

**JAN CHLÍBEC**

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

## **Svár kalicha s bernardinským sluncem\***

### **Bernardinův symbol Jména Ježíš**

Po roce 1424 postupně zaplavil téměř celý Apeninský poloostrov symbol Jména Ježíš – trigram yhs uprostřed slunečního kruhu. Zářil z fasád chrámů i městských paláců, objevil se namalován v kostelních interiérech i radničních sálech, na nábytku i na předmětech denní potřeby. Jeho tvůrce a propagátor Bernardin Sienský nabádal věřící: „*Toto jméno Ježíš je amulet nad svatěamulety; nos ho s sebou bud' napsané nebo zobrazené, a nemůže se ti nic zlého stát.*“<sup>1</sup>

Svémi kázáními, obsahujícími touhu po mravní očiště společnosti, si rychle podmanil všechny vrstvy obyvatel od prostých poddaných až po Zikmunda Lucemburského, kterého na svém oslíku doprovázel na císařskou korunovaci do Říma. Bernardinova přísná asketická tvář zaujala přední italské umělce 15. století, jakými byli Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, Vincenzo Foppa, Sano di Pietro, Sassetta, Lorenzo di Pietro zv. Il Vecchietta, Antonio a Bartolomeo Vivariniové a mnozí další. Největší poklonu mu však složil Pintoricchio svým cyklem nástěnných maleb v římském kostele Santa Maria in Aracoeli, zobrazujících život a zázraky tohoto toskánského světce, a jejich objednavatel prelát Riccomanno Bufalini. Nebývale rychle byl Bernardin kanonizován, a to roku 1450, pouhých šest let po své smrti. Už tento fakt naznačuje, jak hluboké účt se Toskánec těšil. Do Zápálí pak šířil jeho ideje Bernardinův následovník Jan Kapistrán (Giovanni Capistrano), fanatický kazatel a zavilý antisemita, jehož hlavní touhou bylo pokořit husitské Čechy a navrátit je do lůna katolické církve, a v závěru života pak boj proti tureckému nebezpečí. Kapistrán byl však už jen matným odleskem Bernardinova širokého intelektuálního rozhledu a osobního vlivu.

Tradiční symbol františkánů–observantů – trigram yhs ve slunečním kotouči s překříženou vertikální nožkou písmene h do tvaru kříže – se objevuje v pozdně gotickém umění českých zemí vícekrát a jeho výskyt zmapoval ve své zásadní studii na toto téma Ivo Hlobil.<sup>1</sup> Tento znak u nás existuje v několika variantách, pokud jde o počet slunečních paprsků i záměnu písmene y za písmeno i. Tradiční počet plaménkových paprsků je dvanáct, což symbolizuje dvanáct článků víry šířených do světa dvanácti apoštolů, ale postupem doby se různě měnil (pokud byl emblém vyveden v barvách, slunce a písmena byla zlatá na modrém podkladu). Do českých zemí však nedorazila specifická

\*Text je jedním z výstupů grantového projektu *Bernardinské „slunce“ nad českými zeměmi – význam bernardinské estetiky v českých zemích pozdního středověku* (Grantová agentura České republiky, reg. č. P409/12/2302).

<sup>1</sup>Cit in: Pietro Bargellini, *Bernardino, der Rufer von Siena*, Freiburg im Breisgau 1937, s. 118.

<sup>1</sup> Ivo Hlobil, Bernardinské symboly Jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem, *Umění* XLIV, 1996, s. 223–234. K obecné symbolice bernardinského slunce Petr Regalát Beneš, Slunce jako kristologický symbol na přelomu pohanství a křesťanství a u Bernardina Sienského, in: Petr Hlaváček (ed.), *Františkánství v kontaktech s jiným a cizím*, Praha 2009, s. 135–185.

varianta vytvořená v Toskánsku a nejsem si vědom, zda ji někdo definoval a podrobněji analyzoval. Znak představuje tvář Ježíška, která tvoří střed kotouče s dvanácti slunečními paprsky a s menšími paprsky mezi nimi. Vyskytuje se velmi zřídka; ve Florencii vytváří tato symbolika kazetový strop v Palagio di Parte Guelfa a stejný symbol tvoří také centrum trojúhelníkového štítu fasády dominikánského kostela Santa Maria Novella. Geneze toho typu z bernardinského slunce až k „vtělenému slovu“, jež představují právě uvedené florentské příklady, je podle mého názoru přesvědčivá. Tuto spojitost ostatně dokládá drobný grafický list z pražské sbírky: představuje žehnajícího Ježíška ve slunečním kotouči, mezi jehož paprsky se objevuje bernardinský trigram. Variantou této grafiky je list s žehnajícím Ježíškem mezi dvanácti slunečními paprsky a scénou Zvěstování pod ním.<sup>2</sup>

Bernardin navazuje na prastarou tradici solární symboliky, na jejímž konci stojí jednota mezi Kristem a sluncem; kosmologický sluneční bůh je nahrazen bohem mravním – Sluncem spravedlnosti. V souvislosti se symbolem, který propagoval, Bernardin praví: *„Toto jméno je velmi podobné slunci...; protože jako hmotné slunce svou silou, září a teplem oživuje, rozmnožuje a zachovává všechno živé na světě, tak i jméno Ježíš dává všem putujícím v tomto světě život milosti, i začátečníkům, i pokročilým, i dokonalým.“*<sup>3</sup> Bernardin byl ovšem v souvislosti se šířením emblému Jména Ježíš napadán v církevních kruzích některými svými oponenty za šíření modloslužby, ba až magie, za zavádění věřících k pověrčivosti. Nástrojem spásy nemá být tento trigram, i když důmyslně sestrojený, ale kříž. Dominikán Antonino Pierozzi a pozdější florentský arcibiskup (kanonizován roku 1523 jako sv. Antonino Florentský) charakterizoval tento spor slovy: *„To, co prostým se zdálo, že přináší zbožnost, moudří považovali za modlářství nebo alespoň že to směřuje k pověrčivosti, když lidé více uctívali ona písmena než význam skrze ně, totiž Ježíše Krista. Napodobovali ho někteří kazatelé řádu menších bratří, kteří nosili takové tabulky s tím jménem v procesích a nosili je před křížem, který se obvykle nosil vpředu.“*<sup>4</sup> Bernardin se ovšem ve svých kázáních hájil: *„Nechci, abyste se klaněli té nakreslené a pozlacené tabulce, ale chci, aby vaše srdce a vaše mysl byla jen v tom, co vyjadřuje to jméno, které znamená spasení a které vás spasí od každého trápení a úzkosti.“*<sup>5</sup> V roce 1427 byl Bernardin dokonce povolán do Říma k papeži Martinu V., aby se z tohoto osočení ospravedlnil, což se mu s pomocí jeho žáka a následovníka Jana Kapistrána podařilo.

Znak bernardinského slunce ovládl rychle Florencii, kde Bernardin po několik let působil. V letech 1424–1425 kázal v Santa Croce i na náměstí před tímto chrámem. Jeho symbol nese jak stříška chrámové kazatelny, zdobená reliéfy ze života sv. Františka od Benedetta da Maiano, tak cvikly renesančních arkád chrámových budov. Kdysi býval Bernardinův emblém umístěn i na hlavní fasádě chrámu. Pro davy věřících mělo bernardinské slunce však stále i funkci ochranného amuletu, jak to ostatně definoval Bernardin v již citátu uvedeném v úvodu stati. Bernardin zorganizoval roku 1437

<sup>2</sup> Obr. na s. 74, in: Richard S. Field (ed.), *The illustrated Bartsch 164 (Supplement). German single-leaf woodcuts before 1500*, New York 1992.

<sup>3</sup> Johannes de la Haye (ed.), *Sancti Bernardini Senensis Opera omnia IV*, Venezia 1745, s. 493.

<sup>4</sup> Antoninus Florentinus, *Cronicorum Tertia Pars XXII, VII*, in: Anna Morisi, Andrea Biglia e Bernardino da Siena, in: *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Todi 1976, cit. s. 337.

<sup>5</sup> Cit in: S. Tosti, *Di Alani codici delle prediche di S. Bernardino da Siena* noc un saggio di quelle inedite, in: *Archivum Franciscanum Historicum XII*, 1919, cit. s. 205.

procesí jdoucí Florencií a emblém na fasádě chrámu měl městu zajistit spásu před propuknuvším morem.<sup>6</sup>

Dodnes se objevuje i na dalším prestižním místě města: zdobí vchod do florentské radnice (podobně zdobí i fasádu radnice v Sieně) – Palazzo Vecchio, umístěný mezi liliemi, symboly Florencie, a s pozdějším nápisem Rex regum et dominus dominantium. Pod ochranu sv. Bernardina se utekli též Medicejští, v podstatě vládci Florencie 15. století. Pravděpodobně s roztomilým kalkulem nechali Bernardinův symbol instalovat v symbolickém centru svého hlavního sídla – Medicejského paláce, v kapli sv. Tří králů. Tříkrálový průvod s kryptoportréty příslušníků rodu i dalších osobností na nástěnné malbě Benozza Gozzoliho z roku 1459 směřuje k dominantnímu místu kaple – do malé apsidy s oltářním obrazem *Adorace dítěte* od Filippa Lippiho z doby před rokem 1459. A právě strop této komorní prostory tvoří bernardinské slunce a v poli, kde je umístěno, jsou čtyři prsteny – rodový symbol Medicejů. Bernardinské slunce na vrcholu klenby nad oltářem – významovým ohniskem celé kaple a zároveň celého paláce – tak symbolizuje ochranu rodu – sv. Bernardin Sienský je tedy strážcem Medicejů. Členové medicejského rodu patřili k předním evropským bankéřům; jejich finanční aktivity byly tedy založeny na vysokých úrocích čili na transakci, kterou sv. Bernardin a františkáni – observanté obecně považovali za jeden z nejtěžších hříchů. Jistě se začleněním tohoto symbolu na nejprestižnějším místě paláce chtěli morálně očistit; ostatně stavby církevních objektů na náklady Cosima Mediciho a jeho velkorysé dotace na městské i církevní stavby a podniky souvisely s jeho touhou smýt ze sebe i ze svého rodu tento závažný hřích. Sám Cosimo, zakladatel rodové moci, měl vzhledem ke svým aktivitám zároveň velký smysl pro sebeironii. Niccolò Macchiavelli o Cosimovi na sklonku jeho života zaznamenal, že „*ač Cosimo vydával peníze na stavby kostelů a na almužny neustále, přece si mnohdy zasteskl před svými přáteli, že nikdy nemohl vynaložit k poctě Pána Boha tolik, aby jej mohl mít ve svých knihách mezi dlužníky*“.<sup>7</sup>

Pro Bernardina byl emblém s trigramem ve slunci i významné politikum, které mělo zahladit stranické spory guelfů a ghibellinů, jež společnost rozdělovaly; byl současně znamením, které potíralo pýchu šlechtických rodů, jež si na fasády svých paláců instalovaly své erby, aby se společensky povýšily nad ostatní obyvatele měst, a stejně přísně Bernardin kritizoval erby jednotlivých cechů a politických stran. Proto tak ohnivě propagoval jeho instalace na chrámové a veřejné budovy i na fasády privátních sídel a doporučoval i jeho distribuci ve formě drobných, kolorovaných dřevořezů. Bernardinův trigram ve slunci měl křesťany spojovat v lásce k Bohu, měl funkci morální očisty, nápravy společnosti; byl jakýmsi mírovým znamením vytvořeným tímto „květinovým dítětem“. Kazatel byl přesvědčen, že erb Spasitele stojí nade všemi erby, zatímco všechny ostatní společnost pouze rozdělují a podněcují stranickou nenávisť, sektářství a pýchu.

Kánonická podoba sv. Bernardina vznikla již krátce po jeho smrti. Základem pro zobrazení světcovy tváře se stala jeho vosková posmrtná maska (L' Aquila, Museo Nazionale d' Abruzzo). Ta pak byla vzorem jak pro sochařská, tak malířská ztvárnění a šířila se i sádrovými odlitky původní posmrtné

<sup>6</sup> Procesí v roce 1437 zmiňuje Nirit Ben-Aryeh Debby, *The Santa Croce Pulpit in Context: Sermons, Art and Space, Artibus et historiae*, No. 57, 2008, s. 83.

<sup>7</sup> Niccolò Macchiavelli, *Florentské letopisy*, Praha 1975, s. 341.

masky. K prvním Bernardinovým posmrtným portrétům patří desková figurální podoba od sienského malíře Pietra di Giovanni d' Ambrogio (1444, Siena, Chiesa dell' Osservanza). Podobné figurální podobizny ve třičtvrtěčném natočení vznikaly ihned po Bernardinově smrti jako sériová produkce a byly instalovány buď samostatně na pilířích či sloupech, nebo byly součástí oltářů. Tyto figurální obrazy svým způsobem nahrazovaly světcovo tělo, které se Sieně nepodařilo získat a jež bylo pohřbeno v místě Bernardinova úmrtí – v L' Aquile.<sup>8</sup> Obdobný sériový charakter měly i malé obrazy jeho tváře v třičtvrtěčném profilu. Světcovy portréty občas ukazovali jeho následovníci věřícím na závěr kázání.

Bernardinovu podobu dále šířily jeho profilové podobizny zobrazující světce často v kapuci a také medaile od Antonia Marescottiho. Tato menší díla se jistě dostávala ve větším množství i do Záalpi a byly i předmětem obchodování, jako se to událo i v Praze.

Velmi vlivným dílem, které též dokumentuje průběh Bernardinova kázání, je trojdílný oltář od Sana di Pietro (jeho datování kolísá mezi lety 1445–1448, Siena, Museo dell' Opera del Duomo), který se stal jedním z hlavních oficiálních malířů Bernardinových podobizen. Dílo instruktivně naznačuje světcova zásadní témata – meditaci o kříži a Kristově oběti – a oslavu Ježíšova jména trigramem yhs ve slunečním kotouči. Střed oltáře tvoří výjev Bernardina vstupujícího na nebesa – světcova postava s trigramem a nápisy je nadnášena anděly nad *mappa mundi* – zemským orbitem, značícím široký vliv světcových myšlenek. Na levém křídle je Bernardin kázající na Piazza San Francesco v Sieně, ukazující posluchačům na kříž s Ukřižovaným Kristem, který drží v levici; na pravém křídle Bernardin káže před sienským Palazzo Publico na Piazza del Campo a představuje věřícím svůj atribut – bernardinské slunce. Příznivci a propagátoři kultu nového světce si byli vědomi silného mediálního působení výtvarného umění. Na objednávku sienského Compagnia della Vergine byl osloven Sano di Pietro s tím, že pokud objednavatelé nebudou s výslednou prací spokojeni, malíř obraz přemaluje tak, aby odpovídal jejich představě.<sup>9</sup>

Oltář, který byl vytvořen ještě před Bernardinovým svatořečením, měl v sociálním životě města velký význam. Představoval Bernardina jako reprezentanta Sieny, jako orodovníka za město a jeho obyvatele. Oltář též vypovídá o tom, že františkáni-observanti se zde prezentovali jako hlavní spirituální síla sienské republiky. Ikonografický program oltáře měl i diplomatickou roli – měl zapůsobit na papežskou komisi jednající o Bernardinově kanonizaci.<sup>10</sup>

### **Bernardinovo pojetí výtvarného díla**

Vztah Bernardina k humanistům byl problematický. Není divu, protože Bernardin byl osobností středověku, zcela pohroužen do procesu za morální očistu společnosti i církve, a s myšlenkovým světem florentského humanismu jej pojilo jen málo společných zájmů. Florencii však považoval za soudobé centrum světové vzdělanosti a Florent'ánům z kazatelny připomínal jejich slavné toskánské rodáky – Danta, Petrarku a Coluccia Salutatiho. Sám měl nejsilnějšího kritika z řad humanistů v osobě

<sup>8</sup> Roberto Cobianchi, Fashioning the Imagery of a Franciscan Observant Preacher. Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy, *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* XII, 2009, s. 57.

<sup>9</sup> Gaudenz Freuler, Sienese Quattrocento painting in the service of spiritual propaganda, in: Eve Borsook – Fiorella Superbi Gioffredi (edd.), *Italian Altarpieces 1250–1550*, Oxford, s. 82–83.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 89.

Poggia Braccioliniho. Obecně známa byla Poggiova averze nejen vůči šíření bernardinovského trigramu, ale i vůči řeholním řádům, zejména františkánům-observantům. V antiklerikálním spisu *Contra Hypocritas* píše: „*Nestačí, že mniši jsou zavřeni v klášteře, zahaleni do těžkých rouch, a že nezpůsobují žádné veřejné zlo. Ptám se, jaký je z toho užitek pro víru a jaké výhody z toho vyplývají pro veřejnost. Nevím, co jiného dělají, než že jenom zpívají jako cikády, a zdá se mi, že za výkon svých plic jsou až moc dobře placeni. Vyvyšují se svou námahou, jako kdyby byla herkulovská, protože vstávají v noci zpívat chválu Bohu. Jistě, je to velká zásluha vstávat a zpívat žalmy. Ale co by teprve říkali, kdyby měli vstávat k pluhu jako rolníci, špatně oblečení?*“<sup>11</sup> Nepřekvapuje proto, že protestanti si tento spis záhy velmi oblíbili a šířili jej tiskem. V jiném svém textu pak Poggio přímo útočí na Bernardinovy observanty: „*Platon, který nebyl křesťan, si vybral pro Akademii nezdravé místo, protože čím bude tělo oslabenější, o to víc se zocelí duch a přijde na dobré myšlenky. . Ale tito [observanti], kteří předstírají, že následují Krista, si vybírají místa příjemná, rozkošná, plná potěšení; nikolivsamotu, ale ta, kde je spíše mnoholidí; ne aby se starali o ducha, nýbrž o tělo.*“<sup>12</sup> Kritika řeholních řádů od italských humanistů však byla obecně častějším zjevem. Příbuzný názor měli představitelé českého utrakvismu. Podobně se lapidárními slovy vyjádřil Jan Rokycana, hlava utrakvistické církve: „*Monachi prius habitabant in deserto quasi eremite, sed iam pronunc in civitatibus, kde lepší pastva.*“<sup>13</sup> V antiintelektualismu vzhledem k antické kultuře nacházeli utrakvisté styčné body s kapistránovskou linií františkánů-observantů. Když kroměřížský utrakvista Štěpán z Kroměříže citoval Kapistránovi pasáž ze Seneky, uváděl i příklad Ikarův.<sup>14</sup> Zmínka o Ikarovi rozlítla Kapistrána do té míry, že tvrdil, že křesťanovi je zakázáno číst pohanské básně, protože v člověku vzbuzují pouze vášně a touhu po rozkoších. Kdo prý čte římského klasika, hřeší stejně, jako kdyby obětoval d'áblu: „*Ideo prohibetur Christianos legere figmenta poetarum, quia per oblectamenta fabularum nimium mentem excitant ad incentiva libidinum. Non enim solum thura offerenda demonibus ymolant sed etiam eorum dicta libentius capiendo...*“<sup>15</sup> V podobném duchu i utrakvista Jan Rokycana s odporem brojí proti studiu antických filozofů a básníků: „*Et ideo žákovstvo pilněji by měli se učiti Písmu svatému, quia sunt christiani, quam sciencias philosophorum gentilium. Nejedem až sobě oči vypálí nad tú pohaninú, div neoslepne, až vošedivie! Spieše by u někoho nalezl Vergilia, Ovidia nežli zákon boží, ješto animam illuminat salubriter.*“<sup>16</sup>

Bernardinovy úvahy o kráse a názory na umělecké dílo netvoří komprimovaný celek například v podobě nějakého samostatného pojednání, ale jsou porůznu a mozaikovitě roztroušeny v jeho kázáních a traktátech. V tomto směru Bernardin není osobitým tvůrcem nových idejí, ale vychází z myšlenek, které krystalizovaly po dlouhá staletí středověku. Nezajímal se o umění pro ně samotné, ale spíše jen z hlediska toho, jaký praktický přínos může mít umělecké dílo pro křesťanskou obec, nebo naopak jaké nebezpečí může pro ni představovat. Jeho názory jsou v tomto směru vždy a pouze integrovanou součástí jeho pojetí křesťanství; zůstává v podstatě tradicionalistou. Bernardin je v pojetí

<sup>11</sup> Cit. in Bargellini (pozn. 1) , s. 211.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>13</sup> Cit. in: František Šimek, Neznámá sbírka kázání Rokycanových, in: *Sborník filologický* XI, Praha 1936–1939, s. 12.

<sup>14</sup> Cit in: František Valouch, *Životopis svatého Jana Kapistrána*, Brno 1858, s. 664, 700.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 700.

<sup>16</sup> Cit in: Šimek (pozn. 14).

funkce výtvarného umění zcela zakotven ve středověku – hlavní hodnota výtvarného umění byla podle Bernardina v jeho didaktické funkci a jako pomocný prostředek vedoucí křesťana ke zbožnosti. V tom navazuje na prastarou tradici pojetí obrazu jako písma negramotných, jak ji kodifikoval Řehoř Veliký. Na jednom místě praví: „*Malované obrazy a a tesané věci představují ti Jméno Ježíš a tímto zobrazením ti ho vkládají do nitra a pozdvihují tě k němu myslí i slovy; a to je velmi užitečné pro lidi nevzdělané a jednoduché, kteří nedovedou číst, ale rozumí pouze namalovaným příběhům.*“<sup>17</sup>

Bernardin tedy nazírá na výtvarné umění z hlediska didaktického a moralizujícího spíše než z estetického. Chrámový prostor považoval za nedotknutelný; z jeho příkazů věřícím je však patrné, že tato posvátná místa byla využívána i k naprosto sekulárním aktivitám. Bernardin například s velkou averzí kritizuje různá obchodní jednání, která se tu uskutečňovala, tance, které zde byly inscenovány, dívky promenující se před eventuálními nápadníky, i pořádání srazů různých škol a spolků.<sup>18</sup> Stěžuje si též na močící psy, kteří v chrámu volně pobíhali. – Je však pravda, že kostely v té době byly místem pro zcela běžná setkání občanů města. Bernardinova kritika měla ovšem obecnější ráz a v mnohém souzněla například s Janem Husem.<sup>19</sup> Sv. Bernardin, stejně jako později Savonarola a mnoho dalších reformátorů, se obával, že v krásně zdobených chrámových interiérech se věřící nekonzentrují na kontemplaci o Bohu a dávají přednost světcům – jeho služebníkům a současně též výtvarnému dílu. Asi tak lze interpretovat jeho slova z roku 1424: „*Když vstoupíš do chrámu, jdi nejprve k hlavnímu oltáři a pokloň se, než abys nejdříve stál před malovanými obrazy. Nejprve projev náležitou úctu tělu Páně a až poté projev svou zbožnost ostatním figurám, které zastupují další zbožné svaté.*“<sup>20</sup> Světcův postoj názorně dokládá již zmíněný *Oltář sv. Bernardina* vytvořený Sanem di Pietro. Téměř o třicet let později, v roce 1453, se varovně táže obdobnými slovy ve Vratislavi Bernardinův věrný stoupenec Jan Kapistrán: „*Projevil jsi vždy v kostele úctu tělu Páně a neběžel jsi hned k obrazům [svatých], aniž by ses k němu pomodlil a uctil je?*“<sup>21</sup> I tento postoj je blízký českým utrakvistům 15. století. Souzní s ním například věta z Postily Jana Rokycany, kde hlava utrakvistické církve podotýká: „*Ale tento lid slepý k uobrazómt' se spíše obrátí, přijda do kostela, očima ... a k tělu Božímu hřbet.*“<sup>22</sup> Tato Rokycanova sentence je variantou Husova výroku.

Sv. Bernardin, podobně jako další toskánské reformátory (například Giovanni Dominici nebo později Savonarola), se odvolávali na religiózní umění minulých věků. Právě tato umělecká linie byla tím posvátným uměním, splývajícím s morální čistotou. Proto například dominikán kardinál Dominici (1356–1419) ve svém textu o výchově dětí doporučoval rodičům, aby svým potomkům ukazovali raději staré zčernalé posvátné obrazy nežli nové, zářící zlatem a azurovou barvou – tak se děti naučí oceňovat především obsah, a ne pouze krásu uměleckých děl. Byla zde současně obsažena idea, že tyto staré obrazy zpřítomní víru předků.<sup>23</sup> Pro Bernardina byly takovýmito ideálními obrazy díla

<sup>17</sup> Cit. in: Bargellini (pozn. 1), s. 120.

<sup>18</sup> Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1996, s. 54.

<sup>19</sup> *Mistr Jan Hus – Výklady*, Praha 1975, s. 186.

<sup>20</sup> Bernardino da Siena, *Le Prediche Volgari I*, ed. Ciro Cannarozzi, Pistoia 1934, s. 212.

<sup>21</sup> Cit. in: Eugen Jacob (ed.), *Johannes von Capistrano II*, Dritte Folge, Breslau 1911, s. 126.

<sup>22</sup> *Postilla Jana Rokycany II*, ed. František Šimek, Praha 1928, s. 392. K Rokycanovi a jeho vztahu k výtvarnému dílu Jan Chlíbec, K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo, in: *Husitský Tábor VIII*, Tábor 1985, s. 39–58.

<sup>23</sup> Giovanni Dominici, *On the education of children*, ed. A. Coté, Washington 1927.

sienského malíře Simone Martiniho. Jeden z jeho obrazů mu posloužil jako morální apel. O Martiniho *Zvěstování* (1333, dnes Florencie, Galleria degli Uffizi) praví svým dosud neprovdaným posluchačkám: „*Viděli jste Zvěstování, které je v dómu [v Sieně] na oltáři sv. Sana vedle sakristie? Skutečně, pokládám to za nejkrásnější chování, plné hluboké úcty a ostychu, jaké je možné ve Zvěstování vidět. Podívej se, že nehledí na anděla, ale je jakoby ustrašená. Dobře věděla, že je to anděl, tak proč by tedy byla zmatená? Co by se ale bylo stalo, kdyby to byl býval muž? Děvče, vezmi si z toho příklad, co máš dělat. Nikdy si nepovídej s mužem, pokud není přítomen tvůj otec nebo matka.*“<sup>24</sup> Důkazem Bernardinova úzkého vztahu k Martiniho obrazu (ale i k námětu) je oltář od Mattea di Giovanni, původně objednaný pro kostel S. Pietro a Ovile (dnes Siena, Museo Diocesano d'arte sacra). Střed triptychu pocházejícího z let kolem 1455–1464 znázorňuje Zvěstování, které je kopií Martiniho obrazu, jenž byl kdysi součástí oltáře Sant'Ansano sienského Dómu. Křídla Matteova obrazu zobrazují sv. Jana Křtitele a sv. Bernardina s jeho příznačným atributem. Toto Matteovo dílo zároveň dokazuje, jak i v určitém časovém odstupu od světcovy smrti byl stále v podvědomí objednavatelů i věřících zakódován Bernardinův vztah ke klíčovému obrazu Simone Martiniho. Oba dva obrazy jsou zároveň zcela ve shodě s Bernardinovým názorem i ve způsobu vyjádření andělského pozdravu, a to vypuštěním Mariina oslovení (tzn. Ave gratia plena, Dominus tecum.). Bernardin ve svém kázání pravil: „*K tomu slovu Ave, kterým ji anděl pozdravil, církev připojuje další slovo Maria, jež anděl nevyřkl. A proč je anděl nevyřkl? Dalo by se uvést mnoho důvodů, chci ti říct ale jenom jeden. . Všimni si, že když někdo hovoří s dívkou – pannou, čistou a ostýchavou, a ona uslyší jenom vyslovit své jméno, zachvěje se leknutím. A proto anděl její jméno nevyřkl.*“<sup>25</sup> Dalším dílem, které bývá připisováno Simone Martinimu a jež Bernardin uctíval, byla nástěnná malba *Nanebevzetí Panny Marie* na sienské městské bráně Antiporto di Camollia. Svůj vztah k Panně Marii líčí s odkazem na toto monumentální, ale nedochované umělecké dílo: „*Všichni andělé stojí shromážděni kolem ní, všichni archandělé, všechny trůny, všechna panstva, všechny ctnosti, všechny mocnosti, všechna knížectví, všichni cherubínové, všichni serafínové, všichni apoštolové, všichni patriarchové, proroci, panny, mučedníci, všichni stojí kolem ní, jásají, zpívají, tancují tvoříce kolo, jak vidíš namalováno na Camollijské bráně.*“<sup>26</sup> Úzký vztah k tomuto dílu dokládá i fakt, že Bernardin si objednal jeho kopii pro svůj kostel Osservanza u malíře Sassetty. Tento obraz, součást oltáře, jenž se dostal v 19. století do Berlína, byl zničen za války roku 1945.

Zrovna tak miloval záračný mariánský obraz Zvěstování, tzv. *Madonnu Annunziatu* (Toskánský mistr první poloviny 14. století, Florencie, Ss. Annunziata), a použil jej ve svém florentském kázání jako morální apel: Florentinové, střežte se páchat hříchy před očima této Panny! Podobný vztah zaujal k tomuto dílu o sedmdesát let později i františkánův dominikánský následník Girolamo Savonarola. Tento obraz, který společně s Madonou z Imprunety patřil k hlavním, tradičně uctívaným záračným obrazům Florencie, Bernardin respektoval. Jinak však kritizoval ztotožnění zobrazovaného s jeho obrazem. V kázání o idolatrii mimo jiné uvádí: „*Podobně i dnes [tzn. stejně jako*

<sup>24</sup> Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, II, ed. Carlo Delcorno, Milano 1989, s. 870.

<sup>25</sup> Cit. in: Bargellini (pozn. 1), s. 171.

<sup>26</sup> Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, I, ed. Carlo Delcorno, Milano 1989, s. 106.

v dobách pohanských] *se najdou mnozí prostí lidé, kteří nejsou schopni rozlišit mezi obrazy světců a světci samotnými ve svých modlitbách, a dokonce modlitby, které náležejí světcům, pronášejí k jejich obrazům. Mohlo se také stát a dá se tomu uvěřit, že špatnost démonů vždy byla a je příčinou, že lidé chtějí uctívat tyto obrazy pro ně samotné a pro jejich uctění, nebo dokonce jako bohy a že v tomto bludu nekajícně setrvávají až do smrti.*<sup>27</sup>

Výtvarné dílo fungovalo u Bernardina i jako významné výtvarné politikum vyzývající k míru a jednotě. Nebylo to tedy jen jeho bernardinské slunce – trigram yhs ve slunečním kotouči; v kázání z roku 1425 odkazoval též na nástěnné malby Ambrogia Lorenzettiho z let 1338–1339 v sienském Palazzo Pubblico (další, ovšem drobné odkazy jsou v kázáních z roku 1427). Lorenzetti vytvořil v té době pro sienskou radnici nástěnné malby *Válka* (někdy nazývaná *Alegorie špatné vlády* – znázorňující destrukce a krutost), *Mír* (znázorňující prosperitu a mír) a *Alegorie dobré vlády* (zde s prezentací Ctností). Ve svém dosti podrobném popisu jednotlivých motivů maleb Bernardin věnoval hlavní pozornost pouze odstrašujícímu výjevu *Války*, méně *Míru*; třetí výjev zcela pominul. Odkaz na Lorenzettiho práci použil jako exemplum, jako výzvu k občanskému míru a sjednocení v době, kdy Sienou zmítaly politické a sociální nepokoje.<sup>28</sup> O výtvarném zpracování maleb však opět nepadla jediná zmínka, zmíněný pasus Bernardin uvádí pouze malou poklonou, že přemýšlel „*o krásné vynalézavosti*“ („*bellissima inventiva*“), s níž byly malby vytvořeny. To se však týkalo spíše motivické stránky díla.

Bernardinův zájem o umění se projevoval nejen pouze v pozitivním smyslu, ale i v tom, jaká témata považoval pro křesťana za škodlivá, jaké druhy umělecké tvorby negoval a ničil. Výjimečně kritizuje práci malířů, na jejichž subjektivní přístup ke ztvárnění určitého religiózního námětu je věřící odkázán. Jde mu o to, aby výtvarné umění bylo vznešené a důstojné; náboženská scéna nemůže být v žádném případě znevážena. Ve scéně Narození Páně kritizuje dobové pojetí sv. Josefa: „*Josef, neposkvrněný pokladník Nejvyššího Boha, který mu dal do péče synáčka a matku! Podívej se na umění nevzdělaní malíři)jej malují jako melancholického, starého člověka, s tváří podepřenou rukou, zatímco Panna Maria rodí; jako by se o ni neuměl postarat, a já věřím, že nikdy nikdo nebyl tak radostný jako on, nejspokojenější člověk, jaký kdy byl...*“<sup>29</sup> V jiném kázání naopak chválí malíře, který přesvědčivě ztvárnil Stigmatizaci sv. Františka, a extatický stav světce „*zcela přeměněného v Boha*“. Zde Bernardin zároveň vyjadřuje dobové pojetí sv. Františka jako „*alter Christus*“.<sup>30</sup>

Zhruba od poloviny 13. století nabývalo na intenzitě obřadné pálení knih, které iniciovala církev – vedle heretických spisů to byly práce židovského písemnictví (zejména talmud), dále některá díla antických autorů a vybrané přírodovědecké knihy. Bernardin Sienský rozšířil tuto ceremoniální aktivitu na pálení předmětů symbolizujících přepych a různé formy z něj plynoucích hříchů, a také na umělecká díla. Tak byly ničeny různé karbanické hry, šperky, paruky, na hranici byly odevzdávány též

<sup>27</sup> *Sancti Bernardini Senensis Opera omnia* I, ed. Johannes de la Haye, Venezia 1745, s. 39.

<sup>28</sup> Bernardino da Siena, *Le prediche volgari – predicazione del 1425 in Siena*, ed. Ciro Cannarozzi, Firenze 1958, II, s. 266–267; k tomuto tématu Nirit Ben-Aryeh Debby, War and peace: the description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena Sermons, *Renaissance Studies* XV, No. 3, s. 272–286.

<sup>29</sup> Bernardino da Siena (pozn. 25) II, s. 129.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 1317, 1330, 1343. Freska neznámého autora z kapitulky kostela San Francesco v Sieně již neexistuje.



luxusní oděvy, a to se sociálním apelem, že právě v drahocenných látkách tkví pot sedláků a krev vdov a sirotků, a někdy také výtvarná díla.<sup>31</sup>

Bernardin dělí řemesla na tři kategorie: na řemesla nezbytná, na ta, jež mohou být užitečná i škodlivá, a na zhoubná. Ke třetí kategorii dodává: „*Ke třetímu případu také patří zhoubná řemesla, která nejsou užitečná k žádnému účelu lidského života, jen ke zkáze těl a duší. Například některé smrtelné jedy, které v žádném případě nemohou člověku prospět. Dále plýtvavé a nákladné ozdoby závěsů, látek a oděvů, jež mají desetinásobnou cenu než oděvy samotné, hrací kostky, hrací desky, hloupé hrací karty, ženské čepice a čelenky, jejich líčení, květinové věnce, necudné obrazy vyzývající k marnosti nebo k přepychu a vše podobné. Ti, kteří jich užívají, vyrábějí je, prodávají, darují nebo jakkoli jinak nabízejí k užívání, neodvolatelně smrtelně hřeší a přičítají se jim všechny hříchy a zla, ke kterým dojde používáním těchto věcí.*”<sup>32</sup> Také z tohoto úryvku Bernardinova kázání lze vyčíst, co vše vkládal na hranici marností.

Často mělo toto „pálení marností“ i existenční dopad – po ohni inscenovaném v Bologni v roce 1423 si měšťtí malíři Bernardinovi stěžovali, že spálením obrazů přišli o všechno, neboť malováním živili své rodiny. Bernardin jim však suše odvětil, aby se ve své tvorbě věnovali pouze náboženským tématům.<sup>33</sup> Lze předpokládat, že pokud jde o obrazy nebo sochy určené ke zničení, jednalo se většinou o díla s antickými mytologickými náměty. Výtvarná díla této kategorie ukládal na proslulé hranice marností, které vzplály ve Florencii v letech 1497 a 1498, Bernardinův následovník, dominikán Girolamo Savonarola. Také u něho, podobně jako u Bernardina, se projevuje ve výběru děl určených ke zničení striktně moralistní pohled na výtvarné umění, odsuzující jakýkoliv erotický námět, i jeho averze vůči antickým mytologickým tématům.

Pro florentské sociální a kulturní milieu se stal klíčovým cyklus Bernardinových kázání v kostele Santa Croce v době půstu v dubnu roku 1424 a následné první pálení marností. Bernardin v nich kritizoval hříšné ženy, karbanické hry, blasfemii, a zejména homosexualitu; za zdroj všech těchto hříchů označoval život v přepychu a byl přesvědčen, že souvisí se sexuálními přečiny mladých lidí. Na závěr, za přítomnosti tisíců lidí, byly pak na náměstí před chrámem zapáleny symboly marností. Vzplál „*oheň krásnější, než Ty jsi kdy viděl, jehož plamen šlehal vysoko do vzduchu, d'áblu, protivníku Boha, navzdory a našemu Pánu Ježíši Kristu k chvále, cti a lásce*”.<sup>34</sup> Bernardinské ohně plály i na dalších místech Apeninského poloostrova. Rozsahem i okázalostí vstoupily do historie hranice v Římě na Kapitolu v červenci téhož roku; o dvě léta později, 1426, zničil oheň v Perugii předměty vysoké finanční hodnoty.<sup>35</sup>

Bernardin měl zdatného, fanatického následovníka v Janu Kapistránovi. Za jeho působení v záalpských zemích v letech 1451–1456 vzplály pyramidy nashromážděných marností ve Vídni, Norimberku, Erfurtu, Magdeburku, Bamberku, Augsburgu a Vratislavi. I v těchto městech byly zničeny drahocennosti, jejichž cena byla mnohdy i vyčíslována (ve Vídni se například uvádí suma 20 000

<sup>31</sup> Karl Hefele, *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des XV. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau 1912, s. 44.

<sup>32</sup> Viz *Sancti Bernardini Senensis* (pozn. 28), s. 161.

<sup>33</sup> Lucas Wadding, *Annales Minorum* X, Roma 1734, s. 72.

<sup>34</sup> Viz Bernardino da Siena, *Le Prediche Volgari* II, ed. Ciro Cannarozzi, Pistoia 1934, s. 87–88.

<sup>35</sup> Graziani, Cronaca della Città di Perugia, in: *Archivio Storico Italiano* XVI, I, Firenze 1850, s. 314.

dukátů).<sup>36</sup> O podobné akci v českých zemích neexistují žádné zprávy. Kapistránova pálení marností ilustrují dvě obrazová díla; ničení výtvarných děl se na nich však neobjevuje. Janovo kázání představuje obraz připisovaný Sebaldu Boppovi (kolem roku 1480, Gemäldegalerie in der Neuen Residenz, Bamberg). Jsou na něm znázorněni věřící házející části drahocenných oděvů a šperky na hranici, kde hoří též knihy. Dalším výjevem je dřevořez ve spisu *Vita Ioannis Capistrani. Sermones eiusdem* (Augsburk 1519). Zde věřící přikládají do ohně hrací kostky, karty, stolní hry, módní špičaté střevíce, zdobený ženský pás. Hořící hranice Bernardina Sienského a Jana Kapistrána bývají chápány v podstatě jako sociálně motivované akce proti přepychovému životu bohatých společenských vrstev. Neměly však onu symbolickou strukturu ani širší dosah jako proslavené *bruciamenti delle vanità* Girolama Savonaroly.<sup>37</sup>

Savonarola ve své snaze o očistu společnosti, v nelítostném boji proti hříchům soudobé Itálie, v odmítání přepychu i v hlubokém sociálním cítění souzněl a navazoval na činnost Bernardina Sienského. Také jeho kazatelský styl podněcující obrazotvornost měl obdobný charakter. Podobně jako Bernardin nazírá i Girolamo na výtvarné dílo z hlediska teologického a etického a vyzdvihuje jeho didaktickou funkci.<sup>38</sup> Pokud jde o konkrétní výtvarná díla, ohlíží se pro příklady též do minulosti, podobně jako jeho předchůdce. Spojitost obou kazatelů dokládá drobné výtvarné dílo z Museo San Marco ve Florencii z přelomu 15. a 16. století – kruhová krabička s víčkem, kde uvnitř je reliéf Savonaroly v černém hábitu – vytvořený podle dobové medaile nebo obrazu Fra Bartolomea; na vnitřní straně víčka je pak bernardinské slunce s trigramem. Je to důležitý doklad proklamované návaznosti Savonaroly na učení a aktivitu sv. Bernardina (bez ohledu na to, že sv. Bernardin byl františkán a Savonarola dominikán). O Bernardinově renomé v dominikánském řádu svědčí také oltář dominikána Fra Angelika, který objednali Medicejové pro františkánský klášterní kostel Bosco ai Frati v Mugello. Na predele oltáře (nyní Florencie, Museo di San Marco) vyobrazil Fra Angelico sv. Bernardina ve zcela nové podmanivé ikonografické podobě; ze světcovy dlaně obrácené k věřícím září bernardinské slunce s trigramem. Oltář, jehož hlavní obraz tvoří trůnící Madona s anděly, s františkánskými světci (sv. Antonínem Paduánským, Františkem z Assisi a Ludvíkem z Toulouse), dominikánským světcem sv. Petrem Mučedníkem a Kosmou a Damiánem, kteří byli patroni medicejského rodu, vytvořil Fra Angelico mezi lety cca 1450–1452.

Bernardinův spolupracovník a následovník Jan Kapistrán reflektuje výtvarné dílo v menší míře, ale jeho obhajoba umění je zajímavá právě ve střetu s utrakvistickou ikonofóbií a přežívajícím utrakvismem. Instruktivní sondou Kapistránových názorů na výtvarné dílo a jeho funkci je jeho odpověď z roku 1451 adresovaná Janovi z Borotína, pražskému utrakvistovi a univerzitnímu mistru.<sup>39</sup> Hovoří se zde samozřejmě pouze o dílech s křesťanskými náměty. Kapistrán snáší na obranu obrazů a

<sup>36</sup> Johannes Hofer, *Johannes von Capistrano*, Innsbruck 1936, s. 329.

<sup>37</sup> Horst Bredekamp, Renaissancekultur als „Hölle“: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Martin Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973, s. 41–64, 150–159.

<sup>38</sup> K Savonarolovým názorům na výtvarné dílo Jan Chlíbec, Estetické názory Girolama Savonaroly, in: Jan Chlíbec – Tomáš Černušák, *Savonarola a Florencie. Jeho působení a estetické názory*, Praha 2008, s. 71–157. – Jan Chlíbec, European Journeys by Bohemian „Heretics“. Reasons of Savonarola's Popularity in the Land of „Heretics“, in: Norberto Gramaccini – Marc Carel Schurr (edd.), *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen*, Bern 2012, s. 309–325.

<sup>39</sup> Dopis je otištěn in Valouch (pozn. 15), s. 519–521, 885–887.

soch argumenty nejen ze Starého i Nového zákona, ale i od církevních autorit. Připouští, že v Písmu není žádná zmínka o povinné úctě ke zpodobení Krista, Panny Marie a světců a že ve 2. knize Mojžíšově, kap. 20 [která byla nejčastějším argumentem radikálního husitského jádra proti výtvarným dílům], se tato úcta zapovídá, a dodává, že ani v Novém zákoně nebyl tento zákaz zrušen. Na podporu výtvarných děl však současně uvádí řadu výjimek obsažených v Písmu (například 2. kniha Mojžíšova, kap. 25 – Hospodin přikázal Mojžíšovi, aby zhotovil dva zlaté cherubíny pro schránku; 4. kniha Mojžíšova, kap. 21 – Hospodin přikázal Mojžíšovi zhotovit měděného hada; 1. kniha královská, kap. 7 – Šalamounova výzdoba chrámu, ad.). Kapistrán se dovolává i Nového zákona a uctívání Kříže (List Filipským). Ve své argumentaci se opírá i o výroky papežského stolce; cituje papeže Hadriana: „*Poroučíme, aby se místo beránka Starého zákona zobrazoval pravý Beránek Pán náš Ježíš Kristus podle své lidské podoby.*”

Z těchto argumentů a ponaučení Kapistrán vyvozuje varování proti stále aktivnímu českému obrazoborectví: Církev přísně potrestá ty, kteří zneuctívají obrazy a sochy Ukřižovaného, Panny Marie a světců. V tradičním duchu katolické církve a tedy i v intencích sv. Bernardina uzavírá, že obrazy a sochy zobrazující činy Krista, Panny Marie a světců mají povzbudit mysl věřících a vyzývat je k následování jejich chvalitebných skutků a svatých mravů. Končí citací slov sv. Řehoře: „*Co pro čtoucí znamená písmo, to nevzdělaným poskytuje malba, když na ni hledí; protože i nedoukové na ní vidí, co by měli činit a čtou na ní i ti, kteří neznají písmo.*” Umění zde tedy měří obdobným didakticko-moralistickým pohledem jako jeho toskánský předchůdce. Ale i u takového pozdně středověkého fanatika, jakým Kapistrán bezpochyby byl, se náhle a osamoceně objevuje překvapivý dotyk s renesancí. V jednom ze svých textů, patrně z roku 1452, se zamýšlí nad vztahem přírody a umění. Projevuje zde obdiv k umění imitujícímu přírodu, okouzlení naturalismem, jehož oceňování je v souladu s jednou z linií renesanční estetiky: „*Tak jako příroda, která je naprosto dokonalá a bezchybná ve svém konání, se projevuje i v té nejmenší a nejskrytější věci, tak i umění a projevy ctnosti se odrážejí podle své dokonalosti i v těch nejmenších a nejskrytějších podrobnostech. ... Čím věrněji dokáže umění napodobit přírodu, tím je dokonalejší, jak vyplývá z druhé knihy Aristotelovy Fyziky. To, že řád přírody prosadil svůj vliv i v té nejmenší maličkosti, je zjevné z toho, že se odráží i v semenech a jadéřkách, zárodcích lidí i němých tvorů, jako jsou ptáci či ryby, dále i v dřeni stromů a jejich kořenech ukrytých pod zemí. Pokud však jde o vliv ctností, je jej třeba posuzovat na otázkách mravních.*”<sup>40</sup> Je to však pouze teoretický, ojedinělý záblesk, který se nijak neodráží ve výtvarném umění nově zakládaných observantských klášterů druhé poloviny 15. století.

### **Polemiky mezi františkány-observanty a utrakvisty a propagace jejich výtvarných témat**

O intenzitě ideových rozporů mezi představiteli řádu františkánů-observantů a utrakvisty v Čechách hovoří už sám fakt, že se jejich polemiky promítly do mnoha sfér dobové umělecké tvorby. Satirické narážky a výbojné invektivy stejně jako výtvarně zpracovaná manifestační a propagační gesta ze strany utrakvistů se objevují v dobové poezii, písních, v nástěnné, deskové i knižní malbě,

<sup>40</sup> Text je publikován in: Eugen Jacob, *Johannes von Capistrano*, II. Teil, Erste Folge, Breslau 1905, s. 300.

v dřevorezech tištěných knih i v sochařsky a malířsky ztvárněných konfesionálních symbolech (zde mám na mysli souboj husitského kalicha a bernardinského „slunce“ umístěných na fasádách a stěnách domů a chrámů, nebo skrytých na stránkách knih).

V roce 1491 kvapně opouštěl Prahu před rozezlenými utrakvisty německý humanista, přítel Dürerův Konrad Celtis. Čechám adresoval toto ironické dvojverší, zesměšňující husitský symbol: „*V české vlasti tolik číší malováno po městech, / že mníš: tuhle se jen Bakchovi pocta koná.*“<sup>41</sup> Renesanční básník, kterému byla zcela cizí šedivost prostředí utrakvistické gotické Prahy, střežící těžce vydobyté teologické výsady a odolávající pronikání nové renesanční kultury, podal tím sice stručnou, ale výstižnou charakteristiku zdejší atmosféry, kterou není třeba chápat jen jako básnickou hyperbolu. Celtis tak vyjádřil masovou rozšířenost základního sjednocujícího emblému husitství – kalichu, jenž tehdy zdobil průčelí bran, chrámů i domovních štítů utrakvistických měst a dával jim tím ideologicky jednotící ráz; zároveň postihl i základní charakter prvotního husitského umění jako manifestačního znaku.

Oba tábory mohly ovšem těžit z širokého rezervoáru satirických námětů a zobrazení vzniklých už v době husitské a dále je rozvíjet.

Hlavním tématem všech utrakvistických traktátů a kázání, satirických veršů i zesměšňujících výtvarných zobrazení je zpronevěra řádu františkánů-observantů původním regulím sv. Františka z Assisi, životu v chudobě a odříkání. Lapidárně tuto situaci vyjádřil Václav Koranda mladší ve svém Manuálu: „*Ten [sv. František] chodil bosýma nohama, ne na trepkách; bydlil na púšti v katrči, ne v klášteře, v domu kniežeciem; a dělal rukama svýma, ztravičku maje hubenú z toho, a ne skrze žebrotu ohyzdnú.*“<sup>42</sup> Koranda, administrátor utrakvistické konzistoře a trojnásobný rektor pražské univerzity (naposledy jím byl zvolen ve věku kolem devadesáti let), pro něhož je symptomatická naprostá nechut' ke všem humanistickým tendencím pronikajícím do Čech i k výtvarnému umění, má v tomto literárním souboru i přímý útok na majestátnost pohřebních ceremonií i náhrobních monumentů v klášterních kostelech františkánů-observantů: „*A v klášteřech svých dávají pohřeb znamenitý, aby po umrlých od živých viece požili a dosáhli k své chlúbě a zisku.*“<sup>43</sup>

Husitská báseň z konce 15. století *Rozmlouvání člověka se smrtí* mluví ústy smrti v podobném duchu: „*Vyslédímť já i bosáka, / toho klášteřa ležáka, / sšlakujit' jej po trepkách, / uhodímť za ním i do Cách. / Nestyd'éc se jeho kápě, / uchopím jej do své sápe. / Neobráníť ho řehola, / ani jeho hlava holá. / Ale bosáky i konvrše, / všeckyť vženu do své vrše.*“ V dalších pasážích pak smrt kritizuje velkolepost řádových observantských klášterů, které v té době, tzn. na přelomu 15. a 16. století, zažily vrchol ve své stavební aktivitě i uměleckém vybavení. Smrt hrozí: „*Vlezuť do klášteřuoř pevných, / do těch stavení daremných, / mezi mnichy se přilúdím / a na hodiny je zbudím.*“ Smrt dokonce aktualizuje dobu o několik desítek let starší, dobu vzepětí husitské revoluce, a varuje: „*Také i mší kupování, / na klášteřy nakládanie / jest zbytečné nakládati, / vysoká stavenie dělati, / kteréžto s pomocí boží / Žižka*

<sup>41</sup> Engelbert Klüpfel – Johann Kaspar Adam Ruef, *De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii, Friburgi 1827*, s. 127: „*De calice Bemorum. Tot pingit calices Bemorum terra per urbes, / Ut credas Bacchi nomina sola coli.*“

<sup>42</sup> *Manuál M. Václava Korandy*, ed. Josef Truhlář, Praha 1888, s. 46.

<sup>43</sup> Idem, s. 46.

*bojovník oboří / a ty neužitečné mnichy / zavazuje dobře v měchy. / Bosáky i křížovníky / rozsadím v řeky i v rybníky.*<sup>44</sup>

Ostré invektivy i satirické alegorie se brzy projeví i formou výtvarného umění, a to už během českomoravské misie Jana Kapistrána v letech 1451–1452 a 1454.<sup>45</sup> Tehdy se rozvinula pravá obrazová bitva mezi utrakvisty – zastánci kalicha – a mezi františkány-observanty a jejich ochránci. Zatímco utrakvisté se snaží františkány obrazově zesměšnit a dehonestovat, observanti a jejich mecenáši se brání obrazovým šířením bernardinského symbolu Jména Ježíš a podobiznami dvou předních představitelů svého řádu – sv. Bernardina Sienského a Jana Kapistrána. Kapistrán býval zobrazován zavěšený za chodidla na stromě (někdy též ve společnosti žen a ďáblů) a jak zřejmě padá do náruče krásných žen.<sup>46</sup> Komický protiklad vysušeného františkána ve společnosti smyslných, necudných dam poskytoval vítanou výtvarnou odvetu za Kapistránovy neustálé fanatické útoky proti utrakvistickým Čechům. Podobně v Praze a dalších českých městech bylo možné vidět v šedesátých letech 15. století malby stromů, na nichž místo ovoce rostly mladé nahé ženy. Když byly zralé, padaly do pláštíků, které pod stromy rozprostřeli papež, kardinálové, biskupové, mniši a kněží.<sup>47</sup> Tyto výjevy si nechávali měšťané vymalovat pravděpodobně také na fasády svých domů; malby tak navazovaly specifický dialog s kolemjdoucími. Jistě šlo o oblíbenou výtvarnou formu (*topoi*) protikatolické propagandy, protože tento námět se objevuje ve více variantách, například v Göttingenském kodexu z let 1462–1465 (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, MS theol. 182, fol. 35r). Výjev zde představuje dva stromy smilstva: z jednoho padá jeptiška do náruče mnicha, ze druhého mnich do náruče jeptišky. Také Jenský kodex zachycuje variantu tohoto výjevu a je bohatý na obrazové invektivy vůči observantům.<sup>48</sup>

Existovala jistě celá řada dobových Kapistránových satirických alegorií i karikatur. Sám si v jednom z dopisů stěžuje, že kroměřížští kněží „*na potupu jeho dali pitvorně vyhotoviti jeho obraz*“: „*Fecistis depingi meam imaginem in dedecus et vilipendium non considerantes, quod hoc mihi in divina pietate et misericordia cedet ad praemium.*“<sup>49</sup> Kapistrán byl také zobrazován ve společnosti ďáblů.

Obrazová kritika františkánů-observantů brzy pronikla i do výzdoby tištěných knih; v moralizujícím spisu Traktátů o štěstí, kterýž má jméno *Pán rady* (1505), se objevuje zajímavý dřevorez s hospodským výjevem, kde se ve společnosti otrhaných opilců objevuje bosý františkán

<sup>44</sup> Cit. in: František Svejkovský (ed.), *Veršované skladby doby husitské*, Praha 1963, s. 49–89.

<sup>45</sup> Základním textem, který z historického hlediska mapuje Kapistránovu misii v Čechách, je stále Zdeněk Nejedlý, *Česká misie Jana Kapistrána*, *Časopis českého muzea* LIV, 1900, s. 57–72, 200–242, 334–352, 447–464. – K tomuto tématu též František Šmahel, *Spectaculum fidei*. Českomoravská misie Jana Kapistrána, in: idem, *Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002, s. 402–408. – Dějinám františkánského řádu v pozdním středověku se věnuje Petr Hlaváček, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*, Praha 2005. – Činnost observantů ve Slezsku sleduje titul Jakub Kostowski (ed.), *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, Wrocław 2005. Ke Kapistránově a Bernardinově ikonografii zejména v oblasti Slezska Jakub Kostowski, „Capistranus triumphans“. Z badań nad wczesną ikonografią świętych Bernardyna ze Sieny i Jana Kapistrana na północ od Alp, *Bioletyn Historii Sztuki* LVII, 1995, s. 119–131. – K některým otázkám ve výtvarné kultuře řádu Jan Chlíbec, *Some Remarks on the Aristocratic Patronage of Franciscan Observants in Jagiellonian Bohemia*, in: Zöe Opačić (ed.), *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe*, Leeds 2009, s. 215–228.

<sup>46</sup> Jan Christophorus de Varisio, *Vita S. Joannis a Capistrano*, in: *Acta Sanctorum Octobris*, T. X, Bruxellis 1861, s. 500–501.

<sup>47</sup> J. G. Kunisch (ed.), *Peter Eschenloer's Stadtschreibers zu Breslau, Geschichten der Stadt Breslau, oder Denkwürdigkeiten seiner Zeit vom Jahre 1440 bis 1479*, I–II, Breslau 1827–1828, I, s. 259–260.

<sup>48</sup> *Jenský kodex – Komentář, Faksimile*, ed. Marta Vaculínová, Praha 2009.

<sup>49</sup> Kapistránův dopis je publikován in: Valouch (pozn. 15 ), s. 695.

v kutně, hrající v kostky. Zde je tato obrazová kritika o to sžíravější, protože brojení proti hazardním hrám a pálení hráčských kostek na veřejných hranicích bylo příznačné jak pro sv. Bernardina Sienského, tak pro jeho nástupce Jana Kapistrána. Dřevořez názorně dokumentuje tradiční osnovu utrakvistické kritiky – františkáni-observanti činí pravý opak toho, proti čemu káží. Naopak ničení předmětů hazardních her, které prováděl Kapistrán, ilustruje obraz Sebalda Boppa (kolem roku 1480, Gemäldegalerie in der Neuen Residenz, Bamberg) nebo dřevořez z knihy *Vita Iohannis Capistrani. Sermones eiusdem* (Augsburg 1519). Na obou dílech hoří hranice marností, kde vhozené hazardní hry zaujímají významné místo.

Řád františkánů-observantů a jeho političtí ochránci naopak oba hlavní protagonisty řádu – sv. Bernardina Sienského a Jana Kapistrána – propagovali i výtvarnou formou. S obrazy sv. Bernardina se zřejmě čile obchodovalo. Proti nejrůznějším formám propagace kultu tohoto světce ovšem tvrdě vystupoval Jan Rokycana, hlava utrakvistické církve. Prodavače obrazů dal podle jedné zprávy uvěznit, jindy nechal sejmut Bernardinův obraz z klášterních stěn, jako například u sv. Jakuba v Praze.<sup>50</sup> Přes vzájemné ideologické spory i pravděpodobné ničení obrazů ze strany utrakvistů se dodnes ve fondu pozdně gotického umění dochovalo několik podobizen obou hlavních osobností řádu. Nejstarší z nich je monumentální nástěnná kresba *Bitva u Bělehradu* v klášterním kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci. Klášter, který patří k nejstarším bernardinským v českých zemích, byl podle řádových pravidel postaven v letech 1453–1468 mimo městské hradby–extra muros, a to na místě, kde roku 1451 kázal Kapistrán. Původní zasvěcení kostela bylo Neposkvrněnému početí Panny Marie a sv. Bernardinovi Sienskému a Jan Kapistrán je považován za zakladatele konventu a v podstatě i kostela. Interiér poměrně strohé stavby – trojlodní haly s pětibokým presbytářem sklenuté křížovou klenbou– působí zejména nástěnnými malbami. Zcela unikátním dílem je monumentální kresba (z doby po roce 1468) znázorňující konkrétní historickou událost – obranu Bělehradu před Turky roku 1456. Výjev zobrazuje dramatickou situaci, kdy Kapistrán s obrazem Imago Pietatis zachraňuje modlitbou křesťanské vojsko před Turky a zajišťuje mu tak vítězství. Zcela vpravo je hlavní řádový světec sv. Bernardin Sienský s trigramem yhs, rytíř na hradbách zosobňuje vojevůdce Jana Hunyadiho, vlastního vítěze bitvy u Bělehradu, jehož syn, král Matyáš Korvín se později roku 1468 zúčastnil vysvěcení olomouckého kostela. Scéna je tedy oslavou nejen řádu a jeho historické úlohy, ale i korvinovské politiky. Datace kresby míří buď k roku 1469, kdy byl Matyáš Korvín zvolen v Olomouci českým králem, nebo k roku 1479, kdy se ve městě setkali král Vladislav II. Jagellonský a král Matyáš, aby podepsali smlouvu tzv. Olomouckého míru, který dělil jejich vladařské kompetence.<sup>51</sup> Zajímavý je v této souvislosti postřeh Ivo Hlobila, totiž skutečnost, že styl výjevu, který je proveden štětcovou kresbou v černé barvě, navazuje na kresebnou propagandu husitské doby (například *Göttingenský kodex*, *Jenský kodex*).<sup>52</sup> Také tento pohled vysvětluje sémantický význam olomouckého díla, které má zejména manifestační a propagandistický ráz.

<sup>50</sup> Rudolf Urbánek, *České dějiny III*, část 3: *Věk poděbradský*, Praha 1930, s. 744.

<sup>51</sup> Milan Togner, *Bitva u Bělehradu*, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 495–496. Togner se zde přiklání k dataci roku 1479.

<sup>52</sup> Ivo Hlobil, Úvodní glosy k nástěnné malbě pozdní gotiky a rané renesance na Olomoucku, in: *ibidem*, s. 406–407.

Zpodobení Jana Kapistrána držícího obraz *Imago pietatis* je v ikonografii tohoto světce velmi vzácné. Jan bývá v pozdně gotickém umění zobrazován většinou při kázání nebo s praporcem vyzdobeným bernardinským sluncem (eventuálně figurou sv. Bernardina držícího tento svůj atribut) na jedné a červeným křížem na bílém pozadí na druhé straně standardy (existuje ovšem též jeho posmrtný portrét bez atributů v Národní galerii v Praze, jehož autorem je Thoman Burgmair). Praporec s touto výzdobou se ostatně stal Kapistránovým bojovým znamením v bojích křesťanů proti tureckému nebezpečí: roku 1456 Jan umístil na březích Dunaje oboustranně vyzdobené praporce s křížem a postavou sv. Bernardina držícího svůj symbol, aby povzbudil ke statečnosti křesťanská vojska během bitvy o Bělehrad a zajistil zároveň jejich ochranu.<sup>53</sup>

Olomoucké zobrazení vychází z italského františkánského ovzduší, konkrétně z prostředí františkánů působících v oblasti Veneta. Ikonografický typ *Imago pietatis* byl tradičním tématem františkánských meditací souvisejích s pokorou, chudobou a soucitem, tedy ctnostmi, které sv. František a jeho následovníci přijali s cílem následovat život Kristův a jeho apoštolů; v benátském umění se objevuje už ve 13. století. Během 15. století, od doby vzniku řádové odnože františkánů–observantů, se tento typ objevuje v malířském či sochařském provedení takřka ve všech řádových klášterních kostelech v regionu Veneta.<sup>54</sup> Od šedesátých let 15. století se *Imago pietatis*, téma vzbuzující soucit i naději spasení a zároveň vyzývající k pokání, stalo výtvarným symbolem tzv. *Monte di Pietà*, italských charitativních peněžních organizací, které za velmi výhodných podmínek půjčovaly peníze chudým a potřebným. Tyto instituce, navazující na myšlenky Bernardina Sienského, organizovali většinou observanti; měly potírat lichvu, kterou řád tradičně považoval za jeden z nejtěžších hříchů.<sup>55</sup> Hlavním propagátorem tohoto druhu finanční pomoci (tzn. *Monte di Pietà*), poskytované jen za mírný úrok, byl kazatel observant Bernardino da Feltre (1439–1494), jehož velkými vzory byli Bernardin Sienský a Jan Kapistrán. Na jednom obraze je Bernardino zpodoben na kazatelně, na níž je připevněn uvedený výtvarný symbol *Monte di Pietà* (kolem roku 1500, Janov, Galleria di Palazzo Bianco), vrch (odkazující k nahromaděnému kapitálu) s praporkem, na němž je vyobrazen Kristus bolestný.

Souvislost ikonografického typu *Imago pietatis* s Kapistránem je podložena i historicky. Jan jistě dobře znal duchovní i umělecké prostředí Veneta, vždyť z Benátek se vydal na svou záalpskou pouť s cílem pokořit husitské kacíře. Odtud také mohl převzít tento ikonografický typ. Olomoucká malba Jana Kapistrána však není v rámci českého pozdně gotického umění jediným příkladem sledovaného ikonografického zpracování. Jitka Křečková a Petr Regalát Beneš podrobně analyzovali typ pečeti české františkánské provincie pro období 1469–1517.<sup>56</sup> Jako její patron je na pečeti zobrazen Jan Kapistrán se svatozáří, držící v pravici obraz *Imago pietatis* a v levé ruce praporec s křížem; pod Kapistránovou postavou klečí řádový bratr.

<sup>53</sup> Catherine R. Puglisi – William L. Barcham, Bernardino da Feltre, the Monte di Pietà and the Man of Sorrows: Activist, Microcredit and Logo, *Artibus et historiae*, no. 58, 2008, s. 58.

<sup>54</sup> Idem, s. 46.

<sup>55</sup> O Bernardinově vztahu k finančním transakcím Nirit Ben-Aryeh Debby, *Renaissance Florence in the Rhetoric of Two Popular Preachers: Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino da Siena (1380–1444)*, Turnhout 2001, s. 161–195.

<sup>56</sup> Jitka Křečková – Petr Regalát Beneš, Nejstarší pečeť a původní patron české františkánské provincie, in: Hlaváček (pozn. 2), s. 186–202.

Postava sv. Bernardina s krucifixem se objevuje také v pásu nástěnných maleb světeckých postav v jižní lodi kostela sv. Jakuba Většího v Telči. Malby vznikly po roce 1465, tedy v době, kdy Telč byla součástí dominia Jindřicha IV. z Hradce, významného podporovatele františkánů – observantů.<sup>57</sup>

Sienského světce je možné identifikovat také na malovaném rámu *Madony krumlovské* (Praha, Národní galerie). Je zde zobrazen v souvislosti s dalšími františkánskými světci (a sv. Klárou) s rytou kresbou slunce a tradičním trigramem. Protože zde ještě není vyobrazen Jan Kapistrán, klade Ivo Hlobil logicky vznik obrazu mezi leta 1451 (tehdy Jan Kapistrán navštívil v Českém Krumlově Oldřicha z Rožmberka) a rok 1456, kdy Kapistrán zemřel.

Přibližně v téže době byla v minoritském kostele v Jindřichově Hradci vytvořena rozměrná nástěnná malba s kázajícím františkánem se svatozářím, který třímá v jedné ruce krucifix a ve druhé knihu, a to s gestem navozujícím představu přijímání stigmat sv. Františkem. Nad ním pak září bernardinské slunce s trigramem. Dřevěnou kazatelnu (venkovní přenosné kazatelny se užívaly během 15. století, na podobném typu je několikrát zobrazen i sv. Bernardin) obklopuje pět kazatelových posluchačů. Celý výjev není ikonickou podobiznou kazatele, nýbrž znázorňuje autentickou situaci při kázání: jedna postava se modlí, druhá zřejmě zapisuje kazatelovu řeč, muž vpravo je pravděpodobně tlumočnickem kázání, ostatní naslouchají. Kapistrán totiž kázal latinsky, a proto měl s sebou dva tlumočníky, z nichž jeden tlumočil jeho slova do češtiny, druhý do němčiny. Kapistrán hovořil obvykle tři hodiny (střízlivý Eneas Silvius udává, že posluchačů Kapistránových kázání bylo dvacet až třicet tisíc) a po jeho ukončení tlumočníci prostředkovali lidu během dalších dvou hodin Kapistránova slova, která si během kázání zapisovali. Kazatel měl během své misie k dispozici také pobočníka, který zaznamenával jeho zázraky.

Stále jsou vedeny diskuze o tom, zda jindřichohradecká nástěnná malba zobrazuje Bernardina Sienského<sup>58</sup> nebo Jana Kapistrána.<sup>59</sup> I když je kazatelova tvář spíše skicovitá, jde podle mého názoru o Kapistrána. Tvář Bernardina Sienského má totiž závaznou, kánonickou podobu, která je odvozena z jeho posmrtné masky. Tato maska se pak stala závazným vzorem, který dále tradovali umělci v 15. i 16. století. Kazatelův obličej na jindřichohradecké malbě však ony charakteristické znaky tváře sv. Bernardina postrádá. Upozornění na fakt, že postava má svatozář, a že tedy nemůže jít o Kapistrána (svatořečen až roku 1690), není relevantní. Příklady Kapistránova zobrazení se svatozářím z druhé poloviny 15. století existuje více.

Kompozice nástěnné malby v Jindřichově Hradci nebyla zřejmě v prostředí řádu františkánů-observantů neobvyklá. Stejně gesto kázajícího sv. Bernardina Sienského je na nástěnné malbě (1493?) v bosáckém klášterním kostele v Jaworu ve Slezsku, umístěná nad vítězným obloukem. Bernardin na kazatelně však třímá v pravici pouze svůj tradiční atribut – bernardinské slunce s trigramem. Fakt, že se obdobná kompozice objevuje ve Slezsku i v Čechách, podporuje historická skutečnost, že Čechy

<sup>57</sup> Jakub Vítovský, Nástěnná malba v kostele sv. Jakuba Většího v Telči, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. II. Brno*, Brno 1999, s. 206–207.

<sup>58</sup> Postavu Bernardina nevyklučuje Jan Royt, Utrakvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 201.

<sup>59</sup> Ivo Hlobil považuje kazatele za Jana Kapistrána – viz Hlobil (pozn. 2), s. 231–233; k Madoně krumlovské viz Hlobil (pozn. 2), s. 225.



patřily v té době pod tutěž řádovou provincii. Na nástěnné malbě *Růžencové Madony* ve zmíněném kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci Pavol Černý hypoteticky identifikoval ve skupině adorantů u Madony Kapistránovu postavu.<sup>60</sup> Její fyziognomie však postrádá vyhraněné individuální rysy: figuru proto nelze jednoznačně určit.

O síle závazných výtvarných vzorů v rámci jednoho – českého – vikariátu františkánů observantů, kam patřily na přelomu 15. a 16. století Čechy, Morava, Slezsko a Horní Lužice, svědčí nedávno objevené fragmenty nástěnné malby v bývalém řádovém klášterním kostele v Jemnici. Torzálně dochované medailony s mariánskými a kristologickými výjevy a s postavami světců a apoštolů, jakož i se samostatnou postavou Panny Marie s Ježíškem jsou variantou deskového obrazu *Corona Beatissime Marie* (Varšava, Muzeum Narodowe). Tento přímý umělecký vzor jemnické malby z doby kolem roku 1500 byl vytvořen pro observantský klášterní kostel sv. Bernardina Sienského ve Vratislavi a jeho ikonografický program je ukázkou řádové mariánské úcty a růžencové pobožnosti. Obraz s výraznou didaktickou funkcí pro věřící sloužil také jednak kazatelům, jednak i řádovým bratrům jako vodítko k odříkávání modlitby, neboť obrazově prezentoval její jednotlivé části.<sup>61</sup>

Dalším obrazem s růžencovou ikonografií je monumentální nástěnná malba *Růžencové Madony* v již zmíněném observantském chrámu Neposkvrněného početí P. Marie v Olomouci. Výjev je datován rokem 1500 a byl vytvořen dílnou, jejímiž pracemi jsou také malby Nesení kříže a Snímání z kříže umístěné v témže kostele. Ivo Hlobil naznačil, že vznik těchto tří děl mohl iniciovat Jan Filipec, bývalý kancléř Matyáše Korvína, který v jubilejním roce 1500 přesídlil do olomouckého kláštera (již předtím přispěl na jeho obnovu a věnoval mu několik chorálních knih).<sup>62</sup> Výjev je uspořádán do tří významových rovin: v dolní je typ Madony sdružující „ženu sluncem oděnou“ a Assumptu, Ježíšek má v ruce růženec. Madona je obklopena skupinou adorantů světského a církevního stavu, v níž byly s větší nebo menší věrohodností identifikovány soudobé osobnosti veřejného života (například císař Fridrich III. s manželkou Eleonorou a synem Maxmiliánem I., olomoucký biskup Stanislav Thurzo, inkvizitor Heinrich Institoris, Jan Kapistrán, Vilém z Pernštejna ad.).<sup>63</sup> Ve střední sféře jsou mariánské a kristologické výjevy, v horní pak dva andělé nesou „císařskou korunu“ (značící Mariino Nanebevzetí) a iluzivní průhled do oblohy symbolizuje Pannu Marii jako „fenestra coelii“.

V moravském prostředí se nachází ještě jedna drobná kamenosochařská práce, kterou publikoval Ivo Hlobil.<sup>64</sup> Konzola v kostele sv. Tomáše z Canterbury v Mohelnici, městečce pod patronací olomouckého biskupství, zobrazuje stojícího Jana Kapistrána (se svatozáří?), s křížem a nápisovou tabulkou, pod níž je umístěn českým znak se lvem. Toto významové spojení protireformačního kazatele (povýšeného na světce) se symbolem české státnosti je také ukázkou propagandistického umění. Je zde ovšem ještě jeden výrazný františkánský symbol, který krátce po polovině 15. století vytvořili italští řádoví bratři – Kristova ruka protínající se s rukou sv. Františka se stigmatem. Tento emblém vyjadřoval ztotožnění františkánů s Kristovým utrpením, a pokud jde o výtvarné zpracování,

<sup>60</sup> Pavol Černý, *Růžencová madona*, in: Hlobil – Perůtka (pozn. 52), s. 413.

<sup>61</sup> Zuzana Křenková, *Nově nalezená malba v bývalém kostele františkánů observantů v Jemnici a její slezské východisko*, *Památky Vysočiny 2011. Sborník NPU ÚOP v Telči*, Telč 2012, s. 127–139.

<sup>62</sup> Hlobil (pozn. 53), s. 407.

<sup>63</sup> Černý (pozn. 60), s. 413.

<sup>64</sup> Hlobil (pozn. 2), s. 225–227.

existoval obvykle ve formě reliéfu. Také v Mohelnici se jedná o reliéf vytesaný na klenebním svorníku. Obě díla jsou bezprostředně spjata s Tasem (Protasiem) Černoohorským z Boskovic, olomouckým biskupem a straníkem krále Matyáše Korvína, za jehož episkopátu došlo k přestavbě mohelnického kostela. S Janem Kapistránem pojily Tasa i historické skutečnosti: Tasův otec Beneš Černoohorský z Boskovic se pod vlivem Kapistránovým obřadně a veřejně zřekl na brněnském náměstí kalicha a přešel ke katolické straně a Tas samotný byl v Itálii, kde také studoval, vysvěcen s Kapistránovou podporou. Později se Tas přimlouval za Kapistránovo svatořečení u papeže Pia II. a v roce 1482 byl pohřben v dómu sv. Václava v Olomouci ve františkánském rouchu.<sup>65</sup>

Kromě zobrazení dvou hlavních protagonistů řádu fungovalo zmíněné bernardinské slunce nebo alespoň trigram jako protireformační symbol, a to v různých výtvarných variantách. Pokud jde o výskyt tohoto emblému, objevuje se v daleko hojnějším počtu na Moravě nežli v Čechách, což je dáno nejen delším pobytem Jana Kapistrána na Moravě, ale také dalšími historickými okolnostmi.

Matyáš Korvín byl v letech 1479–1490 vládcem Moravy, nicméně jeho mocenská převaha na tomto území se datuje už od konce šedesátých let. Rod Hunyadiů, a tedy i Matyáš Korvín (syn Jana Hunyadiho) byl úzce spjat s činností řádu františkánů-observantů a byl jeho ochráncem i mecenášem. Matyáš se řadu let vehementně snažil o Kapistránovu kanonizaci (například peticemi papeži Piovi II. i prostřednictvím poselstva, které k papežské stolici vyslal); byl přesvědčen, že právě Kapistránovou přímluvou k Bohu mohl dosednout na královský trůn a že Janova přímluva také ochrání uherské království před každým nebezpečím. Vzhledem k rychlé kanonizaci Bernardina měl král naději na rychlé vyřízení Kapistránova kanonizačního procesu, k němuž však nakonec nedošlo. Častější výskyt bernardinského slunce na Moravě lze tedy vysvětlit i vyjádřením loajality moravských podporovatelů řádu Matyáši Korvínovi.

Bernardinský trigram (ať už obklopený paprsky nebo bez nich) byl ve své době chápán jako magické ochranné znamení. Takovou funkci měl nepochybně i nápis na brněnských městských hradbách, který byl instalován jistě na popud Jana Kapistrána za jeho pobytu ve městě. Kazatel byl přesvědčen, že dokud bude nápis na hradbách existovat, Brno bude v bezpečí.<sup>66</sup> Nápis byl zničen až během třicetileté války v roce 1645.

Otázkou je, jaké ikonografické náměty řád františkánů-observantů preferoval, zda existuje jeho specifická ikonografie. Zmínil jsem zatím zobrazení zakladatele řádu a jeho následovníka a symbol bernardinského slunce. V pozdně gotickém umění se v prostředí františkánů-observantů objevují také další postavy františkánských světců (na rámu Madony krumlovské), vlivem řádu se patrně šířilo i zpodobení sv. Ludvíka z Toulouse (nástěnná malba v minoritském kostele sv. Jana Křt. v Jindřichově Hradci; oltář z Letařovic – dnes v Národním muzeu v Praze).

Velmi intenzivní byl v řádu kult Panny Marie, který propagoval při každé příležitosti jak Bernardin Sienský, tak Kapistrán. U sienského světce byla tato aktivita symbolicky podložena už tím, že Bernardin se narodil v den svátku Narození Panny Marie. Uctívání Matky Boží se samozřejmě

<sup>65</sup> Ivo Hlobil, Visual Art, in: Ivo Hlobil – Eduard Petrů, *Humanism and the early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999, s. 141.

<sup>66</sup> Viz Nejedlý (pozn. 46), s. 67. Nově k nápisu na brněnských hradbách Petr Regalát Beneš – Ignác Vojtěch Majvald, Zapomenuté památky na zapomenutého patrona sv. Jana Kapistrána v Brně, in: Petr Hlaváček (ed.), *Františkánský kontext teologického a filosofického myšlení*, Praha 2012, s. 272–295.

promítlo i do sféry výtvarného umění; zvláště frekventovaným mariánským typem byla Žena sluncem oděná. Rychlou odezvu našel tento kult i v českomoravském prostředí, a to jak ve výtvarném umění, tak v poezii. Klasickou ukázkou je *Traktát o početí přechistém a neposkvrněném důstojné Panny Marie* (z roku 1509), který sepsal bosák Jan Vodňanský (Aquensis), působící tehdy v klášteře v Horažďovicích, na objednávku Jindřicha Švihovského z Rýzmburka, donátora tohoto klášteře, v němž měl rod Švihovských i své rodové pohřebiště.<sup>67</sup> V souvislosti s výtvarným uměním zde Vodňanský upozorňuje na účinnost modlitby k obrazu „*panny marie w slunczy*“ a na zázračnou pomoc tohoto mariánského ikonografického typu; jako příklad uvádí zázračné uzdravení papeže Sixta IV. (Papež byl františkánem a zavedl svátek Neposkvrněného početí.) Ve svém traktátu, který je nejstarším českým spisem o Neposkvrněném početí Panny Marie, uvádí jako argument ochranné síly tohoto typu mariánského obrazu osobní zkušenost. V observantském klášteře v Bechyni jej v roce 1501 napadl atak dny v takové intenzitě, že musel chodit o berlích; měl sloužit mši a cestou do chóru prosil Pannu Marii, aby mu umožnila mši celebrovat za příslib, že složí o jejím neposkvrněném početí oslavnou píseň – „*přesvatá lékařka*“ jeho prosbu vyslyšela, bolest zmizela a dalších osm let měl od nemoci pokoj. V textu pak následují slova písně na Pannu v slunci oděnou, které svou poetikou zcela navozují výtvarné zpracování tohoto námětu. Ostatně teologické téma Neposkvrněného početí Panny Marie a obraz Ženy sluncem oděné byly důležitou součástí doktríny františkánů-observantů.

V obecnější rovině byl ikonografický typ Ženy v slunci oděné symbolem boje proti heretikům a Turkům. Zmínil jsem již úzký vztah krále Matyáše Korvína k františkánům-observantům. V této souvislosti je sémanticky zajímavý fakt, že v roce 1468 jel král do boje proti vojsku Jiřího z Poděbrad pod praporci zobrazujícími Pannu Marii.<sup>68</sup> Předpokládá se, že šlo právě o Ženu v slunci oděnou – ostatně Matyáš daroval Tomáši Uherskému kodex *Františkánský misál* (Vatikánská knihovna, 1469), vytvořený pravděpodobně ve Vídni na Matyášovu objednávku. Kodex, obsahující v oblasti knižní malby první královu malovanou podobiznu, zahrnuje také hlavní témata františkánské spirituality se zobrazeními Ženy sluncem oděné a Stigmatizace sv. Františka.<sup>69</sup>

Pokud jde o uměleckou výzdobu řádových observantských klášterů a klášterních kostelů v českých zemích, samotní příslušníci řádu si k ní zachovávali přirozeně odstup a ani v jejich traktátech se neobjevuje nějaká podstatnější reflexe výtvarného umění. Tento postoj byl dán dávnými řádovými pravidly života v prostotě a chudobě. – Například generální řádová kapitula v Narbonne roku 1260 zamítla jakýkoliv druh ornamentálně zpracované malby nebo architektury; architektura má být prostá, chrámová okna nesmí být vyzdobena historickými scénami a podobnými výjevy.<sup>70</sup> Tímto přístupem a kritikou přepychu, stejně jako v postoji k výtvarnému dílu, které nemá odvádět pozornost věřícího od kontempace o Bohu a od úcty k tělu Páně, si observanti byli blízcí s utrakvistickým pojetím, a mohli tak zapůsobit na široké lidové vrstvy. Přední ideologové utrakvismu si tohoto nebezpečí byli dobře

<sup>67</sup> Antonín Podlaha (ed.), *Jana Vodňanského Traktát o početí přechistém a neposkvrněném P. Marie*, Praha 1908.

<sup>68</sup> Imre Kapisztrán Varga O. F. M., King Matthias and the Observant Franciscans, in: Peter Farbaky – Enikő Spekner – Katalin Szende – András Végh (edd.), *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, Budapest 2008, s. 403

<sup>69</sup> Idem, s. 403.

<sup>70</sup> *Archivum Franciscanum Historicum* XXIV, Quaracchi 1941, s. 48–51.

vědomi, a proto tak často upozorňovali ve svých kázáních, traktátech i satirických skladbách na zpronevěru řádu jeho původním zásadám.

Uvnitř řádu bylo více názorových proudů, linie militantního odmítání honosně ztvárněných výtvarných děl však byla stále živoucí, zejména ve Slezsku. Ve Vratislavi byla například po zasedání provinční kapituly roku 1481 zrušena dostavba zdobeného portálu místního kostela sv. Bernardina a portál byl odstraněn; provinční kapitula, která se konala roku 1495 v témže městě, zapověděla například dekorativní zdobení iniciál, užívání zlata a stříbra a také dvojznačná vyobrazení, světské scény a některé zvířecí motivy.<sup>71</sup> (V malířském stylu v prostředí františkánů-observantů, zejména v oblasti knižní malby, se občas operuje s termínem *modus humilis*, tedy s jakýmsi záměrně „skromným“ malířským stylem souvisejícím s tradičními řádovými regulami.<sup>72</sup> Nebyl to však v žádném případě jednolitý všeovládající stylový proud a v českém prostředí je nutno jej stopovat dílo od díla; jeho působnost však byla spíše okrajová.)

Řada klášterů ovšem tato restriktivní nařízení nerespektovala. Příznačným příkladem pro demonstrování různých proudů uvnitř řádu je i případ provinčního vikáře Bernardina z Ingolstadtu, který projevil silné ikonoklastické rysy. Na kapitule v Brně roku 1457 zakázal používání malovaných obrazů a knih, v polské části provincie přikázal téhož roku zničit nástěnné malby v některých řádových klášterech. To vzbudilo mezi řádovými bratry velké rozhořčení a Bernardin byl posléze sesazen.<sup>73</sup>

Řádoví bratři měli ovšem pramalý vliv na výzdobu svých klášterů, nebyli objednavateli výtvarných děl; mohli však donátorům poskytnout intelektuální inspiraci. Právě zakladatelé a donátoři řádových klášterů určovali výtvarné vybavení a samozřejmě jeho rozsahem i kvalitou chtěli patřičně reprezentovat sebe samé i svůj rod. Navíc u katolických rodů jagellonské doby byly kláštery františkánů-observantů oblíbeným pohřebním místem, a tak si v klášterních kostelech budovaly své rozsáhlé nekropole vybavené většinou figurální náhrobní skulpturou. Pro výtvarné práce angažovaly nejvyšší mistry jak z oblasti sochařství a malby, tak z oblasti architektury – to platí pro skřípkové klenby, jež jsou symptomatickým znakem pro observantské kláštery zakládané na přelomu 15. a 16. století. Hlásaná františkánská prostota, pokora a chudoba se tak ocitla v naprostém protikladu s uměleckým vybavením těchto „pevností“ katolicismu vzdorujících utrakvistické většině. Byla by jistě zavádějící představa, že italští představitelé řádu přinesli do českých zemí něco z myšlení nebo uměleckých zásad italského quattrocenta. Dokládá to aktivita provinčního vikáře Gabriela z Verony, který byl natolik striktní, přísný a netolerantní, že mu to vytýkali samotní italští řeholníci působící v české provincii a na protest proti způsobu jeho působení se mnozí navrátili zpět do Itálie.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Hlaváček (pozn. 46), s. 98, 115.

<sup>72</sup> Milada Studničková, *Conscriptum per Fratrem Mathiam de Rehtz. Iluminované rukopisy kadaňského kláštera františkánů-observantů z konce 15. století*, in: Hlaváček (pozn. 2), s. 218.

<sup>73</sup> Klemens Minařík, *Vikáři české františkánské provincie od r. 1451 až do r. 1517. Sborník historického kroužku 15, 1914, s. 200–218.* – Augustin Neumann, *Z dějin bohoslužeb v době husitské*, Hradec Králové 1922, s. 261. – Hlaváček (pozn. 46), s. 114.

<sup>74</sup> Viz Minařík (pozn. 73), s. 206.