuální propagandu“ jako jednu ze strategií revoluce.⁴ Jeho podněty si zaslouží rozšíření a obohacení, které umožňuje metodický přístup historické vědy o obraze (*Bildwissenschaft*).⁵ Vyjdu od rekapi-

1) Recentně a podrobně s odkazy na relevantní literaturu viz Milena BARTLOVÁ, *Der Bildersturm der böhmischen Hussiten: Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 59, 2010, s. 27–48.

2) Michael Viktor SCHWARZ, *Visuelle Medien in christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien 2002; srov. k tomu recenzi Mileny BARTLOVÉ v *Umění* 53, 2005, s. 402–405.

3) Didier MALEUVRE, *Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung*, in: *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, edd. Dorothea von Hantelmann – Caroline Meister, Zürich 2010, s. 19–46, cit. s. 46.

4) František ŠMAHEL, *Audiovizuální media husitské agitace*, in: *Týž, Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002, s. 231–237; *Týž, Psané a mluvené slovo ve službách české reformace*, tamtéž, s. 215–230; *Týž, Das Lesen der unlesbaren Inschriften*, in: *The Development of Literate Mentalities in East Central Europe*, edd. Adda Adamska – Marco Mostert, Turnhout 2004, s. 453–467.

5) K tomu i k řadě dalších teoretických otázek, jichž se následující text dotkne, viz podrobněji Milena BARTLOVÁ, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012.

tulace otázky přítomnosti maleb na stěnách Betlémské kaple a od pokusu ověřit kontexty, v nichž mohly vystupovat hypoteticky předpokládané původní ilustrace Tabulí o Antikristu. Ukáže se, že role obrazů jako vizuální komunikace se stýká s rolí nápisů, které zaujaly jejich místo. Obojí můžeme vykládat ze společného hlediska dobové kultury paměti a jejích mnemotechnických nástrojů. Zasazení husitismu do situace rozhraní mezi chirografickou a typografickou kulturou by mohlo ukázat nový úhel pohledu na jeho historickou situovanost jakožto středověké reformace.⁶

Byly v Betlémské kapli obrazy?

Interiér moderní rekonstrukce Betlémské kaple, již postavil v letech 1950–1952 architekt Jaroslav Frágner, zdobí nástěnné monumentální malby, představující zvětšené obrazy z Jenského kodexu doplněné notacemi husitských zpěvů podle Jistebnického kancionálu.⁷ Tato kombinace vyšla vstříc Zdeňkovi Nejedlému, který stál v pozadí rekonstrukčního projektu, jehož cílem bylo sugestivně podpořit heslo o komunistech jako dědicích nejlepších tradic českého národa. Architektonická podoba kaple se opírala o několik desetiletí detailního studia předních českých historiků, archeologů a historiků umění.⁸ Také mínění, že na stěnách byly původně obrazy stejných námětů, jaké se nám zachovaly v mladších verzích Göttingenského a Jenského rukopisu,⁹ patřilo v polovině 20. století k solidním vědeckým poznatkům, takže úlitbou Nejedlému bylo pouze ahistorické připojení notových zápisů k nástěnným malbám. Na stěnách kaple ale byly zároveň v tzv. analytické památkové úpravě zachovány fragmenty nápisů, které původně vyplňovaly rozměrné obdélníky pokrývající stěny.¹⁰ To by se mělo s nástěnnými malbami vylučovat již jen z prostorových důvodů. Přesto platí za správné mínění, že na stěnách Betlémské kaple byly obrazy, namalované přímo na Husův pokyn, jež buď všechny, nebo aspoň některé patřily do cyklu ilustrací Antitezí staré a nové barvy neboli Tabulí o Kristu a Antikristu. Tento názor se zakládá na rozboru písemných zmínek, především těch ve vlastních Husových textech; značnou pozornost tématu věnoval po klasické práci Karla Chytila zejména František Michálek Bartoš a nedávno jej

6) Stranou zde ponechám podrobnější rozbor nápisů a obrazů na klenbě chóru kostela sv. Barbory v Kutné Hoře, který bude obsahem mého příspěvku do sborníku konference Bohemian Reformation and Religious Practice IX, konané v Praze v červnu 2010. Přítomný text vychází kromě tohoto vystoupení také z přednášek, které jsem měla v květnu 2010 v Berlíně na pozvání Institut für Bild- und Kunstgeschichte Humboldtovy univerzity a v listopadu 2009 na kolokviu Courtauld Institute Research Forum v Londýně „Imagining the Dogma, Picturing Belief: Medieval Wall Paintings in Parish Churches across Europe“, organizovaném Federicem Botanou. Diskuse při všech třech příležitostech, stejně jako při konferenci „Umění české reformace“ (Praha, únor 2010), přispěly k upřesnění mé argumentace.

7) Základní recentní zpracování stavby s odkazy na literaturu: Klára BENEŠOVSKÁ, [heslo] *Betlémská kaple*, in: Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město a Josefov*, Praha 1996, s. 58–61.

8) Hlavní souhrn v knize František Michálek BARTOŠ – Ferdinand HREJSA – Karel GUTH – Václav NOVOTNÝ, *Betlémská kaple. O jejích dějinách a zachovaných zbytcích*, Praha 1922.

9) Souhrnně s kompletními reprodukcemi, komentáři a další literaturou Victor SVEC, *Bildagitation. Antipäpstliche Polemik der böhmischen Reformation in Göttinger Hussitenkodex*, Weimar 1994; Marta VACULÍNOVÁ a kol., *Jenský kodex – faksimile a komentář*, Praha 2009.

10) Bohumil RYBA, *Betlémské texty*, Praha 1951; Týž, *Nástěnné nápisy v kapli Betlémské*, Praha 1952; F. ŠMAHEL, *Das Lesen*.



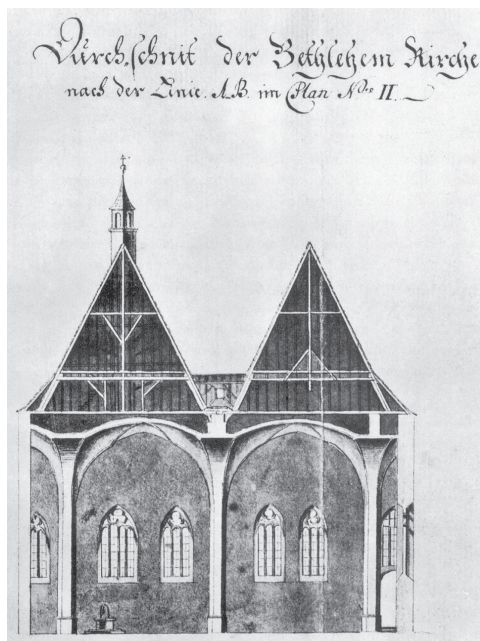
(1) Jaroslav Frágner, 1950–1952, Betlémská kapele, Praha 1 – Staré Město, čp. 255 (na základě vědecké rekonstrukce stavu z doby dokončení stavby v roce 1394). Foto Robert Novotný.



(2) Jaroslav Frágner, Betlémská kapele, interiér se studnou. Foto Robert Novotný.

znovu podpořil Karel Stejskal.¹¹ Recentně se otázkou veřejně prezentovaných ilustrací Antitezí zabýval František Šmahel. Zjistil, že obrazový doprovod neodpovídá úplně přesně dochovaným rukopisným textům, počítal s existencí monumentálních verzí maleb a došel k přesvědčení, že pravděpodobnějším místem, kde mohly být takové obrazy umístěny, byl spíše než Betlémská kaple mázhauz bursy U Černé růže na Příkopech.¹²

Pro objasnění otázky bude třeba stručně rekapitulovat dostupné prameny. Nejstarším je zobrazení interiéru kaple z roku 1575 v kancionálu *Písně chval božských*, jež nedávno identifikovala Martina Šárovcová.¹³ Je to jediné vyobrazení vnitřního prostoru před zbořením kostela roku 1786: vidíme zde zavírací retábl, eucharistickou archu s figurami andělů i několik deskových a textilních obrazů, ale stěny jsou zabílené. Na rozdíl od dnešního stavu měla kaple tehdy klenutý interiér, jež získala roku 1538, kdy z odkazu Anny Zvokové nahradila původní ostentativně střídmost architekturu historizující síťová klenba na patnácti pilířích jakožto „vznesená forma“.¹⁴ Původní kaple Betlémská byla totiž v letech 1391–1394 postavena



jako neklenutý, velmi rozsáhlý prostor na půdorysu nepravidelného obdélníku bez odděleného presbytáře. Stavba tím vyjadřovala především svou funkci, totiž poskytnout shromaždiště k poslechu kázání (farním kostelem se stala namísto staršího sv. Filipa a Jakuba až někdy v průběhu revolučních let). Podle propočtů Petra Čorneje se do kaple mohlo vejít mezi desetinou až třináctinou všech obyvatel tehdejší Prahy.¹⁵ S jistou nadsázkou bychom ji mohli označit za vůbec první reformační kostel, i když podobně koncipované prostory bez presbytáře se kolem roku 1400 stavěly

(3) Příčný řez Kaplí betlémskou před zbořením, 1785, podle Zdeněk WIRTH, *Betlémská kaple*, Památky archeologické 3, 1922–1923.

11) Karel CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918; František Michálek BARTOŠ, *Po stopách obrazů v Betlémské kapli v době Husově*, Časopis Národního muzea 133, 1964, s. 129–142; Karel STEJSKAL, *Pokus o zničení obrazu v Betlémské kapli roku 1412*, in: Septuaginta Paolo Spunar oblata, ed. Jiří K. Kroupa, Praha 2000, s. 399–400; Týž, *Ikonomasmus a náš památkový fond*, Husitský Tábor 13, 2002, s. 71–92.

12) F. ŠMAHEL, *Audiovizualní media*, s podrobnou rekapitulací názorů literatury; Týž, *Das Lesen*.

13) Martina ŠÁROVCOVÁ, [heslo] *Adam Cibus: Kancionál literátského bratrstva Betlémské kaple*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk a kol., *Umění české reformace 1380–1620*, Praha 2011, č. kat. XIV/5, s. 440–443 (dosud byl obraz považován za kostel sv. Michala podle provenience kodexu).

14) Zdeněk WIRTH, *Betlémská kaple*, Památky archeologické 3, 1922/1923, s. 54–69.

15) Petr ČORNEJ, *Velké dějiny země Koruny české V. 1402–1437*, Praha – Litomyšl 2000, s. 84–109.

i jinde, například křížovnický kostel a synagoga v Chebu.¹⁶ Adam S. Hindin recentně usoudil, že Betlémská kaple byla typickým příkladem a zároveň nejvýznamnějším rozvinutím specifického architektonického typu „české kaple“, jenž se měl v záměrném protikladu k „německým“ farním kostelům vyznačovat vědomou střízlivostí a monumentalitou jednoduché formy.¹⁷ Z prvních let 17. století je zachován popis interiéru od Zachariáše Theobalda.¹⁸ V kapli viděl Husovu kazatelnu s vyobrazeními umučení Husa, Jeronýma a sv. Jana Evangelisty, relikviář s ostatkem betlémského dítěte (ten kapli věnoval v roce 1435 potomek zakladatele Václav Kříž) i již poněkud zašlou osobní památku na Husa, totiž jeho černý talár. O obrazech ani nápisech se ale nedozvídáme.

Písemných zpráv máme více, zpravidla však z nich není zřejmé, zda vypovídají o obraze jako slovesné metafoře, o psychické imaginativní představě, anebo o hmotném výtvarném díle. Poučeně je rozebral před sto lety Karel Chytil. Jeho studii doplnil F. M. Bartoš, sice se sebevědomím historika, bohužel však s mnohem menším porozuměním pro sémantiku slova obraz (*imago, figura, simulacrum*) a pro vizuální kulturu pozdního středověku.¹⁹ Mladší reference o obrazech v Betlémské kapli všechny vycházejí z tištěných textů 16. a 17. století. Starší zmínky našel Chytil ve spisech Nicolase Weigela (1444) a Hannse Schwalba (1521), jejichž předmětem jsou antiteze, které měly být ikonografickým námětem maleb. Jmenovitě šlo o jeden obraz zviditelňující protiklad *papa equitans contra Christum pauperem*. Můžeme si jej představovat jako kontrapozici dvou běžných, a tedy obecně dobře srozumitelných ikonografických typů narativních scén: Kristus vjíždějící na oslátku do bran Jeruzaléma na Květnou neděli a průvod tří králů upravený tak, aby ukazoval slavnostní průvod papeže (právě takto popisuje onen dvojitý obraz Hanns Schwalb). Oba obrazy navzájem protikladně transformují slavnostní performanci triumfálního vjezdu – introitu. Obyvatelé královského města jej znali z vlastní vizuální i emocionální zkušenosti a ta jim pomohla viděný obraz doplnit a oživit.²⁰ Ani v jednom z kodexů, které zachovaly ilustrace Antitezí, se však přesně vzato právě takový dvojitý obraz nenachází. V Jenském rukopise nalezneme na fol. 28v–29r protiklad bohaté a chudé církve, kde jezdecký průvod papeže s kardinály kontrastuje s Ježíškem narozeným v chudobě a s jednoduchou bohoslužbou

16) Ty ale byly sklenuty na střední pilíř. Petr MACEK – Michal PATRNÝ, *Gotická architektura na Chebsku*, in: *Umění gotiky na Chebsku*, ed. Jiří Vykoukal, Cheb 2009, s. 41–65.

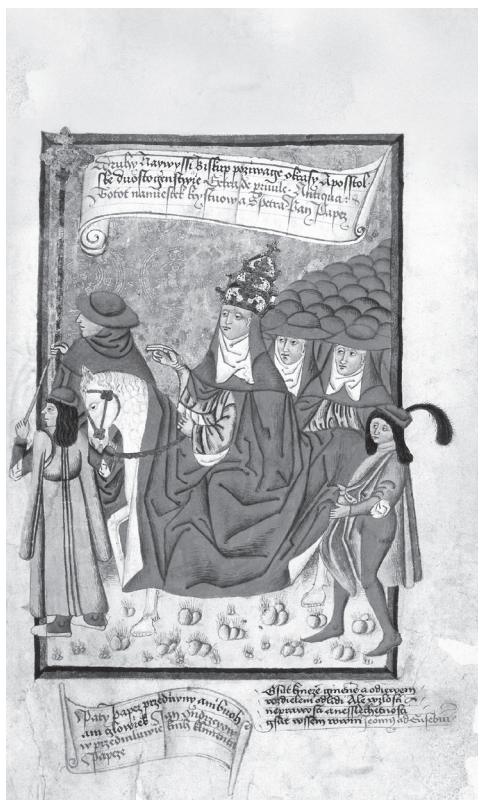
17) Adam S. HINDIN, *Ethnische Bedeutungen der sakralen Baukunst. „Deutsche“ und „Tschechische“ Pfarrkirchen und Kapellen in Böhmen und Mähren (1150–1420)*, in: *Böhmen und das Deutsche Reich. Ideen und Kulturtransfer im Vergleich (13.–16. Jahrhundert)*, edd. Eva Schlotheuber – Hubertus Seibert, München 2009, s. 11–33.

18) Zacharias THEOBALD, *Hussiten Krieg...*, Wittenberg 1609, cituje Ferdinand Hrejsa, *Betlémská kaple*, s. 61.

19) K. CHYTEL, *Antikrist*, s. 139–150; F. M. BARTOŠ, *Po stopách*.

20) K tématu introitu v kontextu Čech doby husitské Petr ČORNEJ, *Skrytý význam politické podívané. Zikmundův přjezd do Prahy 23. srpna 1436*, in: *Týž, Světla a stíny husitství*, Praha 2011, s. 186–200; Milena BARTLOVÁ, *Sigismundus Rex Bohemiae. Royal Representation after the Revolution*, in: *Kunst als Herrschaftsinstrument unter den Luxemburgen*, edd. Jiří Fajt – Andrea Langer, Berlin – München 2009, s. 396–408.

prostě oděného sv. Martina.²¹ Druhý papežský průvod je na fol. 12v–13r, tedy na samém počátku Tabulí, kde ale protiklad k němu tvoří Kristus nesoucí kříž²² (tak ostatně popsal kompozici podle Husovy antiteze Nicolas Weigel a s tímto ikonografickým řešením opozice se ještě setkáme). Zatímco podle Schwalba antiteze „nechal Hus malovat v kostelích“, podle mladších textů se zmíněná dvojice obrazů nacházela v mázhauzu domu na Příkopech, buď U Černých kos na nároží dnešní Panské ulice, nebo v burse U Černé růže, kde bydlel Mikuláš z Drážďan a další radikálové.²³ Zmíněné rozpory nám neumožňují považovat některou ze zpráv za důvěryhodné svědectví o přímo viděné skutečnosti. Zaznamenat místo a přesnou podobu maleb ovšem nebylo cílem jejich autorů, ty zajímal celkový význam ikonografie.



(4) Praha, dílna Janíčka Zmílelého, kolem 1500: Nesení kříže a Papež s průvodem kardinálů. Codex mixtus, zv. Jeneký, KNM IV B 24, dvojstrana fol. 12v–13r:

21) *Jeneký kodex – komentář* (Milada Homolková – Petra Mutlová – Milada Studničková), s. 125–126; v Göttingenském rukopise je protiklad na jednom listu fol. 11v, viz V. SVEC, *Bildagitation*, s. 65.

22) *Jeneký kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 108. List s obrazem Nesení kříže a textem v borduře byl do kodexu doplněn s jistým časovým odstupem (s. 63), nahradil ale list stejné ikonografie, jak dokládá dvojice fol. 17v–18r v Göttingenském kodexu, viz V. SVEC, *Bildagitation*, s. 31.

23) K. CHYTL, *Antikrist*, s. 143–144.

Antitezi průvodů papeže a Krista použil Jan Hus jako rétorickou metaforu ve své Postile.²⁴ Kromě toho zmínil „obrazy, jež maloval v Betlémě“, rovněž v dopise poslaném z Kostnice Janovi z Chlumu, v němž líčil svůj sen o mistrech, kteří se snažili tyto malby zničit, ale nedokázali to.²⁵ Z kontextu listů i z reakce autora odpovědi Petra z Mladoňovic vyplývá, že jak Hus, tak i čtenáři dopisů tomu rozuměli jako alegorii působení kazatele na duše posluchačů. Ve smyslu téže alegorie je zřejmě třeba vykládat verše posměšného popěvku „Němci jsou zúfalí / na Betlém běhali“.²⁶ Třetí Husova zmínka, vykládaná jako jeho vlastní svědectví o obrazech namalovaných v Betlémské kapli, ve skutečnosti zřetelně mluví o nápisech, na které se má jít na stěny kostela podívat ten, kdo by se chtěl více poučit o tématu „šesti bludů“ současné církve, jmenovitě o svatokupectví. Kromě toho máme ještě k dispozici v kronikářském žánru záznam Prokopa písaře o tom, jak v roce 1414 Jakoubek ze Stříbra s mistry a studenty od Černé růže „nosili po městě psané a malované tabule“ ukazující rozpor mezi životem papeže a evangelijní církví.²⁷

Předchozí odstavec shrnuje kritický rozbor Karla Chytila, za nějž ani dnes nelze pokročit. Autor se nakonec přiklonil, byť s rezervou, k mínění, že ona Husova antiteze byla vskutku hmotnou malbou, ať již v domě na Příkopě, nebo v Betlémské kapli. Rozhodující pro něj byla terminologie titulu Tabule staré a nové barvy (jež měl dosud za Husův vlastní spis). Ta je podle Chytila celá převzata z malířství, stejně jako termín cortina, jemuž správně rozuměl jako názvu pro „oponu, čaloun, koberce, tapecí, ty byly zdobený obrazy a tvořily druhy i celé cykly, jako jsou Apokalypsa katedrály v Angers a pozdější gobeliny“.²⁸ Týmž slovem se rovněž označovaly závěsné obrazy malované na plátně, v Chytilově době ještě prakticky neznámé, dnes však identifikované od poloviny 14. století a vzácně dochované již z první poloviny 15. století.²⁹ Je tedy mnohem pravděpodobnější, že hmotné obrazy Antitezí nebyly ani nástěnné malby, ani deskové obrazy, o nichž uvažoval jak Chytil, tak Šmahel, nýbrž právě malby na plátně. Dříve jsem je přirovnala například ke korouhvim nebo transparentům, šlo však ve skutečnosti o techniku veřejné komunikace běžnou v celé předmoderní Evropě.³⁰ Stopy její obrazové části se nám dochovaly v kramářských tiscích, vizuální záznam představuje například obraz Williama Hogartha „Získávání voličských hlasů“ (Canvassing for Votes, 1754/1755, Sir John Soanes' Museum, London), autorsky reprodukováný v následujících letech jako mědiryt. Přenosné obrazy, pořízené tou nejlevnější technikou, totiž malbou

24) Citováno tamtéž, s.143

25) *M. Jana Husi korespondence a dokumenty*, ed. Václav NOVOTNÝ, Praha 1920, s. 250; K. CHYTL, *Antikrist*, s. 146–147; B. RYBA, *Nástěnné nápisy*, s. 3.

26) K. STEJSKAL, *Pokus*; srov. proti tomu F. ŠMAHEL, *Das Lesen*. Stejskal považuje za samozřejmé, že „písmo“ označuje rovněž malbu, což je ale příliš zkratkovitě řešení, srov. k tomu pozn. 5.

27) *Výbor z české literatury doby husitské 2*, edd. Bohuslav HAVRÁNEK – Josef HRABÁK – Jiří DAŇHELKA, Praha 1964, s. 293; K. CHYTL, *Antikrist*, s. 115.

28) K. CHYTL, *Antikrist*, s. 150.

29) Srov. k tomu s další literaturou Milena BARTLOVÁ, *Assumpta from the White Mountain, Gothic Painting on Canvas – Assumpta z Bílé hory, gotická malba na plátně*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague – Bulletin Národní galerie v Praze* 12–1, 2002–2003, s. 76–84, 146–151.

30) Srov. F. ŠMAHEL, *Psané a mluvené slovo*, s. 223.

na plátně, a označené nápisy, se doprovázely zpěvem, výkladem i dalšími pouličními performativními akcemi. Ostatně podobně se postupovalo i při veřejných kázáních, ať už byl jejich obrazový doprovod proveden snadno přenosným médiem malby na plátně, či jím byly reliéfy v nejnižším pásu výzdoby portálů gotických katedrál nebo jiné obrazy pevně spojené s chrámovou stavbou. Právě toto komunikační médium použili pražští studenti druhého desetiletí 15. století.

Mohli bychom tedy různým interpretacím vyjít vstříc představou, že když zrovna nebyly nošeny po ulicích, mohly být pražské obrazy husitských antitezí zavěšeny na zdi – ať už U Černé růže nebo v Betlémské kapli, a třeba klidně i na obou místech. Tím bychom ale byli s celou věcí hotovi předčasně. Právě studenti si byli zřejmě lépe než moderní badatelé vědomi dvojznačnosti slov *cortina*, *tabula* a *color*. V rétorice a mnemonice je totiž *color* termín pro volbu rétorických prostředků přiměřených cíli a publiku projevu, zatímco *tabula* a zejména *cortina* obojí označují scholastický žánr argumentace, sestávající z citací autorit: citace jsou splétány tak, aby podobně jako útek a osnova vytvořily pevné tkanivo důkazu; stejnou sémantiku má i etymologický původ slova *text*.³¹ I *tabula* a *cortina* pocházejí z antické rétoriky a označují



(5) William Hogarth, Získávání voličských hlasů, autorský mědiryt (tisk William Heath, London) podle olejomalby z roku 1755.

31) Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; k barvám v antické a středověké teorii srov. rovněž David SUMMERS, *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*, Chapel Hill 2009.

metodu vědecké argumentace; vzpomeňme, že už Klémens Alexandrijský nazval ve 4. století své významné dílo *Strómateis*, koberce. Právě v tomto rétorickém a mnemonickém smyslu použil termíny Mikuláš z Drážďan, a tak jim rozuměla obec univerzitních scholárů. Studenti i mistři měli za sebou kurzy rétoriky na artistické fakultě a tato terminologie jim byla rozhodně bližší nežli pojmy z oblasti výtvarného umění. Navíc mohli univerzitáni sémantické dvojznačnosti i cíleně využít, když veřejná obrazová komunikační média, na která byli lidé běžně zvyklí, prezentovali jako autoritativní důkazní struktury. Pokud svou karikaturu papeže nazvali *cortina*, nabyla svým způsobem na závažnosti jako skutečný vědecký důkaz své doby. Byli to zřejmě právě pražští studenti (na jedné straně zběhlí v intelektuálních technikách vrcholného středověku, na straně druhé působící nikoli z kazatelny, ale přímo mezi lidmi), kdo umožnil transformaci idejí učenců do praxe davové akce.³²

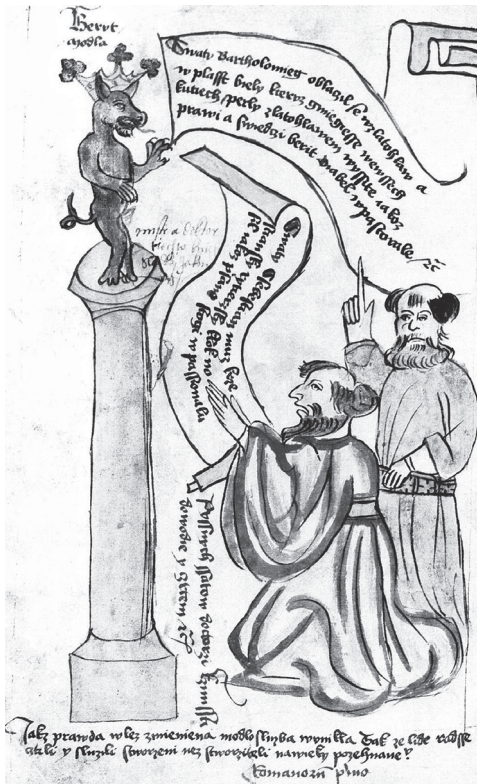
Shrneme-li uvedené reference, interpretace a argumenty, docházíme k závěru, že nemůžeme bezpečně říci, kde se nacházely obrazy názorně ukazující protiklad mezi pokleslou papežskou církví a pravou církví Kristovou. Je zřejmé, že v Praze v druhém desetiletí 15. století vskutku byly takové obrazy namalovány, a to jako zviditelnění a ilustrace rétorických metafor a důkazních postupů obvyklých ve středověkém intelektuálním prostředí. Velkou předností obrazů, zejména pokud byly doprovázeny výkladem zasvěceného vykladače či pokud na ně odkazoval kazatel, byla trvanlivost a relativní neměnnost jejich vzhledu. Umístění takových obrazů v monumentální podobě na stěnách chrámového prostoru by odpovídalo obvyklé funkci narativních nástěnných maleb ve farních či mendikantských kostelích, totiž poučovat o základech křesťanské nauky a o biblických příbězích ty, kdo neprošli sociálním sítím školní výuky a zůstávali negramotní. I když v Betlémské kapli byla značná část publika zřejmě základního čtení schopna, lze si představit, že se i zde mohlo využít didaktické obrazové médium. Stejně jako byla architektura kaple jednoduchá a funkční na úkor estetické kvality, mohly se zde použít levné a rychle produkované závěsné obrazy na plátně namísto fresek. Jak by ale takové obrazy, jejichž sémantická struktura patřila do univerzitního prostředí, sdělovaly co nejširšímu okruhu málo vzdělaných lidí nové, nekonvenční myšlenky reformátorů?

Viditelné obrazy myšlení

Hlavní a mimořádně pozoruhodnou charakteristikou obrazů Antitezí je jejich neobvyklá a v kontextu středověkého umění radikální ikonografie. Přesněji řečeno se tak jeví tehdy, pokud dochované malby v Göttingenském a Jenském rukopise považujeme za věrnou reprodukci obrazů z druhého desetiletí 15. století a pokud předpokládáme, že šlo o monumentální malby v kostele. Jak jsme právě viděli, není druhá ze jmenovaných okolností nijak jistá. Rovněž první předpoklad, obecně přijímaný všemi českými autory, kteří o tématu psali, si zaslouží podrobnější analýzu. Ilustrace ve starším z obou kodexů, v Göttingenském rukopise z roku 1464, zjevně prováděl výtvarně neškolený písař. Je zřejmě přepjaté interpretovat jeho neohrabaný

32) Více k tomu ve studii M. BARTLOVÁ, *Der Bildersturm*, av 10. kapitole monografie *Skutečná přítomnost*.

a primitivní projev jako specifickou „revoluční“ výtvarnou formu, údajně vlastní husitům.³³ Dnes již v základních obrysech zřejmá podoba utrakvistického výtvarného projevu ničemu takovému nenasvědčuje. Primitivnost kreseb v Göttingenském kodexu svádí k pocitu, že by mohly být nějak „původní“, ve skutečnosti ale jde jen o takovou míru zjednodušení, která se pohybuje pod hranicí možného srovnávání se standardní malířskou produkcí 15. století. Ani Jenský kodex ovšem není dílem umělecky nijak špičkovým. Pražská dílna Janíčka Zmilelého v něm předvedla zřejmě levnější podobu své produkce.³⁴ Při bližším pohledu, jež usnadnilo nově vydané faksimile s prepisem a kodikologickým, textovým i ikonografickým komentářem, je zřejmé, že by bylo omylem předpokládat jednotný charakter předloh pro ilustrace kodexu. Ikonografická a typologická invence nebyla zjevně dílem Janíčkovy dílny, nýbrž ta ji přebrala z různých zdrojů, nejspíše spolu s textovými předlohami. To samozřejmě potvrzuje dobře známou skutečnost, že Jenský kodex je *codex mixtus*, sborník. Je ale rovněž patrné, že v Jenském kodexu postrádají ilustrace jednotící koncepci. Tím



nemyslím ani individuální rukopis malířů v dílně, ikonografii jednotlivých výjevů či možnost identifikovat pro některé z nich grafické předlohy,³⁵ nýbrž strukturální povahu maleb, zvolený typ reprezentace, funkci ve vztahu k textu a místo v diskurzu interpiktoriality.

Již při prvním pohledu vidíme, že koncepce ilustrací a jejich vztah k textu se navzájem odlišují ve všech čtyřech „obrazově-textových cyklech“ kodexu (Malá latinská antiteze, Tabule staré a nové barvy, Časové obrazy a traktát O oklamání a zmámení křesťanstva skrze zlé kněžstvo).³⁶ To, co již od doby Chytilovy především přitahuje k oběma husitským rukopisům pozornost, je soubor originálních ilustrací, které doprovázejí Malou latinskou antitezi a zejména

(6) Čechy, kolem 1460: Sv. Bartoloměj a Šebestián před modlou. Kodex zv. Göttingenský, Universitätsbibliothek Göttingen Ms.theol 182, fol. 41v.

33) Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975, s. 304–329; V. SVEC, *Bildgitation*, s. 141–148.

34) *Jenský kodex – komentář* (M. Studničková), s. 61.

35) Těmto součástí umělecko-historické analýzy se podrobně a spolehlivě věnuje ve svém podílu na komentáři Jenského kodexu Milada Studničková.

36) *Jenský kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 153, uvádí pod touto charakteristikou tři části, neboť první a druhou slučuje vzhledem k povaze jejich textu.



(7) Praha, dílna Janíčka Zmílelého, po 1500: Bartoloměj Brixenský (?) proti doktoru církevního práva. Codex mixtus, zv. Jenský, dvojstrana fol. 20r–21v.

Časové obrazy. Poslední z nich, traktát O oklamání atd. na fol. 80r–85v, omezuje vyobrazení jen na polopostavy. Zastupují proroky, evangelisty, církevní Otce či Ovidia, tedy autory výroků shromážděných v traktátu, který má textovou strukturu již zmíněné *cortinae* či *tabulae*. Rovněž většina vyobrazení v oné nejslavnější části kodexu, v českém zpracování spisu Mikuláše z Drážďan *Tabule staré a nové barvy* neboli *Koberec o Antikristu* na fol. 12r–37r, představuje jen proti sobě stojící postavy diskutujících mužů. Jejich funkcí je v obou případech názorně předvést disputaci, spor. Z obecného hlediska je dvojčlenná antitetická struktura vlastní scholastickému myšlení, kde se vyvinula z antické dialogické struktury a v obou případech souvisela s potřebou zřetelně formulovat myšlenkové postupy fungující primárně v prostředí orální komunikace. V *Tabulích malíř* vyjádřil čistě vizuálními prostředky protiklad mezi pravou a nepravou církví, a tedy i mezi zastánci správných a lživých argumentů: ve dvojicích ilustrací použil barevného kontrastu, jímž „zhmotnil metaforickou řeč Mikuláše z Drážďan a s barvami zacházel v kontextu jejich morálního výkladu. [...] Barva se díky své schopnosti ošálit zrak stala atributem Antikrista, falešných proroků, farizejů, klamavých právníků a učenců,“ zatímco zastánci pravdy jsou střídmě bezbarví.³⁷

37) *Jenský kodex – komentář* (M. Studničková), s. 66–67. K rétorické a aristotelské tradici tohoto postupu srov. D. SUMMERS, *Vision*. M. Studničková zde svůj výstižný postřeh o vztahu pojetí ilustrací k univerzitnímu prostředí bohužel dále nerozvíjí a funkci obrazu vzhledem k textu se podrobněji

Herrnhutský rukopis, jež nedávno objevila Petra Mutlová, dokládá, že Antiteze byly již v nejranější fázi textové produkce míněny jako obrazově-textový celek.³⁸ Vynechaná místa v rukopise, který je velmi blízko hypotetické původní Mikulášově verzi z roku 1412, stejně jako formulace v samotném textu zjevně počítají s podílem malíře. Dokladem toho, že takový obrazově-textový celek skutečně existoval, je spisek *Responsiones ad objectiones et picturas Huss*, napsaný kolem roku 1417.³⁹ Autor, snad Štěpán z Pálče, standardní scholastickou metodou vyvrací argumentace Antitezí. V úvodu názorně popisuje ilustrace textu, s nímž polemizuje – nejprve úvodní opozici papežova průvodu a Krista nesoucího kříž (o níž již byla výše řeč, a to včetně stejných biblických odkazů, které jsou zapsány u obrázku v Jenském rukopise); poté dvojici na fol. 34v–35r, kde Kristus umývá nohy apoštolům, zatímco papež si nechává nohy líbat.⁴⁰ Třetí dvojice popsaná v Odpovědích není v Jenském rukopise proti sobě, nýbrž je rozdělena vloženým dvojlístem (Konstantinovo předání koruny papeži fol. 28r; Korunování Krista trním fol. 29v; dvojice není ani v Rukopise göttingenském). Autor Odpovědí uvádí, že takových antitezí namalovali Husovi přívrženci kromě tří vyjmenovaných i „mnoho dalších“: ty si můžeme představit například jako ilustrace doprovázející v Jenském kodexu Malou latinskou antitezi. Základní otázka, kterou je třeba si nad původní podobou Tabulí položit, ale zní, proč byl ilustrován rukopis, který nepatřil k reprezentačním luxusním kodexům, nýbrž byl učeným traktátem? Odpověď nabízí podrobnější typologie vztahu mezi obrazem a textem v knižní produkci pozdního středověku.⁴¹

Setkáváme se tu zřejmě s druhem textu, který byl sepisován s tím, že se stane součástí knižního typu spojujícího obrazy s texty velmi specifickým způsobem – totiž jako dvě rovnocenné a vzájemně propojené složky výkladu, z nichž ani jedna není nadřazena té druhé. Počátky tohoto typu lze hledat ve francouzských iluminovaných biblích 13. století, vlastním obdobím jeho rozvoje je ale druhá polovina 14. a první polovina 15. století. Jednu skupinu tvoří rukopisy zv. *Biblia pauperum*, což samozřejmě neznamená knihu pro chudé, nýbrž novodobý termín pro kodexy, kde dominuje kreslený narativní příběh doprovázený stručnými *tituli*. U nás máme dochovány charakteristické doklady např. ve známé *Velislavově bibli* či v *Liber depictus* českokrumlovského kláštera klarisek, obojí z poloviny 14. století.⁴² Funkce těchto rukopisů není dosud přesvědčivě objasněna, domnívám se

nevěnuje. Jak vyplývá z výkladu na s. 65, pracuje s absolutním primátem textu a neproblematizuje, co vlastně znamená „ilustrovat text obrazem“.

38) Petra MUTLOVÁ, *Communicating Texts through Images: Nicholas of Dresden's Tabulae*, in: Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe 1380–1620, edd. Milena Bartlová – Michal Šroněk, Praha 2007, s. 29–38 (s literaturou k tématu Tabulí).

39) Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, B 22.2, K. CHYTL, *Antikrist*, s. 151; text přetištěn tamtéž na s. 237–247 podle transkripce a datace Antonína Podlahy; srov. *Jenský kodex – komentář* (M. Studničková), s. 66. Literatura k atribuci textu Štěpánu Pálčovi je shrnuta u Chytila, pozn. 180 na s. 151.

40) *Jenský kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 133–134.

41) Srov. k následujícímu standardní přehled Christine JAKOBI-MIRWALD, *Buchmalerei. Ihre Terminologie und Kunstgeschichte*, Berlin 21997.

42) *Obrázková bible Velislavova*, Praha 1970 (komentář Karel Stejskal); *Krumauer Bilderkodex*, edd. Gerhard SCHMIDT – Franz UNTERKIRCHER, Graz 1969; srov. také Antonín MATĚJČEK – Jaroslav ŠÁMAL – Bohumil RYBA, *Legendy o českých patronech v obrázkové knize ze XIV. století*, Praha 1940.

však, že mohlo jít o knihy určené kazatelům jako podklady k přípravě kázání, což podporuje například seřazení témat v *Liber depictus* podle průběhu liturgického roku. Je možné, že podobnému účelu sloužil v utrakvistickém prostředí i kodex zv. *Česká novozákonní dějprava* ze čtyřicátých let 15. století.⁴³ Kazatelé mohli účelně využít zejména množství odkazů na situace běžného života, které jsou pro tyto knihy charakteristické. Jiný knižní typ představovaly rukopisy, které spojovaly ilustrace a text v geometrickém rozvrhu stránky určeném diagramem.⁴⁴ Ty na rozdíl od předchozího typu již mají blízko k prostředí univerzitních učenců a intelektuálů, z něhož pocházel hypotetický obrazově-textový rukopis Antitezí. Jejich cílem bylo zlepšit možnosti zapamatování dogmatických výkladů a vědeckých argumentů, které zároveň zprostředkovaly vzdělanému publiku, jež můžeme hledat nejen mezi světskými kleriky a v klášterním prostředí, ale na přelomu 14. a 15. století již také mezi laiky se školním vzděláním. Nejvíce rozšířené bylo didaktické *Speculum humanae salvationis*, v menším množství se dochovaly například *Concordantiae caritatis* či *Defensorium inviolatae virginitatis*. Některé z těchto rukopisů byly v moderní

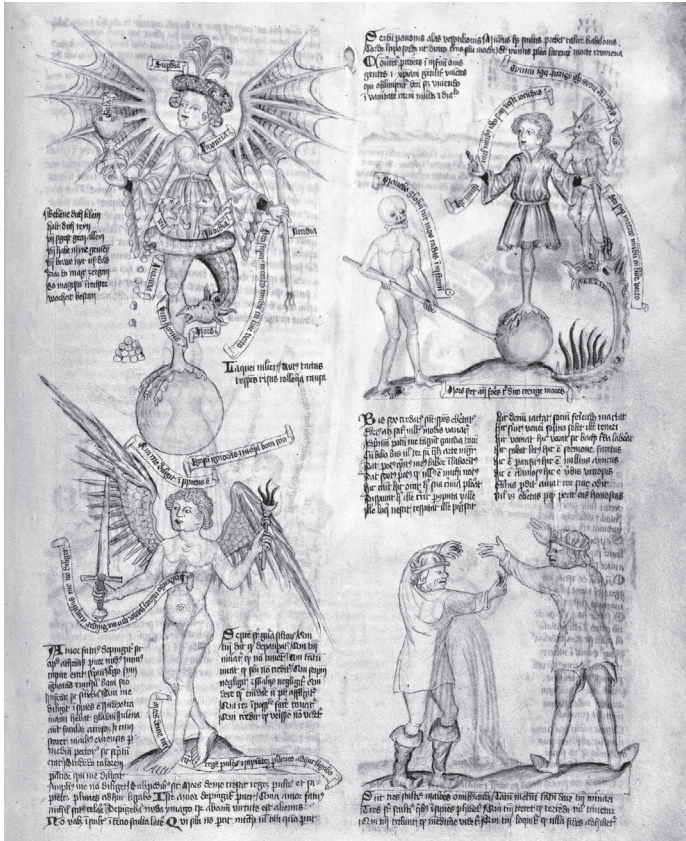


(8) Dolní Porýní 1425–1430: *Defensorium inviolatae virginitatis*, smíšená technika na dřevě, střední deska triptichu z kostela S. Maria ad gradus v Kolíně nad Rýnem, 62x79 cm, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr. 9.

43) Pavol ČERNÝ, [heslo] *Český Nový zákon*, in: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, díl 2, ed. Kaliopi Chamonikola, Brno 1999, s. 496–498, č. kat. 242. – Podrobnější argumentaci hypotézy o možné funkci tohoto typu ilustrovaných rukopisů předložím zvlášť.

44) K diagramům obecně Andreas GORMANS, *Geometria et ars memorativa*, Diss. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen 1999, [on-line] <http://nbn-resolving.de/urn/resolver:pl?urn=urn:nbn:de:hbz:82-20030811> (9.8.2011).

době vydány bez svých obrazů, u jiných ale jsou obrazy s textem natolik vzájemně propojeny a proniknuty, že to vlastně nebylo možné. Vrcholem naznačeného přístupu jsou rukopisy z posledních desetiletí před vynálezem knihtisku, které syntetizují obrazy a texty v jediném významovém celku, jehož výpověď je společná a každá z částí sama o sobě je stěží srozumitelná. Ilustrace tohoto typu nemohly být ani samostatnou invencí malíře, ani replikou starších obrazů (jak o tom uvažovali moderní badatelé), ale musely vznikat v úzké součinnosti autora textu nebo jeho poučeného pomocníka s výtvarníkem. Středoevropské příklady představují *Omnium virtutum et viciorum delineatio* Ms 1404 římské knihovny Casanatense a encyklopedický sborník Ms 60 Wellcome Museum v Oxfordu, jež vyčerpávajícím způsobem zpracoval Fritz Saxl,⁴⁵ politicko-vizionářský spis *Adamas collectantium*



(9) Alegorie k veršům o sedmi smrtelných hříších. Codex mixtus WMS 49, fol. 46r; kolem 1420–1430, Wellcome Library London.

45) Fritz SAXL, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5, 1942, s. 82–134; Dušan BURAN, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Weimar 2002, s. 119–170. Jednomu bohemistickému detailu enigmatického rukopisu Casan. 1404 z hlediska jeho historické interpretace se věnoval František ŠMAHEL, *Pan Krušina na Zlaté hoře? Drobná historie malých záhad*, in: Týž, *Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002, s. 388–393.

*aquilarum*⁴⁶ či *Liber sanctae trinitatis* z oboru alchymie, která ostatně zůstala přímým dědicem obrazově-textového způsobu výkladu i v následujících staletích.⁴⁷ Nám jsou o něco lépe známy jako následovníci spisů s obrazovou argumentací tištěné vědecké traktáty 16. a 17. století, Komenského didaktická encyklopedie *Orbis pictus* nebo spisy Athanasia Kirchera.

Domnívám se, že právě někam mezi tento druh spisů je třeba situovat záměr Mikuláše z Drážďan, realizovaný nikoli v Herrnhutském rukopise, ale zřejmě v některém ztraceném exempláři, který měl k dispozici Štěpán Páleč. Ten v Odpovědích vysvětluje, proč Husovi přívrženci tuto metodu reprezentace používají: „Pomocí takových a mnoha dalších obrazů svádějí prostáčky nikoli argumenty, ale posměšky, ne rozumovými důvody, ale úplnými pitomostmi. Ti se pak odvracejí od poslušnosti pravé víře, protože jsou nadšeni očividným předvedením toho, že papež je opakem Kristovým, a že je tudíž Antikrist.“⁴⁸ Podrobně ukazuje, jak se tato metoda odchyluje od přísně racionální argumentace. Výstižně přitom reflektuje základní problém, který přinášelo využívání vizuálních komunikačních médií. Důraz na ně vyplýval ze středověké představy o fungování mysli a paměti, která počítala s tím, že každá myšlenka dříve, než ji mozek zpracuje či uloží, musí projít imaginativním centrem mysli, a stát se vizuálním obrazem.⁴⁹ Obraz, a zvláště efektivně diagram, umožňuje především synchronní vnímání různých položek struktury významu, a tak posiluje jejich vzájemnou komplexní provázanost lépe než lineární a diachronně vnímaný text. Paměť jako klíčová funkce mysli byla podle antické i středověké psychologie přístupnější pro obrazy než pro slova, ať již vyslovená nebo přečtená, což je logický názor v době dominance orálně-chirografického režimu myšlení.⁵⁰ Ukotvení obrazů v paměti se nejlépe dosahovalo volbou takových, které osloví i emocionální stránku člověka.⁵¹ Spoléhání na emoce bylo tedy v souladu s aristotelskou antropologií nejvhodnějším nástrojem ke vštípení myšlenek těm, kdo k nim sami nedospívali vlastní rozumovou prací. Stejný postup mohl vést k tomu, že se na recipienty záměrně a velmi efektivně působilo pomocí vhodných zobrazení, například směšných karikatur. Pokud se v souvislosti s pražskými husity po roce 1410 mluví o „propagandě“, nelze si nevsimnout ani její nedílné součásti, totiž manipulativní demagogie, jejíž

46) Naposledy Ernő MAROSI, [heslo] *Winand von Steeg: Adamas collectantium aquilarum*, in: Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437, ed. Imre Takács, Mainz 2006, s. 463–464, č. kat. 5.35.

47) Ivo PURŠ, *Mariánská a christologická symbolika v alchymickém rukopise Kniha svaté Trojice*, in: Ivo Purš – Jakub Hlaváček, *Alchymická mše*, Praha 2008, s. 21–147. Důležitý je z tohoto hlediska zejména vůbec nejstarší ilustrovaný alchymický rukopis *Aurora consurgens* (Zentralbibliothek Zürich, Rh. 172), který podle malířského stylu zřejmě vznikl ve střední Evropě ve 20. letech 15. století.

48) Viz pozn. 39, překlad ze s. 238 autorka. Z téhož místa je i citát v titulu článku: „jak se jasně ukazují v jejich tabulích a obrazech“.

49) Michael CAMILLE, *Before the Gaze. Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, ed. Robert S. Nelson, Cambridge 2000, s. 197–223; Katherine TACHAU, *Seeing as Action and Passion in the 13th and 14th Centuries*, in: *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edd. Jeffrey F. Hamburger – Anne-Marie Bouché, Princeton 2006, s. 336–359; D. SUMMERS, *Vision*; viz také pozn. 5.

50) Walter J. ONG, *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*, Praha 2006; viz také pozn. 5.

51) M. CARRUTHERS, *The Book of Memory*; viz také pozn. 5.

obzvlášť efektivní součástí jsou vizuální obrazy.⁵² Mimochodem, přesně stejnou starost o místo racionálního myšlení tváří v tvář svůdně přesvědčivé argumentaci obrazem, jakou vyslovil protihusitský polemik, můžeme dnes mít i my.⁵³

V Jenském kodexu se nejvýrazněji do kategorie efektivně působivých obrazů řadí Časové obrazy, jež představují *tabulam* sestavenou z citátů jako sérii ilustrací s vepsaným textem; jejich samostatnou textovou předlohu, českou ani latinskou, se nepodařilo zjistit a dostupné komentáře nespecifikují, do jaké míry dílo souvisí s Husovým traktátem *O šesti bludech*.⁵⁴ Právě Časové obrazy, spolu s Malou latinskou antitezí, také obsahují nejvíce takových ikonografických řešení, která působí dosti radikálně. V samotných Tabulích je tím nejvíce subverzivním obrazem trůnící papež, jemuž zpod roucha vyčnívají tlapy nelidského monstra. Náměty ilustrací k Malé latinské antitezi jsou propracované obrazové alegorie, u nichž si lze nejnáze představit součinnost učence s malířem, znalým dosavadní ikonografické tradice. Například protiklad mnichů buď podpírajících, nebo podřezávajících opory stavby církve vychází ze známého Giottova obrazu z legendy sv. Františka z Assisi, kde ve snu papeže Inocence František podpírá konstrukci kostela/církve.⁵⁵ Na rovině vzdělanecké alegorické ikonografie to podobně platí o dvojitém obraze Čechů v nebeském Jeruzalémě (5v–6r), jenž měl zřejmě delší lokální tradici již od 12. století.⁵⁶ Vyloženě intelektuálské prostředí muselo vytvořit komplikované alegorie protikladu Města božího a Velkého Babylóna (fol. 10v–11r).

Naproti tomu v Časových obrazech najdeme řadu výjevů, jež bezprostředně a bez použití alegorie satiricky popisují výjevy ze života morálně zkaženého kněžstva. Je-li za autora české verze Tabulí i Časových obrazů hypoteticky považován Martin Lupáč v polovině 15. století,⁵⁷ nelze mít za jisté, že právě tyto ikonografie odrážejí invenci z doby kolem roku 1410, i když z této doby již jsou známy příklady sérií moralizujících obrazů z běžného života, jejichž cílem bylo silně zapůsobit na diváka a podnítit jeho kající obrácení.⁵⁸ Měli bychom totiž počítat s tím, že v polovině 15. století vzniká a s nastupujícím knihtiskem se rychle rozšiřuje nový knižní typ ilustrovaného katechismu. Právě v něm našla tato záměrně moralizující ikonografie největší uplatnění, stejně jako na veřejně umístěných malovaných „poučných tabulích“ z téže doby, z nichž některé přímo sloužily jako pomůcky ke zpytování svědomí před zpovědí.⁵⁹ Víme, že malířská dílna Jenského kodexu používala

52) Srov. k tomu Karel HRUZA, *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter*, in: *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)*, ed. Týž, Wien 2002, s. 9–28; Blanka ZILYNSKÁ, *From Learned Disputation to Happening. The Propagation of Faith through Word and Image*, in: *Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe 1380–1620*, edd. Milena Bartlová – Michal Šroněk, Praha 2007, s. 55–68; obecněji k manipulaci obrazem např. Susan SONTAG, *S bolestí druhých před očima*, Praha 2011.

53) Wilibald SAUERLÄNDER, *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, in: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, edd. Christa Maar – Hubert Burda, Köln 2004, s. 407–426; viz také pozn. 5.

54) *Jenský kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 154.

55) Tamtéž, s. 94.

56) Anežka MERHAUTOVÁ – Dušan TŘEŠTÍK, *Ideové proudy v českém umění 12. století*, Praha 1985, s. 47–81.

57) *Jenský kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 154.

58) *Obrazy Sedmi skutků milosrdenství analyzuje* D. BURAN, *Studien zur Wandmalerei*, s. 43–69.

59) Ruth SLENZCKA, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*, Wien – Köln 1998.

(10) Středověchodní Německo, 1455–1458: Páté přikázání a egyptská rána. Heidelberský obrazový katechismus, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 438, fol. 14r.

po roce 1500 pro některé obrazy aktuálních výtvarných předloh, jmenovitě dřevorezů z populárního tisku *Schatzbehalter* (Norimberk 1491).⁶⁰ Podobně mohl o čtyři desetiletí dříve autor předlohy Časových obrazů využít již nové ikonografie knížek katechismů a přetvořit ji ke svému cíli. Možná pravděpodobnější by ale mohlo být i opačné hledisko: česká, specificky husitská výtvarná tradice zachycená v ilustrovaných rukopisech, jejichž pozdní soubor nám zachoval Jenský kodex, mohla hrát formativní roli v procesu vzniku onoho typu katechetické ilustrace. Opět jednou však bohužel v tuto chvíli narážíme na nepřekonatelnou mez historického poznání: vizuální produkce husitismu podlehla cílené likvidaci v takové míře, že úvahy o ní musí zůstat v rovině neověřitelných hypotéz.

V Časových obrazech nalezneme i tři obrazy, jež mají v pozorovateli vzbuzovat hrůzu. Představují apokalyptickou šelmu římské církve (fol. 69r), Satana (fol. 71v) a peklo pohlcující papeže-antikrista (fol. 80r).⁶¹ Obrazy tohoto druhu nejspíš ze všeho připomínají zlé sny. Stejně jako ony kombinují jednotlivé prvky přirozené lidské zkušenosti do hrůzných celků na základě jazykové metaforiky, což je velmi názorně vidět právě při srovnání tří Časových obrazů s příslušnými texty. Vizualizace Antikrista a pekelných stvůr se držela obecnější biblické imaginace, jak ukázal podrobně Karel Chytil, jehož doklady by bylo dnes možno dále rozšířit o další publikovaná díla z celé Evropy.⁶² Rovněž tradice ikonografií konstruujičích nepřirozená a nelidská monstra byla dlouhá, pokračovala z románské doby a využívala možná i starší zdroje předkřesťanské výtvarné produkce staré, „barbarské“ Evropy, jak ji poznáváme z írozkotských nebo skandinávských dokladů. Monstrózní postavy dobře vyhovovaly mnemotechnickému pravidlu, podle nějž si nejlépe zapamatujeme



60) *Jenský kodex – komentář* (M. Homolková – P. Mutlová – M. Studničková), s. 141 a 157.

61) Tamtéž, s. 159–160, 163, 172–173.

62) Například ďábelská hlavička na obraze Rytíře božího, který hází Antikrista do tlamy pekelné (fol. 80r), je shodná s ďáblíky na deskových malbách tzv. Svatojakubského oltáře a na zadní straně Desky z Náměště (což mj. svědčí ve prospěch datace výše zmíněné předlohy do doby kolem poloviny 15. století). Srov. Milena BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 299–305, 338–351.



(11) Praha, dílna Janička Zmíleho, po 1500: Satan. Codex mixtus, zv. Jenský, fol. 71v.

takový obraz, který pozorovatele šokuje. Emocionální působení obrazů využívajících spolu s moralistním záměrem také monstrózních zjevení ne-přirozeného světa a tak naléhajících na obrácení a pokání publika, je nápadné například v ikonografii Sedmi smrtelných hříchů.⁶³

Z hlediska otázky, zda v Betlémské kapli byly na stěnách obrazy Antitezí, přinesl tento oddíl argumenty pro spíše skeptický pohled. Domnívám se, že ilustrace jsou v tomto případě natolik těsně provázané s textem a příslušné k typu



(12) Levoča, kolem 1390: Sedm skutků milosrdenství a sedm smrtelných hříchů, nástěnná malba v severní lodi farního kostela sv. Jakuba v Levoči.

63) D. BURAN, *Studien zur Wandmalerei*, s. 43–69.

obrazově-textového rukopisu, že si je nelze představit jako monumentální nástěnné realizace navazující na tradici výmalby kostelních stěn. Tam, kde můžeme konkrétně sledovat přenesení komplikované ikonografie z alegorických ilustrací v knihách do nástěnné malby ve farním kostele, je dobře vidět, jak si změna média vynutila zjednodušování.⁶⁴ Vizuální, strukturální i významový kontext malovaných antitezí druhého desetiletí 15. století tvořily kodexy, odkud je studenti zvětšili na přenosné obrazové médium malby na plátně. Vidíme ale zároveň, že rozbor povahy reprezentace v ilustracích Göttingenského a zejména Jenského kodexu a jejich vztahu k textu otevírá zajímavé úhly pohledu na svět myšlení a komunikace na pomezí mezi středověkem a raným novověkem. Jednou a nikoli nejméně důležitou položkou, vytvářející toto pomezí, byl knihtisk. Ten ukončil rozvoj specifického média spisů realizovaných ve spolupráci výtvarníka s učencem jako obrazově-textový celek, v nichž připadala obrazům podobná argumentační váha jako slovům. Racionalita se začala stále pevněji spojovat se slovem zapsaným v textu a srozumitelným v jeho kontextu.⁶⁵

Texty v kostelích

Knihtisk bude hrát roli klíčového, ale nepřítomného hráče i v poslední části této studie, v níž podrobněji prozkoumáme zmínku, kterou jsme zatím nechali stranou: totiž zjištění, doložené hmotnými relikty na stěnách obnovené Betlémské kaple, že za působení Husa a jeho následovníků byly zdejší zdi popsány rozsáhlými nápisy. Jejich fragmenty byly odhaleny na dochovaných bočních stěnách bývalé kaple již v letech 1919–1920 po zboření činžovního domu, který stál na jejím místě, další zlomky objevil roku 1948 Ivan Borkovský. Při následné přípravě staveniště pro novostavbu byly zachyceny na fotografiích a Bohumil Ryba pečlivou rekonstrukcí prokázal, že zde byly latinsky napsány Husův traktát *De sex erroribus* a Jakoubkovy traktáty *Salvator noster* a *De communione parvulorum*.⁶⁶ Vzhledem k výše uvedeným zprávám lze soudit, že každý z nich nechal svůj text zapsat na stěny za svého vlastního kazatelského působení v Betlémě. Údaje o českých textech Kréda a Desatera mezi nástěnnými nápisy jsou vzhledem k prostorové logice zřejmě mylné.⁶⁷ Ryba identifikoval traktáty na základě jednotlivých rozpoznávaných vět, jež znalecky emendoval do rozsahu známých spisů. Měli bychom ale rovněž vzít v úvahu záznam Oldřicha z Telče, který opsal anonymní polemiku *pro solutione auctoritatem et scripturarum, que scripture sunt in Bethlehem in pariete per wikleffistas et per maniacos*. Jaroslavu Kadlecovi se v tomto případě přes kvalifikovanou snahu nepodařilo najít žádný traktát, v němž by se nacházela přesně ta sestava autorit, proti nimž anonym psal.⁶⁸ Z toho vyplývá, že *tabulae* zapsané na stěnách v Betlémské kapli byly zřejmě sestaveny právě jen pro tuto příležitost a nebyly opsány z textů v kodexech,

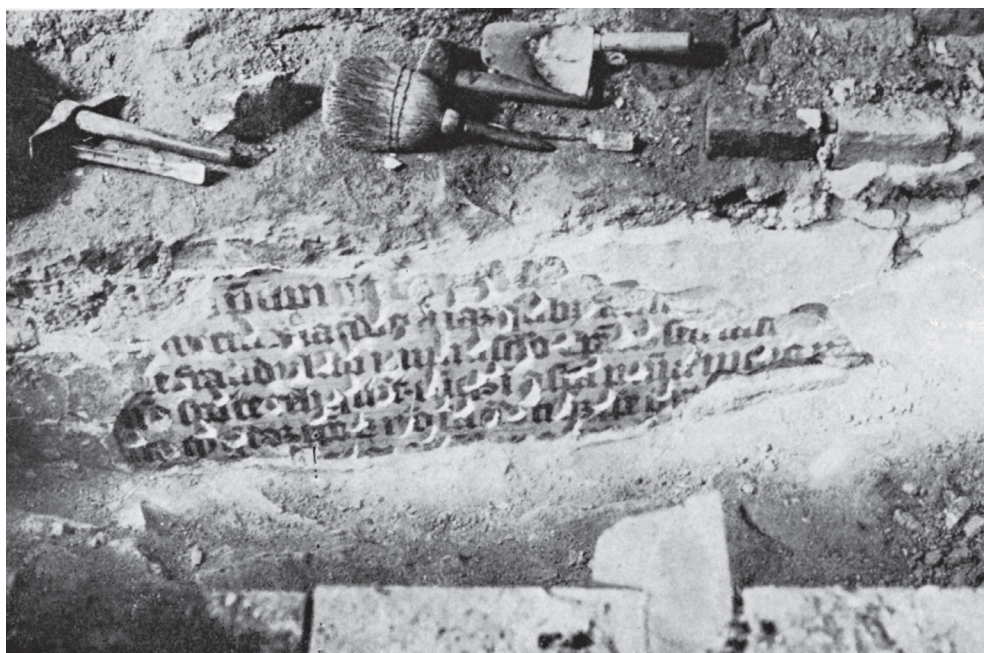
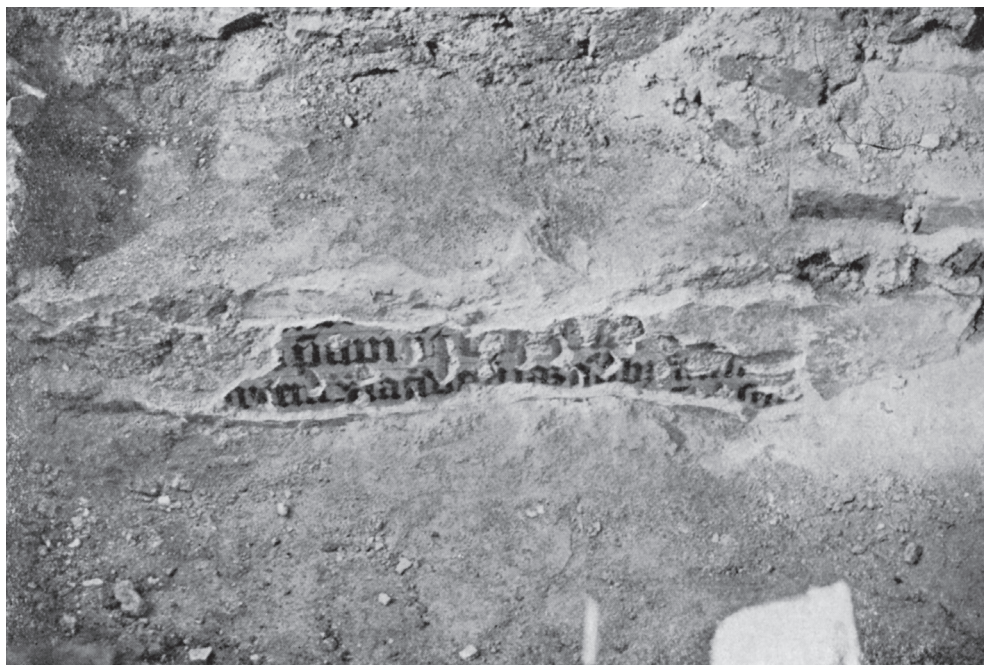
64) Tento proces zkoumal D. Buran na příkladu farního kostela v Ponikách, tamtéž, s. 125–170.

65) Elisabeth L. EISENSTEIN, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1983.

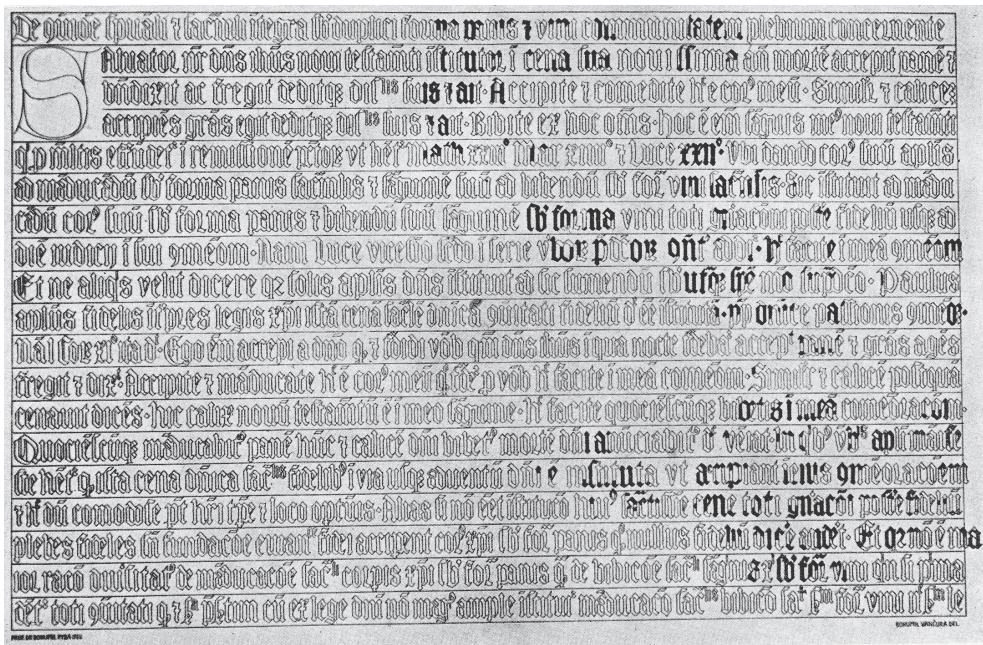
66) B. RYBA, *Nástěnné nápisy*; F. ŠMAHEL, *Das Lesen*.

67) F. ŠMAHEL, *Das Lesen*, s. 455, pozn. 6; viz dále k možnosti nápisů na zavěšených deskách.

68) Jaroslav KADLEC, *Neznámé nápisy v Betlémské kapli*, Časopis společnosti přátel starožitností 65, 1956, s. 29–31.



(13) Fragmentsy nápisů dokumentované při výzkumu Ivana Borkovského roku 1948 na původních stěnách Betlémské kaple. Podle Bohumil RYBA, *Nástěnné nápisy v kapli Betlémské*, Praha 1952, tab. X.



(14) Rekonstrukce Bohumila Ryby nápisu v Betlémské kapli s vyznačenými dochovanými fragmenty textu. Podle B. RYBA, *Nástěnné nápisy v kapli Betlémské*, tab. VI.

v nichž se nám ony spisy dochovaly. Šlo zřejmě o médium, které nebylo odvozeno z knižní podoby, nýbrž bylo od počátku koncipováno jako samostatný „spis“ v monumentálním a veřejném provedení.⁶⁹ Podobné *auctoritates* byly zapsány rovněž na stěnách staroměstského farního kostela sv. Michala, kde působil v letech 1406–1439 Křišťan z Prachatic a po něm do roku 1451 Petr z Mladoňovic.⁷⁰ Tento dnes bohužel zaniklý kostel byl význačným centrem pražského života, své lavice v něm měli konšelé z protějščí radnice a právě zde existovala soukromá kaple, která spojila s prostorem kostela dům Purkarta z Aldenburka (dnes čp. 460); zbožný patricij tak „privatizoval“ část prostoru kostela, který měl být z principu místem společného shromáždění celé obce.⁷¹

Uvažovat o nápisech a obrazech dochovaných ze středověku jako o jediném celku a hodnotit je společnou metodou není zvykem. Historikové umění většinou nedokážou nápisy přečíst a obrazy tradičně považovali za sekundárně odvozené od textů.⁷²

69) Srov. F. ŠMAHEL, *Audiovizuální media*.

70) Pavel SPUNAR, *Neznámé pražské nápisy v cod. ÖNB 4500*, Studie o rukopisech 1, 1973, s. 175–185. Spunarovo datování nápisů do 90. let 14. století je zřejmě příliš rané vzhledem k tomu, že tato *tabula* se zabývá podáváním podobojí, jež se stalo aktuálním tématem až po Jakoubkově „zjevení“ v roce 1415.

71) Ludmila WRATISLAVOVÁ – Vilém LORENC, *Kostel sv. Michala na Starém Městě Pražském*, Zprávy památkové péče 10, 1950, s. 225–237; k Purkartově kapli Jan MUK, [heslo] čp. 460/I, in: Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 319–320.

72) Srov. pozn. 38. Příznačné je syntetizující řešení problému nástěnné výzdoby Betlémské kaple u K. BENEŠOVSKÉ, *Betlémská kaple*, s. 59: „Před odchodem nechal Hus napsat na stěny kaple latinsky šest kapitol o šesti bludech a doprovodit je obrazy, z nichž některé zachoval v kopii Jenský kodex.“

Specializovaná epigrafika obvykle vyjímala nápisy z jejich původních kontextů v souladu s tím, že také historikové mívají zpravidla tendenci přisuzovat nápisům samostatnou platnost a větší autoritu nežli obrazům; navíc se nejvíce zajímají o memoriální nápisy, tj. o ty, jejichž původním záměrem bylo zachovat paměť o nějaké události. Ze středověkého hlediska šlo ale mnohem spíše o dvě vizuálně vnímaná komunikační média, jež lze diferencovat nikoli vzhledem k míře jejich spolehlivosti a pravdivosti, ale především podle způsobu dostupnosti a sdělnosti. Představa, že to pravdivé a podstatné lze komunikovat pouze textem, zatímco obraz je v nejlepším případě jen od něj odvozenou „ilustrací“, je novověkou a moderní představou, která vznikla v reformačním humanismu.⁷³ Závažnější rozdíl mezi obrazy a nápisy spočíval ve středověku spíše v tom, komu a co mohly sdělovat. Obrazu mohl rozumět i ten, kdo neuměl číst, což vyjadřovalo známé okřídlené rčení – původně pastorační výrok papeže Řehoře Velikého – že obrazy jsou písmem nevzdělaných. Do té míry, do jaké konceptor a malíř použili známá ikonografická řešení, mohl být obraz snadno srozumitelný skutečně komukoli, kdo znal evropské zobrazovací konvence a kdo byl nezákladnějším způsobem vzdělán v křesťanském učení, zatímco psanému textu mohl porozumět jen ten, kdo prošel sociálním sítem školské instituce, dovedl číst a navíc znal příslušný jazyk. Jestliže v aule Karolina byly zapsané velkými písmeny latinské citáty, lze mít za to, že tu byly umístěny proto, aby je studenti měli často na očích a stálým opakováním si je upevnili v paměti.⁷⁴ Totéž platí pro mnichy a desky s texty ze Starého i Nového zákona, jež visely na stěnách Zbraslavského kláštera.⁷⁵ Naproti tomu nápis hlaholicí v kapitulní síni benediktinského kláštera v Emauzích byl už pro druhou generaci zdejších mnichů něčím výjimečným, protože běžně používali latinu, jak dosvědčují latinské *tituli* doprovázející malby v křížové chodbě; hlaholice se však i nadále v klášteře pěstovala.⁷⁶ Její použití tedy vyzdvihovalo ojedinělost a zvláštnost klášterní komunity a poskytovalo jejím příslušníkům nástroj k potvrzování skupinové identity jako těch, kdo tomuto zvláštnímu písmu rozumějí.

Není pochyb o tom, že publikum scházející se ke kázáním v Betlémské kapli zde zapsaným nápisům nerozumělo. Ať již mluvili česky či německy, latina byla městským obyvatelům cizí. Navíc je zřejmé, že nápisy by byly i pro ty, kdo byli gramotní a znali latinu, technicky velmi obtížně čitelné. František Šmahel vychází při výkladu betlémských „nečitelných“ nápisů z toho, že veřejné středověké nápisy

73) Srov. Jörg ROBERT, *Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils. Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts*, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, s. 205–226; viz též pozn. 5.

74) Za upozornění na fragment nápisu z Karolina v tamní muzejní expozici děkuji Janu Dienstbierovi. Interpretace pochází z popisky vedle exponátu; v knize *Památky Univerzity Karlovy*, ed. Josef PETRÁŇ, Praha 1999, není nápis uveden.

75) K. CHYTL, *Antikrist*, s. 147; *Enea Silvio, Historia Bohemica – Historie česká*, edd. Dana MARTÍNKOVÁ – Alena HADRAVOVÁ – Jiří MATL, Praha 1998, s. 103 (kap. II/36).

76) Emanuel MICHÁLEK, *Poslání Emauzského kláštera a české památky s ním souvisící*, in: *Z tradic slovenské kultury v Čechách. Sázava a Emauzy v dějinách české kultury*, vyd. Jan Petr – Sáva Šabouk, Praha 1975, s. 149–152; Václav ČERMÁK, *Emauzský hlaholský nápis – příspěvek k hlaholské epigrafice*, *Slavia* 74, 2005, s. 343–358.

„mívaly povahu zakládací listiny, rozsudku či trvale platných pravidel a díky své veřejné přístupnosti předjímaly funkci tištěných memorand.“ Jako příklad uvádí desky se zněním kompaktát a soudí, že se na texty v Betlémě odvolávali kazatelé jako na důkaz.⁷⁷ V interiéru středověkých kostelů byli lidé pozdního středověku zvyklí setkávat se s nápisy bez obrazů, provedenými buď technikou nástěnné malby na zdi anebo na zavěšené nápisové desce (latinsky opět *tabula*). Ty byly dvojího typu.⁷⁸ První byly katechetické pomůcky s textem Kréda a Desatera, které těm, kdo ovládali základy čtení, sloužily jako opora paměti. (Mimochodem, lze si představit, že na zavěšených nápisových deskách mohly být tyto výše zmíněné texty v češtině skutečně přítomné i v Betlémské kapli. Sloužily ale jako pomůcky k přípravě na zpověď, což by v kapli přicházelo v úvahu až v době, kdy v letech revoluce nabyla farní funkce. Zpovědi se týkala část *auctoritatum* zapsaných ve farním kostele sv. Michala.) Druhým typem byly nápisy vyhlašující odpustky, často ve formě diptychů, jejichž vzácně dochovaným dokladem u nás jsou nedávno identifikované desky z Kájova.⁷⁹ Husitské *tabulae* ani do jedné skupiny nespadají. Pokud by jejich hlavní funkcí měla být důkazní autorita, podporující didaktické působení, pak by asi bylo vhodnější použít malby, které byly pro neliterární publikum přístupnější a na něž bylo zvyklé. To ale ztěžovala skutečnost, že na rozdíl od standardní situace se v reformačním prostředí kolem Husa a jeho následovníků neměly lidem vštěpovat tradiční významy, které by byly srozumitelné díky zažitě znalosti konstitutivních a dobře známých ikonografických témat, ale právě naopak, bylo třeba jim vysvětlit a ukotvit v jejich vědomí významy zcela nové, převratně měnící obvyklé normy.

Domnívám se proto, že důležitou složkou významu nápisů byla samotná jejich přítomnost. Nebyly vlastně určeny k vokální aktualizaci skriptu, tedy k hlasitému čtení (tiché čtení kolem roku 1400 bylo stále ještě výhradou řeholníků a scholárů), ale jejich smysl spočíval ve viditelném ukázání a trvalém zpřítomnění znaků odkazujících k nové autoritě, která zvěstuje a spravuje spásonosnou pravdu. Tou neměla být v husitských Čechách papežská hierarchická církev a ve druhém i třetím desetiletí 15. století jí nebyla dosud ani církev obnovená. Novou autoritou byli učenci.⁸⁰ Unikátní v dané situaci bylo totiž to, že univerzitní vzdělanci si nenechali novou a očištěnou pravdu, již odhalili vědeckým zkoumáním, jen pro sebe a pro disputace znalců, nýbrž pokoušeli se ji zpřístupnit a vštípit celé křesťanské obci. Rozsáhlé nápisy, zachycující formu traktátu či disputace proplétajících se argumentů autorit, *tabulae* či *cortinae*, mohly věřícím účinně demonstrovat nadřazenou pozici učenců jako nových autorit víry a náboženského života. Tuto funkci mohly plnit nejlépe

77) F. ŠMAHEL, *Das Lesen*, s. 457.

78) Hartmut BOECKMANN, *Bürgerkirchen im späteren Mittelalter*, Berlin 1994; Týž, *Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlichen Tafelbilder*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, s. 1–22.

79) Robert ŠIMŮNEK, *Pozdně středověké odpustkové desky z Kájova*, *Památky jižních Čech* 1, 2008, s. 111–135.

80) Tuto interpretaci podporuje i přítomnost scholára mezi hierarchy na ilustraci tzv. Mystického mlýna v *Žaltáři z Lucernu* (Praha, snad kolem 1414), srov. Milena BARTLOVÁ, *Kdy Jan Hus zhubl a nechal si narůst plnovous? Vizualní komunikační média jako historiografický pramen*, in: Robert Novotný – Petr Šámal a kol., *Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy*, Praha 2011, s. 205–215.

právě tehdy, když byly návštěvníkům kostela nesrozumitelné. Stejně postupoval Cola di Rienzo, když nechal roku 1346 v chóru Lateránské baziliky instalovat „velikou a nádhernou kovovou desku s nápisem antickými literami, které nikdo kromě něj nedokázal přečíst a vyložit“. Byla to prý *lex regia*, Colův důkaz o tom, že v antickém Římě příslušela všechna moc lidu.⁸¹ Ten, kdo rozumí tomu, čemu ostatní nerozumějí, dává najevo svou moc nad nimi.

Šmahel ve své etudě připomněl i „oživený text“, totiž takové nápisy v obrazech, které už svou vizuální povahou sugerují živost vyřčeného slova. Právě to bylo ve středověku stále ještě tím, které je schopno nést „živého Ducha“, jehož však zapsaná litera zabývá. Pohyblivé sugesce živosti dosahovaly například nápisy psané zlatem, které se v zšeřelém chrámovém interiéru mihotaly. Ve své analýze římských chrámových nápisů z konce prvního tisíciletí ukazuje Erik Thunø, jak se v nich s prostým sdělením tomu, kdo umí číst, prolínaly i další roviny vizuální signifikace, docílené zlatem a barvami mozaiky ve specifickém osvětlení, volbou velikosti písmen i umístěním v prostoru chrámu. Zabývá se přitom také interpretací prologu Janova evangelia o vtělení slova Božího a připomíná, že šlo o slovo vyřčené, a nikoli napsané, jež se vtělilo v Ježíši Kristu, ale také v písmenech: „já jsem alfa i omega, začátek i konec“ (Zj 22, 13).⁸² Zde se otevírá zajímavá myšlenka, jež podle mého mínění vyplývá z výkladů o husitských nápisech na chrámových stěnách, jež jsem rozvinula v této studii. Husitští reformátoři bděli nad tím, aby věřící v chrámu neshledávali přítomného živého Krista v obrazech, nýbrž v jeho pravém těle – v eucharistii.⁸³ Mohlo tedy pro ně být přijatelné zbavit se obrazů na místech, kde je každý očekával, a nahradit je nápisy. Pro husitskou reformaci však nápisy dosud neměly tu funkci, jakou nabyly texty nahrazující obrazy, na stěnách i na retáblech, pro luterskou i kalvínskou reformaci 16. století. Tam demonstrovaly zásadní zpochybnění noetické role obrazů v náboženství, jež zejména v kalvinismu nabylo povahy jejich úplného odmítnutí.⁸⁴ Husité ale neznali a nemohli znát učení *sola scriptura*. Husitství bylo reformací před knihtiskem a slovo v něm bylo ještě slovem středověkým, tedy vyřčeným, ručně zapsaným, avšak nikoli vytištěným. Teprve tištěné slovo se proměňuje v částku textu a nabývá svého skutečného významu v jeho kontextu.⁸⁵ Teprve tištěný text je vždy a všude i přes mnohost exemplářů stále stejný, a teprve v reformaci 16. století se proto může stát vrcholnou autoritou Písmo ve smyslu souboru biblických knih. Jestliže stačí kontrolovat zdroj či matici tisku, pak je možné četbu

81) Hans BELTING, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, edd. Hans Belting – Dietrich Blume, München 1989, s. 23–84, citát z anonymní římské kroniky let 1327–1354, s. 26. K interpretaci funkce nápisu jako symbolu srov. Joseph Leo KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004, s. 36 a 282–307.

82) Erik THUNØ, *Looking at Letters. „Living Writing“ in S. Sabina in Rome*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 2007, s. 19–41.

83) Více k tomu ve studii M. BARTLOVÁ, *Der Bildersturm*, a v monografii *Skutečná přítomnost*.

84) Sergiusz MICHALSKI, *Inscriptions in Protestant Paintings and in Protestant Churches*, in: *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*, ed. ArjaLeena Paavala, Helsinki 1996, s. 34–47; J. L. KOERNER, *The Reformation*; Dietrich DIDERICH-GOTTSCHALK, *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland*, Regensburg 2005.

85) Srov. k tomu W. J. ONG, *Technologizace slova*; E. L. EISENSTEIN, *The Printing Revolution*; J. ROBERT, *Evidenz des Bildes*.

biblického textu v takto vzniklé knize svěřit jednotlivému věřícímu a interpretaci jeho individuálnímu svědomí. Pro husitství zůstala naproti tomu vždy zárukou spásy církevní komunita, byla to ovšem církev očistěná a obnovená, soustředěná okolo společenství eucharistie, jak to symbolizoval obraz kalicha.⁸⁶ Ze stejných důvodů se husitská (česká, utrakvistická) církev již od třicátých let 15. století smířila s výtvarným uměním ve svých kostelích, jež pro ni při absenci knihtisku zůstalo nezbytným vizuálním komunikačním médiem.⁸⁷ Jestliže rozšíření knihtisku a zejména prosazení jeho důsledků, vedoucí k proměně vztahu obrazu a textu i myšlenkových procesů, přineslo v druhé polovině 15. století skutečný konec šesti století středověku, pak by mohlo být užitečné charakterizovat husitismus nikoli jako první či předčasnou reformaci (z hlediska časové teleologie vzhledem k luterství a kalvinismu), nýbrž jako reformaci středověkou (z hlediska komunikačních technologií).⁸⁸

SUMMARY

'Prout lucide apparet in tabulis et picturis ipsorum.' The communicative role of pictures and texts at the beginnings of Hussitism.

The first part of the study recapitulates and newly verifies the literature which has so far been devoted to the question of what was on the walls of Bethlehem Chapel: Pictures? Inscriptions? And where were the painted depictions of Christ's antitheses against the Antichrist that were created in Prague in 1410 and afterwards placed? The author concludes that it is not possible to answer reliably either of these questions from the available textual and pictorial sources.

The new element in the research is the application of the recent literature devoted to mnemonics and rhetoric and their relation to an image in medieval culture. In the second part of the study, it allows the conclusion to be drawn that the original manuscripts of the Antitheses were of the type of pictorial-textual manuscript, which represented a specific form of specialised argumentation. It is not certain what the temporal relation is between the radical iconography preserved in the Göttingen and Jena Codexes and the traditional pictorial accompaniment of the (printed) catechetical guides, which were developing from the middle of the 15th century.

The third part of the study is devoted to the form, function and meaning of the inscriptions, which there verifiably were on the walls of Bethlehem Chapel. It apparently was a set of authoritative statements made precisely for this purpose. The inscriptions which were 'unreadable' for the public in the chapel could have legitimised the scholar as a new authority of the Hussite Church. In the conclusion, the characteristic of Hussitism as a 'medieval reformation' is suggested, precisely based on its relation to the advancement of printing and the extensive transformations arising from it.

86) Podrobněji Milena BARTLOVÁ, *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska*, Umění 44, 1996, s. 167–183; TÁŽ, *Ikonografie kalicha, symbolu husitství*, in: Jan Hus na přelomu tisíciletí, Tábor 2001 (= Husitský Tábor; Supplementum 1), s. 453–488.

87) Podrobněji M. BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy*; TÁŽ, „*Upálení sv. Jana Husa*“ na malovaných křídlech utrakvistického oltáře z Roudník, Umění 53, 2005, s. 427–443.

88) Tato studie vznikla v rámci projektu Grantové agentury České republiky P405/12/G148 „Kulturní kódy a jejich proměny v husitském období“.