

MICHAL ŠRONĚK

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

Comput digital a Jan Hus jako obhájce víry*

Jan Hus, který byl v roce 1415 koncilem v Kostnici odsouzen jako heretik a posléze upálen, dal nejenom jméno českým husitům, ale stal se v období mezi koncem husitských válek a nástupem katolické protireformace po roce 1620 ikonickou postavou české utrakvistické církve i radikálnější Jednoty bratrské. V oblasti vizuálních médií se Husovo zpodobení stalo jedním ze základních identifikačních znaků obou českých reformních směrů. Vzhledem k historickým okolnostem konfesního vývoje v Čechách je překvapivé, jak jsou husovské ikonografické prameny početné a rozmanité. Jejich bohatství udiví zejména díky tomu, že Husova zobrazení byla po nástupu katolické reformace v Čechách po roce 1620 velmi razantně odstraňována způsobem, který měl za cíl úplné „*damnatio memoriae*“ českého reformního odporu proti římské církvi.¹ Proslulé je svržení kalicha a sochy Jiřího z Poděbrad z průčelí kostela Panny Marie před Týnem v Praze,² zničení hrobů a ostatků představitelů husitství a utrakvismu: Jana Žižky v Čáslavi, Jana Rokycany a biskupa Augustina Sankturienského v Praze a biskupa Filipa v Kutné Hoře,³ devastace vybavení malostranského kostelíka Jana Husa v Praze,⁴ spálení oltářů s Husovými obrazy v Litoměřicích,⁵ odstraňování zobrazení kalicha v Kutné Hoře, Hradci Králové, Mladé Boleslavi a Lounech.⁶ Mimořádnou symbolickou hodnotu mělo zhotovování nového bohoslužebného nádobí z přetavených starších kalichů a jiného liturgického nádobí, jak tomu bylo například v Chrudimi a Polné.⁷ Někde je doloženo nahrazování symbolu kalicha

* Za radu a pomoc při zpracování tohoto textu děkuji Kateřině Horníčkové a také Michaelu Youngovi. Srovnávací ikonografický materiál, který nemohl být z prostorových důvodů v článku otištěn, je zařazen v databázi Institutu für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit v Krems an der Donau, který je součástí Univerzity v Salcburku:
<http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/>

¹ Tento proces, postavený na konceptu nahrazení jedné paměti jiným příběhem, naposledy pojednal Howard Louthan, *Converting Bohemia. Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, London 2009, česky: idem, *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém i po zlém*, Praha 2011.

² Václav Líba, Studie o Praze pobělohorské II. Rekatolizace, in: *Sborník příspěvků k dějinám hlavního města Prahy VII*, 1933, s. 34.

³ Naposledy o náhrobcích významných osobností utrakvismu pojednal Jan Chlíbec, Poznámky k figurálnímu sepulkrálnímu sochařství jagellonské doby, in: Dalibor Prix – Jiří Roháček (edd.), *Epigraphica & Sepulcralia I, Sborník příspěvků ze zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR v letech 2000 až 2004*, Praha 2005, s. 79–102.
⁴ Líba (pozn. 2), s. 35

⁵ Jaromír Čelakovský, Některé listy z roku 1622 a 1623, *Časopis Musea Království Českého* 11, 1875, s. 289.

⁶ Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti*, ed. Jiří Mikulec, Praha 1996, s. 280. – Čelakovský (pozn. 5), Některé listy, s. 289. – Zdeněk Kamper (ed.), *Kronika Mladoboleslavská od mistra Jiřího Bydžovského sepsaná*, Mladá Boleslav 1935, s. 160. – Bohumír Riedl, Huertova mise v Lounech, in: *Rekatolizace v českých zemích. Sborník příspěvků z konference v Jičíně dne 10. září 1993*, Jičín 1995, s. 111–117, zvl. s. 113.

⁷ Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Chrudimském*, Praha 1900, s. 63. – Kateřina Horníčková, Monstrance v Chrudimi, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Umění české reformace (1380–1620)*, Praha 2011, s. 480–482.

obrazy a sochami Panny Marie, jako tomu bylo například na průčelí kostela Panny Marie před Týnem v Praze a v Mladé Boleslavi.

V obecném povědomí je rozšířena představa, že tyto očistné akty probíhaly zcela spontánně a byly spíše individuální mstou než řízeným vypořádáním se s minulostí. To by naznačovala slova J. A. Komenského popisující akty očisty, jejichž forma sahá daleko za hranice standardních rituálů, „v kostelích kazatelnic, z nichž se slovo boží kázávalo, a oltáře, při nichž se svátostmi pod obojí způsobou sloužovalo, metlami a biči, jako by se zbláznili, mrskali... V Praze jezuítí kostel svůj, že jej bratří pod Fridrichem k užívání sobě propůjčený měli, čistiti a přesvětiti chtějí, prachem ručníčným posypali, a ten zapálivše, plamenem a dymem tím kacírství vyháněli“.⁸ Ne vše se však mělo odehrávat tak divoce a neřízeně. Svědčí o tom dvě nařízení místodržitele Karla z Liechtensteina – prvé bylo vydáno již 24. května roku 1624 prikazující purkmistrům a radám aby, „... také vnitř i zevnitř na domích a v pokojích svých mnohá malování, figury a jiné věci na velkou potupu a zlehčení religie katolické... prohlédli... zrušili a vymazali...“.⁹ Opakovaná výzva se nachází v Liechtensteinově patentu vydaném v roce 1624 proti nekatolíkům, jehož předposlední bod nařizoval odstranění nekatolických památek a uměleckých děl, případně jejich nahrazení vhodnějšími tématy: „Každý soused coby posměšného a proti náboženství katolickému potupného na domu svém i vnitř malováno měl, to ihned pod pokutou 30 zlatých zamazati dal. Podobně co kde na branách vytesáno neb malováno jest, at' jest vylámáno a zamazáno. Na těch pak místech boží umučení a jiná starodávná pobožná malování aby byla.“¹⁰

Český husovský materiál je dnes velmi dobře znám a vedle souhrnných soupisových prací¹¹ je zpracován i v různých materiálově vymezených studiích¹² i v literatuře věnované přímo Janu Husovi¹³ či české reformační výtvarné kultuře.¹⁴ Z početné husovské literatury výrazně vystupují dvě studie Mileny Bartlové a Milady Studničkové, které byly publikovány v posledních letech a jsou věnovány

⁸ Jan Amos Komenský, *Historia o těžkých protivenstvích, Dílo Jana Amose Komenského*, sv. I | č. 9, *Historia profana, Historia o těžkých protivenstvích, Historia persecutionum*, Praha 1989, s. 173–174.

⁹ Líva (pozn. 2), s. 13.

¹⁰ Patent proti nekatolíkům, 1624, in: Jan František Beckovský, *Poselkyně starých příběhův českých* II, 1526–1715, ed. Antonín Rezek, sv. II: 1608–1624, Praha 1879, s. 402–403.

¹¹ V. V. Štech, Jan Hus ve výtvarném umění, in: Alois Žalud (ed.), *Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu*, Praha 1915, s. 81–98. – Karel Chytil – Václav Novotný, *Katalog výstavy... na pětistoletou paměť úmrtí M. Jana Husí*, Praha 1915, s. 33–62. – F. M. Bartoš, M. Jan Hus v bohoslužbě a úctě církve podobojí a v podání prvního století po své smrti, in: *Národopisný věstník československý* XVII, Praha 1924, s. 20–38. – Petr Čornej, Husův kult v 15. a 16. století, *Muzejní a vlastivědná práce* XXXIII = *Časopis společnosti přátel starožitností* CIII, 1995, č. 2, s. 247–249. – Jan Royt, Ikonografie Mistra Jana Husa v 15. až 18. století, in: Miloš Drda – František Holeček – Zdeněk Vybíral (edd.), *Husitský Tábor, Supplementum I, Sborník husitského muzea*, Tábor 2001, s. 405–451. – David Holeton, Oslava Jana Husa v životě církve, in: ibidem, s. 83–111. – Jan Royt, Utravvistická ikonografie v Čechách, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 193–202. – Milena Kubíková [Bílková], The Heretic's Cap of Hus, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice* IV, 2002, s. 143–150. – Milena Bílková, *Ikonografie v utravvistické teologii* (disertační práce), Husitská teologická fakulta, Praha 2007. – Martina Šarovcová, Jan Hus in Illuminated Manuscripts of the Bohemian Renaissance, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice* VIII, 2011, s. 288–316.

¹² Zdeněk Hazlbauer, Renesanční reliéfní kachle se zobrazením Jana Husa, *Muzejní a vlastivědná práce* XXXIII = *Časopis společnosti přátel starožitností* CIII, 1995, s. 65–77. – Jaromír Žegklíc – Jan Zavřel, Nové nálezy kamnářských výrobků s portrétem Jana Husa. Příspěvek k poznání výroby českých renesančních kachlů, *Archeologické rozhledy* LVI, 2004, s. 591–618. – Jiří Pešek, Husitská tematika v librářích a obrazových galeriích pražských měšťanů na přelomu 16. a 17. století, in: *Husitský Tábor* IV, Tábor 1981, s. 163–166. – David Holeton, „O felix Bohemia – O felix Constantia“. Liturgická úcta Mistra Jana Husa, in: J. B. Lášek (ed.), *Jan Hus mezi epochami, národy a konfesemi*, Praha 1995, s. 154–170. – Jiří Pešek, Proměny utravvistického kultu v předbělohorské době aneb Jan Hus v knihovnách pražských měšťanů na přelomu 16. a 17. století, in: Tomáš Borovský – Libor Jan – Martin Wihoda (edd.), *Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám*, Brno 2003, s. 743–751.

¹³ T. A. Fudge, *Jan Hus. Religious Reform and Social Revolution in Bohemia*, London – New York 2010.

¹⁴ Horníčková – Šroněk (pozn. 7).

analýze jednotlivých zobrazení Jana Husa a vytváření jeho ikonografie jakožto obrazu světce.¹⁵

Předkládaná studie bude postupovat podobným směrem, ale bude pracovat s odlišným materiálem a jinou metodou.

Přehlédneme-li obrazový fond 15. a 16. století nesoucí zpodobení Jana Husa, konkrétně zobrazení narativních scén z jeho života,¹⁶ dojdeme snadno k závěru, že převládá zpodobení Upálení Jana Husa. Četnost tohoto tématu je dána skutečností, že naprostá většina obrazů Husovy smrti je zachována v utrakvistických graduálech, kde jsou navázány na liturgické zpěvy určené k svátku Husova martyria.¹⁷ Díky nedávnému nálezů nástěnné malby s monumentálním zobrazením Husova martyria v kostele sv. Václava v Písku pocházející z druhé poloviny 16. století, však dnes víme, že toto téma nemuselo být vázáno jen na liturgický kontext. Druhou narativní scénou z Husova života, jejíž zpodobení nacházíme v materiálu z 16. století, je jeho zpodobení jako kazatele. Obraz Husa – kazatele má pak samozřejmě souvislost s pojetím jeho osobnosti jako nositele, zvěstovatele a také obránce pravdy. Obrazy Husa kazatele známe celkem tři. Jsou to (v chronologickém pořadí): iluminace zpodobňující *Jana Husa na kazatelně v Jenském kodexu*,¹⁸ iluminace *Jan Hus před kostnickým koncilem v Litoměřickém graduálu*¹⁹ a nakonec ilustrace *Hus jako kazatel* v knížce *Processus consistorialis martyrii Johannis Hus* od Ulricha von Huttena z let 1524 až 1525. Na všech třech zobrazeních je pozoruhodně zpodobena Husova gestikulace. Na iluminaci z Jenského kodexu, kde Hus promlouvá z vysoké dřevěné kazatelny ke skupině sedících posluchačů, je jeho pravá ruka zachycena se vztyčeným ukazováčkem v gestu, které mladší prameny v podání anglického fyzika a filosofa Johna Bulwera (1606–1656) nazývají „*Indigitat*“, tedy *ukazovat*, nebo přiléhavěji *vésti prstem*.²⁰ Husovo gesto na následujících dvou vyobrazeních je odlišné: ukazováčkem jedné ruky se opírá o prst (ukazováček nebo palec) ruky druhé. První, kdo si tohoto detailu na iluminaci *Litoměřického graduálu* povšiml, byl Josef Krása, který poukázal na souvislost zobrazení Husa při řečnickém vystoupení před koncilem s ikonografickým typem Dvanáctiletého Ježíše v chrámu.²¹ Protože toto Husovo gesto rukou, označované běžně (a nepřesně) jako „*počítání*“, lépe pak jako „*vypočítávání argumentů*“, ve středověké terminologii jako „*comput digital*“, má pro náš výklad jak důležitou roli, tak i poměrně

¹⁵ Milena Bartlová, „Upálení sv. Jana Husa“ na malovaných křídlech utrakvistického oltáře z Roudník, *Umění* LIII, 2005, s. 427–443. – Milada Studničková, Jan Hus jako světlo prvního dne. K ikonografii Martinické bible, in: Zdeněk Víšek – Blažena Hrabánková (edd.), *Slánské rozhovory 2011*, Slaný 2011, s. 32–38.

¹⁶ Stranou ponechávám ilustrace rukopisů, případně tisků kroniky Ulricha Richental, *Chronicon concilii Constancinensis*, které vznikaly mimo Čechy a neměly jiný význam než dokumentární.

¹⁷ Bartlová (pozn. 15), s. 439.

¹⁸ *Jenský kodex Antithesis Christi et Antichristi*, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. IV. B. 24, z doby 1490–1510, fol. 37v. Viz Milada Studničková [a Petra Mutlová a Milada Homolková], in: *Přepis textu kodexu s ikonografickým komentářem, Jenský kodex. Komentář*, ed. Marta Vaculínová, Praha 2009, s. 137–138. Faksimile s komentářem a podrobnou bibliografií.

¹⁹ *Litoměřický graduál*, Litoměřice, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, sign. IV C 1, 1517 nebo 20. léta 16. století, f. 244r. – Naposled Martina Šarovcová, Litoměřický graduál, in: Horníčková – Šroněk (pozn. 7), s. 429–431. Zde i podrobná bibliografie. Všechna tři zobrazení jsou sice relativně pozdní, ale musíme jistě počítat se ztrátami materiálu v důsledku ničení husovských památek. Je tedy velmi pravděpodobné (zejména díky tomu, že Hus byl vnímán zejména jako kazatel), že se ikonografický typ Husa kazatele objevoval již dříve ve starších nedochovaných památkách.

²⁰ John Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand... London 1644*. Blíže viz Jeffrey Wollock, John Bulwer (1606–1656) and the significance of gesture in 17th-century theories of language and cognition, *Gesture* II, 2002, č. 2, s. 227–258. – Joannes de Janua (Johannes de Balbis), *Janua Summa quae vocatur Catholicon*, zná synonymum pro *indicare*, tj. ukazovat, *digitos induere*, vést prstem.

²¹ Josef Krása, Knižní malířství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et alii, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 442–448. – Šarovcová (pozn. 11), s. 294–297. – Eadem, Litoměřický graduál, in: Horníčková – Šroněk (pozn. 7), 429–431.

složitou historii spojenou s posuny jeho významu a používání, budeme se mu následovně věnovat poněkud podrobněji.²²

Z uvedených příkladů – a z mnoha dalších – je zřejmé, že tato forma gestikulace je úzce vázán na fenomén řečnictví, případně kazatelství. Tento způsob komunikace praktikovaný a teoreticky studovaný již ve starověku, zejména v řecké a římské kultuře, nabyl mimořádného významu v křesťanství.²³ Zejména díky tomu, že z antických řečnických projevů určených elitám vystoupením samotného Krista „*A řekl jim: „Jděte do celého světa a kažte evangelium všemu stvoření;“* (Marek 16,15) slovo povýšilo na nástroj šíření nové zvěsti určené nejširšímu okruhu posluchačů. J. J. Murphy píše: „*Pro následovníky Krista je kázání základním úkolem, všude, vždy a do skonání věků.*“²⁴ Historie křesťanského řečnictví se od jeho počátku do středověku člení přibližně na tři fáze: na vystoupení Krista a bezprostředních pokračovatelů v čele se sv. Pavlem, na období postulování teorie křesťanského řečnictví autoritami, jako byli sv. Augustin (*De doctrina christiana*, z roku 396), Řehoř Veliký (*Cura pastoralis*, z roku 591), Rabanus Maurus (*De institurione clericorum*, z roku 819), Giubert de Nogent (*Liber quo ordine sermo fieri debeat*, mezi roku 1084–1116) a Alain de Lille (*De arte predicatoria*, z roku 1199). Jejich díla o řečnictví však měla ponejvíce generalizující charakter a vznikala spíše příležitostně. Zlatou dobou středověkého řečnictví je období počínající první polovinou 13. století. Na jeho rozvoji se podepsaly zejména vznik univerzit,²⁵ s nimi spojený rozkvět scholastické disputace i studium antických pramenů o teorii řečnictví, hlavně pak Cicerona. Nemenší podíl měl i rozmach kazatelství v prostředí mendikantských řádů dominikánů a řádů řehole sv. Františka, jež bylo určeno pro široké masy posluchačů.²⁶ Počaly vznikat nejrůznější spisy o řečnictví, jichž se od poloviny 13. století do počátku reformace v Evropě objevilo více než tři sta. S rozmachem této praxe se samozřejmě řešila i otázka, jak dosáhnout účinnosti a ohlasu mluveného slova u posluchačů. Doporučení pro kazatele se nesla v duchu antické řečnické teorie – kazatel měl dbát o dosažení shody mezi hlasem, výrazem obličeje a gestem a všechny tři komponenty měly být použity přiměřeně k obsahu homilie. Florentský právník Brunetto Latini (1220–1294) například doporučoval kazateli, že „... jinak má vést své končetiny, tělo a pohled v bolu a jinak ve veselosti, jinak za války a jinak v míru, a tu jinak než onde. K tomu se každý střež zvedat rukou, očí nebo čela způsobem, který by byl zavrženíhodný“.²⁷ Na veřejnosti vystupující mendikantští kazatelé se brzy museli vyrovnávat se

²² Základním dílem o používání gest jsou práce: Jean-Claude Schmitt, *Svět středověkých gest*, Praha 2004. – Jan Bremmer – Herman Roodenburg (edd.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present with an introduction by Sir Keith Thomas*, Cambridge 1991 (s rozsáhlou bibliografií).

²³ K. A. Rivers, *Preaching the memory of virtue and vice: memory, images, and preaching in the Late Middle Ages*, Turnhout 2010. – Gunilla Iversen – Nicolas Bell (edd.), *Sapientia et eloquentia : meaning and function in liturgical poetry, music, drama and biblical commentary in the Middle Ages*, Turnhout 2009. – Roger Andersson, *Constructing the medieval sermon*, Turnhout 2007. – Nirit Ben-Aryeh Debby, *The Renaissance pulpit : art and preaching in Tuscany, 1400–1550*, Turnhout 2007. – Georgiana Donavin – C. J. Nederman – Richard Utz (edd.), *Speculum sermonis: interdisciplinary reflections on the medieval sermon*, Turnhout 2004. – Larissa Taylor (ed.), *Preachers and people in the reformations and early modern period*, Boston 2003. – M. G. Briscoe, *Artes praedicatorii*, Turnhout 1991.

²⁴ J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Age. A History of the Rhetorical Theory from St. Augustine to Renaissance*, Berkeley 1984, s. 274: „*Preaching is made a fundamental responsibility of the followers of Christ, in all places, and all times, to the end of time.*“

²⁵ D. L. d'Avray, *The Preaching of Friars. Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford 1985.

²⁶ Murphy (pozn. 24).

²⁷ Schmitt (pozn. 22), s. 212. Viz také:

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-29286>. – O Latinim blíže Murphy (pozn. 24), s. 112–115: „... car autrement doit il porter ses membres et sa chiere et son esgard en dolor que en leesce, et autrement en guerre que en

skutečností, že jejich kázání se výrazovými prostředky blížila představením kejklířů. Oba řády se k této výzvě stavěly odlišně, bratří sv. Františka jim byli více nakloněni, naopak intelektuálněji založení dominikáni si snažili od pouličních herců zachovat větší odstup.

Rozmach řečnictví brzy zasáhl i jiné disciplíny, jako je literatura, divadlo,²⁸ a také se nejrůznějšími způsoby projevil ve výtvarné kultuře. Asi nejpevnějším spojovacím můstkem mezi světem řečníků a kazatelů a světem obrazů se stalo gesto. Michael Baxandall přesvědčivě doložil vliv řečnických příruček, například spisu anglického dominikána Thomase Waleyse (*De modo componendi sermones cum documentis*), na italskou malbu 15. století právě v rovině shodného používání různých výrazových prostředků, a zvláště gest v náboženské malbě.²⁹ Řečnické figury, tj. gesta, samozřejmě přímo ovlivnily utváření obrazového typu kazatele a zprostředkovaně i související ikonografické motivy, jako jsou zobrazení nejrůznějších výměn názorů či disputací.

Obrazy kazatelů ve 13. století, tak jak je známe zejména z francouzských rukopisů *Bibles moralisée*, se velmi důsledně přidržují představy kazatele, jak ji formuloval 5. generál dominikánského řádu Humbert de Romans († 1277).³⁰ Kazatelé jsou hlasem Krista na zemi: „*Stejně jako tělo je neseno nohama, kazatelé jsou nohama Páně. Jsou to oni, kdo nesou váhu celé církve, která zůstává stát zpříma díky jejich podpoře.*“³¹ Kázání je pokračování Kristovy misie v pozemském světě a slova kazatelů jsou hlavní zbraní církve, neboť „*tvoří část andělského vojska, které pod vedením Archanděla Michaela vede válku proti Satanovi a pekelným legiím.*“³² Výjev, tak jej zaznamenávají zejména francouzské *Bibles moralisées* 13. století, se tedy odehrává v trojúhelníkové sestavě tvořené kazatelem, Bohem v nebesích a posluchači. Kazatel je proto zobrazován stojící, s nohou vykročenou k posluchači a v ruce držící otevřenou knihu, jejíž text otočen k posluchači. Gestem druhé ruky s ukazováčkem vztyčeným vzhůru k nebesům, kde bývá zobrazena polopostava Krista, připomíná, že jeho slova se opírají o boží autoritu. Vystupuje tedy jako zprostředkovatel božího zjevení zapsaného ve svatých textech. Obměnou tohoto schématu naznačující proměnu ikonografického typu je napřažení ukazováčku k plénu ve významu ukazovat prstem (*digito indicare*).³³ Od 14. století se tato změna projevuje výrazněji. V první řadě začne ubývat zobrazení boží přítomnosti – tj. postavy Krista v nebesích. Kazatel, který dosud stál na stejné výškové úrovni jako jeho posluchači, začíná být zobrazován na kazatelně zdůrazňující odstup a autoritu. Kniha, která byla symbolem božího slova, jež kazatel tlumočí svým posluchačům, mizí a řečníkovi se tak uvolňují obě ruce, jimiž začíná pracovat. Gestikulace rukou je stále složitější a stává se důležitým didaktickým a argumentačním nástrojem. Kazatel se tak z původního zprostředkovatele

pais, et autrement en un lieu que en un autre. Par ce doit chascun garder que il ne lieve ses mains ne ses iex ne son front en maniere qu'il soit blasmable."

²⁸ J. J. Murphy (ed.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley – Los Angeles – London 1978.

²⁹ Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972, s. 56–71. – Thomas Waleys zvl. na s. 64–66. – O něm pak Murphy (pozn. 24), s. 333–334.

³⁰ Murphy (pozn. 24), s. 270–271.

³¹ W. M. Conlon (ed.), *Humbert of Romans, Treatise on Preaching*, London 1955, s. 5: „... are the feet of the Lord. They carry the weight of the whole Church, which remains erect, thanks to their support, just as the body is supported by the feet.“

³² *Ibidem*, s. 17: „... form part of the militia of angels, who, under command of St. Michael, wage war against Satan and the legions of Hell.“

³³ Marie-Paule Champetier, *Faits et gestes du prédicateur dans l'iconographie du XIIIe siècle au début du XVe siècle, Médiévales XVI–XVII*, 1989, s. 197–208, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1989_num_8_16_1149, vyhledáno 27. 7. 2012.

božího slova mění ve výmluvného řečníka vystupujícího ve službě víry. V této podobě se s ním můžeme setkat zejména ve výzdobě iluminovaných rukopisů, jako je tomu například v *Kázání sv. Klimenta české Velislavovy bible* z doby před polovinou 14. století (Praha, Národní knihovna, sign. fol. 180), případně v *Kázání sv. Barnabáše* z kodexu 151 (fol. 183v) z klášterní knihovny v dolnorakouském Lilienfeldu.

Na tento typ zobrazení kazatele navazuje jedna z iluminací *Jenského kodexu* (fol. 37v), na níž je zobrazen Jan Hus, jak stojí na kazatelně a pravou ruku s dopředu namířeným ukazováčkem napřahuje ke skupině sedících posluchačů.

Vedle gesta vztyčené ruky se zdviženým ukazováčkem nebo ruky napřážené mírně vpřed a namíření prstu k posluchačům se nejvýraznějším řečnickým gestem středověku stalo vypočítávání argumentů na prstech, tzv. *comput digital*. Jeho historie, jak ji zachycují obrazové prameny, začíná ve druhé polovině 12. století. Objevuje se nejprve v učeneckém prostředí, například na iniciále teologického rukopisu z klášterní knihovny v Heiligenkreuzu, se zobrazením disputujících filosofů *Sokrata a Platóna* (Heiligenkreuz, klášterní knihovna, cod. 24, 1175–1200, fol. 63v). Spojitost gesta *comput digital* s učeneckou debatou rozhodně není náhodná. Jak přesvědčivě doložila A. J. Chomentovskaja, má totiž kořeny ve středověké scholastice, konkrétně v metodě postupného vypočítávání odpovědí a argumentů na kladené otázky.³⁴ O správném řazení argumentů při disputaci velmi názorně píše Boccaccio v životopise Danta Alighieriho: „... měl tak znamenitou paměť a tak pronikavý úsudek, že když mu jednou v Paříži při disputaci de quodlibet ve škole theologie několik zaslužilých učenců položilo čtrnáct otázek o rozličných předmětech, rozebral bez dlouhého uvažování důvody pro i proti, které přednesli jeho protivníci, a potom v témž pořadí, jak byly otázky kladeny, uvedl své odpovědi.“³⁵ Metodu postupně vypočítávaných argumentů používá například také sv. Bernard Sienský v kázání proti zkaženosti v oblékání: „Začněme s bohatými rouchy, které, jak víte, jsou největší marností a těžkým smrtelným hříchem. Přejete si vědět, co je na nich tak špatného? Vysvětlím vám to, poučím vás. Chci vám ukázat deset urážek Boha, které všechny pramení z nevhodného oblékání. Počítejme do pěti. Vztyčte první prst. Já tvrdím, že první znamená marnost. Druhý, touhu po odlišnosti. Třetí, lásku k změkčilosti. Čtvrtý, lásku k drahocennosti. Pátý, lásku k nepravosti. To je těch prvních pět. A teď počítejme na dalších pěti prstech. První z nich značí

³⁴ Ruská badatelka Anna Iljična Chomentovskaja (nar. 1881), bývalá profesorka na petrohradské univerzitě a přední ruská specialista na renesanční kulturu, poprvé publikovala studii o tomto gestu již v roce 1938 ve Francii s chybně uvedenou iniciálou křestního jména jako O. Chomentovskaja, *Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la renaissance italienne*, *Gazette des Beaux-Arts* XX, 1938, s. 157–172. Tento článek se stal základní a dodnes citovanou studií o *comput digital*. Jeho autorka byla však v té době sovětským režimem vězněna a po propuštění zemřela ve venkovském vyhnanství již roku 1942. Rukopis studie byl uložen v archivu petrohradské odbočky Institutu ruských dějin Ruské akademie věd a byl podle tohoto archivního exempláře znovu vydán, bez vědomí o předchozí francouzské edici, v anglickém překladu v roce 2003: A. I. Khomentovskaya, *Del figurare uno che parli infra più persone: Towards a Cultural History of Gesture in Italian Renaissance Art*, in: Gerhard Jaritz – Svetlana I. Luchitskaya – Judith Rasson (edd.), *Images in Medieval and Early Modern Culture (Approaches in Russian Historical Research)*, *Medium aevum quotidianum. Sonderband XIII*, Krems an der Donau 2003, s. 28–45. – Gesta *comput digital* se také dotkl André Chastel v studii *Gesto v umění*, původně vyšlo v *Revue de l'art* LXXV, 1987, v českém překladu s dalšími autorovými studiemi: André Chastel, *Leonardo da Vinci aneb Vědy o malířství. Gesto v umění*, Brno 2008, s. 53–78.

³⁵ O. F. Babler – Zdeněk Kalista (edd.), *Nejstarší životopisy Dantovy. Giovanni Boccaccio, Lionardo Bruni d'Arezzo*, Praha 1965, s. 62.

nadbytek. Druhý, zvědavost. Třetí, lásku k novinkám. Čtvrtý, zlomyslnost. Pátý, slabost.³⁶ Se stejnou praxí se můžeme setkat i v jednom z nejdůležitějších děl středověké scholastiky, v *Summē teologické* sv. Tomáše Akvinského,³⁷ a obdobně jsou strukturována také mendikantská kázání 13. století, na něž upozornil d'Avray, který na symetrické uspořádání témat do číslovaných odstavců textu poukázal jako na typický způsob myšlení při řečnickém podání látky.³⁸ Toto počítání argumentů v disputacích, univerzitních přednáškách a zejména při kázáních transponovalo v obrazových médiích v různě obměňované gesto vypočítávání argumentů pomocí obou rukou, a hlavně prstů.³⁹

V rozsáhlém obrazovém materiálu italského i středoevropského umění 14. a 15. století pak můžeme sledovat několik témat, v nichž se toto gesto používá. Jedno z jeho nejstarších použití v monumentálním umění najdeme ve Španělské kapli kostela Santa Maria Novella ve Florencii, kde se uplatnilo v nástěnné malbě Andrey Bonaiutiho, dříve známého spíše jako Andrea da Firenze, *Církev bojující a Církev vítězná* z let 1365–1368.⁴⁰ V pravém dolním okraji malby jsou zpodobeni tři dominikáni v rozpravě s nevěřícími a heretiky a prostřední z nich, proti němuž jeho protivníci napřahují paže, vážně vypočítává své argumenty na prstech rukou. Gesto vypočítávání argumentů je zde vyvedeno z učeneckého prostředí, kde jsme jej zaznamenali poprvé, a stalo se důležitým atributem všech obrazů disputací, v nichž jsou probírány otázky víry.⁴¹ Již ve 14. století vstoupí do ikonografie sv. Kateřiny Alexandrijské, konkrétně do zobrazení její disputace s pohanskými učenci či řečníky vedené před císařem Maxentiem. V osmdesátých letech 14. století ho takto nacházíme na obraze florentského malíře Cenni di Francesco di Ser Cenni *Disputace sv. Kateřiny*,⁴² kde toto gesto svěťce dokonce duplikuje jeden z disputujících.⁴³ Přibližně ve stejnou dobu ho nacházíme v biblické scéně *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu*, kde jej používá Kristus při hovoru se židovskými učenci (L 2,41–51).

³⁶ Luciano Banchi (ed.), *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena, dette nella Piazza del Campo l'anno 1427*, I–III, Siena 1880–1888, sv. I, s. 186: „Cominciaremo da' vestimenti corporali, che so' di grandissima vanità e di grande peccato mortale. Vuoi tu vedere quanto è mala cosa? Or intendelo e imparalo. Io ti vò mostrare dieci offensioni di Dio, tutte per cagione de' vestimenti. Tòlegli a cinque a cinque. Tòlle il primo. Primo segno, ti dico, è vanità. Sicondo è varietà. Terzo, suavità. Quarto, preziosità. Quinto, iniquità. Hai le prime cinque. Piglia l'altre cinque. La prima è superfluità. Siconda è curiosità. Terza, novità. Quarta, malignità. Quinta e ultima, dannosità.“

³⁷ *Theologické Summy svatého Tomáše Akvinského první část: Doslovný překlad. Část 1*, Olomouc 1937. Například první kapitola „Co je posvátná nauka a čeho se týká“ se dále dělí „na deset článků“, na něž je kladeno deset otázek: „1. O nutnosti této nauky, 2. Zda je vědou, 3. Zda je jedna nebo je jich více, 4. Zda je badavá nebo činorodá, 5. O jejím poměru k ostatním vědám, 6. Zda je moudrostí, 7. Čeho se týká, 8. Zda je důkazná, 9. Zda má užívat mluvy metaforické a symbolické, 10. Zda Písmo svaté této nauky se má vykládat ve více smyslech.“

³⁸ d'Avray (pozn. 25), s. 251–255.

³⁹ Podrobně jejich varianty rozebral François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris 1982, s. 209–212. Ve španělském prostředí je sledovala Dolores Fraga Sampedro, *El poder de la palabra: imágenes de predicación en la edad media hispana*, in: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 3/2007, *Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XIe–XVe siècle)*, <http://e-spania.revues.org/32>, staženo 1. 8. 2012.

⁴⁰ Josef Poltzer, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy*, *The Art Bulletin* LXXVII, červen, č. 2, 1995, s. 262–289.

⁴¹ Champetier (pozn. 33), s. 158.

⁴² Poprvé připisáno Cennimu di Francesco: Miklòs Boskovits, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di ser Cenni*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXI, 1968, s. 273, 275, 290, pozn. 4, s. 291, pozn. 6. – Podrobně L. B. Kanter, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300–1450* (kat. výst.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994, s. 183–186, kat. č. 19 s datací 1370–1383. Původně ve sbírce Oto Kahna v New Yorku, dnes The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 1982.35.1.

⁴³ Sv. Kateřina bývá většinou zobrazována, jak disputuje s pohanskými učenci. Na tomto obraze je však zpodobena historie Zlaté legendy, podle níž se učenci vlivem Kateřininyh slov obrátili na víru, a císař Maxentius je nechal upálit. Oba muži jsou proto opatřeni svatozářemi a oděni v červená roucha mučedníků.

Jeden z nejstarších případů známe z Polska, kde se objevil na desce oltáře z Toruně z let 1385–1395, dnes uložené v Diecézním muzeu v Pelplinu.⁴⁴

Podoba gesta není fixní, a zejména v pramenech 13. a 14. století se mění. V zobrazení diskuze dvou osob je zřetelně rozlišitelné gesto aktivnějšího řečníka, který má levou ruku pozdviženou, prsty přitažené k sobě, palec pozdvižený a prsty pravé ruky má stažené do dlaně vyjma pozdviženého ukazováčku, kterým míří na levou ruku. Oponent zdvihá jakoby na svou obranu jednu nebo obě ruce, ale prsty jsou k sobě přitažené. Akce je tedy vyjádřena pestřejší manipulací prstů, naopak obrana jejich spojením. V některých případech se však role obou osob vyrovnávají a tomu odpovídá i aktivita prstů obou diskutujících. Gesto *comput digital* zachytila také teoretická literatura o umění, jmenovitě Leonardo da Vinci v traktátu o malířství: „Zvolíš toho, který má hovořit mezi mnoha lidmi, ... a jde-li o vyhlášení určitých tvrzení, udělej to tak, aby ten, kdo promlouvá, chytil dvěma prsty pravé ruky jeden prst levé ruky a zároveň sevřel oba menší prsty, s obličejem pozorně natočeným k lidu...“⁴⁵ Do podoby, v jaké je popsal Leonardo, se gesto vyvinulo ve 14. a později zejména v 15. století. Vyhranilo se tak do podoby, v níž je jeho obsah – tj. ono *vypočítávání* argumentů – výrazně akcentován. To znamená, že mluvčí má dlaň levé ruky buď otevřenou, nebo sevřenou a natažen má pouze ukazováček či palec a ukazováčkem pravé ruky se jej na špičce prstu dotýká nebo jej kříží. Prsty pravé ruky, palec a ukazováček, mohou, jak čteme u Leonarda, zdvižený prst levé dokonce svírat. Gesto tak dosáhlo charakteru velmi expresivního nástroje pro zachycení okamžiku, v němž řečník vypočítává své argumenty a sobě i svým posluchačům počítáním na prstech zdůrazňuje sílu každého z nich. Jeho naléhavost je zvlášť patrná, kdy je použito pro zobrazení světců kazatelů, jimž – spolu s umístěním řečníka na vyvýšenou kazatelnu – vtiskuje výraznou převahu nad posluchači.

Teritorium, které je gestu vypočítávání argumentů dosud vyhrazeno, bylo poměrně striktně vymezeno pro Dvanáctiletého Ježíše v chrámu a sv. Kateřinu Alexandrijskou disputující s pohanskými učenci, dále pro světce – kazatele a pro světce obracející se na pohany a heretiky. Je tedy jednoznačně gestem svatých osob doprovázejícím jejich slova o víře⁴⁶ a dodávajícím jejím hlasatelům výraz síly a převahy. V případě disputací svatých s pohanskými protivníky je gesto vypočítávání argumentů symbolem síly víry, kterou hájí a potvrzují vlastní mučednickou smrtí.

O tom, jak výraznou roli může mít *comput digital* v obraze zpodobňujícím promluvu, v níž má jeho uživatel, respektive uživatelka, zřetelnou převahu nad svými posluchači – oponenty, výmluvně vypovídá Masolinovo zobrazení *Disputace sv. Kateřiny* s pohanskými učenci v římském kostele San Clemente z let 1428–1430. Světice je zde konfrontována se skupinou naslouchajících sedících mužů a jediným detailem, vnášejícím do scény pohyb a napětí, je právě gesto jejich rukou na prstech vypočítávajících argumenty, a navíc její ruce jsou umístěny v barevně kontrastní pozici na pozadí císařova šatu. Podobně je tomu například v malbě Fra Angelico *Kázání sv. Štěpána* z let 1447–1449 ve vatikánské Cappella Niccolina, kde je účín umocněn hladkým povrchem zdi v pozadí, nebo stejně

⁴⁴ Tadeusz Dobrzeńiecki, *Catalogue of The Medieval Painting*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie 1977, s. 114.

⁴⁵ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. Marco Tabarrini, Roma 1890. Oddíl 376. Del figurare uno che parli infra più persone: „Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone ... e se é materia di dichiarazione di diverse ragioni, fa che quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato i due minori, e col viso pronto volto verso il popolo.“

⁴⁶ Chomentovskaja (pozn. 34), s. 158. – Eadem, *Del figurare* (pozn. 34), s. 29.

v *Kázání sv. Wolfganga* od Michaela Pachera z let 1480–1482 ve farním kostele v hornorakouském St. Wolfgangu.⁴⁷

Během 15. století se dříve úzké teritorium, na němž se gesto vypočítávání argumentů, původně vyhrazené Dvanáctiletému Ježíšovi, sv. Kateřině a světcům kazatelům, tedy obhájcům víry, začíná rozšiřovat a stává se také nástrojem jejich protivníků. Poprvé jsem tento případ zaznamenal v nástěnné malbě *Krista před Kaifášem* v kostele sv. Cypriana v jihotyrolském Sarntheinu z let 1395–1400, kde takto argumentuje sedící Kaifáš proti Kristovi stojícímu před ním se spoutanýma rukama. V nástěnné malbě *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu* v kostele sv. Quirina ve švábském, namalované v době kolem roku 1425, používají gesta vypočítávání argumentů dokonce dva z židovských učenců. Podobně je tomu i na křídle oltáře s výjevem *Krista před Kaifášem* v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v bavorském Laufen z roku 1467, kde se takto obrací na Kaifáše jeden ze svědků falešně vypovídajících proti Kristovi. Je zřejmé, že v této době se spektrum používání gesta *comput digital* rozšířilo, respektive, že gesto ztratilo jednoznačnou vazbu na svaté osoby promlouvající o víře a začalo být občas používáno i v opačných kontextech.

Současně s rozpadem jeho původního významu, respektive s přibýváním dalších významových vrstev, se vytrácela vazba gesta *comput digital* na výkladovou a argumentační strategii mající kořeny ve středověké scholastice. Konec této etapy užívání gesta počítání na prstech zachytil ve třicátých letech 16. století výstižně François Rabelais, který, když ironizoval Gargantuovo vzdělávání, popisoval, jak se Gargantua učil u jednoho sofistu latině. Studoval přitom Donatovu latinskou mluvnici, dále Faceta, autora knihy mravních ponaučení, a nakonec Theodoleta, který napsal spis o bludech antické mytologie. Pak se sofistou „... *četl De modis significandi (seu gramatica speculativa)... a tím strávil 18 let a 11 měsíců. A naučil se tomu tak dobře, že to při zkoušce říkal z paměti pozpátku. A na prstech dokazoval své matce, že de modis significandi non erat scientia.*“⁴⁸

Toto ironické zatracení však rozhodně neznamenalo konec užívání gesta počítání na prstech. Zejména v zaalpském prostoru zůstává, věrno tradici, vázáno na zpodobení dvanáctiletého Krista v mezi učenci, kde je například v Dürerově obraze tento námět doveden na vrchol vyjadřovacích možností.⁴⁹

Hlavně v Itálii se jeho používání se naopak přesunuje do jiných rovin, a to zejména do sféry profánního umění. Souvisí to samozřejmě s ústupem scholastiky a současně s rozvojem humanistické vzdělanosti. Za symbolický zlomový okamžik můžeme považovat rok 1416, kdy italský humanista, účastník kostnického koncilu Poggio Bracciolini, objevil v knihovně benediktinského opatství sv. Havla u Bodamského jezera rukopis neslavnějšího antického kompendia o řečnictví, Quintiliánovu *Institutio oratoria*, kde se ve třetí kapitole jedenácté knihy mluví o gestikulaci rukou při řečnickém vystoupení:

⁴⁷ Manfred Koller, *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang*, Wien – Köln 1998. – Paul Naredi-Rainer – Lukas Madersbacher, *Kunst in Tirol*, Innsbruck – Wien 2007, sv. 1, s. 528. – Berta Reichenauer, *Der Altar zu St. Wolfgang von Michael Pacher*, Thaur 1998. – Artur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, sv. 3, s. 330. – Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre*, München 2005, s. 76–105.

⁴⁸ François Rabelais, *Gargantua a Pantagruel*, Praha 1962, kniha 1, kap. XIV, s. 59.

⁴⁹ Albrecht Dürer, *Dvanáctiletý Kristus mezi učenci*, 1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Blíže o něm: Jan Białostocki, „Opus quinque dierum“: Dürer's 'Christ among the doctors' and its sources, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII, 1952, č. 1/2, s. 17–34. – K. A. Schröder – M. L. Sternath (edd.), *Albrecht Dürer*, Wien 2003, s. 338–348. Dosavadní dürerovská literatura se podrobněji Kristovým gestem kupodivu nezabývala.

„Levá ruka nikdy nestačí sama na to, aby gesto bylo správné, často se přizpůsobuje pravici, ať už rozpočítáváme témata na prstech...“⁵⁰ Profanizaci gesta *comput digital* zřetelně předznamenávají způsoby zpracování frontispisu pozdně středověkých rukopisů, zejména se světskou tematikou, na nichž se jako nový motiv objevuje postava autora představujícího čtenáři své dílo. Spisovatel zde vystupuje nejen jako učitel, řečník, pisatel, referent o díle či o svém životě a často si ve snaze posílit váhu svých slov vypomáhá gesty, mezi nimiž nechybí ani vypočítávání argumentů na prstech obou rukou.⁵¹ Vedle zesvětštění tohoto gesta je patrná i změna jeho sociální funkce. Tu velmi názorně dokládá výzdoba studiola Frederica de Montefeltro v jeho paláci v Urbinu, kterou v sedmdesátých letech 15. století provedl nizozemský malíř Justus van Gent a která sestává ze souboru portrétů dvaceti osmi významných vzdělavců.⁵² Tři z nich, Tomáš Akvinský, Duns Scotus a Boethius, jsou zobrazeni s gestem vypočítávání argumentů na prstech. Nejenom, že je zde *comput digital* označením intelektuála – u prvních dvou mužů je zřejmě připomínkou jejich zásluh o systematickou scholastiku, u Boethia odkazem na jeho matematické studie. Oproti jeho starším použitím, kde vypočítávání argumentů funguje jako dynamický faktor ve vztahu mezi disputujícími, jsou však Gentovi argumentující učenci bez posluchačů, a obrazy tedy postrádají vnitřní sociální dynamiku, ale naopak se však aktivuje úloha diváka, jemuž je gesto adresováno. Další příklady, v nichž se *comput digital* objevuje, svědčí vedle jeho zesvětštění také o posílení jeho významu jako atributu intelektuální výjimečnosti, či dokonce geniality. V takové roli se s ním setkáváme v obrazovém cyklu v piccolominijské bibliotéce v Dómu v Sieně. Malby, které Pinturicchio namaloval v letech 1502–1508 na objednávku papežova bratrance Francesca Todeschiniho, oslavují papeže Pia II., Eneáše Silvia Piccolominiho. Gestem *comput digital* zde argumentuje sám oslavenec při důležitých událostech svého politicko-diplomatického vystupování. Nejprve je tomu tak při misi u dvora krále Jakuba I. ve Skotsku, kam byl roku 1435 vyslán koncilem v Basileji, a po druhé roku 1459, kdy již jako papež přesvědčoval na kongresu v Mantově evropská knížata k uspořádání křížové výpravy proti Turkům. Jestliže jsme však zejména na starších příkladech zpodobení řečníků, kazatelů a disputujících shledali poměrně chudou škálu užívání gest, stává se naopak počátek 16. století dobou, kdy se jejich repertoár zásadně rozšiřuje. Skvělým dokladem tohoto jevu je Rafaelova malba *Athénské školy* ve vatikánské Stanza della Segnatura z roku 1509, kde je škála gest jednotlivých postav velmi široká, gesta hlavních aktérů stávají volnějšími, vizuálně zajímavějšími a vzhledem k obsahu sdělení zřetelnějšími a výmluvnějšími. Jejich cílem je vyjádřit individuální charakter a názorová specifika jednotlivých postav. Gesto vypočítávání argumentů na prstech vtiskl malíř postavě Sokrata obrazejícího se k Alexandru Velikému, filosofu Xenofonovi a vlastnímu žákovi Antisthenésovi.⁵³ Význam gesta *comput digital* jako atributu intelektuálních kvalit přešel – jak se jednou stalo v urbinských obrazech Justa van Genta – i do zpodobení individuální postavy, jmenovitě personifikované *Dialektiky*, jak ji například ztvárnili v roce 1563 Frans Floris a Hieronymus Coox.

⁵⁰ Marcus Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, Praha 1985, kniha 11, kap. III, odst. 114.

⁵¹ Elisabeth Salter – Derek Pearsall, Pictorial illustration of late medieval poetic texts: the role of the frontispiece or prefatory picture, in: F. G. Anderson et al., *Medieval Iconography and Narrative*, Odense 1980, s. 100–123.

⁵² Luciano Cheles, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden 1986, s. 41.

⁵³ Martin Franz Mantele, *Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels*, (disertační práce), Philosophische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2010, s. 61–62, 97–104.

Po tomto exkursu, ve kterém jsme shrnuli historii užívání gesta *comput digital* ve středověkém a raně novověkém umění a kultuře, proměny jeho významů a kontexty, v nichž se postupně objevovalo, se můžeme obrátit k ústřednímu tématu této studie, a totiž k obrazu Jana Husa jako řečníka disputujícího se svými posluchači.

Na iluminaci *Litoměřického graduálu*,⁵⁴ pocházejícího z dvacátých let 16. století a možná dokončeného už v roce 1517, je Jan Hus zpodoběn při svém vystoupení před kostnickým koncilem. Výjev je situován do interiéru kostnického Münsteru, kde se skutečně Husovo slyšení před koncilem v červnu roku 1415 konalo. Iluminace *Litoměřického graduálu* samozřejmě není a ani nemůže být dokumentárním zobrazením Husova slyšení před koncilem, ale je nepochybně inspirována některými partiemi zprávy očitého svědka Husova procesu a snad i jeho popravy Petra z Mladoňovic, autora tzv. *Pašije Mistra Jana Husi*, jejíž text byl čten při utrakvistické liturgii v den oslav svátku sv. Jana Husa. Petr z Mladoňovic píše, že Hus byl přiveden mezi preláty, kde „... v prostřed ohrady nebo seděníe bieše někaký stuol povýšený udělán, a na něm kterakýs špalek... A když jeho do kostela přivedše, před tiem stolem postavichu...“ Odtud se Hus hájil až do okamžiku, kdy měl být zbaven kněžství: „... I kázali sú jemus toho stolu sstúpiti...“⁵⁵ V prostoru chrámu dominují vysoké kanelované sloupy s masivními hlavicemi, nad nimiž jsou patrné části žebrové klenby. Vlevo v pozadí je zachycena část stupňů před oltářem a oltářní menzy. Hus je zobrazen na nízkém polygonálním soklu, jako stojící před vysokým hranolovitým pulpitem a pod baldachýnem, jehož podpěru tvoří útvary napodobující propletené větvoví, do něž jsou vsazeny postavy sedícího a dvou stojících, na pišťaľu hrajících putti. Přes přední část pulpitu splývá přehoz z červeného, zlatem vyšívaného brokátu. Hus stojí za pulpitem, o který se opírá lokty obou rukou, je mírně shrben a horní část těla se naklání směrem k posluchačům, různým církevním hodnostářům. Vlevo v pozadí naslouchají další, podle oděvu laičtí diváci koncilního jednání. Hus je oblečen v dlouhý červený plášť, na hlavě má polokulovitou přiléhavou čapku, bezvousou tvář, kolem hlavy svatozář tvořenou jemnými paprsky a pomocí prstů obou rukou argumentuje v gestu *comput digital*.

Ikografie tohoto obrazu – vystoupení řečníka promlouvajícího z kazatelny – nebyla v tehdejší střeoevropské malba nijak výjimečná. Nicméně obraz Husa před koncilem se zásadně odlišuje tím, že jde o řečníka promlouvajícího k posluchačům, kteří jeho slova velmi vehementně odmítají. Určité paralely známe z malby 15. století v rakouských zemích, např. v obraze Hanse Klockera *Sv. Štěpána disputujícího s Židy* v kostele sv. Štěpána v jihotyrolském Pinzonu z let 1485–1495, případně k obrazu *Sv. Dominika disputujícího s kacíři* z klášterní obrazárny v Klosterneuburgu.⁵⁶ Jestliže tato díla pojí s obrazem Jana Husa před koncilem v *Litoměřickém graduálu* jen obecné souvislosti, daleko těsnější vazbu má ke grafickým zobrazením. Konkrétně jde o dřevorez Urse Grafa, zařazený do spisu Matthiase Ringmanna *Passio Domini Nostri Jesu Christi ...*, vydaného v Štrasburku u J. Knobloucha v roce

⁵⁴ *Litoměřický graduál* (pozn. 19), fol. 244r.

⁵⁵ Petr z Mladoňovic, *Pašije Mistra Jana Husi*, in: Václav Novotný (ed.), *Fontes rerum bohemicarum VIII = Prameny dějin českých VIII*, Praha 1932, s. 121–149, citát na s. 127 a 138. O Husově odsouzení koncilem podrobně, a zejména z právního hlediska pojednal Jiří Kejř, *Husův proces*, Praha 2000. Hus měl možnost třikrát vystoupit před koncilem a tato slyšení se uskutečnila po 6. červnu roku 1415.

⁵⁶ Erich Egg, *Gotik in Tirol*, Innsbruck 1985, s. 105.

1508,⁵⁷ se zobrazením *Krista kázajícího Židům a apoštolům*. Příbuznost pojetí i shoda v některých detailech naznačují, že malíř-iluminátor obrazu Husa před koncilem v *Litoměřickém graduálu* tento tisk znal a jeho kompozicí se inspiroval. Již Josef Krása poukázal na skutečnost, že autor obou celostránkových iluminací *Litoměřického graduálu* blížících se svým pojetím deskovému obrazu byl „výjimečnou osobností, přesahující měřítko cechovního iluminátorského řemesla“, jehož výtvarné vzdělání mělo kořeny v okruhu druhé generace podunajské školy, zejména v blízkosti Mistra Fridrichovy a Maximiliánovy bible. Byl tedy určitě malířem širokého rozhledu a vyznačoval se velmi tvůrčím přístupem ke svým vzorům, které však otrocky nekopíroval, ale osobitě transformoval. Podobně tomu mohlo být i v případě dřevorezu Urse Grafa. Nelze také pominout úlohu objednavatele obou iluminací, jímž byl Václav z Řepnice, významná osobnost utrakvistického městského stavu, litoměřický měšťan, v letech 1515–1517 tamní purkmistr, který se nechal na druhé celostránkové iluminaci *Litoměřického graduálu* s obrazem *Upálení Jana Husa* vypožičovat se svým erbem. V originální ikonografii se nepochybně propojily představy vzdělaného objednavatele formulujícího koncept obou iluminací a umělce, který jej transformoval do obrazové podoby mimořádné kvality, což také svědčí o vysokých nárocích a vyspělém vkusu městských utrakvistických objednavatelů.

Program obrazu Husa před kostnickým koncilem byl sestaven tak, aby výpověď obrazu se všemi jeho detaily směřovala k mnohovrstevné výpovědi, v jejímž středu se měla odehrávat glorifikace Jana Husa.

Všimněme si nejprve Husova oděvu. Hus stojí u pulpitu, přes který je přehozena na zem splývající červená textilie bohatě vyšívána zlatým dracounem. Velmi pravděpodobně nejde jen dekoraci, ale o „špalek, a na něm rúcho mešné položeno k zbavení kněžství Mistra Husi připravené“, který na vyvýšeném místě, odkud Hus ke shromáždění promlouval, zaznamenává Petr z Mladoňovic.⁵⁸ Hus sám je oděn do bohatě našaseného červeného pláště splývajícího na zem, s širokým límcem a rukávy, na hlavě má pak přiléhavou čapku téže barvy. Typ oděvu i pokrývky hlavy jednoznačně odpovídá oblečení soudobého vzdělance, filosofa či univerzitního mistra, jak jej známe z četných dobových vyobrazení.⁵⁹ Hus je tedy zpodoběn v oděvu, který odpovídal jeho profesi a statusu teologa a bývalého rektora pražské univerzity. O tomto učeneckém typu Jana Husa se uvažovalo zejména v souvislosti s německou reformací a s osobou Hanse Holbeina ml. – je však pravděpodobnější, že autorem Husovy podobizny, provedené z profilu, na níž je Hus s vousy a oblečen do pláště a s čapkou na hlavě, je německý grafik Erhard Schoen, a že jeho Husův portrét vznikl již ve dvacátých letech 16. století.⁶⁰ Není však vyloučeno, že Husův učenecký portrét vznikl souběžně i v Čechách, kde jej v roce 1520 nacházíme na ilustraci spisu Mikuláše Konáče z Hodiškova *Mistra Jana Husi výkladové*, kde je Hus zpodoběn jako univerzitní mistr a současně jako svatý přímluvce. Jistě však není náhodné, že barva

⁵⁷ British Museum, Prints & Drawings, Registration number: E.7.265 (Hollstein 70.10, Bartsch VII.459.2). Tisk je na horní straně označen nápisem: „*Feria tertia post Palmarum... monstratio templi et sessio in monte.*“

⁵⁸ Petr z Mladoňovic (pozn. 55), s. 127.

⁵⁹ Srov. například s obrazy: Ludwig Konraiter, *Sv. Kateřina disputuje s filosofy*, Tiroly, 1480–1490, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, nebo *Sv. Kateřina disputuje s filosofy*, 1500–1510, Stiftsammlung, Schlögl, Horní Rakousko.

⁶⁰ O Schoenovi jako autoru Husovy podobizny viz Max Geisberg, *The German Single-leaf Woodcut*, ed. W. L. Strauss, New York 1974, díl. IV, č. 1251.

jeho oděvu a snad i mešního roucha je rudá, tedy barva, která v liturgii přísluší mučedníkům, mezi něž byl Hus utrakvisty zařazován.

Nedávné bádání upozornilo na skutečnost, že relace Petra z Mladoňovic obsahuje četné prvky přirovnávající Husův soud, rozsudek a popravu ke Kristovým Pašijím. Podobně jako je Kristus v evangeliích souzen na základě nepravdivých svědectví, obviňují při výsleších u koncilu i Husa „*artikuly křivých svědkův*“.⁶¹ Když je Hus zbavován kněžství a oblečen do bílé alby, sám sebe přirovnává ke Kristu: „*Pán můj Jezus Kristus, když od Heroda ku Pilátovi odeslán jest, v bílém rúše jest posmieván.*“⁶² Kacířská čepice s obrazy ďáblů je paralelou Kristovy trnové koruny,⁶³ Hus je před hranicí svlečen podobně jako Kristus na Kalvárii a řetěz, jímž byl připoután ke kůlu na hranici, je obdobou řetězu, jímž byl spoután Kristus.⁶⁴ Toto připodobňování, jež zakládalo uctívání Husa jako mučedníka, přechází i do obrazového ztvárnění Husova soudu a popravu. Devět církevních hodnostářů, seskupených do půlkruhu kolem řečníka, je k Husovu vystoupení zřetelně negativně naladěno a svůj odpor k Husovým slovům jasně vyjadřují jejich fyziognomické rysy, zdůrazňující otylost postav, grimasy a odmítavá gesta. Karikování Husových protivníků naznačuje i Mladoňovic: „... *vstav jeden súdcě papežův, starý a lysý...*“⁶⁵ Nejmarkantnějším případem obdobného přístupu je nástěnná malba scény *Upálení Jana Husa* v kostele sv. Václava v Písku pocházející ze šedesátých let 16. století, kde jsou kolem Husovy hranice shromážděni účastníci popravu. Po pravé straně je umístěna skupina duchovních, kteří se jak svými groteskně zkřivenými grimasami, tak i gesty obracejí k Husovi, stejně jako v obrazech *Ecce homo* Židé spílají Kristovi před bránu Pilátova paláce (srovnej například Hieronymus Bosch *Ecce homo* z let 1475–1480 v Städelsches Kunstinstitut ve Frankfurtu nad Mohanem).

Nápadným detailem jsou Husovy ruce, které jsou zobrazeny v gestu *comput digital*, tedy vypočítávání argumentů. Z výše uvedeného přehledu historie tohoto gesta je zřejmé, že se v době od 14. do 16. století postupně etablovalo v několika kontextech a s nimi spojených významech, zejména v rukou sv. Kateřiny a Dvanáctiletého Krista v chrámu a dále ve spojení s řečníci světci. V 15. století je *comput digital* gestem doprovázejícím disputace o víře, přičemž přes určité rozvolnění jeho významu v 15. století je vkládáno do rukou svatých obhájců křesťanské víry a samému Kristu.⁶⁶ V pozdější době se stane atributem intelektuálních schopností učenců a duchovních. V Čechách se v době předcházející vzniku *Litoměřického graduálu* objeví *comput digital* jak v deskové, tak i knižní malbě 15. století. O tom, že i v českém prostředí bylo toto gesto vymezeno „svatým“ osobám, výmluvně svědčí iluminace kodexu číslo 485, uloženého v Rakouské národní knihovně ve Vídni.⁶⁷ Rukopis nese jméno

⁶¹ Petr z Mladoňovic (pozn. 55), s. 122.

⁶² Ibidem, s. 137.

⁶³ Ibidem, s. 140. Blíže o tomto atributu Kubíková [Bílková] (pozn. 11).

⁶⁴ Ibidem, s. 144.

⁶⁵ Ibidem, s. 135.

⁶⁶ V tomto kontextu je zřejmé, že nejde o užití gesta *comput digital* jako mnemotechnické pomůcky, jak je znala středověká matematika. O tom blíže například Moritz Wedell, *Actio – loquela digitorum – computatio. Zur Frage nach dem numerus zwischen Ordnungsangeboten, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten*, in: Moritz Wedell (ed.), *Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des numerus im Mittelalter*, Köln – Weimar – Wien 2012, s. 15–63.

⁶⁷ Österreichische Nationalbibliothek Wien, cod. 485. Karel Stejskal – Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991, s. 58.

Iluminovaná dějeprava Nového zákona a obsahuje 171 ilustrací, doprovázených výtahy z textu Nového zákona psanými v češtině a místy i latině. Je tedy nepochybně českého původu a jeho vznik bývá datován do třicátých až čtyřicátých let 15. století. Podle několika drobných detailů je zřejmé, že rukopis vznikl spíše v prostředí utrakvistickém, a nikoli katolickém. Zásada, že *comput digital* je výhradně gestem posvátným, je zde velmi důsledně dodržena – v patnácti případech používá gesto *comput digital* sám Kristus, po jednom sv. Jan Křtitel a sv. Pavel.⁶⁸ Na druhé straně konfesního spektra se s tímto gestem setkáme na *Votivní desce abatyše Perchty z Boskovic* z roku 1480 (Moravská galerie v Brně), kde je použito u dvou mužů přihlížejících zázračnému zjevení Krista bolestného a Arma Christi na oltáři před sv. Řehořem. Vidíme zde tedy, že *comput digital* byl v české a moravské výtvarné středověké tradici dobře znám a používán ve stejných významech, jako tomu bylo i jinde v Evropě. Vzhledem k poznatkům, k nimž dospěla ve své studii I. A. Chomentovskaja, podle nichž je toto gesto úzce napojeno na středověkou scholastiku a její metodu postupného vypočítávání argumentů, je zde nasnadě otázka, jak se tyto postupy projevovaly v myšlení a projevech místních teologů a řečníků, případně Husa samého.⁶⁹ Pozoruhodné výsledky přinese již jen nahlédnutí do některých kázání Jana Husa či do promluv jeho nástupce na kazatelně v Betlémské kapli, Jakoubka ze Stříbra. Například Hus ve svém kázání *Proti bulle odpustkové* z 16. června roku 1412, kde napadá bulu papeže Jana XXIII., v níž exkomunikoval papeže Řehoře XII. a neapolského krále Ladislava, používá výčtový způsob argumentace, tak jak jej známe z děl starších scholastiků: „*První tedy nesprávnost jest, že praví v bulle, že jsou spravedlivým soudem božím zatraceni... Druhá nesprávnost, že potomci až do čtvrtého pokolení... se zatracují... Třetí totiž, že popouzí do války proti křesťanům... čtvrté totiž, že v bulle dává odpuštění hříchů...*“⁷⁰ Shodným způsobem je také strukturována promluva o ctnostech ve spise *Postilla svaté paměti Mistra Jana Husi...*, kde Jakoubek ze Stříbra hovoří o ctnostech jako o oděvu božím a vyjmenovává se šest příčin, proč se má křesťan posílit oděním božím, a vypočítává se sedm dobrých účinků víry.⁷¹ Způsob výčtové argumentace byl tedy i v Čechách používán a čtenáři se s ním mohli setkat přímo v Husových textech.

Na spodním rámu obrazu je štít se zlatým kalichem a nápisem nesený anděly: „*Caro mea vere est cibus vere et sanguis meus vere est potus. Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in eo. Johannes*“,⁷² který naznačuje téma Husovy promluvy, tedy

⁶⁸ Kázání sv. Jana Křtitele, 9v; První pokušení Krista, 10v; Druhé pokušení Krista, 11r; První apoštolové – povolání apoštolů Petra, Ondřeje, Jana Evangelisty a Jakuba Většího, 15r; Kázání horské, 15v; Povolání sv. Matouše (Leviho), 19v; Trhání klasů o sobotě, fol. 20r; Uzdravení ďáblem posedlé kananejské dívky, 27v; Celníci a hříšníci přicházejí ke Kristovi, aby jej slyšeli, 32r; Ježíš káže v jeruzalémském chrámu o slavnosti stánků a velekněží jej chtějí dát zatknout, 36v; Ježíš promlouvá v chrámu ve svátek jeho posvěcení a Židé jej pronásledují a chtějí jej zabít, 40r; Uzdravení deset malomocných, 42v; Ježíš a matka synů Zebedeových (Jakuba a Jana), 43v; Kristus káže v Bethanii o království božím, setkání s Nikodémem, 47r; Kristus odpovídá velekněžím na otázku o své moci, 49v; Kristus předpovídá zkázu chrámu, 51v; Sv. Pavel křísí v Troadě mrtvého chlapce, 84r.

⁶⁹ O českém středověkém kazatelství naposledy například Peter Morée, *Preaching in fourteenth-century Bohemia: the life and ideas of Milicius de Chremsir (+1374) and his significance in the historiography of Bohemia*, Heršpice 1999. – Zdeněk Uhlíř, Středověké kazatelství v českých zemích: nástin problematiky, in: *Almanach historyczny VII*, 2005, s. 57–93, přístupné také na: http://digit.nkp.cz/mns/uhlir_kazatelstvi.htm, vyhledáno 19. 9. 2012. – Pavel Soukup, *Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra*, Praha 2011.

⁷⁰ Proti bule odpustkové (1412, 16. VI.), in: Václav Flajšhans (ed.), *M. Jan Hus. Obrany v Praze (R. 1408–1412)*, Praha 1916, s. 60.

⁷¹ *Postylla Swatě Paměti Mistra Jana Husy Mučedlnij ka Božijho... též s Výklady na celý Rok Mistra Jakobella ...*, Praha 1564, fol. 187r a 191r.

⁷² Jan 6,55–56 „*Mé tělo je pravý pokrm a má krev je pravý nápoj. Kdo jí mé tělo a pije mou krev, zůstává ve mně a já v něm.*“ Děkuji Miladě Studničkové, která na toto téma chystá samostatnou studii, za upozornění na tento text.

otázku eucharistie. Význam tohoto motivu v souvislosti s jeho vystoupením před koncilem má pravděpodobně několik významových rovin. V první řadě jde o deklaraci jednoho ze základních pilířů utrakvismu, totiž o poukaz na přijímání pod obojí jako podmínky spásy. Ve spojení s Husovým procesem v Kostnici však vystávají další významové souvislosti. Víme, že Hus se musel vyjádřit k 45 článkům Wyclefova učení a názor anglického reformátora o remanenci odmítl. Současně je známo, že Wyclefův výklad problematiky eucharistie měl v Praze silný ohlas a že se mu zde podrobně věnoval Husův učitel a významný univerzitní teolog Stanislav ze Znojma. Hus sám se v tomto sporu nikdy otevřeně nevyjádřil, téma transsubstanciace a remanence pokládal za natolik subtilní a nesrozumitelné běžnému laikovi, že se mu ve svých veřejných promluvách, byť se zřejmě vnitřně klonil k remanentistům, vyhýbal.⁷³ Teologové kostnického koncilu tedy v tomto článku obviňovali Husa neprávem, respektive jejich obvinění mělo velmi chatrné základy a Hus je také radikálně odmítl: „... já toto vyznávám, že sem nikdy nedržel, ani učil, ani kázal, že by po požehnání v posvátné věci na oltáři chléb tělesný neb hmotný tu ostával.“⁷⁴ Hus se takto hlásí k víře v transsubstanciaci a je v tomto článku ve shodě s učením katolické církve.⁷⁵ Je nasnadě otázka, proč je disputace o víře, která je evidentně tématem obrazu promluva jednoho muže ke koncilním hodnostářům, kteří s Husovými slovy viditelně nesouhlasí, doprovázena mottem, které není výrazem rozporu mezi Husovým učením a katolickou církví. Domnívám se, že klíč k řešení této zdánlivě nesrovnalosti neleží jen v samotné iluminaci *Hus před koncilem*, ale hlavně v druhém celostránkovém obraze *Litoměřického graduálu*, totiž v zobrazení scény *Husova upálení a oslavení* (f. 245v). Hus je zde zpodoběn na již hořící hranici, stojící připoután ke kůlu, hluboce předkloněný, s kacířskou čepicí u nohou. Vlevo stojí církevní hodnostáři, vpravo představitelé světské moci, vpravo klečí u hranice donátor graduálu Václav Řepický. Katovi pacholkové současně na hranici spalují Husovo oblečení, aby se zabránilo, jak řekl Ludvík, falckrabě rýnský, tomu, že „*Čechové by to za svátost ctili*“.⁷⁶ Z hranice stoupá mohutný sloup

⁷³ Spor o to, jaký postoj k remanenci Hus zastával, má dnes již téměř stoletou historii. Jan Sedlák, *Učil Hus remanenci?*, *Studie a texty k náboženským dějinám českým I*, Olomouc 1914, s. 450–481, hájil názor, že Hus v této věci hájil nepravověrné názory. – Stanislav Sousedík, *Učení o eucharistii v díle M. Jana Husa*, Praha 1998. – C. V. Pospíšil, *Konsubstanciační a remanenční teorie jako teologický problém*, in: Miloš Drda – F. J. Holeček – Zdeněk Vybíral, *Jan Hus na přelomu tisíciletí – mezinárodní rozprava o českém reformátoru 15. století a o jeho recepci na přelomu třetího milénia – Papežská lateránská univerzita Řím 15.–18. prosince 1999*, Ústí nad Labem 2001, s. 661–672.

⁷⁴ Petr z Mladoňovic (pozn. 55), s. 132.

⁷⁵ Ve výkladu není vyloučena ani možnost deklarace jednoty utrakvismu s univerzální církví, která zde v přihlášení se k víře v transsubstanciaci mohla posloužit jako způsob vymezení se vůči Jednotě bratrské, která toto dogma popírala. Připomeňme, že takováto narážka zapadá do historického kontextu počátku 16. století, kdy byl v roce 1508 vydán tzv. svatojakubský mandát, který měl skoncovat s činností Jednoty, přinést uzavření sborů a ukončení činnosti bratrských duchovních. Podobně totiž vyznívá i další soudobé výtvarné dílo s obrazem Jana Husa, deska z Vliněvsi s postavou sv. Vojtěcha s kalichem, jemuž příslužuje Jan Hus. Na dorzálním kříži Vojtěchova ornátu je zpodoběn ukřižovaný, pojatý jako realistický, tělesně přítomný Kristus. Blíže o tom Kateřina Horníčková, *Deska z oltáře z Vliněvsi*, in: Horníčková – Šroněk (pozn. 7), s. 142–144.

⁷⁶ Petr z Mladoňovic (pozn. 55), s. 147. – K interpretaci zobrazení podrobně Royt, *Ikonografie Mistra Jana Husa* (pozn. 11), s. 410–411. – Bartlová (pozn. 15), s. 440. – Šárovcová (pozn. 11), s. 294–297. – Výjev je doprovázen textem: „*En proprium vatem divisa boemia sacris / Edidit in latios concita terra viros / Ordinis antiqui non nescius ipse superbum / Dixit pontificem maxima roma tuum / Divicias luxum cristi non esse ministri / Sed neque cesareum vertice ferre decus / Moribus optavit meliorem reddere clerum / Vinceret ut priscum religionem Numam / Verba movent animos romanae curia sevit / Et vatem flammis gens male sancta tradit / Inmeritam vatis vidit constantia mortem / Quod pia mens celos ingeniumque petit ú / In Ioannem Hus Exodion.*“ Podle B. F. H. Graham, *The Litoměřice Gradual of 1517*, Prague 1999, s. 186. Píše se zde o prorokovi zrozeném ve vírou rozdělených Čechách, který „*pýchy starého řádu si vědom, řekl tvému papeži, Říme, nelze být služebník Krista skrze poklady a rozmařilost, ani se nesluší císaře vyvyšovat*“. Žádal nápravu mravů a dokázal – podobně jako mytický římský král Numa Tarquinius – prosadit vítězství nového náboženství nad starým. Římská kurie jej však předvolala a vydala „*plamenům svatým*“. Prorok viděl nespravedlivou smrt, „*když zbožná mysl sílu ducha nebesa žádá*“. Forma textu i příměr proroka, tj. Husa, ke králi Numovi, je mimořádnou ukázkou další kulturní vrstvy ovlivňující mentalitu utrakvistických městských elit, totiž humanistické vzdělanosti využívající odkazu na římské dějiny. Pozoruhodné je zařazení tohoto textu ne nepodobného

dýmu k nebesům a propojuje tak pozemskou a nebeskou část scény. Na jeho vrcholu je totiž zobrazen Hus nesený vzhůru anděly, oblečený ve zlatý ornát, s velkou tonzурou, s rozpaženýma rukama žehnajících oranta. Shora k němu slétají dva andělé, kteří jej pod patronací Boha Otce korunují mohutnou zlatou korunou. Bůh Otec je zde zpodobněn s papežskou tiárou, tedy jako skutečná hlava církve. Již dříve bylo rozpoznáno, že jde o výjev Husova ospravedlnění, kdy je odsouzen koncillem, upálen na hranici a pro Krista „... tuto ukrutnú a ohavnú smrt... [chce] pokorně a mile trpět“.⁷⁷ Bůh zde vystupuje jako nejvyšší autorita nadřazená koncilu, který Husa odsoudil a odňal mu kněžství. Bůh jej však vzal na nebesa a kněžství mu slavně navrátil. Jedna z dosud přehlížených verzí Mladoňovicovy relace dovoluje ještě hlubší porozumění této scéně. Podle ní: „... tak jest ráčil učiniti milý pán bůh, aby ani jeden vlásek, ani který prášek tohoto člověka svatého od slávy jeho umenšen nebyl, než aby všecek do pokladnice boží a do odpočinutí věčného byl shromážděn, a jako onen svatý Eliáš na ohnivém voze do nebe jest přenesen. Ač jsou pak oni proto takové ukrutenství nad ním provedli, usilujíc jeho památku vyhladiti, však z milosti boží více památka jeho se rozmáhá a v srdce věrných věčně vkořeňuje.“ Mladoňovic dále pokračuje: „... dokonal život svůj věrný, svatý a slavný muž... kterýžto vyznal a nezapřel, že zákon boží věrný a pravý jest a pravda jeho že zůstává navěky. Nad to i tím účinkem pán bůh vyznamenati ráčil dokonalé toho muže vyčištění, tak skrze oheň jako skrze vodu... jakož stojí psáno v Žaltáři: Brali jsme se skrze oheň a vodu, a uvedl nás v oblažení.“⁷⁸ V duchu biblického paralelismu je zde Hus přirovnán k proroku Eliášovi, kterého vynesl na nebesa ohnivý vůz, podobně jako Husa hořící hranice. Přirovnání Husa k proroku Eliášovi bylo v době po Husově smrti zřejmě obecně rozšířeno – téhož obratu totiž užil i Jakoubek ze Stříbra v kázání, které v Betlémské kapli pronesl v roce 1416, kde je Hus jmenován jako „alter Elyas“.⁷⁹ Hus je přijat na nebe mezi svaté, očištěn nejen svátostí křtu, ale také plamenem hranice, na níž vstoupil věren božího slova a zákona. Motto obrazu Husa před koncillem, jímž se Hus hlásí k učení o transsubstanciaci, jež vyznává i církev katolická, nás vede tedy k závěru, že Hus je zde zobrazen jako nespravedlivě odsouzený za něco, co ve skutečnosti nehlásal, a ve sporu s koncillem se ve váze slova a ochotě pro své názory zemřít opírá o víru v autoritu boží, která je shromáždění koncilu nadřazená. Jedním z nástrojů, jimiž se Hus vůči pochybné moci koncilu vymezoval, bylo i gesto.

Gesto *comput digital* Husovi, jakožto kazateli, plným právem náleželo – bylo obecně srozumitelným atributem rozprav o víře, o níž při Husově slyšení před koncillem právě šlo. Ale nejen proto – příslušelo mu zejména proto, že jej připodobňovalo k svatým bojovníkům za pravou víru, sv. Dominikovi, sv. Kateřině, sv. Štěpánovi i samotnému Kristovi a stalo se tak odznakem jeho svatosti.

Skutečnost, že Jan Hus je na iluminacích *Litoměřického graduálu* – a na mnoha dalších zobrazeních – zpodobován jako světec, pramení ze zcela mimořádné situace, která v Čechách vznikla po husitských válkách. Díky dohodám mezi českými husity a basilejským koncillem, potvrzeným císařem

oslavnému epitafu v kontextu liturgického rukopisu. Je třeba litovat, že pole určené pro obdobný doprovodný text u obrazu *Husa před koncillem* zůstalo prázdné.

⁷⁷ Royt, *Ikonografie Mistra Jana Husa* (pozn. 11), s. 410–411. – Bartlová (pozn. 15), s. 440. – Šárovcová (pozn. 11), s. 294–297.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 148, 149.

⁷⁹ [Jacobell de Misa] *sermo habitus in Bethlehem a quodam pio in memoriam novorum martyrum M. Johannis Hus et Hieronymi*, in: *Novotný* (pozn. 55), s. 238.

Zikmundem Lucemburským (tzv. basilejská kompaktáta), bylo Čechům povoleno přijímání pod obojí a současně byla obyvatelům země dána možnost volby mezi katolickou a postupně se etablující utrakvistickou církví.⁸⁰ Toto „*dvojvěří*“, potvrzené smlouvou mezi katolíky a utrakvisty tzv. kutnohorským mírem, v roce 1484, se stalo zemským zákonem, který pro obě strany znamenal svobodu vyznání.⁸¹ Utrakvistická církev se sice prohlašovala za součást univerzální církve (nikdy se například nevzdala dodržování principu apoštolské posloupnosti, což ji při absenci domácích biskupů přinášelo značné problémy při svěcení kněží), ale v mnohém se ve věroučných věcech i náboženské praxi katolické církvi velmi vzdálila (podávání pod obojí, podávání přijímání dětem).⁸² Jednou ze zásadních odlišností bylo uctívání Jana Husa a Jeronýma, odsouzených a upálených v Kostnici v letech 1415 a 1416, jako světců.

Svědčí o tom celá řada písemných zpráv nejrůznějšího typu. Vedle výše zmiňované relace Petra z Mladoňovic o Husově procesu v Kostnici je to kázání Jakoubka ze Stříbra pronesené už roku 1416 v Betlémské kapli, kde Jakoubek nastoupil na místo po Janu Husovi, v němž je Hus jmenován jako „*miles Christi*“.⁸³ O stejné skutečnosti vypovídají i žaloby Husových protivníků. Štěpán z Dolan se podívoval, že Husovi je věnována nezasloužená úcta a v Betlémské kapli se slouží mše, které jej uctívají jako mučedníka. Také olomoučtí kanovníci si v roce 1416 stěžovali kostnickému koncilu, že „*jiní (kněží) sloužili bohoslužby v kostelích, před mnoha lidmi, za Jana Husa a Jeronýma Pražského, jako za věrné zesnulé, přestože tito byli veřejně prohlášeni za heretiky. Jiní slaví jejich svátky, zpívají Gaudeamus a jiné písně, jako pro mučedníky, srovnávajíce je v zásluhách a utrpení se sv. Vavřincem mučedníkem, a dávají jim přednost před sv. Petrem a ostatními svatým*“.⁸⁴ Totéž zachytil i Enea Silvio Piccolomini v *Historii české*, kde autor, pozdější papež Pius II., píše, že Jan Hus a Jeroným Pražský se v Čechách těší stejné úctě jako mučedníci a jsou tam neméně významní než apoštolové Petr a Pavel v Římě.⁸⁵ Úcta k Janu Husovi jako ke světci měla samozřejmě zakotvení v utrakvistické liturgii, kdy se na výroční den Husovy smrti slavil svátek sv. Jana Husa, Jeronýma Pražského a mučedníků českých, pro něž bylo vytvořeno vlastní officium a kdy byly na místo epištoly čteny vybrané pasáže z Mladoňovicovy relace o Husově odsouzení.⁸⁶ V Čechách tak došlo k naprosto ojedinělému jevu – jako světec zde byl utrakvisty uctíván muž, který byl církevním koncilem prohlášen za kacíře a upálen na hranici. V současné době ještě přesně neznáme, jak se jeho kult a liturgická oslava vyvíjely, ale je jasné, že neměly standardní podobu jako u jiných světců pozdního středověku, u nichž se vytvářelo hagiografické schéma *vita – martyrium – translatio – miracula*, ale že jde o světce zcela nového typu.⁸⁷ Husova svatost se naproti tomu opírá o jeho zanícení pro víru a pravdu a o jeho odhodlání položit pro tyto hodnoty vlastní život. Domnívám se, že vzhledem k tomu, že Husovo ustavení světcem se neodehrálo rituálním svatořečením běžným v katolické církvi, hrály ve formování Husovy svatosti

⁸⁰ František Šmahel, *Basilejská kompaktáta. Příběh deseti listin*, Praha 2012.

⁸¹ František Šmahel, *Husitská revoluce, IV. Epilog bouřlivého věku*, Praha 1996.

⁸² Zdeněk David, *Finding the Middle Way. The Utraquists' Liberal Challenge to Rome and Luther*, Washington DC 2003.

⁸³ [Jacobell de Misa] (pozn. 79), s. 231–242.

⁸⁴ Bartoš (pozn. 11), s. 20–38.

⁸⁵ Enea Silvio, *Historia Bohemica – Historie česká*, ed. Dana Martínková – Alena Hadravová – Jiří Matl, Praha 1998, řádek 1533–1535, s. 100, 101.

⁸⁶ O tom podrobně Holeton (pozn. 12), s. 154–170.

⁸⁷ Bartlová (pozn. 15), s. 438.

mimořádnou úlohu nejen texty, a to zejména liturgické a historické, ale také obrazy, které spoluvytvářely a deklarovaly Husovu svatost. Jedním z nástrojů poukazujících na Husovo zařazení mezi svaté se stalo gesto.

Obraz Jana Husa jako nového světce utrakvistické církve se tedy formuje z několika zdrojů: narace příběhu se opírá o historické texty, v první řadě o relaci Petra z Mladoňovic. Její text již obsahuje některé sakralizační motivy, které posléze přímo ovlivňují husovskou ikonografii, jako je přirovnávání Husa ke Kristu, a zejména paralela mezi Eliášovým ohnivým vozem vynášejícím proroka na nebesa a Husovou hranicí. Srozumitelnost výjevu se opírá o ve středověku oblíbenou metodu tzv. křesťanské typologie stavící naproti sobě scény podobných dvojic starších událostí nebo osob (předobrazů), které se naplní v dějích mladších, následujících.⁸⁸ Připodobnění Husa ke Kristovi či svatým se děje obdobným způsobem – používá významové tradice gesta *comput digital*, které ve spojení s Husem vytváří obecně srozumitelný obrazový typ nového světce.⁸⁹ Pozoruhodné je, že na formování představ o Husově osobnosti se podílely také zdroje pramenící v humanistické kultuře, které se odvolávají dokonce na motivy římské historické mytologie. Utrakvistické prostředí se tedy na základě těchto skutečností ukazuje jako velmi kreativní v oblasti obrazového vyjadřování, tj. ve schopnosti vytvořit na základě kombinace různých vrstev historické narace a starších zavedených motivů zcela nový ikonografický typ.

⁸⁸ Viz například Peter Bloch, Typologie, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1990, s. 395–404.

⁸⁹ K podobnému závěru dospěla i v případě zobrazení Husova upálení již dříve Milena Bartlová (pozn. 15), s. 438.