

MILENA BARTLOVÁ, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou,*

Praha 2012, Argo, 406 s., 240 obr.,
ISBN 978-80-257-0542-1

Milena Bartlová čerí již delší dobu stojatou hladinu oboru. Není tomu jinak ani v její nové knize, která již svým vzhledem předznamenává nonkonformní diskurz. Hned v prvním odstavci předmluvy čtenář klopýtně a musí se zastavit. Je skutečně mezi středověkým a novověkým obrazem tak závažný rozdíl, že jsme nuceni přijmout klamně zdání o jakési novověkosti vnucené středověkému obrazu? Nespěchejme, v knize by se nám mělo dostat odpovědi. V první kapitole „Věk středu a dějiny umění“ autorka vyslovuje obavu, aby se medievistika brzy nestala „exkluzivní nikou pro podivíny“, jako je tomu v americké kultuře. Pokud jde o kulturu našeho prostředí, strach podle ní netřeba mít, protože v Praze i jinde se na rozdíl od Ameriky setkáváme se středověkými relikty na každém kroku. V jistém ohledu totiž skutečně platí, že středověk je „nesporně naše vlastní minulost, a nikoli těch druhých“ (s. 20). Spektakulární výstavy středověkého umění ostatně stále přitahují desetitisíce návštěvníků. Také medievistice, jak dodávám, adeptů stále přibývá, ač počet památek a jiných pramenů se téměř nezvyšuje.

Pro čtenáře, kteří dosud neměli v rukou soubor jejích studií *Naše, národní umění*¹ Milena Bartlová v úvodní kapitole připomenula některá svá východiska. Patří mezi ně pojetí „našeho“ či „národního“ umění. Pro převážně mimojazykový předmět dějin hudby a výtvarného umění již delší dobu „přivlastňovací strategie“ neobstojí. Opomíjení středověku jako romanticko-heroické etapy dějin umění v českém národním prostředí mělo podle autorky dva důvody. Prvním byla nemožnost zpětně oddělit jazykově českou kulturu od německé. Druhým byla konfliktní náboženská otázka v první fázi české reformace. Autorka zde i jinde nezaostřuje svůj kritický pohled jen na domácí půdu. Upozorňuje například na odlišný přístup v nejnovějších německých a rakouských dějinách umění. Zatímco německé syntézy k českým památkám přihlížejí, rakouské je opomíjejí. Esencialistické pojetí národa počítající s genetickou kontinuitou starých a moderních

1 MILENA BARTLOVÁ, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.

národů bylo podle Bartlové stejným omylem jako konstrukt české či slovanské lyričnosti. A jelikož i koncept dějin umění jako „dějin ducha“ je *passé* a adjektivum gotické nevypovídá takřka o ničem, lze se ptát, na čem chce autorka stavět.

Zdá se, že jedním z počátečních podnětů byla pro Milenu Bartlovou kniha Hanse Beltinga *Bild und Kult*, v níž našla radikální snahu vidět středověké umění jinak než prizmatem modernistického kánonu.² Ze dvou pojetí obrazu ve smyslu *picture* a *image* si zvolila druhou možnost, od níž si slibuje větší rozsah pojmu „obraz“, jež umožňuje zahrnout vedle hmotného objektu i „mentální obraz“ a obraz v obecném smyslu jako znázornění, zpodobení a zobrazení. Bartlová sice nezachází tak daleko jako Belting, i tak však nepřipraveného čtenáře zaskočí. Navrhuje totiž vykládat středověký obraz z dnešního hlediska a přivlastňovat si středověké umění „pomocí odkazů k řeči, která se vede o obrazech, reprezentacích a vizuální kultuře postmoderního dneška“ (s. 34). Dál se hodlá vydat, jak slibuje, ve směru studia teorie.

Se snahou, někdy jen s pokusem, přijít dějinám a jejich výtvorům na kloub prostřednictvím teorie, se lze dnes setkat na každém kroku. Jako by jiní, kteří tak nepostupují, byli a priori zbaveni možnosti poznat nepoznané. Proti přikládání sociologických, filozofických, kunsthistorických i jiných šablon na soubor údajů získaných tradičními postupy dějepisectví nelze a priori cokoli namítat, neboť bychom tím zpochybňovali *raison d'être* jiných disciplín. Hledáme-li však teorie a metodiky, které přinesly nové, nepochybnitelné poznatky, zjistíme, že vyrůstaly ze samotného výzkumu. Nepředcházely mu, spíše byly jeho výsledkem. Příkladem může být ikonologie, o níž autorka mluví na jiném místě. Kdehoho Erwin Panofsky svými studii uchvátil. Záhy se však ukázalo, že na většinu uměleckých a jiných děl nelze ikonologickou metodu v celém rozsahu použít. Neplatí to *mutatis mutandis* pro neméně svůdné, ještě více však exoterické, a proto lákavější konstrukce postmoderny?

Další otázka: jestliže autorka chce postoupit dále v teorii a za základní nástroj k tomu využít kritickou práci s konceptuálním či myšlenkovým modelem, není s tím v rozporu, že svoji pracovní metodu označuje za „nepokrytě induktivní“? Důležité přitom je, co říká dále: „Předkládaná kniha se nesnaží o systematický výklad, a přestože podává souhrn teoretických debat posledních desetiletí, není učebnicí.“ (s. 40) Příležitost seznámit se s ohlášenými záměry a postupy získáme

2 HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

hned v další kapitole *Autor, agent a umění*. Již nyní však považuji za nutné předeslat, že ke konceptuálním i jiným výkladům Mileny Bartlové budu přistupovat s pokorou diletanta a se snahou se poučit o nových konceptech a poznatcích. Proto také mé glosy a postřehy z četby nelze zaměňovat za recenzi v pravém slova smyslu.

Zkušená autorka ví, jak čtenáře zaujmout. Hned na počátku druhé kapitoly ho zaskočí sdělením, že zmizel „český mistr“, univerzální autor většiny středověkých uměleckých děl v našich galeriích a muzeích. Pokud pouze šlo o náhradu protektorátních německých mistrů, žádná škoda. Jelikož si však moderna nedovedla představit vznik uměleckého díla jinak než jako proces tvůrčího individua, stalo se zvykem vytvářet z anonymních osobností umělce s pomocným jménem. Z Mistra třeboňského oltáře se tak snadno stal *Mistr třeboňský*, ač šlo o fiktivní osobnost. S vaničkou však Milena Bartlová nechce vylévat každé dítě, zvláště ne to její v podobě Mistra Týnské kalvárie. Obdobně tomu je s pojmem dílny, která sice na jedné straně ztrácí „hodnotově nižší význam“, na straně druhé však pro svoje teritoriální odlišnosti neřeší četné otázky, které se v tomto ohledu nabízejí.

Teorie umělecké tvorby ve středověku neexistovala, proto také středověké *inventio* bylo spíše hledáním optimálního řešení než tvorbou čehosi, co tu ještě nebylo. Milena Bartlová v knize nehromadí axiomata a modely, aniž by je z více stran neosvětlila. Co chvíli se tak setkáváme s diskurzivními reflexemi, které apodiktičnost výchozích tezí tlumí nebo doplňují. Napomáhají k tomu vhodně zvolené příklady nebo ilustrace, z nichž některé jsou nejen málo známé, ale i vzácně výmluvné. Je tomu tak například s miniaturním vyobrazením tří kameníků tešajících jednu sochu z kostnického rukopisu (obr. 2.6). Někdy bychom se přece jen chtěli dozvědět více. Opět jen příkladem tu uvádím zmínku o hypotetické ženské malířce podílející se na jednom z obrazů připsaných Mistru třeboňského oltáře.

Od autora středověkých děl Milena Bartlová přechází k objednavateli (donátor) a ke konceptorovi, poněkud imaginární postavě, kterou mohl být i objednavatel. Jelikož však docházelo a dochází k nepodloženým hypotetickým konstrukcím, jakým je například představa Karla IV. jako konceptora téměř všech architektonických a uměleckých děl, jež za jeho vlády vznikla, autorka uvádí ve stopách H. R. Jausse a P. Bourdieua koncept „agenta“. Nejde tu o nějaký personální subjekt, nýbrž o *rozptýlenou osobu*, jedince zaklíněné v síti sociálních vztahů a zapletené v pavučině významů. Pro potřeby umělekohistorické mediévistiky je agentem ten, kdo chce, aby umělecké dílo existovalo, a kdo vykonává v tomto směru nějakou činnost (s. 63). Pracujeme-li s agentem (sociologové někdy používají termínu aktér) a nikoli se subjektem, nejsme v pokušení konstruovat psychologicky pravděpodobnou osobu. Milena Bartlová v této spojitosti zmiňuje

těž koncept *rozptyleného autora* na základě antropologického konceptu Alfreda Gella.³ V závěru hutně a v mnoha ohledech pozoruhodné kapitoly se dostává kritické pozornosti středověké estetiky, jejíž filozoficko-teologické reflexe nebyly s to vzít na vědomí, že středověké lidi nejvíce ze všeho na obrazech a sochách poutala lesklá, přímo zářící barevnost.

Jestliže již v prvních kapitolách jsem měl místy pocit, že nejsem s to výklad ve všech jeho zákrutách sledovat, pak o třetí kapitole pojednávající o reprezentaci a podobnosti to platí dvojnásob. Středověké umění se v ní nadlouho vytrácí, řeč je o teoretických výbojích a diskurzu, který dnes zřejmě udává tón v západních uměnovědných kruzích. Ať se snažím sebe více, tento diskurz se mi jeví jako součást jakési metahistorie, která si vystačí sama o sobě. Na vině ovšem je jen a jen má neschopnost, ne-li dokonce nevěle postihovat dějiny pouze přes filtry obecných myšlenkových postupů. Kdo se zabýval středověkou učeností, obtížnou k pochopení samu o sobě, musí se pousmát nad snahou číst ji s pomocí novodobých postupů, které namnoze – nejen v teorii jazyka – měly kořeny v dávnověku. Jistě, se středověkým uměním to bylo jinak, stále mi však vadí přenášení konceptů ze současnosti do dávné minulosti. Otázkou také je, do jaké míry by imputované, teoreticky neobyčejně sofistikované koncepty a konstrukce byly s to zvládnout ti středověcí tvůrci, u nichž se předpokládá jejich znalost nebo dovednost.

Irituje mne více věcí. Vylučujeme středověký obraz z dnešního života již tím, že jej považujeme za svědka starých časů a ztělesnění konzervativních hodnot? Lze skutečně kategorií *reprezentace* zatlačit do pozadí ústřední pojmy autora a obrazu? Hned však musím dodat, že památky, které autorka uvádí pro ilustraci, se inovativnímu pohledu nevzpírají, ať již jde o byzantské ikony anebo o Adama a Evu z Gentského oltáře. Avšak pozor, vše může být složitější. Chceme-li podle autorky porozumět středověkému obrazu, je třeba korigovat „falešně naturalizovanou kategorii mimesis“ jako odborného pojmu dějin umění. Problém obrazu ve středověké kultuře podle Mileny Bartlové spočíval „v otázce možnosti, hranic a pravdivosti reprezentace a v otázce, jaká je povaha participace zobrazeného na obraze“ (s. 94). Vzhledem k tomu, jak málo většinou víme o původu a vzniku konkrétního díla, zdá se mi téměř nemožné vytčeným teoretickým postulátům dostat. Rád bych zde dodal, že každé shrnutí tak složitého textu nutně musí vyústit v simplifikace. Omlouvám se za ně a vzdávám kompliment autorce za náročné vedení rozpravy.

3 ALFRED GELL, *Art and Agency. An anthropological theory of art*, Oxford 1998.

Jestliže až dosud bylo pro mne místy obtížné sledovat předivo převážně theoretického výkladu, ve čtvrté kapitole (*Ikona a posvátné*) jsem, opět jen místy, cítil pevnější půdu pod nohama. Milena Bartlová v ní předložila problém ikon jako obrazů obdařených teologickou aurou (tak H. Belting), jejichž posvátnost Západ před reformací filozoficky nebo teologicky nepochopil. Proto snad ani není divu, že až do postmodernistické teorie obrazu dějiny umění ovládaly zavádějící interpretace. Jednou z nich byl a je případ tzv. českých ikon, kolekce, jež svým počtem i uměleckou kvalitou má obdobu snad jen v Itálii. Vedle madon (nesprávně označovaných jako „milostné“) sem náleží i 129 obrazů v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Údajně mimořádný byzantský vliv na české gotické umění je podle Mileny Bartlové chybným konstruktem nacionálně uměleckohistorické metody. Skutečný kulturní transfer lze sice u několika málo památek (brněnská Bohorodička) doložit, vcelku však šlo o někdy záměrné, jindy neuvědomělé vytváření „rasově motivované charakteristiky“ údajně slovanského nebo naopak germánského výrazu v rámci sporů o národnostní přivlastnění uměleckých památek českého středověku. Kdo by chtěl se o kořenech této konstrukce dozvědět více, nalezne poučení v již uvedené knížce *Naše, národní umění*, v níž autorka místy až přespříliš tvrdě uhodila hřebík na hlavičku.⁴

Byzantský diskurz pokračuje i v následující kapitole nazvané *Přítomnost, čtení a paměť*. Autentičnost přítomnosti ve výtvarném díle nejvíce zajišťuje otisk. Jestliže v současné době vytváří otisky svého těla výtvarnice Adriana Šimotová, ve středověku údajný otisk části Kristova těla nabízel či suploval veraikon. Zpřítomnění a lokální vazbu v případě Svatovítského veraikonu zprostředkovávalo vyobrazení zemských patronů na rámu deskového obrazu. Obecně to však, jak dodávám, platit nemuselo. Podle Mikuláše z Drážďan se ani v případě Veroniky roušky nelze odchylovat od příkázání dotvrzených autoritou Písma, zvláště když příběh sám v Bibli není a je pouze apokryfním vyprávěním.⁵ V dobách, kdy knihy byly vzácností, plnila roli knihoven individuální paměť. Ke zvýšení její kapacity sloužily různé mnemotechnické pomůcky a techniky pamatování, jimž se u nás věnuje Lucie Doležalová.⁶ Její početné publikace sice autorka nezmiňuje,

4 M. BARTLOVÁ, *Naše, národní umění*, s. 29–37.

5 Srov. Nicolai de Dresda „*De imaginibus*“, (ed.) JANA NECHUTOVÁ, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university E 15/1970, s. 226. Milena Bartlová tuto edici v jiné souvislosti cituje v pozn. 47 na s. 188, avšak s chybným údajem strany (místo s. 118 má být s. 215).

6 Z početné bibliografie uvádím dva sborníky, které editovala LUCIE DOLEŽALOVÁ, *The Charm of a List: From the Sumerians to Computerised Data Processing*, Newcastle upon Tyne 2009; *The Making of Memory in the Middle Ages. Later Medieval Europe*. Leiden 2009.

uvádí však základní práce a technikám samotným přikládá zcela zásadní úlohu. To se mi zdá poněkud přehnané, neboť šlo o exkluzivní záležitost několika málo vzdělanců. Jinak tomu bylo s mnemotechnickými pomůckami v podobě diagramů. Ty ve středověku, podobně jako dnes, sloužily k vyjádření složitých vztahů mikro- a makrokosmu i jako pomůcky k zapamatování. Všeobecně známým příkladem tu jsou tzv. *Arma Christi*, jejichž vyobrazení v Pasionálu abatyše Kunhuty z let 1321–1322 patří k nejstarším svého druhu. I když Milena Bartlová také k tomuto tématu uvádí rozsáhlou literaturu, postrádám v ní přínosný sborník *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*.⁷

Kritickou pozornost autorka v páté kapitole dále věnuje metafoře „čtení obrazu“. Stručně rozebírá měnící se způsoby čtení, které jsem bezmála před třiceti lety nazval *modi legendi et videndi*,⁸ zmiňuje také potřebu opakovaného reflektovaného čtení (*ruminatio*), v němž poněkud unáhleně vidí pozadí společenské objednávky vynálezu knihtisku. Pars pro toto tu máme jako na dlani nadhodnocování role dílčího aspektu v neobyčejně složitém procesu přerodu rukopisné knihy v tištěnou. Není tomu v knize poprvé ani naposled. Jde o typický produkt teoreticky směřovaných sond, které míří příliš hluboko a ztrácejí souvislost s jinými, často závažnějšími komponentami celku. Autorka si to většinou uvědomuje, někdy je však příliš ve vleku esoterických, rádoby vědecky exkluzivních teorií postmoderny, které často poprvé přibližuje domácímu odbornému publiku.

Schopnost stručného a přitom kriticky věcného shrnutí náročné látky Milena Bartlová prokázala v téže kapitole při retrospekci vývoje vlastního oboru od druhé poloviny 20. století. Mám tu na mysli zejména její odlišení tří přístupů interpretace „čtení“ středověkých obrazů, tj. interpretace historické (R. Suckale), mediální (H. Belting) a naratologické (W. Kemp). In margine jejího posuzování předností a slabin ikonografie a ikonologie dodávám, že obě metody jsou v určitých fázích výzkumu nezbytné. Stále se například ještě v rukopisech objevují obrazce a motivy, které v příručkách nelze nalézt a které je třeba nejprve rozpoznat. V tom se však jistě s autorkou nerozcházejme.

Vedle otisku zajišťovala „pravou přítomnost“ posvátného zvláštní technika dívání a vnímání, tj. uctívání. Nemohlo nám již uniknout, jak promyšleně a provázaně autorka svou knihu koncipovala. Platí to i pro šestou kapitolu (*Vidět a uctí-*

⁷ *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, (ed.) ALEXANDER PATSCHOVSKY, Ostfildern 2003.

⁸ FRANTIŠEK ŠMAHEL, Od středověku k novověku: modi videndi et legendi, in: Týž, *Mezi středověkem a renesancí*, Praha 2002, s. 11–29.

vat *neviditelné*), v níž však už zřetelně vychází najevo, že základní koncepční osnova spočívá spíše v celkovém rozvrhu než ve vnitřní argumentaci kapitol. To, co mne iritovalo, najednou přede mnou obrazně vyvstalo. Neumím svůj dojem – o nic jiného nejde – vyjádřit jinak než jako účastenství v ohňostroji, kdy mne stále něco ohromuje, oslňuje a zahlušuje. Krátkodobý intenzivní zážitek vystřídá tma, během níž si člověk jen s obtížemi vybavuje, co ho vlastně tak upoutalo. Výhodou knihy ale je, že se k jejím stránkám může čtenář vracet a podle již zmíněného středověkého postupu je „rozžvýkat“.

Na otázku, co si vlastně máme představit pod pojmem uctívání obrazu, lze podle autorky odpovědět nejprve empiricky. Uctívání (*adoratio*) se projevovalo klaněním, líbáním a jinými běžnými způsoby, které sice středověcí autoři vesměs odmítali, nebyli s to je však nahradit teologicky přijatelnými projevy (*veneratio*). Ve spojení se zázračným děním (*miracula*) se úcta k obrazům stýkala s úctou k ostatkům svatých. Autorka tu mimo jiné připomíná výrok Hanse Beltinga, podle něhož je uctívání obrazů „rituálním výronem paměti“, dále se nám dostane poučení o zaujatém aktivním pohledu (tzv. *gaze*) z hlediska současné teorie umění i psychoanalytické filozofie Jacquese Lacana. Následují odstavce o hypnotizujícím pohledu do očí Medúzy, některých madon a světců, poučení o spise Mikuláše Kusánského *De visione Dei*, z moderních teoretiků jsou v dané souvislosti připomenuti Ernst Gombrich a Michel Foucault. Výklad se pak přes další odbočky vrací k teorii i praxi středověké Evropy s velmi zajímavým exkurzem o odpustkové listině k mariánskému obrazu v Českém Krumlově.

Sedmá kapitola se zabývá kategoriemi pohybu a pohnutí. Posvátný obraz, o němž bude převážně řeč, vyžadoval nejen správné pochopení, ale následně i čin. *Imago movens* lze chápat ve trojím smyslu: může jím být pohyblivý obraz, vyvolání citových pohnutí nebo mnemotechnická pomůcka. Ze tří typů obrazů modernistické uměnovědy, narativního, kultovního a devočního, jde takřka výlučně o typ třetí, známý pod německým termínem *Andachtsbild*. Zvláště Pietta jako typický obraz tohoto druhu se stal v německé uměnovědě pravzorem germánského umění a romantické spirituality. S odvoláním na práce Jeffreje Hamburgera autorka dospěla k názoru, že výraz *Andachtsbild* má své oprávnění jen pro obrazy jednoznačně určené pro soukromé vnímání a použití. Mnohé Pietty byly určeny k veřejné prezentaci, k emocionálnímu vydírání věřících a nikoli k niternému soukromému vnímání. Vhodným dokladem je zde monumentální Pietta z Jihlavy ze třetí čtvrtiny 14. století s vyjimatelným Kristovým tělem pro velíkonoční exhibice (obr. 7.3).

Rozdílný přístup žen a mužů k „agenci“ v oblasti sakrálního života Milena Bartlová mimo jiné dokumentuje dvojicí vyobrazení dedikačních scén (obr. 7.6 a 7.7) s odlišnou výškou postav donátorek. O pár stránek dále však nalezneme

vyobrazení, na němž je kníže Jindřich I. Bradatý ve stejném měřítku jako jeho choť Alžběta Durynská (obr. 7.12). Přesvědčivé jsou naopak výtvarné doklady pohyblivých částí soch Krista, Madony i Piety, které sloužily při liturgických i jiných obřadech. „V pohybu“ byly i jiné obrazy, například uzavíratelná křídla oltářních retablů, obrazy nošené při procesích, rozvěšované textilie nebo iluminované bohoslužební knihy. Téměř vše, co se s obrazem i jeho divákem/účastníkem děje, na čem se společně podílejí, podle Mileny Bartlové vystihuje pojem *performance*.

S velikým zájmem jsem přistupoval k 8. kapitole *Vyprávět a učit*, jež příznačně začíná výrokem Řehoře Velikého o kostelních obrazech jako o písmu pro nevzdělané. Nejjednodušším způsobem vyprávění s pomocí obrazů bylo zřetězení jejich samostatných výjevů, ať již v knize, na stěnách svatostánku nebo na samostatných závěsných obrazech, textiliích apod. Na rozdíl od ikon narativní obrazy nevyvolávaly dogmatické rozepře, neboť nevyzývaly k uctívání, nýbrž k vzorové nápodobě (*imitatio*) příkladného jednání Ježíše Krista a jeho záhrobního ansamblu. Termín *interpiktoriality*, který autorka převzala od Cynthie Hahn, se mi jeví poněkud uměle, už proto, že se s ním v dalším textu nesetkáme. Pastvou pro oči jsou i v této kapitole dokumentační ilustrace, například vyobrazení Christiny de Pisan při „četbě“ nástěnného cyklu zjevně světského obsahu (obr. 8.1), anebo neuvěřitelně velké žitavské postní plátno z roku 1472 s devadesáti obrazovými poli (obr. 8.9). V dané souvislosti se mi zdá, že stále ještě neztratil na významu můj pradávňý postřeh o vývojovém skoku od vizuálně narativního cyklu dějových scén běžného typu *legenda picta* a velkoplošným ztvárněním vybraných dramatických a jiných motivů, s nimiž se setkáváme v Giottových freskách v horním kostele sv. Františka v Assisi.⁹

Úvodní odstavce kapitol obsahují většinou důležitou nápovědu dalšího obsahu. Na počátku deváté kapitoly, zabývající se tělem a politikou, mne zaskočil citát ze studie Normana Brysona: „těla jsou od přirozenosti oddělena početnými psychosexuálními, sociálními a politickými kódy, takže jsou stejně produktem jako místem zkušenosti“ (s. 259). Původci bych nejraději dal za domácí úkol přeložit tento výrok do srozumitelné mluvy. Výsledkem by asi byla nic neříkající banalita. Oč vlastně dále jde? Romantický stereotyp údajné duchovnosti středověku již přestal platit, neboť více méně tomu bylo naopak, jak lze doložit uctíváním Ježíšovy pupeční šňůry (obr. 11.13), sušeného výkalu sv. Jana Kolumbána a jiných

(podvržených) tělesných pozůstatků. Ne náhodou také pro středověk měly zcela zásadní význam spory o pravé eucharistické přítomnosti Ježíše Krista ve svátosti oltářní. Ke slovu se v této souvislosti také často dostávají čeští reformátoři. Šlo však, jak autorka dokládá slovem i soudobým vyobrazením, také o imaginaci ženské mystiky, „genderovou transgressi“ (sv. Starosta) či o nuditu Kristova těla (srov. vzácné vyobrazení 9.8). V druhé části Milena Bartlová ex abrupto přechází k veřejné reprezentaci panovníků a jiných vznešených osob prostřednictvím výtvarného umění, případně též architektury. Nechybí tu ani přeskok do žhavé současnosti, libující si v umělecké reprezentaci středoevropských dynastií, ať již formou spektakulárních výstav anebo monumentálních publikací.

Ničt a reformovat zní případný název desáté kapitoly. Dnešní studium ikonoklasmu jako subversivní transformace uctívání obrazu (ikonodulie) zásadním způsobem podle autorky ovlivnil David Freedberg, když ukázal, že destrukční činy představují hraniční odpověď na „prožitek moci obrazu“. Pokud by hlavu Kelta ze Mšeckých Žehrovic bylo možné považovat za zbytek poražené kultovní sochy, byl by to první doklad svého druhu na našem území. Pojem ikonoklasmu už původem slova naznačuje sepětí s východořímskou byzantskou církví, v níž došlo k „dekonstrukci uctívání božstev v obrazech“ již v 8. století. V obecných dějinách Evropy se druhá velká etapa ikonoklasmu odehrála až v reformacích 16. století. Husitská předehra je v uměnovědném bádání stále přehlížena, třebaže právě v ní zazněly pozoruhodné teoretické koncepty týkající se devocionální a liturgické funkce „obrazu“ v širokém spektru jeho možných forem. Milena Bartlová v kapitole shrnula a doplnila svoji nedávno publikovanou studii.¹⁰ Jen letmo se autorka zmínila o lolardech, jejichž ideovou oporou byly Wyclifovy názory na obrazy.¹¹

Po soustředěném, a proto poněkud vyčerpávajícím seznamování s teoretickými výboji jsme dospěli k závěru knihy, který tvoří dvě kapitoly. V pořadí jedenáctá slibuje zabývat se životem a smrtí. V názvu se opět setkáváme s dichotomickými kategoriemi, jde o symptomatický rys celé knihy, který bychom neměli

10 MILENA BARTLOVÁ, *Der Bildersturm der böhmischen Hussiten: Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 59/2010, s. 27–48. V obou případech autorka přehlédnutím zaměnila za editora *Husitské kroniky* Vavřínce z Březové Jaroslava Golla za Josefa Emlera.

11 Oporou bádání tu zůstávají práce MARGARET ASTON, *Lollards ed Reformers. Images and Literacy in Late Medieval Religion*, London 1984; TÝŽ, *Faith and Fire. Popular and Unpopular Religion, 1350–1600*, London 1993.

přehlédnout. O smrti se zde nedočteme nic, co by nebylo známo z literatury posledních tří až čtyř desetiletí. Přesto není radno tuto partii přeskočit, neboť se z ní dovídáme řadu neznámých či méně známých souvislostí k hlavnímu tématu knihy, tzn. ke „skutečné přítomnosti v obrazech“. Mimo jiné mne zaujaly pověry spjaté s vyobrazením sv. Kryštofa, oboustranný obraz milenců při patrně zásrubním aktu a jako tzv. *transi* (obr. 11.6) i údajné překrývání memoriálních obrazů v kostelech. V posledním případě postrádám odkazy na prameny, protože jeden uvedený příklad z florentského chrámu Santa Maria Novella se zdá být dosti specifický. „Živost“ se sice autorce vyjevuje jako jádro problému středověkého obrazu, nezdá se mi však, že by to v případě Pygmalionu, Goléмова šemu a konec konců i ostatků svatých bylo něčím více než jedním z aspektů celé otázky.

Poslední kapitola přináší náročné shrnutí náročné knihy. „Společná skutečnost obrazů“, pokud autorce správně rozumím, spočívá v tom, že jeho podstatným smyslem je zpřítomňovat, re–prezentovat a v případě středověkého obrazu i tematizovat jeho povahu jako místa, kde se neviditelné stává viditelným. Jelikož vytváření virtuálního prostoru bylo záležitostí až „post–renesančního malířství“, přichází pro středověk v úvahu tzv. hierotopie, tzn. funkční vysvětlení uměleckých forem jak vzhledem ke smyslu náboženské praxe, tak i v širším kontextu. Tento nový přístup, s nímž v roce 2006 (!) vystoupil ruský medievista A. S. Lidov (s. 232), Milena Bartlová konkretizuje následovně: „Sakrální středověké obrazy všech médií, druhů i významů byly v naprosté většině určeny k tomu, aby byly vnímány v rámci specifického prostředí. To tvořil architektonický prostor, rituální i nahodilý pohyb v něm, dále vůně, světelná režie, hudba, promluvy, chutě a vizuální umění.“¹² (s. 335) Ve spojitosti s tím pak autorka vyvodila, že ve středověku obraz nebyl iluzivní simulací vnější reality, nýbrž svébytnou realitou ve skutečném prostoru. „Smysl obrazu se tedy realizuje až v performativní akci, na níž se divák/účastník podílí společně s aktivním obrazem.“ (s. 339) Tuto poměrně složitou formulaci usnadňuje pochopit přirovnání s podáváním eucharistie, které se děje pokaždé stejně podle církevních předpisů, zároveň ale vždy jinak, protože na jiném místě, v jiném čase a s jinými účastníky.

12 Otázkou je, zda k tomuto zjištění bylo třeba tolika teoretického umu. Jelikož jsem od dětství byl účasten všemožných forem liturgie ve farním kostele rodného městečka, bylo všechno to klekání, přenášení obrazů, zvonění, vůně kadidla a zapálených svící, ale i klukovské pošuchování, pokukování po děvčatech a jejich hihňání součástí mých nedělních a svátečních chvil. Připouštím však, že podobné zážitky nejsou již tak běžné, jak tomu bylo v mém mládí.

Jen nesměle přistupuji ke shrnutí své sice soustavné, avšak oborově omezené četby. Autorka důsledně naplnila svůj cíl, jímž bylo teoreticko-diskurzivní zpracování náročného tématu na pomezí řady uměnovědných, společenskovedních, ale i exaktních disciplín. Přesto jsem na pochybách, zda tolik učené teorie kolem středověkého obrazu přispělo k jeho novému, naší době odpovídajícímu pochopení. Mnohé z toho, co autorka teoreticky vyvodila, bylo již více méně známo díky „modernistickým“ metodikám, které postmoderní slovní a pojmová ekvilibristika ne vždy zatím dokázala nahradit. Zatímco základní osnova knihy je dodržena takřka železnou disciplínou, výklady uvnitř kapitol místy postrádají soudržnost. Může to ale být jen mé zdání, neboť ve svém věku již nejsem s to se akomodovat na flešovou medializaci spočívající v příliš častých a rychlých střizích.

Vzhledem k promyšlené a důsledně dodržené stavbě knihy mne přece jen poněkud zarazilo, jak málo se v nich dostali ke slovu samotní tvůrci. Cennini se v knize mihne jen jednou, častěji vystupuje jen Alberti, Dürera budeme v rejstříku marně hledat.¹³ Také záměry „konceptorů“ by bylo možné ve středověkých smlouvách v mnohem větším rozsahu dohledat. Naopak opravdu závažným obohacením knihy jsou desítky neznámých nebo málo reprodukováných vyobrazení, vesměs usnadňujících pochopení textu.¹⁴ Respekt především vzbuzuje obrovský chronologický i teritoriální rozsah knihy od antiky až po současnost, od Byzance až po Albion.

Ještě něco: v blízké budoucnosti by se mohlo stát, že historik dějin umění za svůj profesionální život zažije trojí akomodaci vlastního oboru podle proměny kulturních a jiných potřeb doby. Přesněji řečeno, mohlo by tomu tak být, kdyby každý následoval autorku ve vědomém souladu s epistomé doby.

František Šmahel

13 Částečně tu vycházím z heuristiky ke své studii *Hoc opus pinxit... Drobné postřehy k autorským atribucím středověkých mistrů*, in: *Ars videndi. Professori Jaromír Homolka Ad honorem*, (edd.) Aleš Mudra, Michaela Ottová, Praha 2006, s. 19–33.

14 Jen výjimečně se mi popisky k vyobrazením nezdají zcela přesvědčivé. Například podobnost mezi madonou z katedrály v Cambrai a její údajnou replikou od Dircka Boutse (6. 12,13) není příliš zjevná. Jindy postrádám výtvarný pendant, bez něhož výklad postrádá oporu (6.16).