

MILENA BARTLOVÁ

O SPOLEČENSKÉ FUNKCI A PRAKTICKÉM UŽITÍ STŘEDOVĚKÝCH OBRAZŮ A SOCH*

Dámy a pánové,

i ti z vás, kdo se výtvarnému umění obdivují, aniž by se jeho zkoumáním živili, si jsou jistě vědomi toho, že středověké obrazy a sochy nevznikaly, na rozdíl od dnešního umění, pro vystavení v muzeích a galeriích, jak se s nimi setkáváme v převážné míře dnes. Některé z nich totiž dodnes potkáme v kostele, což vede k přesvědčení, že původně šlo o objekty náboženské úcty. Pokud bychom z toho však dovodili, že už původně byly obrazy a sochy v kostelech umístěny jednotlivě a že tu byly předmětem intenzivního uctívání, tak jak tomu bylo v 19. století a začasť je dodnes, citelně bychom se minuli s poznáním historické skutečnosti. Otázky po tom, jak byla ve středověku umělecká díla umísťována, jak byla vnímána a jak se k nim lidé chovali, se dostávají do zorného pole historiků umění až v posledních dvou desetiletích. Domnívám se, že snaha o zodpovězení těchto otázek je nesmírně důležitá nejen proto, že umístění, praktický vztah i společenská funkce mohou mít klíčový význam pro pochopení formy, obsahu i významu díla, ale také proto, že dnešní podoba těchto vztahů a funkcí utváří nevědomý postoj, se kterým ke středověkým dílům přistupujeme. Zatímco pro milovníka umění je pohled optikou dnešní kultury a jejího kontextu přirozený, měl by se historik umění snažit o zaujetí reflektovaného stanoviska tak, aby byl schopen dnešní názor konfrontovat s pokusem o rekonstrukci historické reality, jakkoli je tato rekonstrukce odsouzena k nezbytné fragmentárnosti a náznakovosti.

Předně je třeba si uvědomit, že naše dnešní pojetí uměleckého díla, jehož dominantní funkcí je funkce estetická, je historickým jevem, který vznikl zhruba od přelomu 14. a 15. století a prosadil se někdy mezi koncem 18. a koncem 19. století. Je přirozené, že estetická funkce byla ve výtvarné tvorbě přítomna od samých počátků lidské výtvarné činnosti, které časově souvisí s pře-

* Text habilitační přednášky přednesené před vědeckou radou filozofické fakulty Masarykovy univerzity 12. října 2000.

kročením hranice mezi hominidem a člověkem. V průběhu staletí se však proměňovala míra závažnosti, jakou estetická funkce měla pro objednavatele, producenta i uživatele výtvarného díla. Ve středověku, tedy od 10. do 14. či 15. století, byla tato míra poměrně nevelká. Díky rozšíření křesťanské kultury mimo středomořskou kulturní oblast, mezi nově christianizované „barbarské“ národy, jejichž původní kultura zásadně nedůvěřovala noetickým a transcendentním možnostem figurálního výtvarného zobrazení, nabyla ve středověku opět na významu magická funkce výtvarného díla. Proti ní prosazovala křesťanská církev posílení funkce sdělování informací. Řečeno okřídlenými slovy papeže Řehoře Velikého, obrazy jsou písmem nevzdělaných. Pro negramotnou většinu tehdejší společnosti poznání nějakého textu bylo výsledkem nikoli jeho čtení, ale jeho poslouchání a již antická psychologie pracovala se známou zkušeností, že vizuálně vnímané informace se ukládají do paměti pevněji a jistěji, nežli slyšené slovo, a že emocionálně nabitě sdělení má lepší účinek nežli prostá informace. Výtvarné dílo, tedy obraz a socha, mají tu pozoruhodnou přednost, že jsou schopny zprostředkovávat informace nejen obohacené emocionálním nábojem, ale také sémanticky polyvalentní, což skvěle vyhovovalo středověké metodě argumentace a výkladu. Navíc může být výtvarné dílo – na rozdíl od přednášeného textu nebo hudební a divadelní produkce – trvale přítomné, může být k dispozici opakovaně a přitom stále stejně. Trvanlivost a neměnnost hmotných objektů i informací byla pro středověkou společnost obtížně dosažitelnou, a proto velmi vysoce ceněnou hodnotou, jež stála nejen například za vysokým hodnocením zlata, které se ani po dlouholetém vystavení nepříznivým podmínkám nemění, ale také za technikou provádění středověkých maleb. Představa o tom, jak vypadá dobře srozumitelné dílo, se v průběhu středověku proměňovala a závažnost tohoto požadavku se samozřejmě lišila podle toho, komu bylo umělecké dílo určeno – jiná byla tato funkce v případě veřejně přístupné nástěnné malby ve vesnickém kostele a jiná v případě luxusního iluminovaného rukopisu, určeného k prohlížení jen jednotlivci nebo skupince zasvěcených.

Jinou funkcí, která nepozbyla svého významu dodnes, je funkce tezaurace hmotných statků v uměleckém díle. Ve středověku měla poněkud odlišnou podobu v tom smyslu, že vyřazení finančních prostředků z ekonomického oběhu tím, že za ně bude pořízeno umělecké dílo, souviselo se zbožností společnosti, v níž bylo poskytnutí daru jednou z velice důležitých sociálních aktivit a hodnot. Darování drahocenného, ostentativně nákladného uměleckého díla Bohu či světcům bylo důležitým veřejným projevem navázání vztahu jednotlivce k transcendentnu, který bychom mohli charakterizovat římským heslem *do ut des*, pokud by pro dnešní chápání náboženského vztahu nebylo příliš pejorativní. Přejít od gotiky k renesanci se mj. projeví i v tom, že příznakem nákladnosti přestane být zjevné užívání drahocenných materiálů a stane se jím jasně deklarovaná provenience díla od některého slavného umělce, poznatelná podle jeho jedinečně osobitého stylu a později podle zřetelné signatury.

Konečně pak nemůžeme pominout ani funkci společenské legitimizace pomocí uměleckého díla. Nejčastěji ji plní veřejná, monumentální díla, která svou formou odkazují k autoritě, která je dárce legitimacy – ve středověku to byla

především autorita jevů a institucí zakotvených v minulosti. Schopnost demonstrovat, že nová společenská elita je právoplatnou nástupkyní poražených elit minulých, však mají i díla určená jen pro soukromé užití, jak dokládá například luxusně vybavený kodex Bible, který si dal v historicky orientovaném stylu vyzdobit v letech 1434 až 1435 husitský hejtman Filip z Padeřova, jeden z nemnoha husitských předáků, který nebyl původem nižší šlechtic, ale poddaný chlap. Obecněji lze ostatně říci, že výtvarné umění středověku zastávalo v tehdejší společnosti místo bližší dnešní vizuální reklamě a propagaci nežli dnešnímu chápání uměleckého díla jako výrazu niterných prožitků svého autora.

Z dnešního pohledu se nám zdá, jakoby ve středověku byla vytvářena pouze umělecká díla náboženského určení. Obávám se však, že tento dojem, z něhož byly mnohdy vyvozovány i obecnější představy o kulturním habitu celé epochy, je do jisté míry klamem, který způsobuje nerovnoměrné dochování historických památek. Obrazy a sochy (ale i architektura) náboženského určení měly totiž přes veškeré proměny života evropských církví mnohem větší šanci na to, že si zachovají své původní použití, a že tedy nebudou nahrazeny objekty či stavbami novými, nežli tomu bylo v případě uměleckých děl určených pro bydlení, odívání či praktický výkon politické moci na všech úrovních; nemluvě o tom, že díla světského určení daleko snáze podléhala prostému opotřebení a změně vkusu. I když byla dejme tomu mariánská socha vyjmuta z tabernáku, jehož byla součástí a v němž byla původně umístěna, mohla i nadále a často může dodnes sloužit jako liturgicky odůvodněná výbava kostela, který navštěvují již celé generace místních obyvatel. Naproti tomu například malované táflování, jehož praktickým účelem původně bylo zateplení luxusní obytné místnosti, se poškodilo běžným používáním a navíc úplně ztratilo svou funkci po přechodu na efektivnější techniky zajišťování teploty v obytných budovách.

I ty nejlépe dochované památky středověkého náboženského umění však podléhaly historickému vývoji a proměnám křesťanské církve. Praktické zkušenosti z výkladu obsahu a významu středověkých uměleckých děl nás přesvědčují o tom, že jsou dnes často zcela nepochopitelné i pro aktivního věřícího, což ukazuje na přinejmenším značnou míru jejich reálné historické podmíněnosti. Velmi zřetelně je proměnlivost zjevná na změnách v umělecky ztvárněném vybavení kostelů, které samo odráží změny v liturgii. Významnou změnou například bylo v katolických zemích důsledné rušení tzv. lettneru, tj. západní části přepážky mezi chórem klášterních či kapitulních kostelů a jejich lodí přístupnou pro laiky, k němuž došlo na přelomu 16. a 17. století v důsledku požadavku Tridentského koncilu, aby byl hlavní oltář a liturgie u něj probíhající dobře viditelný pro všechny návštěvníky kostela. Dnes si také již stěží představíme, že sochařská díla se mohla používat k liturgickým inscenacím – například socha Krista na oslátku byla tažena na kolečkách v procesí, zatímco socha Vzkříšeného Krista byla na svátek Nanebevstoupení vytahována nahoru, až zmizela zrākům přihlížejících ve speciálním otvoru v klenbě kostela. Ten se nazýval „otvor svatého Ducha“, protože o letnicích se tudy zase spouštěl model holubice. V raném novověku pak potřeba umístit svatostánek (tedy schránku, kde jsou umístěny posvěcené hostie v době mimo bohoslužbu) přímo na oltářní mensu,

vedla k rekonstrukcím a mnohdy vzhledem k proměně dobového vkusu zároveň ke zrušení gotických oltářních retáblů. Často přitom byly rozděleny na jednotlivé obrazy a sochy, přičemž se mnohdy oboustranné desky oltářních křídel rozřezávaly na dva samostatné obrazy pomocí techniky vyvinuté ke štípání tenkých dřív exotických dřev v nábytkářství 18. století. V následujícím období se pak jednotlivé obrazy a sochy z rozebraných oltářů výhodně uplatňovaly na uměleckém a starožitnickém trhu. Až na vzácné výjimky tak zanikly základní útvary, v nichž byly středověké obrazy a sochy v kostele prezentovány, totiž skládací či zavírací oltářní retábly či archy. Prezentace obrazů a soch v nich umožňovala ukazovat jako symbolický úběžník liturgie u oltáře různé obrazové programy při různých liturgických příležitostech. Základní verzí bylo otevření oltáře při slavnostní bohoslužbě a jeho uzavření při všech ostatních příležitostech; vzácně se dochovaly podrobné návody pro kostelníka, kdy, jak dlouho a jakým způsobem má být ten který oltář ukazován. Prezentace obrazů a soch tak nabývala časového rozměru, který zasazoval umělecké dílo do přirozeného světa velmi specifickým způsobem – lze říci, že o něco podobného se snaží některé aktuální umělecké směry.

Nejvýraznější změnou v životě náboženských uměleckých památek ovšem byly jednotlivé případy ikonoklasmu, tedy záměrného ničení výtvarných uměleckých děl. Přes širokou diferenciaci příčin, podnětů, průběhu i následků jednotlivých projevů ikonoklasmu od Byzance 8. století přes reformaci po Francouzskou revoluci lze rozpoznat dva hlavní rysy, jež ničení vyvolávají – jednak je to ostentativní luxus a drahocennost uměleckých děl, jednak přžívající relikty magického pojetí obrazu. Ty souvisejí s jiným aspektem praktického užívání náboženských uměleckých děl ve středověku (ale i v raném novověku, ba do jisté míry dodnes), totiž s jejich uctíváním. Nešlo a nejde jen o projevy schválené církevním úřadem, tedy o modlitby, někdy odměněné odpustky, ale mnohem častěji o projevy, které jsou na hranici teologicky přípustného jednání, anebo ji přímo překračují, ať už se jedná o poskytování votivních darů, obětí květů a svíček, líbání obrazu, jeho omývání, oblékání a nošení v procesích, až po léčení lidí i dobytka předmětem, který zprostředkovává dotyk uctívaného obrazu. O tom, že tyto formy uctívání existovaly i ve středověku, nemůže být pochyb. Jsme však zatím odsouzeni k rozsáhlé nejistotě o tom, kterých konkrétních dochovaných památek – dnes „uměleckých děl“ – se takové uctívání už tehdy týkalo. Určitější jsou v tomto ohledu jen díla soukromého určení a odpovídajících, tedy drobných rozměrů, jejichž povrch je zřetelně opotřeben až poškozen hlazením a líbáním. Naprostá většina obrazů a soch středověkého původu, a možná všechny, které jsou dnes uctívány, se takovým objektem staly až v raném novověku, nejdříve v době třicetileté války – místním, brněnským příkladem může být například socha Panny Marie Vranovské.

Uctívání obrazů se nám může zdát podivnou či nepochopitelnou aktivitou. Přesto si musíme připustit, že postoj úcty až nábožného charakteru je ve vztahu k uměleckým dílům, a zejména starým, standardní i v naší společnosti, a že podobnost muzea s chrámem není jen povrchní metaforou. Je příznačné, že tento postoj je doprovázen i ikonoklastickým jednáním, ať už je to polití Rembrandto-

va obrazu kyselinou nebo stržení a poničení pomníku představitele poraženého režimu. Nesmí nás mýlit, že pachatelé těchto činů jsou dnes klasifikováni jako psychicky nemocní – i to je, jak známo, historicky určitá společenská kategorie. Ostatně i přítomnost prezidentova portrétu v úředních místnostech a školních třídách nelze vysvětlit jinak než přesvědčením o jeho magickém spojení se zobrazeným člověkem, který jaksi osobně dohlíží na to, co je konáno ve jménu státu. Jakkoli jsou takové postoje a jednání motivovány i chápány zcela jinak než ve středověku, zůstává pozoruhodným faktem, že obrazy a sochy jsou svým způsobem uctívány stále. Právě díky mnohým vazbám našich nereflektovaných, tzv. přirozených názorů na stará umělecká díla je nezbytné, aby ten, kdo se těmito díly zabývá v rámci historického vědeckého bádání, se na ně dokázal aspoň částečně podívat zvenčí.

ON SOCIAL FUNCTIONS AND PRACTICAL USE OF MEDIEVAL SCULPTURES AND PICTURES

Habilitation Lecture held before the committee of the Faculty of Arts at the Masaryk University in Brno on October 12, 2000

Professional historian of medieval art should try to gain a mental distance from such practical functions as some medieval objects, labeled „art“ in the modern era, fulfill in our society. Aesthetic function was, of course, present from the beginnings of fully human creativity, but its significance differed according to historical situation. Medieval European culture revived relicts of archaic magical functions of artistic creation, and the Christian church stressed, in contrast, the function of art as bearer of information (*“art is the scripture of the illiterates”*). Then as now, art served to conserve financial means, but a gift of expensive artwork to a saint or to a church was realized inside a society, in which a gift giving still retained its archaic connotations. Finally, both monumental and private art was able to provide legitimation to individuals or classes that have newly arrived at places of power. Basically, the social position of visual art in medieval society was closer to the place occupied now by advertisement and propaganda, than to our concept of art as means of expression of intimate feelings of the artist.

Commonplace knowledge that medieval society created only religious art may be based on misconception. Religious artworks had much higher chance to come down to us through the centuries than those created for everyday use of the privileged classes, because they could serve their basic function for all the time, in spite of the historical changes which took place in the devotional and liturgical practices of the Christian church.

We do not know much about the original placing of sculptures and paintings in church interiors. Still, we can suggest that most of them were presented in units such as altarpieces or tabernacles that were opened only on special circumstances. The presentation of images was thus enhanced by an element of time, which can be replicated in the present museum environment only with difficulties. Some artworks were used for liturgical staging, still others were private devotional pieces – these can be recognized by small format and they often bear heavy physical traces of wear by touching and kissing. Of course, many images were venerated, often in ways hardly acceptable to both medieval and modern church authorities, but unfortunately we do not know which from the extant works these were before the 17th century. Veneration brought iconoclasm with it and, surprisingly, some features of both these ways of behavior can be identified even nowadays.

