

Ivan GERÁT, *Obrazové legendy sv. Alžběty. Téma, médium a kontext*, Veda, Bratislava 2009

254 s., ISBN 978-80-224-1083-0

Některé verze legendy o životě, smrti, skutcích a zázracích sv. Alžběty Durynské-Uherské uvádějí jako místo jejího narození Prešpurk, dnešní Bratislavu. Nejspíš to neodpovídá historické skutečnosti – o Alžbětině životě víme relativně dost spolehlivého a narodila se patrně v Székesfehérváru –, ale z hlediska historické paměti je to fakt, se kterým je třeba počítat. Už nějakou dobu jej ostatně připomíná (mimořádně umělecky nezdařený) bronzový pomník na Bratislavském hradě. Rok po oslavách 800. výročí narození světice vyšla na Slovensku kniha, která chce odborné i širší kulturní veřejnosti předložit vědecky kvalifikovaný umělecko-historický pohled na Alžbětinu legendu tak, jak se dochovala ve středověkých obrazových dokumentech.

Autor je ředitelem Ústavu dějin umění Slovenské akademie věd, doktorát získal na univerzitě ve Freiburgu a patří k významným osobnostem slovenského dějepisu umění, a to nejen ve své generaci. Knížku si připravil početnou řadou jednotlivých studií a přednášek, přitom ale nepodlehł až příliš častému nešvaru techniky „copy and paste“ a práce nepůsobí jako montáž textů psaných pro jiné příležitosti. Právě naopak – některá témata, o nichž psal jinde, do knihy nezařadil. Klipový styl kratičkých kapitolek či spíše delších odstavců se samostatnými názvy ale logické výstavbě textu vůbec neprospěl. O tom, že autor přece jen kopírování používal, svědčí doslovné opakování jednoho odstavce (s. 163 a 188). Příjemná grafická úprava Jany Sapákové úspěšně kombinuje čistotu a střizlivost s využitím současné typografické estetiky. Jinak pečlivě redakci unikla nepříjemná chyba dvakrát zopakované mýlky v datu – o století – v jednom odstavci (s. 169–170). Ne všechny tituly citované v poznámkách se také objevují v závěrečném seznamu literatury.

Knihá sestává ze tří kapitol, jimž předchází čtyřstránková úvaha o metodologii zkoumání vztahu textu a obrazů. První kapitola zaujímá tři čtvrtiny rozsahu knížky a obsahuje dvě třetiny ilustrací. Popisuje obrazová ztvárnění legendy o sv. Alžbětě Uherské-Durynské. Autor ji strukturoval podle chronologické linie života světice, na niž jako na nit „navléká korálky“ jednotlivých vyobrazení z rozličných zdrojů – z různých zemí od Itálie po Pobaltí, vytvořených v mezích tří století a provedených v různých výtvarných médiích. Orientaci čtenáře v tomto velice bohatém souboru bohužel ztěžuje fakt, že v knize nenajde přehled, jaké obrazové cykly autor zpracovává, a zdůvodnění, zda jde o kompletní evropský materiál, či zda je to výběr, případně jaká byla kritéria výběru. Druhá kapitola třídí vybranou část hlavních památek legendárních cyklů o sv. Alžbětě takříkajíc napříč strukturu první kapitoly, totiž právě podle médií, tradičněji řečeno podle uměleckých technik. Zabývá se tím, jaké možnosti nabízela tvůrcům, objednavatelům a recipientům rozličná média v širokém rejstříku od relikviařové schránky zdobené zlacenými reliéfy přes iluminované rukopisy po různé

umístěné nástěnné malby a oltářní retáblly, složené z deskových maleb a soch. Ačkoli tato kapitola je nepochybně těžištěm celé knihy, má rozsah pouhých 33 stran. Poslední, už pouze dvacetistránkový oddíl tematizuje „historické kontexty“ a zabývá se tím, jaké cíle sledovali objednavatelé různých alžbětinských cyklů. Široké panorama sahá od komtura řádu německých rytířů v Marburku ve 13. století přes dvorské prostředí neapolských Anjouovců ve 14. století až po košické patricie konce 15. století, a pro školence historika je výklad neúnosně zestručněný. Největší pozornost zde autor věnuje Košicím, což na samý závěr dotvrzuje příloha kvalitních barevných ilustrací, ukazujících dvanáct scén z legendy na křídlech hlavního oltáře košického dómu. Čtenář si ale není zcela jist, zda je košický cyklus zvýznamněn jen proto, že je „domácí“, anebo z nějakého podstatnějšího důvodu.

Aktuální odbornou pozornost kulturních dějin a dějin umění přitáhlo k sv. Alžbětě výročí v roce 2008. Výstavu na Wartburgu doprovázel mohutný dvojdílný katalog, do nějž Ivan Gerát také přispěl hesly o obrazech zapůjčených ze Slovenska.¹ Alžběta ale nestála stranou zájmu zejména německy psané historiografie ani předtím a jako jedna z mála evropských světic se těší nejen živému náboženskému kultu, nýbrž problematika s ní spojená je i všestranně historicky probídaná. V její osobě se protíná hned několik trajektorií aktuálního historiografického zájmu soustředěných okolo témat genderu a sociální legitimizace moci. Alžběta Uherská-Durynská je pozoruhodná jako žena, která využila konvenční signifikace ženského postavení k zásadnímu převrácení obvyklých hodnot sociálního statutu: pasivní, služebnou podřízenost radikalizovala do té míry, že se stala jiným typem aktivity. Alžběta je nesporně aktérkou dění, popírá své nadřazené postavení princezny a šlechtičny, zároveň ale přitom zjednává novou legitimizaci pro ženy, jejichž posvěcujícím znakem nebyla panenská askeze a mučednictví, ale mateřství, manželství a právě ponížená služba. To vše je zajímavé sledovat jak v rekonstruované „historické realitě“, tak paralelně na rovině analýzy formulace legendy svěťice a utváření její společenské role. Podobné figury a proces konstrukce jejich svatosti patří ve 13. století k parametrům „velké změny Západu“. Nic z těchto otázek a směrů studia ale Gerátova kniha neobsahuje, a to i přesto, že její autor sám nedávno psal o genderové analýze středověkých mystiček.² Nad tím si může recenzentka jen povzdechnout a zalitovat, rozebírat však musí knihu takovou, jakou její autor skutečně napsal, a ne jakou bychom rádi četli.

Obrazové legendy sv. Alžběty se pohybují striktně na terénu dějin umění. Jak autor vykládá v metodologickém úvodu, vychází od klasické ikonografie, která se stala součástí umělecko-historických metod od dvacátých let 20. století, aby popisovala výjevy a osoby zpodobené středověkými uměleckými díly, protože ta už modernímu divákovi přestala být automaticky srozumitelná. Gerátovým cílem je ale další stadium výkladu, pro nějž se používá název ikonologie a jenž dosahuje objasnění ne pouhého námětu obrazu, ale jeho komplexního *duchovního*

1) *Elisabeth von Thüringen: eine Europäische Heilige I-II*, hg. Dieter BLUME – Matthias WERNER, Petersberg 2007.

2) IVAN GERÁT, *Saints and their heavenly bridegroom. Pictorial documents of feminine mystic in Central Europe*, in: *The Iconology of Gender I*, Szeged 2008 (= *Eastern and Western traditions of European Iconography* 3), s. 41–48. Bibliografii autora lze nalézt na [on-line] <<http://www.dejum.sav.sk/PRACOV/gerat4.htm>>.

významu. Předpokládám, že tímto souslovím Gerát přeložil Panofského pojem *intrinsic meaning*, přičemž jej znatelně posunul od původního nenáboženského významu do oblasti křesťanské spirituality. K dosažení této hlubší roviny autor používá vedle standardního ikonologického postupu, jímž je vyhledávání textů, které objasní podobu obrazu, také studium narativní struktury a mediálních specifík jednotlivých alžbětinských cyklů. Určitým překvapením pro čtenáře pak je, když dospěje k závěrečné kapitole, ve které náhle čte rozbory pracující s okolnostmi politických a ekonomických dějin a ukazující intence jednotlivých objednavatelů na rovině reprezentace jejich statusu. Ty se zdají být v rozporu s cílem objasňovat *duchovní význam*, který Gerát v souladu se svou verzí překladu pojmu zřejmě chápe jako náboženský rozměr uměleckých děl. Knize ovšem naléhavě chybí závěr, který by ozřejmil podobné nejasnosti, syntetizoval zjištění dosažená z různých úhlů pohledu a nabídl očekávané formulace o vzhledu do *duchovního významu* středověkých alžbětinských cyklů. Autor namísto takového závěru bohužel napsal krátké osobní vyznání obdivu ke světici a jejím legendám, které „*nás učia, že na rozmach života, ktorého radikálna odvaha nám ukazuje našu vlastnú malosť, sa dá reagovať aj láskavým a pokorným prijatím*“ (s. 208).

Soudím, že závěr chybí proto, že na základě předchozího rozboru nebylo možné k žádnému závěru dojít. *Duchovní význam* zůstal pouhým vágním poukazem na náboženské a etické hodnoty především díky nedostatečné pevnosti zvoleného metodologického přístupu. Rozbory sociálních kontextů v závěrečné kapitole musely nutně zůstat roztříštěnými a nespojitými poukazy bez souhrnné vypovídací hodnoty, protože příklady ze zeměpisně, časově i sociálně rozličných situací nespojuje nic jiného než právě úcta ke sv. Alžbětě Uherské-Durynské. Ta je navíc např. v případě Karla IV. Lucemburského nedostatečně doložená. Je-li obraz sv. Alžběty na Karlštejně jedním ze 129 obrazů světců a světic, těžko to považovat za důkaz o obzvláštní úctě slavného panovníka k této světici. Nedostatek přesnějšího rozlišení mezi liturgickým kultem a náboženskou úctou je ostatně jednou z příčin určité povrchnosti této kapitoly, stejně jako nesoustavné zařazení „ikonických“ obrazů světice – tedy takových, které *nejsou* součástmi narativních cyklů. Přesněji řečeno: i rozbory v poslední kapitole by byly mohly přinést plodné výsledky, pokud by ale nepracovaly s „historickými fakty“ jako s vnější pevnou oporou uměleckohistorických analýz, nýbrž je kriticky interpretovaly jako sociální konstrukty. Stejně jako sv. Alžběta dialekticky spojila aktivitu a pasivitu životního postoje, také historické umělecké dílo nebylo jen pasivním odrazem dění, nýbrž zároveň jeho aktivním spolutvůrcem.

Ačkoli to Gerát nikde výslovně neuvádí, můžeme v jeho metodě rozpoznat *druhou ikonologii*, tedy postup, do něhož – bohužel bez výslovné programové reflexe – upravil Erwin Panofsky po II. světové válce svůj původní ikonologický projekt.³ Tehdy také aplikoval na pozdně gotické umění postupy, které původně

3) Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca – London 1984. U nás je Panofsky znám především z výboru svých pozdních prací s důležitým doslovem Josefa Krásky: Erwin PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981. Obecněji k jeho metodě v češtině srov. příslušné pasáže obou učebnic dějin uměleckohistorické metodologie: Petr WITTLICH, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2008; Jiří KROUPA, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 2007.

vytvořil při studiu italské pozdní renesance a manýrismu. Základním nástrojem této metody je hledání starších textů jakéhokoli žánru, které by bylo možné považovat za předlohu studovaného obrazu. Gerát tuto metodu obohacuje o aktuální kritiku narativní struktury a mediální povahy obrazů a jejich sérií. Zároveň se ale liší od poválečného Panofského také tím, že opět předpokládá, že výsledkem studia bude získání vhledu do hlubšího, *duchovního významu*, což byl nárok, který sám Panofsky v této etapě své činnosti již opustil. Gerátova kniha ovšem bohužel prokazuje, že povrchní a teoreticky nepropracované naroubování recentních metod na klasickou metodu nefunguje. Domnívám se, že je to způsobeno především skutečností, že rozbor narativní struktury obrazových sérií podle Wolfganga Kempa⁴ neslibuje a také nepřináší vhled do *duchovního významu*, nýbrž analyzuje struktury a konstrukce takové série ve zcela určitém sociálním prostředí a v určité historické situaci. Podobně lze popsat i mediální analýzu Viktora M. Schwarze.⁵ Zkřížení (post)strukturalistických metod s metodou duchovědnou by vyžadovalo mnoho předběžné teoretické práce s předem nejistým výsledkem a v předkládané aditivní podobě zkrátka není plodné.

Soudím, že pro celkový neuspokojivý výsledek není bez významu ani to, že Gerát vůbec nepracuje s konvenční topologickou strukturou hagiografických vyprávění ani s konceptem hagiografického diskurzu. Hledání textu příslušného k obrazům se zdá být v případě obrazových cyklů svěťice úkolem odsouzeným k snadnému úspěchu, známe přece zapsané legendy. Jenže stejně jako v ostatních případech středověké hagiografie se úplná a bezchybná konkordance prakticky nikdy nekoná. Autor ale tento problém neřeší, ostatně vztahem obrazu a textu se detailně a hlouběji zabýval jen v několika případech u některých výjevů (kreslený cyklus v tzv. *Liber depictus* z českokrumlovského kláštera klarisek, nástěnné malby v neapolském kostele Santa Maria Donna Regina, košický hlavní oltář). Podle dnešního stavu studia se zdá být jediným nástrojem, který umožní pochopit a osvětlit nekoherenci mezi texty a obrazy, právě koncept hagiografického diskurzu. Stručně řečeno jde o to, že obrazové cykly i jednotlivé „ikonické“ obrazy byly plnoprávnými součástmi hagiografického diskurzu, který dále tvořily liturgické performance a jejich písemné fixování, hudební skladby, divadelní představení v liturgickém rámci i mimo něj, oficiálně vedené seznamy zázraků i konkrétní životní situace jednotlivců, mystická vidění, a také literární legendy. Za společný signifikans považovala středověká společnost skutečný průběh života svěťce a jeho význam „v nebesích“.⁶ Vymezení etapy středověku je dáno jednak specifickou rolí církevní autority v procesech signifikace, jednak fungováním společnosti na pomezí orálního a chirografického režimu myšlení a komunikace. Pro studium obrazových cyklů je tedy podstatné brát neustále

4) Wolfgang KEMP, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; Týž, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1994.

5) Michael V. SCHWARZ, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien – München 2002. Srov. recenze Ivan GERÁTA, in: *Ars* 37, 2004, s. 166–170.

6) Podrobněji s argumentací a literaturou srov. Milena BARTLOVÁ, *Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli Svatovítské katedrály*, in: *Castrum pragensense* 6, 2005, s. 57–74; TÁŽ, *Úvahy o vyobrazení svatováclavské legendy na schodišti Karlštejna*, in: *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna*, vyd. Zuzana Všečeková (= Průzkumy památek 2006, příloha), s. 50–57.

v úvahu skutečnost, že obrazy pro specifické publikum měly v tomto komplexu různá, vždy však aktivní postavení. Reliéfy na Alžbětinské relikviářové tumbě v Marburku měly autoritu stát se základem všech dalších zpodobení a mohly se podílet i na formulaci literární legendy, přitom ale zůstávaly většinou prakticky nepřístupné a „nečitelné“ všem, s výjimkou několika místních kleriků. Pokud vůbec známé byly, muselo se to dít pomocí sekundárních, prostředkujících vyobrazení. Výběr scén a jejich ztvárnění v *Liber depictus* vyplýval z toho, že šlo s velkou pravděpodobností o inspirační příručku pro kazatele činné v ženském krumlovském klášteře. Volbu výjevů a jejich inscenaci na košickém retáblu určila skutečnost, že monumentální dílo vzniklo v průsečíku reprezentativních nároků královského (spolu)donátora a sociálního světa košického měšťanského publika. Mimochodem, genderové hledisko nejvíce postrádám právě v analýze košického oltáře, jehož tři monumentální ústřední figury Panny Marie a obou sv. Alžbět (novozákonní i Uherské-Durynské) prezentovaly ženskou *agency* skutečně naléhavě.

Koncept hagiografického diskurzu by poskytl chybějící matici, jež by pomohla uvést jednotlivá Gerátova zjištění do vzájemné souvislosti. Druhým strukturujícím nástrojem studia hagiografie by měla být trvalá pozornost k tomu, jakou úlohu hraje v jednotlivých konkrétních případech standardní členění hagiografických narací podle čtyřdílného schématu *vita – martyrion – translatio – miracula post mortem*. U nového typu světice, představovaného právě a významně sv. Alžbětou Uherskou-Durynskou, podléhá klíčové proměně kategorie martyria. Není jím už sadistické mučení, veřejná poprava či krvavá vražda, nýbrž trpělivé snášení muk, které přináší konflikt mezi společenskými konvencemi a oddaností asketickému životu. Jak může být vdaná žena, matka a paní domácnosti zároveň oddělenou (sakrační) nevěstou Kristovou? Je také třeba si stále znovu klást otázku, do jaké míry jsou řešení a volby, obsažené v konkrétním alžbětinském cyklu – a je jedno, zda jde o literární legendu, liturgické čtení nebo obrazové vyprávění – záměrem konstrukce nového hagiografického vzoru ze strany objednavatele (či konceptora), namířené na specifické publikum, pro něž má životní role sv. Alžběty různé významy. Jestliže scéna proměny žebráka, kterého Alžběta uložila do vlastní manželské postele, v krucifix ovinutý růžemi připomíná mystická vidění řeholnic, mohla být volba právě tohoto výjevu v městském farním kostele (Košice) vedena záměrem ukázat, že k signifikaci duše jako Kristovy nevěsty postačují i duchovní akty realizované v rámci běžného života spořádaných měšťanů.

Zvláštní poznámku je na závěr recenze třeba věnovat způsobu, jakým Gerát pracuje s bibliografickým zázemím své práce. Za závažné přehlédnutí je třeba označit vynechání odkazu k podrobným aktuálním rozborům košického hlavního oltáře, které napsali pro *Dejiny slovenského výtvarného umenia* Kaliopi Chamonikola a Robert Suckale.⁷ Je nanejvýš chvályhodné, že autor přečetl velké množství aktuální literatury, a to samozřejmě nejen slovenské, maďarské

7) *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Gotika, red. Dušan BURAN, Bratislava 2003, s. 364–382, 708–709; na s. 709–711 najdeme katalogové heslo Ivana Geráta.

a české, ale i německé a anglosaské (užitečná by byla i literatura polská). Nejasné však zůstává, proč z této lektury nevyužil aktivně řadu poznatků, na jejichž absenci jsem výše upozornila. Především koncept hagiografického diskurzu byl již uveden i do česky psané literatury a Gerát dokonce cituje jednu studii Zdeňka Uhlíře, který na tom má hlavní zásluhu. Záměrná volba jiného postupu, než k jakému dospělo recentní bádání, je jistě možná, ale bylo by ji třeba důkladně a poučeně odůvodnit.

Je s podivem, že zmínku o legendárním místě narození světice v Bratislavě v knize vůbec nenajdeme. Snad ji autor považoval za příliš „nevědeckou“? Nevíme, argumentaci si bohužel nechal pro sebe. Tento detail mi po přečtení charakterizoval celou recenzovanou knihu. Působí dojmem lehkosti, která ale není výkonem mistrovského zvládnutí odborného stylu, nýbrž plyne z nedořečenosti, prázdných míst v struktuře argumentace, z toho, že příliš mnoho otázek a problémů je jen nadhozeno, ale zůstávají nerozebrané a neuzavřené. Souhrnná charakteristika bude znít, že ambice, přislíbené názvem a formátem, bohužel naplňuje jen zčásti. Přináší zejména ne zcela přehledný popis materiálu obrazového ztvárnění sv. Alžběty Uherské-Durynské v evropském středověkém umění, jež dokládá na mnoha převážně černobílých fotografiích. Dobře ji lze využít, pokud potřebujeme nalézt ilustrace k jednotlivým epizodám z legendy světice. Vědecký přínos spočívá v tom, že ukazuje možné směry podrobnějšího studia některých cyklů, a to jak z hlediska komunikačních možností jednotlivých výtvarných médií, tak také z hlediska intencí jejich objednavatelů. Nemůže se ale stát novým východiskem pro obnovenou ikonologii. Naopak, zdá se potvrzovat zásadní pochybnosti o tom, zda je ikonologická metoda pro studium středověkého výtvarného umění vůbec nosná a plodná.

MILENA BARTLOVÁ

Petr Chelčický: Spisy z Pařížského sborníku, ed. Jaroslav BOUBÍN, Historický ústav AV ČR, Praha 2008
(= Sběrka pramenů k náboženským dějinám 1)

272 s., ISBN 978-80-7286-124-8

Jako první svazek obnovené ediční řady *Sběrky pramenů k náboženským dějinám* vyšel a slibně ji předznamenal soubor čtrnácti spisů Petra Chelčického z rukopisného sborníku pařížské Národní knihovny sign. Fonds slave 29. Tím, že Jaroslav Boubín dal přednost vydávání děl svérázného myslitele české reformace po jednotlivých rukopisech, vystavil sebe i svého autora tvrdé zkoušce. Sám sobě si uvázal na krk těžké břemeno a Petra Chelčického předložil k četbě bez výběru. Nedělejme si velké iluze, pokud až dosud Chelčický zůstával v dějinné paměti, pak tomu bylo a je především díky trojici jeho stěžejních spisů, jmenovitě *Sieti víry*, *Postile a O trojiem lidu řeč*. Z celkového počtu zhruba padesáti jeho děl byla zatím vydána necelá polovina, přičemž až na výjimky šlo o spisy zapadlé v roztroušených