

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
**„TANEC SMRTI“ V RUKOPISE KNM SIGN. XVIII B 18 A IMAGINACE SMRTI
V ČESKÝCH RUKOPISECH POZDÍHO STŘEDOVĚKU**

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Horníčková, PhD.

Autorka práce: Eliška Uhrová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 4.

2022

Anotace

Eliška Uhrová

"Tanec smrti" v rukopise KNM sign. XVIII B 18 a imaginace smrti v českých rukopisech pozdního středověku.

Tato bakalářská práce se zabývá primárně iluminací "Tance smrti", pocházející ze středověkého biblického rukopisu Knihovny Národního muzea sign. XVIII B 18 z r. 1441 (fols. 542r a 542v). V první řadě seznamuje čtenáře prostřednictvím krátkého přehledu s dobovým vnímání smrti. Následně rozebírá historický a náboženský kontext doby husitské revoluce a postrevolučního období. Součástí práce je také přehled vývoje knižní malby od dob Václava IV. až do období vzniku rukopisu KNM XVIII B 18, který bývá označován také jako Bible husitského kněze. Nejvýznamnější částí je však popis a interpretace všech souvisejících celostránkových iluminací, zobrazujících Poslední soud, věřící vyznávající své hříchy, svátost eucharistie, Bolestného Krista, Krista soudce, a především Tanec smrti. Závěrem se pokouší odpovědět na otázku, zdali se v našem prostředí originálně pojatý motiv může skutečně označovat jakožto Tanec smrti.

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Horníčková, PhD.

Klíčová slova: Tanec smrti, středověké iluminace, ikonografie Smrti, umrlec, středověká ikonografie

Annotation

Eliška Uhrová

„Dance of Death" in ms. XVIII B 18 (Library of the National Museum) and the imagery of death in the Bohemian manuscripts of the late Middle Ages

This bachelor thesis deals primarily with the illumination of "Dance of Death", originating from the medieval biblical manuscript of the National Museum Library sign. XVIII B 18 from 1441 (fol. 542r and 542v). First of all, it acquaints the reader with the perception of death at the time through a brief overview. It then analyzes the historical and religious context of the time of the Hussite revolution and the post-revolutionary period. Part of the work is also an overview of the development of book painting from the time of Wenceslas IV. until the period of the creation of the manuscript KNM XVIII B 18, which is also referred to as the Bible of the Hussite priest. However, the most important part is the description and interpretation of all related full-page illuminations depicting the Last Judgment, believers confessing their sins, the sacrament of the Eucharist, the Sorrowful Christ, the Judge of Christ, and above all the Dance of Death. In the end, it tries to answer the question of whether the original motif in our environment can be called the Dance of Death.

Thesis supervisor: PhDr. Kateřina Horníčková, PhD.

Keywords: Dance of Death, Medieval illumination, iconography of Death, corpse, medieval iconography

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Poděkování

Děkuji především PhDr. Kateřině Horníčkové, PhD. za odborné vedení, věnovaný čas a veškeré cenné rady, které mi v průběhu tvorby této práce poskytla. Zároveň děkuji rodině a přátelům za pomoc a podporu.

Obsah

1. Úvod.....	1
1.1. Reflexe literatury	2
2. <i>Speculum mortis, ars moriendi</i> a středověké představy smrti.....	3
2.1. Moralistní motivy smrti: Memento mori	5
3. Historický kontext vzniku rukopisu KNM XVIII B18	8
3.1. Husitský biblicismus a knižní malba	11
4. Bible husitského kněze (rkp. KNM XVIII B 18) a její výzdoba.....	14
4.1. Iluminace Tance smrti	19
5. Motiv rozkladu: porovnání Tance smrti s námětem tzv. transi náhrobků a legendou O setkání třech živých s třemi mrtvými.	28
6. Závěr.....	33
7. Seznam zdrojů	36
7.1. Primární prameny	36
7.2. Literatura	36
7.3. Internetové zdroje	37
8. Seznam příloh.....	38
9. Obrazová příloha	39

1. Úvod

Ústředním tématem této bakalářské práce je pozdně středověká iluminace tzv. Tance smrti z rukopisu KNM XVIII B 18, který pochází ze sbírek Národního muzea, a v literatuře bývá označován jakožto Bible husitského kněze. Samotnému popisu zkoumané iluminace však předchází několik kapitol.

V první z nich se čtenáře snažím obeznámit s přehledem dobového vnímání smrti a s opatřeními, která musel věřící před svým skolem vykonat, aby dosáhl vysněné dobré smrti. Tyto tzv. poslední věci člověka daly vzniknout novému literárnímu druhu *ars moriendi*, o nichž se v kapitole zmiňuji podrobněji. Následně se věnuji shrnutí vývoje zobrazování personifikované Smrti, započatého již v řecko-římském období.

Podstatným úsekem práce je, dle mého názoru, i část věnována historickému, ale především náboženskému, kontextu husitské revoluce a postrevolučního období, která je zaměřena především na hlavní proud utrakvistické církve, jenž byl myšlenkově zakotven na Pražské univerzitě. Nedílnou součástí je i nástin vývoje knižní malby od dob Václava IV., až do období konce válečných let, kdy vzniká i námi zkoumaný rukopis.

Po obecném popisu tohoto rukopisu se text dále zaměřuje na dvě celostránkové iluminace zobrazující Poslední soud a Krista soudce, Bolestného Krista a svátost eucharistie, bez jejichž popisu a interpretace by nebylo vyznění pražského Tance kompletní. Následuje obecné seznámení s motivem Tance smrti a jeho historickým vývojem. V tomto úseku také námi zkoumanou iluminaci popisuji a předkládám interpretaci založenou především na jednotlivých zobrazených figurách.

Nejzásadnější otázka, která se týká Tance smrti v Bibli husitského kněze je ta, zdali se opravdu jedná o jmenovaný motiv. Proto v práci nalezneme kapitolu, která se zaměřuje na postavu rozkládajícího se umrlce a představuje obdobné motivy, ve kterých se tato figura vyskytuje. Jmenovitě se jedná o tzv. etážové transi náhrobky a motiv legendy o třech živých a třech mrtvých (*Dit des trois morts et des trois vifs*). Zde se zároveň pokouším nastínit jednotlivé rozdíly mezi těmito náměty. Závěrem se na položenou otázku snažím odpovědět.

1.1. Reflexe literatury

Primárním pramenem pro tuto bakalářskou práci mi byl samotný pozdně středověký rukopis ze sbírek pražské Národní knihovny, jenž je znám pod přízviskem Bible husitského kněze.

Základní literaturou, která mě provázela celou mou bakalářskou prací a velmi často mi byla nápomocnou ve chvílích tápaní, je pak kniha *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku* od Daniely Rywиковé.¹ V této práci jsem našla vše podstatné ohledně zobrazování smrti a konkrétních motivech, které se smrti týkají. Přínosné je také zaměření na českou produkci. Za nejpodstatnější však přirozeně považují tu skutečnost, že Daniela Rywиковá jednu ze svých kapitol věnuje přímo i pražskému Tanci smrti v rukopise KNM XVIII B 18. Jediným dalším autorem, zabývajícím se Tancem smrti v Bibli husitského kněze, je Alexander Patschovsky. Tuto práci se mi podařilo nalézt v českém překladu v knize *Bludiště pravé víry: sektáři, kacíři a reformátoři ve středověkých Čechách*.²

Třetí kapitolou, zaměřenou na historický a náboženský kontext, mě provázely především dvě publikace. Konkrétně se jedná se o práci Zdeňka V. Davida *Nalezení střední cesty: liberální výzva utrakvistů Římu a Lutherovi*³ a *Uprostřed Evropy: České země na konci středověku* od Františka Šmahela⁴.

Při obecném popisu Tance smrti jsem musela nahlédnout hned do několika publikací, jelikož názory ohledně datace, ale i místa vzniku tohoto motivu, jsou mezi badateli námětem sporu. Autoři mnou užití literatury se v mnoha případech vzájemně vyvracejí a předkládají rozdílné názory, týkající se interpretace tohoto motivu. Mým cílem v této kapitole bylo představení těchto jednotlivých postojů včetně argumentací, s nimiž autoři vystupují. Jako příklad těchto publikací zde uvedu *Der tanzende Tod – Mittelalterliche Totentänze* od Gerta Kaisera⁵ či práci Jeana Delumeaua: *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*,⁶ která je zaměřena spíše na společenský kontext.

¹ Daniela Rywиковá, *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava 2016.

² Alexander Patschovsky, *Bludiště pravé víry: sektáři, kacíři a reformátoři ve středověkých Čechách*, Praha 2018.

³ Zdeněk V. David, *Nalezení střední cesty: liberální výzva utrakvistů Římu a Lutherovi*, Praha 2012.

⁴ František Šmahel, *Uprostřed Evropy: České země na konci středověku*, Praha 2022

⁵ Gert Kaiser, *Der tanzende Tod – Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main 1983.

⁶ Jean Delumeau, *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. Praha 1998.

2. *Speculum mortis, ars moriendi* a středověké představy smrti

Konfrontace se smrtí je v dnešní uspěchané době, kdy stárnoucí a umírající odsouváme na okraj společnosti živých, diametrálně odlišná od dob minulých. Díky anonymitě umírání na nemocničních lůžkách lze na smrt lépe zapomenout, můžeme ji vytěsnit. Člověk žijící například v pozdním středověku tuto možnost neměl. Smrt byla nezakryvaná, všudypřítomná a důvěrně známá pro staré i pro mladé.⁷ Světy živých a mrtvých se prostupovaly v každodenní realitě stejně jako v rovině imaginace. Pro středověkého člověka má proto Smrt nejen svou tvář, ale i lidské vlastnosti: jedná, diskutuje, promlouvá, aktivně a dramaticky zasahuje. Může být dobrá, špatná, spravedlivá, moudrá či dokonce chlípá.⁸

Její všudypřítomnost však nevyvolávala lhostejnost. Stejně jako dnes měli lidé ve středověku jedinou jistotu, a to tu, že zemřou. Na rozdíl od naší postindustriální, převážně ateistické společnosti čelili těmto obavám prostřednictvím náboženství, které nabízelo představu posmrtného života a vedlo k dualistickému vnímání smrti. Křesťané totiž rozlišují mezi tzv. první smrtí, tedy biologickým zánikem fyzického těla, která otevírá bránu k věčnému životu, a smrtí druhou, tj. duchovní či eschatologickou. Fyzická smrt se, jakožto důsledek prvotního hříchu, nevyhne nikomu. Zatímco smrt eschatologická je jakousi smrtí bez smrti, neboť duše hříšníka neumírá, nýbrž je odsouzena k útrpnému pobytu v očistci či se po Posledním soudu opětovně spojí se svým tělem v pekle. Duchovní zánik byl vnímán jako finální trest za spáchané smrtelné hříchy, jež nebyly v momentě fyzické smrti náležitě potrestány, jelikož neproběhlo tzv. účinné pokání.⁹

Připomínka tělesného zániku a obava z eschatologického konce byly běžnou součástí pozdně středověké každodennosti a liturgie. Ubikvitární *memento mori* mělo vést věřící k počestnému životu, zakončenému tzv. dobrou smrtí. Poslední vědomé věci člověka byly proto vnímány jako dovednost, které je třeba se naučit.¹⁰ Aby bylo možné dosáhnout již zmíněné dobré smrti, musel člověk učinit náležitá opatření.¹¹

⁷ Norbert Elias, *O osamělosti umírajících v našich dnech*, Praha 1998, s. 7-15.

⁸ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 18.

⁹ Ibidem, s. 19.

¹⁰ Ibidem, s. 20.

¹¹ Norbert Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Jinočany 2001, s. 58.

Prvotním předpokladem byla samozřejmá víra ve vzkříšení a spořádaný život dle evangelia a učení církve.¹² Nesměla se však opomenout ani samotná příprava na moment smrti. Důležitým aspektem bylo sepsání testamentu, který byl často pokračováním zpovědi, a jehož součástí měly být fundace zakládané pro spásu duše, darované do vlastnictví církve. Když umírající ulehl na smrtelné lože, shromáždili se kolem něj nejbližší příbuzní, širší příbuzenstvo, přátelé, sousedi, a především kněz. Chřadnoucí člověk posléze vykonal jeden z kajících skutků a požádal účastníky i nepřítomné o odpuštění všeho zlého, jehož se vůči nim dopustil v myšlenkách, slovech či skutečích. On sám také odpouštěl. Dalším z kajících skutků, který musel být vykonán, bylo vyznání hříchů, načež následovalo udělení rozhřešení slovy kněze: *Ego te absolvo a peccatis . In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*. Nemocný měl dále naposledy pojmout svátost eucharistie a přijmout tzv. poslední pomazání, tedy pokřizování posvátným olejem na patřičných místech těla jako je hlava, oči, uši , nos, rty, krk, prsa, srdce, ramena, ruce, nohy a obzvláště bolavá místa. Ve smrtelných úzkostech byli také vyzíváni svatí, mezi nimi v pozdním středověku oblíbená sv. Barbora, jakožto pomocnice v „dobré“ smrti. V tomto momentu umírající v modlitbách, svírajíce svíci a hledíce na Ukřižovaného Krista, mohl v klidu očekávat příchod smrti. Zbylí účastníci odříkávali obvyklé kající žalmy.¹³ V momentu smrti duše umírajícího opouští tělesnou materii a vyčkává den Posledního soudu, kdy se znovu spojí se svým původním hmotným příbytkem, a bude souzena Kristem, jenž definitivně rozhodne o jejím osudu.¹⁴

Touha náležitě se poučit o umírání, jaké se líbí Bohu, dala vzniknout literárnímu druhu *ars moriendi*.¹⁵ Jednalo se o didakticko-mystické texty, zdůrazňující křesťanskou morálku, navazující na kánon IV. lateránského koncilu, který žádal důkladnější náboženskou edukaci a teologické vzdělání laiků a nižšího kléru. Dle nařízení koncilu měli všichni věřící podstoupit tzv. generální zpověď nejméně jednou do roka, aby tuto povinnost, jež je nezbytná pro spásu duše, nevykonávali na poslední chvíli.¹⁶

Ars moriendi se tedy stalo klíčovým motivem pokoncilní pastorační praxe a jak upozornil Jean Delumeau: „*můžeme jej považovat za hlavní zbraň masové výchovy*“.¹⁷ Texty tohoto typu byly také často doprovázeny rytinami či iluminacemi zobrazujícími personifikovanou Smrt. Přítomnost této postavy umocňovala naléhavost a zásadní potřebu

¹² Viz Rywiková (pozn. 1), s. 20.

¹³ Viz Ohler (pozn. 11), s. 58-82.

¹⁴ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 21.

¹⁵ Peter Dinzelbacher, *Poslední věci člověka: nebe, peklo, očistec ve středověku*, Praha 2004, s. 28.

¹⁶ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 138.

¹⁷ Viz Delumeau (pozn. 6.), s. 66

osvojení si *ars moriendi*, bez které by neproběhlo řádné pokání a následná spása duše, která je klíčem k vysněnému posmrtnému životu.¹⁸

2.1. Moralistní motivy smrti: Memento mori

Tzv. umrlčí tematika se samozřejmě nepromítla pouze do *ars moriendi*. Stejně jako samotný postoj k umírání se zobrazování smrti v průběhu staletí vyvíjelo. Vrátime-li se ke křesťanským počátkům, nalezneme návaznost na řecko-římskou tradici, jež zobrazovala Smrt v podobě Thanata, tedy boha smrti, mladého okřídleného muže s uhaslou, popřípadě dolů obrácenou pochodní.¹⁹ V antickém prostředí se také poprvé setkáváme s vyobrazením kostlivce či lebky, známé z pompejské mozaiky, dnes uložené v Národním archeologickém muzeu v Neapoli.²⁰ V období mezi pádem Římské říše a karolínskou dobou nám není známé žádné obrazové znázornění personifikované smrti. Dle Jilla Bradleyho lze tuto skutečnost vysvětlit křesťanskou teologií zmrtvýchvstání, která zbavila smrt její moci, jelikož věřícím přislíbila věčný život.²¹ I nadále však byla akceptována jako součást lidské přirozenosti.²²

Nejstarší známá středověká vyobrazení personifikované Smrti jsou téměř vždy prezentována ve spojení s peklem. Smrt je často ztotožněna s osobou d'ábla, nikoliv však jako samostatná stojící postava nýbrž jako hlava či polopostava, z níž někdy šlehají plameny. Tato vyobrazení byla ovlivněna raně středověkou vírou, že člověk má nevyhnutelný a přirozený sklon k hříchu, a proto bude v momentě své smrti konfrontován s d'áblem v podobě *cruenta bestia* (krvavé bestie). Zobrazování tohoto typu nalezneme například ve známém karolínském rukopise, v tzv. Utrechtském žaltáři.²³

V první polovině 9. století se pak setkáváme s vyobrazením postavy, jež je spojována s falešným bohem či přímo s eschatologickou smrtí. Tuto démonickou mužskou postavu s křídly a hlavou omotanou hadem nalezneme ve Štuttgartském žaltáři. Stejně jako v předchozím příkladě se vedou spory i o další figuru, která se nachází ve zmiňovaném rukopise. V tomto případě se však možnost identifikace s personifikovanou Smrtí zdá o něco pravděpodobnější. Jedná se o démonickou, plameny šlehající bytost s křídly a pochodní, která se ve výjevu objevuje ve spojitosti se starozákonními egyptskými ranami. Pod postavou se

¹⁸ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 155.

¹⁹ Křídla dodnes patří mezi atributy smrti a můžeme je nalézt v mnoha dílech

²⁰ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 30.

²¹ Jill Bradley, The Changing Face of Death, in: Christian Krötzel – Katariina Mustakallio (eds.) *On Old Ages: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout 2011, s. 59.

²² Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 30.

²³ *Ibidem*, s. 32.

nachází několik mrtvých těl a v pozadí jsou zřetelné stavby zapálené jejím přičiněním. Smrt je zde zobrazena jako posel zkázy a svým zpodobněním navazuje na antickou ikonografickou tradici, a to především díky hořící pochodni.²⁴

Zpodobnění Smrti v lidské formě však v této době nalezneme spíše zřídka. Mnohem častěji se objevuje jakožto alegorie ve spojitosti s prvotním hříchem či Ukřižováním. Například v souvislosti s umocněním Kristova vítězství nad smrtí a d'áblem se u paty kříže objevuje had či drak. V anglosaském žaltáři nalezneme zase jakousi hybridní zoomorfni bytost ztotožněnou s d'áblem, která má démonickou hlavu a dračí tělo.²⁵

Hady, démony, temné anděly a další spojence d'ábla raného středověku od první třetiny 14. století postupně vytlačuje postava umrlce, zbavená zprvu jakékoliv společenské i osobní identity. Tento typ zobrazení navazuje na veršované skladby z přelomu 10. a 11. století, v nichž se poprvé objevuje barvitý popis rozkládajícího se lidského těla. V tomto pojetí je umrlec vizuálně ztvárněn již na přelomu první a druhé třetiny 13. století v italské nástěnné malbě, jejíž náměty vycházejí z žánru *Vado mori*. Tyto latinské elegické básně jsou vystavěny na otázce: *Ubi sunt qui ante nos...* (Kde jsou ti, kdož před námi...)²⁶ Často bývají spojovány s motivy, ve kterých se promítá sociální rovnost ve smrti, jako jsou díla z okruhu *Dit des trois morts et des trois vifs* (Setkání třech živých s třemi mrtvými)²⁷ či Tance smrti. Těmto námětům však budou vzhledem k tématu mé bakalářské práce věnované samostatné kapitoly, kde si tuto spojitost popíšeme podrobněji.

Na obecný rozmach makabrovní tematiky ve 14. století musíme hledět skrze kontext doby. V roce 1347 zachvátila Evropu morová nákaza, tzv. černá smrt, která zapříčinila úmrtí zhruba třetiny obyvatel starého kontinentu. Epidemie, mimo velkých populačních ztrát, zapříčinila také častější neúrodu, bouření městského i venkovského obyvatelstva, občanské války atd. V období mezi pol. 14. a 15. století se tak lidé museli dennodenně vyrovnávat s pohledem na otevřené hroby, rozkládající se mrtvoly²⁸ a na obávanou *mors improvisa*, tedy smrt bez patřičných rituálů, svátostí, řádného pohřbu a v té době nemyslitelné sociální izolaci.²⁹ Lidé byli více než dříve vnímavější ke smutečním výjevům, jak je líčilo kázání, a to zas nevědomky odráželo situaci, v níž každodenní pohled na mrtvoly zbavuje smrt jejího

²⁴ Ibidem, s. 34.

²⁵ Ibidem, s. 35.

²⁶ Ibidem, s. 39-46

²⁷ André Corvisier, *Tance smrti*. Praha 2002, s. 9-10.

²⁸ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 106-109.

²⁹ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 20.

důstojenství.³⁰ Obava ze smrti a dramatické zhroucení řádu světa působily na středověkého člověka jako předobraz apokalypsy, a odrazily se v příslušných motivech, jako např. v Triumfech smrti.³¹

Smrt, ať už v rovině symbolické či v postavě umrlce, se do života jedinců promítala jak ve formě vizuální, skrze výtvarné umění, tak ve formě verbální, skrze kázání a liturgii. Obě varianty měly silně moralistický podtext a ovlivňovaly jak život věřícího, tak průběh jeho posledních chvil v pozemském světě.

³⁰ Viz Delumeau (pozn. 6), s.109.

³¹ Viz Rywиковá (pozn. 1),s. 20.

3. Historický kontext vzniku rukopisu KNM XVIII B18

Vznik Bible husitského kněze, jejíž nebiblické části je věnována tato práce, se datuje do roku 1441, a jak již zažitý název napovídá, pochází z utrakvistického prostředí. Její výklad se tedy neobejde bez krátkého historického, a především náboženského kontextu husitské revoluce a postrevolučního období.

V 70. letech 14. století začaly do Prahy proudit filozoficko-teologické spisy oxfordského profesora Johna Wycliffa, které svou průbojností zaujaly mladé české univerzitní mistry. Wycliffovy názory na církev byly odsouzeny většinou zahraničních mistrů v roce 1403, kdy na pražské univerzitě započaly několikaleté spory o jeho učení, které postupně utvářely zásady husitského reformního programu. Vyvrcholením tohoto konfliktu byl tzv. Kutnohorský dekret, vydaný v roce 1409 králem Václavem IV., v jehož důsledku získala domácí část učenců přednostní výsady na vysokém učení. Touto změnou se na pražské univerzitě otevřel prostor proudům usilujícím o reformu církve a společenského života.³²

Než němečtí učenci na základě událostí v Kutné hoře opustili pražskou univerzitu, obviňovali z wicleffovského kacířství Jana Husa a jeho žáky, kteří v prvních patnácti letech 15. století připravili cestu k uskutečnění reformace. Husův zájem se soustředil především na institucionální reformu církve. Trnem v oku mu bylo její správní a učitelské autoritářství, které zabraňovalo jakékoliv konstruktivní diskusi. Tento skepticismus vůči výchovné autoritě církevních správců byl zapříčiněn především odporem vůči prelátům, jejichž moc spočívala spíše na administrativní funkci než na teologickém vzdělání. S tímto postojem souvisí i jádro Husovy církevní nauky, které bylo, jak píše Zdeněk V. David: „*nejvýraznějším odkazem následující české reformaci*“ a „*spočívalo v zamítání zásady, že se musí bez diskuse přijímat cokoli, co papež nebo římská kurie nařídí, i když to odporuje dřívějšímu stanovisku či praxi*“.³³

Hus se však mnohem méně angažoval v další otázce význačné pro české opravné hnutí, jímž bylo časté přijímání pod obojí, tedy jak těla Kristova v podobě posvěcené hostie, tak krve Kristovy v podobě posvěceného mešního vína z kalicha.³⁴ Eucharistický kult zesiloval v pražském prostředí již od dob Jana Milíče z Kroměříže, kterého například spolu s Matějem z Janova či Tomášem ze Štítného, můžeme řadit mezi předchůdce české

³² Viz Šmahel (pozn. 4), s. 19.

³³ Viz David (pozn. 3), s. 60., 63-66.

³⁴ Ibidem, s. 63.

reformace. V očích zastánců eucharistie převyšovala oltářní svátost vše, s čím se mohl věřící v církevním životě setkat.³⁵ Je paradoxem, že jedna z nejdůležitějších postav církve pod obojí se o ustanovení *sub utraque* přímo nezasloužila. Přesto je však Hus před svou smrtí doktrinálně schválil.³⁶

O zavedení laického přijímání pod obojí, které bylo potvrzeno v roce 1414, se pak zasloužil především Husův spolupracovník Jakoubek ze Stříbra. Jednalo se o logické rozšíření dřívějšího důrazu na prvořadou roli častého přijímání v křesťanském životě. Další vývoj nastal v roce 1417, kdy byla eucharistie zavedena i pro děti a nemluvnata.³⁷

Jak již bylo naznačeno, v čele hnutí stála pražská města se správní základnou na pražské univerzitě.³⁸ Tento hlavní proud utrakvistické církve se v letech 1416-1417 střetl s radikálním tábořským proudem, který prosperoval na venkově a byl inspirován lidovým sektářstvím. Přestože se táborité opírali především o venkov, v Praze nakrátko získali spojence zastávajícího radikální myšlenky, a to kněze Jana Želivského.³⁹ Právě na základě jeho kázání se rozbouřený dav 30. července 1419 vydal svrhnout konšely z novoměstské radnice. S následnou smrtí Václava IV. (16. srpen) padly slovy Oty Halami „*poslední hráze dělící české země od revoluce*“. Následující přelomové datum 17. srpna, kdy nejnižší vrstva pražského obyvatelstva zaútočila na kostely, vtiskne husitské revoluci cejch obrazoborectví.⁴⁰

V roce 1421 byly (s podmínkou pozdější obhajoby před mezinárodním církevním fórem) na časlavském sněmu přijaty tzv. Čtyři pražské artikuly, které se staly dlouhodobým nábožensko-politickým programem české reformace. Součástí tohoto čtyřbodového programu, odrážejícího dvě desetiletí reformních úvah univerzitních mistrů, bylo: svobodné hlásání slova Božího, přijímání svátosti oltářní pod obojí, osvobození církve z pout hmotného bohatství a světského panování, a trestání zjevných hříchů. Přestože následující roky, naplněné válečnými střety a výstupy radikálů, dovedly univerzitní mistry k vystřízlivění a reformní myšlenky se začaly soustředit především na laické přijímání *sub utraque*,⁴¹ nalezneme částečné ohlasy těchto artikulů i v námi zkoumaném rukopise, jež vznikl o deset let později.

³⁵ Ota Halama, *Otázka svatých v české reformaci: její proměny od doby Karla IV. do doby České konfese*, Brno 2002, s. 12

³⁶ Viz David (pozn. 3), s. 66.

³⁷ Ibidem, s. 68-69.

³⁸ Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001, s. 41.

³⁹ Viz David (pozn. 3), s. 70-71.

⁴⁰ Viz Halama (pozn. 35), s. 29.

⁴¹ Martin Nodl, *Česká reformace*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380-1620)*, Praha 2011, s. 17.

Největšího úspěchu v zápase s římskou církví dosáhli utrakvisté dle Františka Šmahela v roce 1432, kdy přijali pozvání církevního koncilu k předporadám, konajícím se v Chebu. Za rozhodčí autoritu ve sporu o čtyři artikuly byl uznán Boží zákon, praxe prvotní církve a jim odpovídající učení církevních otců. Samotné veřejné slyšení husitského poselstva se konalo až v roce 1433 v Basileji, a názorové neshody obhájců a odpůrců vedly k dohodě o dalším jednání v Praze.⁴²

V důsledku několika činitelů, z nichž nejvýznamnější byla především nespokojenost širokých vrstev s nadvládou radikálních bratrstev, se katolická a utrakvistická šlechta na krátkou dobu sjednotila, aby se 30. května roku 1434 utkala v rozhodující bitvě s tábority a sirotky u Lipan. Pádem radikálních bratrstev byla uzavřena revoluční fáze husitství. Neznamenalo to však porážku husitských Čech. Rozpory, v té době již opět rozděleného společenství, se znovu objevily při hledání oboustranně přijatelných dohod s basilejským koncilem a Zikmundem Lucemburským, toužícím po Českém trůnu. Zástupci koncilu s výhradami připouštěli pouze jednu část ze čtyř artikul a totiž přijímání laiků z kalicha. Rozhodující vliv měla husitské většině zajistit volba Jana Rokycany za pražského arcibiskupa. Představitelé koncilu však byli s touto událostí stejně nespokojení, jako s požadavkem na rozchvácení církevních statků.⁴³

Výsledkem ujednání opozičních stran se stala tzv. Basilejská kompaktáta, která byla slavnostně vyhlášena 5. července roku 1436 v Jihlavě.⁴⁴ Téhož roku byl Zikmund Lucemburský pod podmínkou potvrzení nástupnických požadavků, zemských privilegií a náboženských dohod, přijat za českého krále. Po příjezdu do Prahy však svých závazků nedostál. Zastával dokonce odmítavý postoj vůči Janovi z Rokycan. O rok později Zikmund umírá. Katolická strana poté na sněmu koncem roku 1437 prosadila návrh na zvolení Albrechta II. Habsburského novým králem. Jeho nečekané úmrtí v roce 1439 zastihlo zemi v situaci, kdy ani jedna ze soupeřících stran nebyla schopna prosadit své cíle. Tato skutečnost vedla v roce 1440 k sepsání tzv. mírného listu, kterým se šlechta obou vyznání zavázala k dodržování míru do volby příštího panovníka.⁴⁵

V této společenské situaci vzniká rukou bývalého univerzitního studenta Bible Husitského kněze. Čtyřicátá léta zároveň znamenají pro utrakvistickou církev počátek úpadku, a to především v důsledku nedostatku kněžstva, znamenající nárůst neobsazených

⁴² Viz Šmahel (pozn. 4), s. 27.

⁴³ Ibidem, s. 27-28.

⁴⁴ František Šmahel, *Basilejská kompaktáta: příběh deseti listin*. Praha 2011, s.67-68

⁴⁵ Viz Šmahel (pozn. 4), s. 28.

farností, kterých se ujímají katoličtí kněží.⁴⁶ V tomto období se však odehrává také řada synod, na kterých se pražská umírněnější strana, vedená Janem z Rokycan, definitivně stává vedoucí silou utrakvistické církve.⁴⁷ Současně se upevňují názory na tradiční formu liturgie. V padesátých letech se pod vedením Rokycany prosadí střední cesta v otázce posvátných obrazů, která je v utrakvistických kostelech připouští, avšak v umírněném počtu.⁴⁸ Stejně tak se obnovuje instituce poutí a potvrzuje uctívání svatých.⁴⁹ V této otázce se nicméně udržel zdrženlivý přístup, a to především k uctívání svatých ostatků, které Rokycan radil spíše uschovat nežli veřejně vystavovat.⁵⁰

3.1. Husitský biblicismus a knižní malba

K rozvoji knižní kultury, a s ním spjatého knižního malířství, došlo v českých zemích již za vlády Václava IV.. Z jeho rozsáhlé knihovny se nám dochovalo 8 bohatě iluminovaných kodexů vysoké umělecké kvality. Většina těchto rukopisů obsahuje latinské texty, nalezneme však i příklady německých a českých překladů. Nejznámějším z těchto děl je monumentální Václavova bible, vzniklá kolem roku 1390. Její iluminace ve své době znamenaly značný pokrok především ve vynalézavém tlumočení epického děje a iluzivního obrazového prostoru.⁵¹ Z okruhu malířů Bible vycházely nejvýznamnější osobnosti krásného slohu v oblasti knižní malby, jež působily v Čechách mezi lety 1400 a 1420.⁵²

Jakožto příklad kontinuity mezi knižní malbou doby husitské a předhusitské bývá ve starší literatuře uváděno dílo význačného malíře Mistra Krumlovského *Specula*, který v Krumlovském sborníku ilustroval český překlad typologické skladby *Speculum Humanae salvationis* a některé další texty.⁵³ Jeho technika je úspornější, zaměřená na expresivně působící černé a bílé linie a na barevné kontrasty. Směřoval tím k dějovému a kompozičnímu

⁴⁶ Viz Nodl (pozn. 41), s. 26.

⁴⁷ Viz Halama (pozn. 35), s. 57-58.

⁴⁸ Viz Šmahel (pozn. 4), s. 79

⁴⁹ Viz Halama (pozn. 35), s. 58.

⁵⁰ Viz Šmahel (pozn. 4), s. 80.

⁵¹ Karel Stejskal a Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991, s. 24-25.

⁵² Josef Krása, *Rukopisy Václava IV*, Praha 1971, s. 166-174.

⁵³ V posledních letech ovšem převládá názor, že Krumlovský sborník nepochází z husitského prostředí, jak Karel Stejskal převážně na základě několika iluminací předpokládal. Dle nedávných poznatků předložených Miladou Studničkovou mohla být objednavatelkou kodexu Eliška z Kravař, která mohla projevovat sympatie s obecnými cíli reformního hnutí, což však nedokládá Stejskalovu hypotézu, že se jedná o práci vytvořenou pro husitské radikály. Mělo jít o výchovnou pomůcku pro její děti.

Více např.: Milena Bartlová, *Pravda zvítězila: výtvarné umění a husitství 1380-1490*, Praha 2015, s. 153-156.

zjednodušení, dalo by se říci až k lidovému pojetí. Své postavy zobrazoval spokojené či usměvavé i v pohnutých situacích.⁵⁴

V důsledku následujících válečných let opustilo české země velké množství umělců převážně jiné národnosti. Dřívější kontinuita a soutěživost mezi místními ateliéry, která zajišťovala rychlejší vyspívání uměleckých myšlenek, tak zeslábla. Tato situace zapříčinila pokles společenského významu umění a sním spjatou prestiž vedoucí umělecké oblasti, které jsme dosáhly již za dob Karla IV. Neblaze také působila dlouholetá izolace od vnějšího světa v momentě, kdy v umění okolních oblastí docházelo k pronikavému pohybu.⁵⁵

Přestože umělecká činnost pohasla, určitá oblast zakázek (zejména Bible) nadále pokračovala. V prvních letech revoluce však v nepříliš vysokém počtu. Opětovný nárůst můžeme sledovat až po roce 1430, kdy přibývá ukázek rukopisů jak z husitské Prahy, tak z moravských katolických měst. Výtvarně jsou si tyto práce často blízké, neboť čerpají z předhusitské tradice, jejíž největší položkou byl odkaz malířů Martyrologia z Gerony, kteří obohatili českou knižní malbu o nové, pokročilejší způsoby zobrazení děje a krajiny, o koloristické efekty a o novou ornamentiku. Do prací z tohoto období se však promítl i jednoduchý narativní styl malíře Krumlovského Specula a pozůstatky obecně rozšířeného krásného slohu. Praha se v této době stala střediskem intenzivní produkce iluminovaných rukopisů různého druhu a kvality. Příkladem nákladnějšího, současně tudíž kvalitnějšího rukopisu, je Bible táborského hejtmana Filipa z Padeřova (1432-1435).⁵⁶

Písmo svaté se v revolučním prostředí obecně těšilo velké úctě. Boží slovo mělo dominantní postavení, jakožto nejvyšší autorita a zákon celého hnutí. Tato skutečnost se v praxi projevila několika způsoby. V první řadě vznikalo obrovské množství opisů, mezi které můžeme zařadit i námi zkoumaný rukopis. Významným zásahem bylo také narušení jazykové bariéry. Překlad bible do češtiny přinesl dalekosáhlé kulturně-politické důsledky, jelikož vytvářel určitou nezávislost na oficiální církvi, která překlady biblí do národních jazyků zakazovala z obavy před kacířstvím a vytlačováním latiny z bohoslužeb. Dalším přínosem bylo upevnění znalosti spisovné češtiny.⁵⁷

Bible samotná prodělala proměnu i po vnější stránce, jelikož byl přijat Husův nový diakritický pravopis, a starší kaligrafické knižní písmo *textualis formata* nahradil skladnější

⁵⁴ Viz Stejskal, Voit (pozn. 51), s. 26-27.

⁵⁵ Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13.-16. století*. Praha 1990, s. 311-312.

⁵⁶ Ibidem, s. 311-312.

⁵⁷ Ibidem, s. 304.

typ bastardy a kurzívy. Díky úspoře v rozsahu textu byly husitské bible jednosvazkové, nanejvýš dvojsvazkové, tudíž celkově menšího formátu, což se projevilo na jejich nižších finančních nákladech. Knihy tak byly dostupné širším vrstvám objednavatelů (husitským kněžím, zemanům a měšťanům).⁵⁸ Bible husitského kněze patří k tomuto proudu běžnější produkce rukopisných dílen, pracujících těsně po husitských válkách.

Podle hustoty památek lze také usuzovat, že doba po ukončení bojů, znamenala ve všech odvětvích počátek obnovy válkou narušené činnosti. Malířská práce již nebyla omezena na iluminování knih, popřípadě na malbu velkých pěšáckých štítů, tzv. pavéz, jak tomu bylo ve válečném období, ale opětovně získala širší pole působnosti. Znovu také začaly vzrůstat umělecké nároky, jak nám dokazují některé z nákladnějších rukopisů tohoto období, jejichž příkladem může být Bible královny Kristýny.⁵⁹

⁵⁸ Ibidem, s. 304.

⁵⁹ Viz Krása (pozn. 55), s. 311-312.

4. Bible husitského kněze (rkp. KNM XVIII B 18) a její výzdoba

Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, Bible husitského kněze se dle explicitu na fol. 543 datuje do roku 1441.⁶⁰ Ve sbírkách pražského Národního muzea se nachází od roku 1936. Jedná se o latinský rukopis v dobrém stavu, psaný zběžnou bastardou na pergamen o velikosti 216 x 153 mm. Některé listy mají menší rozměr, popřípadě nepravidelně ořezané okraje, někdy vyspárované menšími kusy pergamenu.⁶¹ Celkový počet folií je 545. Kožená vazba, chráněna sponami, je od roku 1987, kdy proběhlo i konzervování v konzervační dílně KNM, nová. Vyjma kompletního Starého a Nového zákona obsahuje kodex také výňatky z různých moralistických traktátů a kalendáře.⁶² Rozsáhlá malířská výzdoba je patrně dílem tří různých autorů, a její kvalita je po technické stránce spíše podprůměrná. Práce na foliích 12^r-15^r, 82^r-91^r, 200^r-225^r, 270^r-332^r a 372^r je Karlem Stejskalem přisuzována tzv. Mistru Cardova Starého zákona, jehož tvorba stylově vychází z krásného slohu. Svým zpracováním méně dokonalé jsou čtyři celostránkové iluminace nebiblického úseku, nacházející se na fol. 540^v-542^r, jejichž tvůrcem je neznámý dalmatský student Univerzity Karlovy.⁶³ Podle Alexandera Patschovského se současně jedná o písaře rukopisu.

Toto tvrzení zakládá na předpokladu shodného autorství Bible husitského kněze a rukopisu z knihovny pražské Metropolitní Kapituly, označovaného signaturou KMK A 135/2.⁶⁴ Tento rukopis z roku 1447 obsahuje především jeronýmovský korpus bible včetně Prologů a různorodé moralizující a ekleziologické traktáty. Jakožto důkaz, určující autora, se nabízí *ratio editionis* obsahu celého kodexu bible z pera jeho písaře na rubové straně patitulu Tance smrti, který se nápadně podobá iluminaci z námi zkoumaného rukopisu a který nalezneme v moralizujícím úseku. Jedná se o autobiografickou poznámku muže, jenž byl husitskou revolucí donucen k přerušení studia. Pro svou obživu se přiklonil k tzv. *artes mechanicae*, tedy k opovrhované rukodělné práci, která sice v jeho podání neoplývá uměleckou dokonalostí, nicméně z ikonografického hlediska ji alespoň v historicky starším případě můžeme označit za unikát. Podobnost obou pražských tanců narušuje pouze absence jednoho iluminovaného listu v rukopise KMK A 135/2, týkajícího se kritiky stavů, jehož obsah si popíšeme později. V mladším Tanci smrti z pražské Metropolitní Kapituly tuto

⁶⁰ Viz Krása (pozn. 55), s. 62.

⁶¹ http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP__XVIII_B_18__0J3HAZ6-cs#search, vyhledáno 25. 6. 2021.

⁶² Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 159.

⁶³ Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, s. 299-301.

⁶⁴ S tímto názorem se ztotožňují i Pavel Brodský a Karel Stejskal

kritiku nalezneme v textové podobě pod obrazovým výjevem, který je až na pohyb umrlců a sjednocení obrazové plochy totožný s versem folia 542. v Bibli husitského kněze.⁶⁵

Čtyři celostránkové iluminace v závěru námi zkoumaného utrakvistického kompendia obsahují následně po sobě jdoucí motivy: Poslední soud, Kristus soudce s kalichem a bolestným Kristem, a na rectu a versu folia 542 zmíněný Tanec smrti. Všechny tyto výjevy spolu bezprostředně souvisejí. Než se zaměříme na jejich ikonografický popis, je potřeba upřesnit, proč se v českém prostředí v kontextu kališnické⁶⁶ teologie hříchu a vnímání dobré smrti vyskytly v tomto uskupení.⁶⁷

Utrakvisté přijali raně křesťanský koncept smrtelných hříchů a rovněž tzv. poslední věci člověka, jež s teologií hříchu přímo souvisely. Odmítali však metody vedoucí k očistění od hříchu, jelikož byly spojeny s hmotnými příjmy církve. Problematicky byl vnímán zejména očištěc. Umírněnějším pražským prostředím, vedeným husitským teologem a arcibiskupem utrakvistické církve Janem z Rokycan, byla existence očištěce, jakožto místa, kde se očišťuje od lehčích hříchů, uznána. Duším přetrvávajícím na tomto místě se však nedalo pomoci odpustky, almužnami či pokáním cizí osoby, jak tomu bylo dosud zvykem.⁶⁸ Jan z Rokycan dokonce výslovně varuje před kněžími, kteří „loví očištěcem“ a vybírají za zádušní mše. Stejně tak hřeší i pozůstalí, kteří u kněze zakupují vigilie, žaltáře a zmíněné liturgické obřady.⁶⁹ Proti popírání očištěce však bojoval s táborskými teology, a to především ve spojitosti s kultem svatých. Rokycana totiž, na rozdíl od táboritů, obhajoval tradiční církevní učení vyzývání svatých o přimluvu a pomoc.⁷⁰

Dle názorů Mikuláše z Pelhřimova, vedoucí osobnosti teologických extrémistů, bylo celé pojetí tzv. dobré smrti rozptýlením pro věřícího od jeho celoživotního boje s hříchem a konáním dobrých skutků. Proces umírání byl, podle něj, pro dobře žijícího křesťana „banální“. Jelikož byl připraven svým životem, nemusel se spoléhat na záchraná opatření a obřady vykonávané na smrtelné loži. Táborité také zcela odmítali tzv. *iudicium duplex*, tedy učení o dvojím soudu duše, z čehož vyplývá, že popírali také existenci očištěce.⁷¹

⁶⁵ Viz Ptschovsky (pozn. 2), s. 228-229.

⁶⁶ toto označení užívám v souvislosti s častým užitím slova utrakvistický, v tomto a následujícím odstavci, a to i přesto, jak je třeba upozornit čtenáře, že se jedná o pojem, jenž byl utrakvistickou církví vnímán pejorativně.

⁶⁷ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 165.

⁶⁸ Ibidem, s. 165.

⁶⁹ Viz Macek (pozn. 38), s. 77.

⁷⁰ Viz Halama (pozn. 35), s. 42.

⁷¹ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 165-167.

Rokycanova umírněnější církev takto neortodoxní postoje nezastávala, přesto je v její sakramentální praxi patrný důraz na svátost eucharistie v rámci posledního pomazání a na celoživotní dodržování přísných mravních zásad. Vrátime-li se tedy k motivům, zobrazeným na fol. 540^v-542^r, můžeme je slovy Daniely Rywikové interpretovat jakožto „vizualizaci konzervativní utrakvistické teologie hříchu, stejně jako čtyř posledních věcí člověka (*Poslední soud, ráj, peklo a smrt*), přičemž duchovní boj s hříchem a varování před tělesnou smrtí v hříchu (nejen smrtelném) představuje červenou nit, spojující všechny celostránkové iluminace, včetně *Tance smrti*“.⁷²

První z iluminací představuje ikonograficky tradiční obraz Posledního soudu. Nejvýznamnější postavou výjevu je Kristus soudce, který ve svých ústech svírá dva meče, jakožto symboly trestu, a klade na odív své zkrvavené mučednické rány. Po jeho pravici se nachází klečící Panna Marie, a po levici ve stejné poloze druhý z přímůvců sv. Jan Křtitel. Tyto tři postavy se vyskytují v pomyslné nebeské sféře naznačené modrým pozadím, místy doplněným hvězdami a třemi duhami. V dolní části výjevu, konkrétně z pohledu diváka v levém dolním rohu, jsou naznačeny hradby s branou do Nebeského Jeruzaléma, nad nimiž stojí anděl, hrající na trubku. Před branou se nachází postava sv. Petra, rozpoznatelná díky tradiční fyziognomii a atributu klíče, který svírá v ruce. Svou druhou rukou pomáhá vstát z hrobu jednomu z probouzejících se mrtvých, kteří jsou rozeseti po celém dolním plánu výjevu. V pravém rohu se prudce rozevírá pekelná tlama, z jejíchž útrob vycházejí tři démoni, natahující se po probuzených.⁷³ Jeden z nich drží tzv. kopí s hákem, tedy zbraň užívanou v husitských válkách.⁷⁴ Nad pekelnými stvořeními se vznáší anděl, pomáhající mrtvému ve vstávání. Výše se ve výjevu nachází jediná oděná postava, vstávající z hrobu. Dle roucha a naznačené tonzury se jedná o osobu mnicha, ke které je připojena nápisová páska se slovy: *Vstávej pokrytče*.⁷⁵ Utrakvisté již od prvopočátku hleděli na kláštery s nelibostí. Toto hanobení mnišství a řeholního života obecně tak není v utrakvistickém prostředí ničím ojedinělým. Ve větší míře nalezneme jejich kritiku například na iluminaci z Jenského kodexu s názvem *Mniši v lázni*, která tvoří antitezi vůči iluminaci zobrazující umučení sv. Vavřince.⁷⁶ Vrátime-li se k námi zkoumanému rukopisu, nalezneme po okrajích výjevu také texty vztahující se k Poslednímu soudu, mezi nimiž je čitelný fragment textu Sofoniáše (1:15-16):

⁷² Ibidem, s. 167.

⁷³ Ibidem, s. 159.

⁷⁴ Zoroslava Drobná a Jan Durdí, *Kroje, zbroj a zbraně doby předhusitské a husitské*, Praha 1956, s. 73.

⁷⁵ za pomoc s překladem děkuji Judit Majorossy

⁷⁶ MS [Milada Studničková], V/26 Jenský kodex, *Antithesis Christi et Antichristi. Odpornost Kristova s Antikristem*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380-1620)*, Praha 2011, s. 162-165.

*Dies irae dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, dies tubae et clangoris.*⁷⁷

Na rozdíl od předchozí zmiňované iluminace je ta, zobrazena na rectu folia 541, značně originální, a to především díky zajímavé, ikonograficky neotřelé, kompozici. Přibližně uprostřed výjevu stojí na barevné oltářní menze kalich spolu s hostií. Tyto předměty jsou centrálními vizuálními odznaky kališnické identity, a představují středobod utrakvistické teologie, zbožnosti a liturgie. Svátost eucharistie byla také téměř jediným sjednocujícím faktorem všech husitských teologických frakcí. Důraz na *sanktissimum* je umocněn přítomností bolestného Krista, který je zobrazen v pravém horním rohu výjevu. Ruce má vzpažené po způsobu orantů a z jeho ran stéká velké množství krve. Zranění, způsobené Longinovým kopím, je netradičně vedené středem hrudníku, což může reflektovat představu středověkých mystiků, že hrot probodl Spasitelovo srdce. Nicméně stejně tak se může jednat o pouhou nešikovnost dílenského iluminátora.⁷⁸

Bolestný Kristus, jak napovídá nápisová páska se soupisem ctností, vyzívá k počestnému životu, a soudě dle textu nad jeho hlavou se slovy: *Pokud mě jíš, neměním se já v tebe, ale ty se měníš ve mne*, i k přímé duchovní transformaci, která však bez přijímání svátosti eucharistie pod obojí není uskutečnitelná. Zmíněný text, jak upozorňuje D. Rywиковá, přímo vychází ze sedmé knihy Augustinova *Vyznání*, popisující cestu světcovy duchovní konverze:⁷⁹ *Oslepil jsi chorobný zrak můj, záře přejasným svým světlem, umdlával jsem láskou a hrůzou a shledal jsem, že jsem daleko od Tebe v pekelné krajině a slyšel jsem hlas Tvůj jako z výše: Jsem pokrm silných, rostiž a budeš mne požívat; neproměníš mne v sebe sama, jako pokrm svůj tělesný, nýbrž budeš proměněn ve mne.*⁸⁰ Tento verbální a vizuální koncept křesťana, měnícího se v Krista, vychází dle zmíněné autorky zřejmě z hlubší znalosti mysticko-moralistní tradice, která vychází primárně z pavlovské teologie, vyjádřené v textu z listu Efeským (4:22-24): *Odložte dřívější způsob života, staré lidství, které hyne klamnými vášněmi, obnovte se duchovním smýšlením, oblecte nové lidství, stvořené k Božímu obrazu ve spravedlnosti a svatosti.* Motiv duchovní transformace není ve středověké mystice

⁷⁷ Ibidem, s. 159.

Překlad: Onen den bude dnem prchlivosti, dnem soužení a tísně, dnem ničení a zkázy, dnem tmy a temnot, dnem oblaku a mrákoty, dnem polnice a válečného ryku nad opevněnými městy, nad vyvýšenými cimbuřemi. SOFONIÁŠ 1:15-16, *Bible: Písmo svaté starého a nového zákona, podle ekumenického vydání z r. 1985*, Praha 1990.

⁷⁸ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 159-168.

⁷⁹ Ibidem, s. 168.

⁸⁰ Ladislav Kuncíř (ed.), *Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání*, Praha 1926, s. 208.

ničím ojedinělým. V českém prostředí ho můžeme nalézt také v *Horologium sapientiae* Heinricha Susa.⁸¹

Nad již zmíněnou oltářní menzou z *rectu folia* 541 se vznáší anděl, který svírá nápisovou pásku se slovy: *Ecce angelorum mensa O homo quo accedis bene pensa.*⁸² Jeho pohled směřuje ke klečícímu páru v levém horním rohu výjevu. Muž a žena, adorující svátost na oltáři, se dle textu, který je doprovází, vyznávají ze svých hříchů. V tuto chvíli je potřeba zohlednit folio 538v, díky němuž vynikne komplexnost ikonografického programu iluminací tohoto husitského kompendia. Jedná se o stručný katechismus, vztahující se nejen ke klečícímu páru, ale rovněž i k iluminaci Tance smrti. Uprostřed folia, které má pouze písemnou formu, je graficky zdůrazněno slovo *Saligia*, utvořené ze začátečních písmen latinských názvů smrtelných hříchů. Z této mnemotechnické pomůcky vycházejí červené linie, spojující graficky odlišené skupiny jednotlivých smrtelných hříchů a jejich derivátů, které jsou zcela v souladu s křesťanskou morální tradicí. Dále je zde vyjmenováno šest tělesných a duchovních skutků milosrdenství, a soupis sedmi svátostí a sedmi darů ducha svatého. Srovnáme-li seznam hříchů z tohoto folia s textem doprovázejícím pár, kde se píše: *Jsi pyšný, lakomý, smilný, závistivý, obžerný, hněvivý, líný, zlovolný, rváč, žárlivec, pokrytec, hlupák, čarodějník, opilec, nactiutrhač, žádostivý, práva nedbající, nečistý*, zjistíme, že se shodují pouze ve vyjmenování sedmi smrtelných hříchů. Následující zbylé hřichy jsou méně obvyklými neřestmi, z nichž část je přejata z Pavlova listu Galatským, kde apoštol vyjmenovává tzv. skutky lidské svévole. Tato skutečnost reflektuje snahu utrakvistických teologů o nové mravní paradigma, které mělo rozšířit soubor hlavních hříchů a upozornit na to, že všechna takováto morální selhání vedou k eschatologické smrti. Nad klečícím párem lze spatřit další zneklidňující nápis, vyjadřující nejistotu nad budoucím osudem duše: *Vím, co jsem byl, vím, co jsem, ale co budu, nevím.* V tuto chvíli je zřejmé, že zobrazení bolestného Krista tvoří protiklad ke dvojici, jelikož Spasitel je dokonalým zrcadlem duše hříšníka.⁸³

Ve spodním plánu této celostránkové iluminace je zobrazen trůnící Kristus v monumentální iniciále písmene „O“, které navazuje na slovo vepsané na okraj folia, a tvoří tak latinské „*Omnipotens*“, tedy v překladu „silný nade vše“. Při levém spodním rohu Krista adoruje postava symbolizující patrně samotného písaře rukopisu, kterou doprovází nápis:

⁸¹ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 168.

⁸² Tento text by se dal volně přeložit jako: Hle, stůl andělů, ó člověče, který (k němu) přistupuješ, dobře važ/zvažuj (své činy)

Za pomoc s překladem děkuji PhDr. Kateřině Horníčkové, PhD.

⁸³ *Ibidem*, s. 159-169

Caligaverunt oculi in eis (?) pariter hunc laborem dei miserere deus mei. Přeložit jej můžeme jako: Zatemňuji se mé oči, stejně jako (nad tímto Božím dílem) toto Boží dílo, Bože smiluj se. Autor zde slovy *Caligaverunt oculi mei* odkazuje na zpívané responsorium, konkrétně tedy na část zpívané ranní mše, která se koná u příležitosti oslav Velkého pátku. Znalostí těchto mešních zpěvů dokládá pisatel svou vzdělanost a zároveň se představuje jakožto duchovní. Na základě těchto vědomostí je totiž pravděpodobné, že se mohlo jednat o kněze. Zbýlý text se dá považovat za autorův pokus o vtip, jelikož si zřejmě stěžuje na bolest očí z vykonávané práce.⁸⁴

Je důležité si uvědomit, že pokud hledíme na toto folio, vidíme zároveň scénu Posledního soudu. Dvojstrana tak v originální ikonografii slovy D. Rywikové: „*ilustruje nový důraz utrakvistické společnosti, kladený na mravní kázeň a osobní zodpovědnost za spásu duše v každodenním „duchovním boji“*“. Apeluje tedy na skutečnost, že „*bez zbožného, bojem s hříchem naplněného života, a častého očištění přijímání svátosti eucharistie pod obojí, jež jediná vede k transformaci hříšníka, není spasení možné*“. Selže-li člověk v tomto celoživotním boji, upadne do věčného zatracení. Jasně rezonující téma *ars moriendi* je v námi zkoumaném rukopisu nádavkem akcentováno a rozvedeno následující iluminací Tance smrti.⁸⁵

4.1. Iluminace Tance smrti

Před samotnou interpretací iluminace Tance smrti v Bibli husitského kněze je potřeba si tento motiv představit z obecného hlediska. Tzv. „*dance macabre*“ je jakýsi průvod či procesí představitelů nejrůznějších stavů, jichž se proti jejich vůli zmocňuje převážně bezpohlavní oživlá mrtvola ať už v podobě kostlivce⁸⁶ či od 14. století stále rozšířenější postava umrlce.⁸⁷ Tuto scénu často otevírají či uzavírají slovy kazatele, což dle středověkého chápání znamená jasnou prioritu slova. To také odpovídá skutečnosti, že Tance smrti jsou obrazovými ekvivalenty kajícího kázání, jejichž primární záměr je didaktický.⁸⁸

Název námi zkoumaného motivu můžeme považovat za zavádějící, jelikož nám naznačuje, že tanec probíhá mezi živými a personifikovanou Smrtí. Pravděpodobněji se však

⁸⁴ Ibidem, s. 164.

Další varianta překladu: Oči se mi zatemňují nad tímto dílem Božím, bože smiluj se
Za pomoc s překladem a interpretací děkuji PhDr. Kateřině Horníčkové, PhD

⁸⁵ Ibidem, s. 159-169.

⁸⁶ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 90.

⁸⁷ Philippe Ariès, *Dějiny smrti*, Praha 2020, s. 144.

⁸⁸ Viz Kaiser (pozn. 5), s.

jedná o tanec živých s mrtvými, které lze považovat za zástupce této obávané postavy. Zmíněný tanec dokládá nejen prostupnost obou světů, ale i jejich vzájemnou komunikaci.⁸⁹ Dle názoru Gerta Kaisera není pro středověkého člověka tolik znepokojující, děsivá a zároveň fascinující samotná figura mrtvého, ale právě to, že tančí. U většiny příkladů je také třeba si povšimnout, že divoce groteskní taneční skoky předvádí především zemřelý. To, že umrlec provádí tuto aktivitu, evokující ztělesnění života a nejčistší formu hry, že si ji uzurpuje a škádlivě ji imituje, to je to, co tvoří skutečnou hrůzu Tanců smrti. V raně křesťanské církvi byl tanec tolerován dokonce i v rámci liturgického prostředí. Poté se však rozšířila Augustova slova: *Chorea est circulus cuius centrum est diabolus*⁹⁰, na základě čehož byl jakýkoliv tanec, kromě tance dvorského, který měl jasná pravidla, odmítán. Církev jej začala považovat za nejvýraznější projev mravního úpadku a hříšnosti. Dalo by se tedy říci, že živí aktéři tohoto motivu dobové postavení tance reflektují svými odmítavými gesty, které v mnoha zobrazených případech nelze přehlédnout. Přítomnost tance však ve vizuálních prezentacích není, jak nám naznačuje i Tanec smrti v bibli husitského kněze, samozřejmostí.⁹¹

K tanci, jakožto činnosti, se vrátíme ještě v souvislosti s názorem Émila Mâla. Ten se domníval, že nejstarší Tanec smrti vznikl jako mimický doprovod ke kázání a následně se přenesl na prkna jeviště, kde byl předváděn jako moralita. Až poté se měl stát populárním motivem. É. Mâle dokládá svou myšlenku tím, že jistý opat Miette při svém bádání objevil v archivu kostela v Caudebecu kuriózní dokument, jenž je dnes bohužel ztracen, z něhož vyplynulo, že v roce 1393 se v onom kostele tančil náboženský tanec. Tento tanec měl pak odpovídat slavnému *dance macabre*. Dochovalo se však pouze shrnutí z rukou opata, který si nedal tu práci, aby zmíněný dokument přepsal.⁹² K podpoře této hypotézy slouží dle Kaisera pouze jediný důkaz, a to zpráva burgundských vévodů z 15. století o hře, která měla v roce 1449 vyděsit město Bruggy. Nelze tím však podložit tento výrok o původu námětu, jelikož jak si brzy ukážeme, tato informace se datuje více než dvě desetiletí po nejstarším zobrazení Tance smrti.⁹³

Zrod námětu je v západní Evropě, jak již bylo naznačeno v první kapitole, obecně spojován s vypuknutím morové epidemie v roce 1347, která, vracejíce se po vlnách, destabilizovala společnost a výrazně zasáhla do tehdejších sociálních podmínek. Ohledně

⁸⁹ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 172

⁹⁰ Překlad: Tanec je kruh, jehož středem je ďábel

⁹¹ Viz Kaiser (pozn. 5), s. 56-59.

⁹² Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Librairie A. Colin 1908, s. 391-393.

⁹³ Viz Kaiser (pozn. 5), s. 54.

přesné datace a místa vzniku tohoto námětu se, jak vyplývá i z předchozího odstavce, vedou spory. Převládá však názor, že *Dance macabre* pochází z Francie.⁹⁴ Dlouho diskutovaným tématem byl i samotný význam slova *macabre*. Dle Philippa Arièse je možné jej ztotožnit s významem slova *macchabée*, tedy v překladu mrtvola, které se spolu s mnoha dalšími dochovalo v dnešní hovorové francouzštině. Tento výraz se ve 14. století začal užívat namísto sousloví *corps mort* (mrtvé tělo) a odvozen byl patrně od Makabejských, které věřící odedávna uctívali jakožto patrony zesnulých, jelikož jim, ať už právem či neprávem, přisuzovali autorství přímluvných modliteb za zesulé.⁹⁵ Tvorba termínu je dle názoru většiny historiků přisuzována Jeanu le Fèvreovi, který do své básně *Le Respit de la Mort* v roce 1376 zakomponoval verš *Je fis de Macabré la dance*.⁹⁶

První doložená, ovšem nedochovaná, vizualizace Tance smrti z roku 1424, se pak nacházela na vnitřní straně arkád jižní obvodové zdi pařížského hřbitova Les Saints Innocents. Přesný veršovaný text, doprovázející rozsáhlou fresku, známe díky anglickému benediktinovi Johnu Lydgateovi z Bury, který jej při své návštěvě Paříže v roce 1426 přepsal a přeložil do angličtiny.⁹⁷ Společně s kompozicí a ikonografií rozšířil pařížský Tanec pomocí xylografické edice vydané v roce 1485 tiskař Guy Marchant. Makabrozní námět se objevuje také jako vizuální doprovod v knihách hodinek k officiu za zesulé. Dva nejstarší příklady tohoto typu nalezneme v rukopisech z pařížského prostředí již ve 30. letech 15. stol.⁹⁸ Konkrétně se jedná o rukopis MS. 359, uložený v New Yorkské Pierpont Morgan Library z let 1430-1435, jehož Tanec smrti se nachází na fol. 123r.-151r, a Rothschildovy hodinky z pařížské Národní knihovny zhruba ze stejné doby: Paříž, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr. Rothschild 2535, fol. 108v-109r.⁹⁹

Francouzský původ motivu byl zpochybněn hned několika německými historiky v čele s Hellmutem Rosenfeldem (1954). Ti se, opírajíc o lingvistiku, snažili zrekonstruovat dle jejich názoru prvotní text na podkladě několika rukopisů. Především se jednalo o rukopis z Würzburgu, obsahující *Codex Palaticum Germanicum* 310 z let 1443-1447, jenž je uložen v heidelberské knihovně, a který byl převzat z latinského textu blízkému *Vado mori*. H.

⁹⁴ Ibidem, s. 25.

⁹⁵ Viz Ariès (pozn. 87), s. 149.

⁹⁶ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 169.

⁹⁷ Tento text doprovázel malbu na panelech v křížové chodbě při chrámu sv. Pavla v Londýně, která vznikla kolem roku 1430.

⁹⁸ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 169-172

⁹⁹ Ibidem, 233.

Rosenfeld poté určil, že první báseň, týkající se Tance smrti, pochází z roku 1350.¹⁰⁰ Alexander Patschovsky však považuje tato tvrzení za chiméru, a spolehlivost Rosenfeldových údajů označuje jako velmi pochybnou. Stejně tak kritizuje autory, jako např. Andrého Corvisiera, který dle jeho slov Rosenfeldovy údaje při tvorbě tabulkového přehledu nekriticky přejímá. Následně ve své práci utvrzuje názory historiků, kteří tvrdí, že před rokem 1424, tedy před vznikem *Dance macabre* z pařížského hřbitova, neexistuje žádné dosud známé, a především bezpečné, svědectví o Tanci smrti. Také dodává, že solidně podložený chronologický přehled o Tancích smrti a jejich exemplářích je desideratum.¹⁰¹

Tohoto úkolu se, dle mého názoru, zdařile zhostila Daniela Rywиковá, která upozorňuje na fakt, že o přivlastnění si prvenství v zavedení úspěšného motivu se kromě Francouzů a Němců pokoušejí také Španělé se svou básní *Danca general de la Muerte* z doby mezi lety 1395 a 1400. Kromě již předložených pařížských Tanců uvádí také další známý příklad, u kterého můžeme ohledně datace stát na pevné půdě. Jedná se o basilejskou, 60 metrů dlouhou, malbu, zobrazující 39 figur, která se nacházela v areálu tamějšího dominikánského hřbitova a dokončena byla roku 1440. Až na fragmenty hlav živých, dokládající vynikající kvalitu cyklu, se bohužel nedochovala. Na rozdíl od stejně starého, taktéž nedochovaného, Tance v augustiniánském kostele sv. Michaela zu den Wengen v Ulmu, je nám ikonografický program a jeho doprovodný text z Basileje známý. Ze 40. let 15. století poté pochází řada německých rukopisů, které obsahují Tance smrti ve formě čtyřverší, doprovázející každou postavu. Ve své formě jsou inspirovány básní typu *Vado mori*. Skupina těchto textů, mimo výše uvedenou Lydgateovu edici pařížského Tance, představuje nejstarší dochovaný soubor Tanců smrti v textové podobě, který vykazuje podobné znaky, jako verše v námi zkoumaném případě z Bible husitského kněze, a to především ich formu a již zmíněné čtyřverší. Nejstarší z německých rukopisů je heidelberský kodex CPG 314 z let 1443-1447, obsahující Tanec smrti, jenž je neúplnou latinsko-německou kopií basilejského Tance, zbavenou však obrazového doprovodu. Dalším příkladem může být tzv. Augšpurský či Gossenbrotův Tanec smrti z roku 1450, který dokládá rozmanité tradice a varianty zobrazování motivu, v nichž může zcela absentovat jak tanec, tak již zmíněná komunikace mezi oběma světy. V tomto případě se totiž v čele průvodu nachází pouze jedna postava umrlce. Živí tak „postrádají“ své mrtvé protějšky či taneční partnery. Všechny další

¹⁰⁰ Viz Corvisier (pozn. 27), s. 21-22.

¹⁰¹ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 221. a 238.

známé evropské tance, ať již pouze v textové podobě či doplněny obrazovým doprovodem, vznikly až po roce 1450.¹⁰²

V tomto kontextu můžeme námi zkoumaný Tanec smrti, datovaný do roku 1441, zařadit mezi rané zástupce tohoto druhu. Zároveň jej můžeme označit nejstarším českým dochovaným exemplářem.¹⁰³

Cyklus Tance smrti, umístěný na folio 542, je zde rozdělen do osmi polí, přičemž na rectu a versu folia jsou situovány vždy čtyři z tohoto celkového počtu. Dle obvyklé středověké hierarchie se v prvním, tedy v levém horním poli, nachází Papež korunován tiárou, usazený na apoštolském stolci, jenž promlouvá slovy: *Sum papa, prelatorum pastor et locuples apostolorum.*¹⁰⁴ Odpovědi, která zní: *Quia male rexisti gregem iam es iudicatus per legem,*¹⁰⁵ se mu dostává od umrlce hnědé tlející barvy, jenž je omotán zbytky rubáše a místy provrtán modrými hadovitými červy, které doprovázejí ropuchy a v několika případech i jakési ještěrky. V této podobě se, až na rozdílný počet a umístění hnilobu milující havěti, objevuje ve všech osmi výjevech. Po pontifikovi následuje postava císaře s odpovídající korunou se zrzavými vlasy a vousy. Stejně, jako zbytek aktérů, svírá nápisovou pásku, v jeho případě s prohlášením: *Sum rex et imperator et deliciarum amator.*¹⁰⁶ Načež mu mrtvý připomíná: *Olim imperabas gentibus, iam es superatus a vermibus.*¹⁰⁷ Scéna vlevo dole zobrazuje rytíře či válečníka v plné zbroji s dlouhým mečem, jenž sám o sobě tvrdí: *Gigas sum bellator ffortissimus robore.*¹⁰⁸ Umrlec jeho tvrzení zesměšňuje slovy: *Dum in fosa eris, deffendere te vermibus non potueris.*¹⁰⁹ V makabrozní konverzaci pokračuje kupec/obchodník či měšťan, oděn do roucha ke kolenům s pelerínou a pokrývkou hlavy, kladoucí na obdiv svůj značně naditý měšec, a to větou: *Dum plus akkumulo, tantum plus mercesco.*¹¹⁰ Tlející postava ho ovšem upozorňuje: *Avare, ubi eris articulo et a vero non redimeris.*¹¹¹ Verso folia nám uvádí postava mladé růžolící dívky, která se k umrlci obrací se slovy: *Sum sponsa formosa mundo et speciosa.*¹¹² Odpověď jejího mrtvého protějšku zní: *Iam es mutata a colore*

¹⁰² Viz Rywiková (pozn. 1), s.169-174.

¹⁰³ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 222.

¹⁰⁴ Překlad: Já jsem papež, pastýř prelátů a apoštolský Krésus, Ibidem, s. 224.

¹⁰⁵ Překlad: Protože jsi své stádo vedl špatně, budeš souzen podle zákona, Ibidem, s. 224.

¹⁰⁶ Překlad: Já jsem král i císař a milovník sladkého života, Ibidem, s. 225.

¹⁰⁷ Překlad: Kdysi jsi vládl národům, nyní jsi podlehl červům, Ibidem, s. 225.

¹⁰⁸ Překlad: Jako bojovník jsem obr, nejsilnější a tvrdý, Ibidem, s. 225.

¹⁰⁹ Překlad: Až v hrobě ležet budeš, červům se neubráníš, Ibidem, s. 225.

¹¹⁰ Překlad: Čím více (majetku) nahromadím, tím více vydělám, Ibidem, s. 225.

¹¹¹ Překlad: Ty hrabivče, tam kde budeš v době smrti, nemůžeš se vykoupit z pravdy, Ibidem, s. 225.

¹¹² Překlad: Jsem nevěsta, dobře tvarovaná a krásná, jak to svět vyžaduje, Ibidem, s. 223.

nunc spoliata.¹¹³ Podobně je v sousedním výjevu zobrazen mládenec s věncem na hlavě v módním oděvu, který se sebevědomě obrací k umrlci: *Tempus instat iuventutis sed non aptum senectutis*.¹¹⁴ Jeho mladická naivita je zkrocena větou: *O sulte mors stat in foribus cum vilissimis doloribus*.¹¹⁵ Vlevo dole je s tlejícím konfrontován učenec, oděn do taláru univerzitního mistra, držící nejpravděpodobněji knihu. Sám o sobě říká: *Sum astronomus etatis nosco tempora sanitatis*.¹¹⁶ Umrlec shazuje jeho sebevědomí veršem: *Multi philozophi fuerunt hi mortem aluerunt*.¹¹⁷ Poslední výjev je věnován pastýři, jenž se představuje slovy: *Sum pastor gregis an thesaurum a me torquere queris*.¹¹⁸ Odpověď tlejícího je v tomto případě v podstatě zbavena negativní konotace. Lehce cynicky reaguje větou: *Dum in cimiterio eris equalis regibus eris*.¹¹⁹ ¹²⁰ Celý výjev na horním a spodním okraji rámuje verše, které jsou bohužel v důsledku opotřebení a zařiznutí téměř nečitelné. Rozeznatelná je pouze obecně nesená tendence *memento mori* s morbidními rysy.¹²¹

Pokud podrobněji prozkoumáme doprovodné texty v nápisových páskách zjistíme, že se od svých zahraničních protějšků liší především silným moralizujícím akcentem a tím, že postavy samy sebe identifikují jakožto hříšníky, jejichž trestem je smrt. Tato tendence je nejlépe patrná u papeže a císaře. Ve „velkých“ Tancích smrti, jak lze označit například ten pařížský či basilejský, se tyto postavy identifikují v kontextu společenské hierarchie a maximálně bědují nad vlastní smrtelností, přičemž je Smrt vyzývá k tanci a vysvětluje jim nevyhnutelnost jejich osudu. Důrazná moralizující stránka zde však chybí. V našem případě umrlec papeži odpovídá: „*Protože jsi špatně kraloval svému stádu, budeš souzen podle zákona*“. Tuto pasáž interpretuje D. Rywиковá ve smyslu husitského akcentu na tzv. *Lex dei*, tedy boží zákon, jehož soudcem je Kristus, a nikoliv zákony lidské.¹²²

Císař je v kontextu zobrazených individuální hned v několika bodech. Přestože je zobrazen jako živoucí postava¹²³, tlející mrtvý k němu promlouvá slovy: „*Kdysi jsi vládl národům, nyní jsi podlehl červům*“, čímž ho označuje za již zemřelého. Tento zdánlivý detail by mohl potvrdit hypotézu Alexandra Patschovského, že se jedná o vyobrazení císaře

¹¹³ Překlad: Už ses proměnila a nyní jsi okradena o barvy života, Ibidem, s. 223.

¹¹⁴ Překlad: Čas mládí odchází, stáří je ještě daleko, zasáhl mě hlad po životě, Ibidem, s. 224.

¹¹⁵ Překlad: Ty bláhový! Smrt stojí za dveřmi a po ní následují strašlivá muka, Ibidem, s. 224.

¹¹⁶ Překlad: Jsem astronom životního věku, Ibidem, s. 224.

¹¹⁷ Překlad: Mnoho filozofů živilo smrt, Ibidem, s. 224.

¹¹⁸ Překlad: Já jsem pastýř stáda, chceš mi vzít můj poklad, Ibidem, s. 224.

¹¹⁹ Překlad: Až budeš ležet na hřbitově, budeš roven králům, Ibidem, s. 224.

¹²⁰ Viz Rywиковá (pozn. 1), s.164-165.

¹²¹ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 225

¹²² Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 174.

¹²³ Ibidem, s. 176.

Zikmunda Lucemburského¹²⁴, jenž zemřel čtyři roky před dokončením rukopisu. Odpovídající by byla i již zmíněná fyziognomie a verbální autocharakteristika, která jej označuje jakožto milovníka světských radovánek a zároveň se shoduje s pověstí požívačného rozkošníka, které se mezi utrakvisty těšil. V rámci *Dance macabre* se nejedná o ojedinělý případ komemorace mrtvého panovníka či jiné význačné osoby. Podobně se figury papeže a císaře objevují basilejském Tanci smrti, kde můžeme opět nalézt kryptoportrét Zikmunda a také vzdoropapeže Felixe V., zvoleného v roce 1439. Jak upozorňuje D. Rywиковá, je patrné, že Zikmundův portrét v husitském tanci není pietní vzpomínkou na mrtvého vladaře. Jedná se sice o připomínku panovnické moci jako takové, ovšem vnímané jednoznačně kriticky. Zajímavým detailem je také skutečnost, že císař je jedinou figurou, která nehledí na postavu umrlce, nýbrž směrem k divákovi.

V zobrazení motivu z ruky dalmatského studenta můžeme pozorovat i ve středověku známou tendenci spojování konkrétních hříchů s danou sociální vrstvou. Papež hřeší chamtivostí, korupcí a výsměchem apoštolské chudobě, jelikož se označuje jakožto *locuples apostolorum*.¹²⁵ Tato slova A. Patschovsky překládá jako *apoštolský Krésus*.¹²⁶ Císař je, jak již bylo řečeno, závislý na světských požitcích, moci a smilstvu (*deliciarum amator*). Rytíř se provinil svou pýchou a následným hněvem¹²⁷: „*Jako bojovník jsem obr, nejsilnější a tvrdý*“. Poslední postava, na rectu folia svírající měsíc, která se provinila chamtivostí a lakomstvím, promlouvá slovy: „*Čím více (majetku) nahromadím, tím více vydělám*“. Tato věta nám nabízí hned několik možností identifikace. „*Mercesco*“ je v této souvislosti mnohoznačné slovo, které připomíná základní slovo „*mereo*“ *merces/merx*, „odměna“, „milost“ a to jak nebeská, tak světská, nebo hodnotově neutrální *mercator*, tedy obchodník se zbožím či kupec. Když někomu přibývá *merces*, „mzdy“, ale také „zboží“, pak to lze chápat dvojznačně jakožto světský prvek obživy, ale i jako metaforu pro čerpání duchovního zboží.¹²⁸ Stejně tak se může jednat o postavu lichváře, která se ve spojitosti s penězi objevuje především ve francouzských Tancích smrti. Poslední totožností, která se nabízí, je měšťan.¹²⁹

Mladá dívka, uvádějící verso folia 542, hřeší tím, co bylo středověkými bohoslovci vykládáno jako typicky ženský projev pýchy, tedy přílišnou zaujatostí pro svou vlastní

¹²⁴ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 225.

¹²⁵ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 174-177.

¹²⁶ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 224. Slovo *Krésus* se používá ve spojitosti s významem bohatý, což je také český překlad latinského *locuples*. Pochází ze jména řeckého krále Kroisa

¹²⁷ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 174.

¹²⁸ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 225.

¹²⁹ Viz Corvisier (pozn. 27), s. 26-27.

krásu.¹³⁰ Ženy obecně dostávaly v tancích smrti jen nepatrný prostor. Jejich počet většinou nepřesahuje třetinu celkového počtu zobrazených osob a v některých případech jsou dokonce zcela vynechány, jako je tomu například na hřbitově Les Saints Innocents v Paříži. Nalezneme však i díla, která jsou věnována výhradně jim, a to převážně ve Francii, kde se pohlaví ve výjevu nesměšuje.¹³¹ Jejich přítomnost se o něco silněji projevuje v dílech z německého prostředí. Pokud jsou ženy uváděny na scénu, pak nejčastěji v rámci sociálního řádu, ve kterém zaujímají vždy druhořadé postavení (císařovna, královna, vévodkyně, hraběnka, manželka měšťana či hostinského), nebo jak je tomu v husitském tanci, tak aby bylo dostatečně podtrženo, že jsou předurčeny ke smrti na základě svého ženství (zde mladá dívka, jinde stařena, či matka, zanechávající své dítě na pospas životu samotné). Tance smrti, jakožto produkty tehdejší kultury, tedy reflektují podřadnou pozici žen v dobové společnosti.¹³² Zajímavé také je, že umrlec promlouvající k dívce větou: „*Už ses proměnila a nyní jsi okradena o barvy života*“, ji těmito slovy označuje, stejně jako císaře, za již zemřelou.

Mladého muže, stojícího před pozadím rozkvetlého kvítí, který se dle nápisové pásky domnívá, že mládí je věčné a smrt je problémem starých a nemocných, spojuje D. Rywиковá s hloupostí. Ta byla dle jejích slov: „*teology v souvislosti se spásou duše vnímána jako zvláště nebezpečná forma bezstarostnosti*“ a „*jako jistý druh bláznovství doprovázející mládí spojené s ignorováním duchovních záležitostí včetně zanedbávání ars moriendi*“. Stejně nicotná a pomíjivá, jako moc a krása, je před tváří smrti i intelektuální nadřazenost učence, kterou lze označit jakožto další formu pýchy.¹³³

Poslední postava chudého pastevce je v kontextu světových Tanců smrti dosti zajímavá. Na téměř až posměšně vyhlížející větu: „*Chceš mi vzít můj poklad?*“ mu umrlec neodpovídá se zjevným despektem a verbální agresivitou, jako je tomu u ostatních, nýbrž mu spíše útěšně, přesto lehce cynicky, oznamuje: „*Na hřbitově jsi roven králi*“. Zmíněným pokladem je pravděpodobně myšlen jeho vlastní život. Tato figura spolu s mladíkem jako jediná nemá neurčité barevné pozadí, nýbrž stojí u rozvětveného stromu. Tvůrce husitského Tance patrně do své práce zakomponoval také obrazovou antitezi. Chudého pastevce stáda (*pastor gregis*) lze totiž chápat také jako dobrého pastýře čili morální protiklad pastora, který vede špatně své stádo, čímž se vracíme k první zobrazené postavě papeže. Příznačná je navíc skutečnost, že se hlava církve identifikuje jako *pleratorum pastor* (pastýř vysokého kléru)

¹³⁰ Viz Rywиковá (pozn. 1), s.174.

¹³¹ Viz Corvisier (pozn. 27), s. doplňit stranu

¹³² Viz Delumeau (pozn. 6), s. 91-92.

¹³³ Viz Rywиковá (pozn.), s. 174-175

namísto již zmíněného *pastor gregis*, tedy pastor všech křesťanů. Je také důležité upozornit na to, že kromě rozšířeného vydání pařížského tance od Guyho Marchanta, se pastýř neobjevuje v žádném středověkém Tanci.¹³⁴ Přestože se venkované, jako sociální typ, objevují v motivu spíše zřídka,¹³⁵ můžeme v několika případech narazit alespoň na postavu chudáka, sedláka, řemeslníka, kuchaře, blázna či poustevníka, kterému jedinému není zatěžko rozloučit se se životem a obvykle slouží jako morální příklad dobré smrti. Ostatní, ve společenském žebříčku nejnižší postavení, ovšem nejsou v žádném dochovaném textu vnímány jako morální vzory.¹³⁶

V Tanci husitského kněze rezonují dobové kritické názory na středověkou společnost, které jsou v našem prostředí komplexně zformulované v nejznámější práci Petra Chelčického, v *Síti víry*.¹³⁷ V tomto díle autor upozorňuje na destrukci božího zákona, který na základě falšování přišel o schopnost uvádět lid na cestu spasení. Největší zásluhu v přetrhání této sítě víry přisuzuje Chelčický propojení světské a duchovní moci. Již za časů císaře Konstantina se totiž, dle jeho názoru, nechala církev zlákat výhodami, které toto společenství nabízelo. Jeho kritika, u společenské vrstvy ztělesněná papežem a císařem, však nekončí.¹³⁸ V druhém díle se zaměřuje na jednotlivé roty, a to v podstatě ve všech vrstvách společnosti s výjimkou venkovského obyvatelstva. Pro Chelčického představují mravní problém zejména města a jeho obyvatelé, které vnímal jako zdroj zla a jedu bezbožnosti.¹³⁹ Proto také takřka celou společnost interpretuje jako tělo Antikrista.¹⁴⁰ Přidáním figur, jako jsou v našem případě mladá dívka, mládenec, ale i pastýř, se autoři tanců snažili jak do textových, tak do obrazových prací obsáhnout nejen kritiku stavů, nýbrž i dle slov G. Kaisera „kritiku vesmíru lidstva“.¹⁴¹

¹³⁴ Viz Rywиковá (pozn.), s. 174-175

¹³⁵ Viz Corvisier (pozn. 27), s. 104.

¹³⁶ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 175.

¹³⁷ Ibidem, s. 174.

¹³⁸ Jaroslav Boubín (ed.), *Petr Chelčický, Sít' víry*, Brno 2011, s. 346-348.

¹³⁹ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 175.

¹⁴⁰ Viz Boubín (pozn. 138), s. 348.

¹⁴¹ Viz Kaiser (pozn. 5), s. 47.

5. Motiv rozkladu: porovnání Tance smrti s námětem tzv. transi náhrobků a legendou O setkání třech živých s třemi mrtvými.

Zaměříme-li se v utrakvistickém Tanci na postavu umrlce, povšimneme si, že se vždy jedná o identickou postavu tlející barvy ve vertikální statické poloze. V každém obrazovém poli je zobrazena před víkem z rakve. Ve dvou případech však zároveň v otevřené rakvi stojí. Umrlci bývají obvykle zobrazeni v různých stádiích rozkladu, kdy převládá až téměř na kost vysušená mumie, ale také s fragmenty své někdejší individuální identity, která se nejčastěji týká pohlaví či mocenských insignií. V našem případě je postava mrtvého v kontextu světových tanců smrti poměrně originální a svou vizuální stránkou připomíná hned několik makabrózních motivů, které si v této kapitole představíme.¹⁴²

V psaném projevu se rozklad a hemžící se červi objevují již v kázání svatého Efréma Syrského († 373): „*Ten prach a popel, ta hniloba, ty rozložené kosti a záplavy červů, to jsou těla těch mladých mužů a žen, která vás kdysi tolik lákala*“. Dalším příkladem může být pozdější práce papeže Inocenta III., který jeden oddíl své knihy nazval *De contemptus mundi*. Své argumenty zde podpírá citacemi z Písma, jako například: „*Zmocní se ho hniloba a červy,*“ (Sýrachovec 19, 3) či slovy: „*Společně ulehnou do prachu a pokryjí je červy*“ (Jób 21, 26). Tento výchovný důraz na rozklad lidského těla si podržel svou pádnost po celý středověk. Jeho zřejmým cílem bylo dovést čtenáře k opovržení světem, jinak řečeno ukázat protiklad vznešenosti duše a nízkosti těla. Dalo by se říci, že středověcí asketové si v myšlence na prach a červy libovali, jak nám dokazuje řada náboženských pojednání typu *contemptus mundi* a *meditatio mortis*, kde velice barvitě popisovali hrůzy rozkladu.¹⁴³ Ve výtvarném umění se však zpráchnivělá postava začala objevovat až ve 13. století. Hlavním důvodem je podle D. Rywikové „*proces „laicizace“ tradičních monastických témat, jako boj cností s neřestmi*“ a již výše zmíněné mnišské literatury.¹⁴⁴

Literární a malířská zpodobnění rozkládající se mrtvoly jsou tedy spjata s pedagogickým záměrem, který je neoddělitelně propojen s představou posledního soudu. Před zobrazováním rozkladu kladla církev větší důraz na vzkříšení těla i duše těch, kteří se nechají pokřtít.¹⁴⁵ V raném křesťanství se dokonce věřilo, že duše před posledním soudem pouze spí. Ve 14. století však Benedikt XII vydal bulu *Benedictus deus* (1336), která obsahuje

¹⁴² Viz Rywiková (pozn. 1), s. 178.

¹⁴³ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 50-51

¹⁴⁴ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 39.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 101.

ponaučení o tom, že světcí či spravedliví spatří vidinu rajského blaženství nikoliv po posledním soudu, ale již ve chvíli smrti. Na základě tohoto dogmatu vyhlásil učení o tzv. *iudiciu duplex*, tedy učení o tom, že mimo poslední soud existuje zároveň i soud individuální.¹⁴⁶ Pod vlivem těchto činitelů byla eschatologická představa o všeobecném vzkříšení upozaděna a v testamentech se začaly množit dary ve prospěch zádušních mší. Stejně tak stoupala i obliba *Artes moriendi*.¹⁴⁷ Individuální soud zároveň lid 14. století opakovaně uváděl do hlubokého strachu z již zmíněné *mors improvisa* a znovu a znovu je podněcoval k vroucímu pokání.¹⁴⁸ V tomto smyslu na ně vlivně působily i Tance smrti, zpodobněné na freskách v místech kázání, jako byly kostely, kaple a především hřbitovy. Věřící vnímali fresky souběžně s kázáním a církvev toho využívala k audiovizuálnímu vyučování, které začlenila do všeobecného výkladu o spáse. Mluvila o smrti, jako o důsledku prvotního hříchu, s tím, že jak nad tímto hříchem, tak nad smrtí zvítězí vykupitelský kříž, až nadejde konec světa. Nyní je tedy zřejmé, že umrlčí tematika je blízce spjata s pevnou vírou ve vzkříšení, a také to, že tělesný rozklad je vnímán pouze jako přechodná etapa před konečným cílem, jímž je dosažení nesmrtelnosti.¹⁴⁹

Naděje na vzkříšení se výrazně promítla do křesťanského funerálního umění, především pak do etážových *transi* náhrobků. Zemřelý majitel tohoto typu náhrobku, který Erwin Panofsky označuje jako „double-decker“, byl v horní části zobrazen jakožto živoucí postava v horizontální poloze s otevřenýma očima a s insigniemi svého úřadu. Horní etáž reprezentovala tzv. *au vif*, tedy obraz úplné osoby. V kontrastu vůči ní se ve spodní etáži nacházela tatáž osoba, ovšem ve značném stádiu hniloby, v několika případech prolezlá červy a pokryta ropuchami, reprezentující *de la mort*. Tato postava mrtvého byla buďto zahalena do rubáše, který téměř zcela zakrýval její podobu, jako je tomu v případě hrobky Jacquese Germaina (†1424) či, pro nás důležitější, byla naopak odhalena natolik, kolik bylo slučitelné s vírou. Téměř vždy však byla zbavena atributů světské moci a bohatství. Oblíbenost zdvojených *transi* náhrobků je patrná především u významných osobností vyššího postavení ve Francii od 14. století a v Anglii 15. století. Příkladem tohoto druhu je hrob biskupa Richarda Fleminga (†1431) z Lincolnské katedrály či památník Johna Fitzalana (†1433) ze Sussexu. Setkáme se ovšem i s takovými typy, kde se jedinec vyskytuje bez kontrastní reprezentace *au vif*, jako u nejstaršího známého příkladu: u smutečního památníku

¹⁴⁶ Viz Dinzelbacher (pozn. 15), s.

¹⁴⁷ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 102.

¹⁴⁸ Viz Kaiser (pozn. 5), s. 51.

¹⁴⁹ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 103.

královského úředníka Françoise de la Sarra v Lausanne (†1363). Motiv *transi* nalezneme také v podobě iluminace z roku 1450. Přestože se jedná o odlišné obrazové médium, i v tomto případě autor (patrně kartuziánský mnich) zobrazil motiv tak, aby opticky, i když ne technicky, odpovídal etážovým náhrobkům.¹⁵⁰

Dle Jeana Delumea si vznik a tvorbu těchto hrobek můžeme vysvětlit jakožto projev poslušné víry v učení tehdejší církve. Tím, že zemřelý osobně figuroval na náhrobní desce v podobě tlející mrtvoly, dával najevo jednak skutečnost, že se nebouří vůči tomuto údělu, ale zároveň i veřejně potvrzoval svou víru v onen svět. Tím také nastavoval „zrcadlo“ všem, kteří na náhrobek hleděli či hledí, a usnadňoval tak kněžím pastorační poslání.¹⁵¹ E. Panofský je spíše toho názoru, že ve všech případech zdvojených *transi* náhrobků „je představa, že jednotlivec podléhá smrti v kontrastu s představou, že jeho „důstojnost“, ať už je to důstojnost šlechtice, prince, církve nebo světského vládce, se těší stálosti, která nemá nic společného s nesmrtelností jeho duše, ale váže se k jeho sociálnímu postavení, jako takovému“.¹⁵²

Porovnáme-li double-deckers s námi zkoumanou iluminací v Bibli husitského kněze, nalezneme vizuální podobnost v postavě zemřelého, a v kontrastu mezi ním a živým. V našem případě ovšem nic nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o totožnou osobu. Za ústřední rozdíl mezi těmito makabrozními motivy však můžeme považovat odlišný pohled na vysoce postavené jedince. Zatímco v Bibli husitského kněze jasně rezonuje kritika mocných a bohatých, a především rovnost ve smrti, v *transi* je tomu, jak bylo řečeno výše, spíše naopak, jelikož díky svému statusu si tito lidé vysloužili pomyslnou „nesmrtelnost“.

Mimo tohoto funerálního motivu bývá s naší iluminací spojován i jeden z nejrozšířenějších námětů vrcholně a pozdně středověké duchovní literatury: *Dit des trois morts et des trois vifs* (Setkání třech živých s třemi mrtvými).¹⁵³ V dílech tohoto typu se vypráví příběh o třech mladících aristokratického původu, kteří se vracejí z lovu a jsou konfrontováni se třemi umrlci. Setkáme se však i s příklady, kde muži představují tři stádia lidského života. V takovém případě reagují na hrůzné zjevení dle svého věku: nejstarší se začne modlit, muž ve středním věku tasí meč a nejmladší se odvrací hrůzou. Mrtví, kteří jsou buďto zobrazeni bez mocenských insignií či v několika případech odrážejí postavení živého,

¹⁵⁰ Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York 1992, s. 63-65

¹⁵¹ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 105.

¹⁵² Viz Panofsky (pozn. 150), s. 64-65.

¹⁵³ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 93.

se objevují i v různých stádiích rozkladu, přičemž „nejčerstvější“ stojí proti nejstaršímu z živých a nejvíce hnilobou zasažen naproti tomu nejmladšímu. Jak v textové, tak v obrazové podobě bývá obvyklé, že příběh vypráví poustevník jakožto vidění, které mu seslal Bůh.¹⁵⁴

Původ příběhu však není dodnes zcela objasněn. V práci Jeana Delumea se dočteme o podobnosti s byzantským hagiografickým románem „*Barlaam a Josafat*“, který je adaptací budhistické povídky. O přesném ději se zde zmiňovat nebudeme.¹⁵⁵ Důležitými a obdobnými momenty jsou především setkání na lovu, rozhovor prince se třemi bytostmi, které sice nejsou po smrti, ovšem nemají k ní daleko, a úloha poustevníka, poskytujícího lekci či výzvu k opovržení světem.¹⁵⁶ Odbornou veřejností je však obecně akceptována hypotéza, že příběh pochází z dvorského francouzského prostředí, kde se měl poprvé objevit na konci 13. století. Odtud se měl, zaznamenáván v různých podobách, šířit po celé Evropě.¹⁵⁷ Existují ale také přesvědčivé argumenty o františkánských kořenech příběhu, a to v souvislosti s polemikou žebravých řádů, namířenou vůči světské moci a mocenským elitám. Oprávněnost této hypotézy nabízí především didaktický a pastorační potenciál legendy O setkání třech živých se třemi mrtvými, která konfrontuje především mládí, moc, bohatství a pýchu se smrtí. Stejně tak potvrzující je i naturalistický popis fyzického rozkladu, vycházející z monastického prostředí a literatury typu *contempus mundi* a askeze ztělesněná přítomností poustevníka.¹⁵⁸

Nejstarší vyobrazení motivu z roku 1225 nalezneme v Itálii v kostele sv. Máří Magdaleny z Melfi. V katedrále v Atri se pak nachází malba z roku 1260. Tyto a další příklady ze 13. století však pravděpodobně ilustrují již zmíněné básně typu *Vado mori*. Některé s těchto básní expresivně popisují ve své podstatě totožný příběh o třech mladících, kterým se na lovu zjevil rozkládající se umrlec. Zděšení živí aktéři si nakonec uvědomí pomíjivost a marnost moci, pýchy a světských radovánek, které jsou v hodině smrti nicotné.¹⁵⁹ Ve 14. století se motiv rozšířil v žaltářích a modlitebních knížkách. Stal se také jedním z hlavních námětů miniatur v knihách hodinek, jakožto doprovod k oficiu za zesnulé. Patnácté století přináší genderovou korekci, jelikož se mezi živými začínají objevovat také

¹⁵⁴ Viz Delumeau (pozn. 6), s.78

¹⁵⁵ shrnutí děje viz Delumeau (pozn. 6), s. 78.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 77.

¹⁵⁷ Christine Kralik, Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle 2011, s. 133.

¹⁵⁸ Viz Rywiková (pozn. 1), s. 93

¹⁵⁹ Ibidem, s. 94.

ženy. I v jejich případě se mrtví občasně stanou zrcadly hříšnic. Ve stejné době došlo také k nárůstu agresivity ze strany umrlců. V takových případech konverzace ustoupila násilí.¹⁶⁰

V anglo-francouzském prostředí zobrazuje legenda převážně frontálně stojící trojici panovníků, a odděleně pak stojící či řidčeji ležící umrlce v různých stádiích rozkladu, kteří zpravidla nijak s živými nekomunikují. Italská znázornění jsou dynamičtější. Aktéři se nacházejí ve společném obrazovém poli a komunikují spolu v živém dialogu, který je občasně ukončen útekem mladíků před umrlci, tedy před smrtí. Verze z tohoto prostředí bývá také obohacena postavou poustevníka, který se ve francouzském prostředí neobjevuje. Tato již výše zmíněná figura představuje prostředníka mezi živými a mrtvými, zároveň ale i vypravěče příběhu, a především pak asketu a mudrce, nad nímž nemá Smrt žádnou moc. Zastává tedy roli morálního exempla.¹⁶¹

Pro nás je však zásadní ta skutečnost, že zobrazování červů a jiné havěti, rozežírající útroby umrlců, se v kontextu legendy O setkání třech živých a třech mrtvých objevuje primárně ve francouzském a anglickém rukopisném prostředí, a to prakticky od počátku její vizualizace. Jak již bylo řečeno ve spojitosti s žebravými řády, i zde je třeba to vnímat jako dědictví monastického žánru *contemptus mundi*. Expresivnost rozkládajících se umrlců je v legendě jen dalším varováním před světskou pýchou a arogancí moci.¹⁶² V tomto ohledu jsou si motivy Tance smrti a *Dit des trois morts et des trois vifs* velmi podobné. Jeden výrazný rozdíl se však najde. V legendě umrlci nabádají živé mládence, aby vedli správný život. V *Dance macabre* jsou hříšníci, i díky tanci, v mnohem přímější konfrontaci s mrtvým či se Smrtí, která jim nedává rady, nýbrž jim bez lítosti sděluje nevyhnutelnost konce.¹⁶³

¹⁶⁰ Viz Kralík (pozn. 157), s. 135

¹⁶¹ Viz Rywíková (pozn. 1), s. 94-95.

¹⁶² Ibidem, s. 97.

¹⁶³ Viz Kaisere (pozn. 51), s. 29.

6. Závěr

V tuto chvíli se nabízí otázka, zdali je opravdu možné označit iluminaci v Bibli husitského kněze jakožto Tanec smrti. První do očí bijící fakt, mluvící proti, je absence jakéhokoliv pohybu jak ze strany živých, tak tlejících mrtvých. Zmínka o tanci chybí dokonce i v textové kritice stavů. Ve 4. kapitole jsme si však naznačili, že přítomnost tanečních kreačí není v motivu vždy pravidlem. V husitských Čechách si tuto nepřítomnost můžeme náhodou vysvětlit zákazem tance a jiných her, který vycházel z požadavku trestání veřejných smrtelných hříchů. Tento požadavek, iniciovaný radikálními utrakvisty, byl formulován v posledním ze čtyř pražských artikulů, přijatých všemi husitskými frakcemi v roce 1420.¹⁶⁴

Zmíněná absence by mohla mít spojitost také s raným původem naší iluminace. S přihlédnutím k odchylnostem mezi pražským Tancem smrti a rozvinutějším pařížským příkladem by se dal ten v Bibli husitského kněze považovat za variantu základního typu.¹⁶⁵ To by také napovídalo oprávněnosti tvrzení D. Rywikové, která se domnívá, že obraz a text pražského Tance nevychází z přímých předloh námětu *dance macabre*, nýbrž ze starší makabrozní ikonografie a literatury. Přesto, že tvůrce a objednavatelé mohli být s tímto motivem až už přímo či jen zprostředkovaně obeznámeni, naše iluminace se spíše podobá motivům *Vado mori* a O setkání třech živých a třech mrtvých.¹⁶⁶ Zde je potřeba upozornit na fakt, že tyto náměty jsou často zmiňovány ve spojitosti s prvopočátky Tanců smrti, čímž se opět dostáváme ke skutečnosti raného původu námi zkoumané iluminace.¹⁶⁷

Básně typu *Vado mori* inspirovaly první tance smrti především v německé prostředí. Dramatický výrok „Vado mori“ tedy „zemřu“ i zde pronáší při svém monologu široké spektrum účastníků, seřazených dle společenské hierarchie.¹⁶⁸

Motiv O setkání třech živých a třech mrtvých měl vliv především na ranné francouzské *dance macabre*.¹⁶⁹ V českých zemích byl námět v době, kdy dalmatský student rukopis dokončoval, známý. Objevuje se zde převážně v podobě nástěnných maleb, což nám dokládá jeho didaktický a pastorační charakter. Důkazem nám může být například zobrazení legendy ve farním kostele sv. Mořice v Mouřenci u Annína, kterou Jan Royt datoval do roku

¹⁶⁴ Viz Rywiková (pozn. 1), s.182

¹⁶⁵ Viz Patschovsky (pozn. 2), s. 227

¹⁶⁶ Viz Rywiková (pozn. 1), s.182

¹⁶⁷ Viz Corvisier (pozn. 27), s. 13.

¹⁶⁸ Viz Delumeau (pozn. 6), s. 87.

¹⁶⁹ Viz Corvisier (pozn. 27), s. 13

1310.¹⁷⁰ Stejně, jako náš Tanec smrti, se i zde výjev objevuje ve spojitosti s motivem Posledního soudu.¹⁷¹ Pro Tanec smrti z bible husitského kněze se zdá být nejpravděpodobnějším ikonografickým východiskem právě námět *Dit des trois morts et des trois vifs*, a to především tehdy, zaměříme-li se na skutečnost, že umrlci se živých nedotýkají a navíc se nacházejí zobrazení před víkem z rakve či v rakvích stojí, stejně jako v několika variantách legendy z italského prostředí.¹⁷²

Daniela Rywиковá představila také zajímavý názor, že námi zkoumaná iluminace je mnohem více nežli Tancem smrti, zrcadlem lidské smrtelnosti a hříšnosti.¹⁷³ Původ tématu zrcadla, které se ke konci středověku vztahovalo k nejrůznějším druhům didaktických děl a jež například františkáni velmi často užívali jako morální lekci, sahá až ke starým klášterním spisům, a působivě je vyjádřeno právě v motivu O třech živých a třech mrtvých. Spojitost však najdeme i s Tanci smrti, jelikož Guy Marchant svůj přepis pařížského Tance nazval titulem „Zrcadlo spásy“. D. Rywиковá dokládá svou hypotézu na základě podobnosti našeho motivu s traktátem *Speculum humanea mortalitatis*, který je součástí kolektáře Jeronýma Streitela z Řezna, dnes uloženého v mnichovské státní knihovně.¹⁷⁴ I zde jsou protagonisté vedle postavy poustevníka, která slouží jakožto vzor dobré smrti, konfrontováni s postavou mrtvého, v tomto případě v podobě kostlivce, který ironicky naznačuje jejich neřesti. Po poustevníkově ztělesňujícím morální exemplum, následuje postava panovníka, u něhož se dočteme: *vana potentia mundi*, tedy pomíjívá světská moc. Další postavou je učenec, jehož mrtvý protějšek svými grimasami výstižně ilustruje větu sepsanou pod výjevem: *vana scientea mundi* (marné je poznání světa). Poslední postavou je dívka, které kostlivec nadzvedává sukni a u níž se dočteme: *vana pulchritudo mundi*, což můžeme přeložit jako „marná je krása světa“. Je však třeba upozornit, že rukopis Jeronýma Streitela se datuje do doby mezi lety 1497 až 1524. Je tedy o několik desetiletí mladší než naše iluminace.¹⁷⁵

Po shrnutí několika možných variant je patrné, že na položenou otázku, týkající se identifikace, není lehké odpovědět. Dle mého názoru se nejpravděpodobněji může jednat o mezičlánek v historickém vývoji motivu Tance smrti. Skutečnost, že se v odborné literatuře objevují názory o tom, že *Dance macabre* vychází z básní typu *Vado mori*, a z pro nás

¹⁷⁰ Jan Royt, Mouřinec u Annína, kostel sv. Mořice (Mauritia), in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2013, kat. č. 30, s. 203-207.

¹⁷¹ Viz Rywиковá (pozn. 1), s.102.

¹⁷² Ibidem, s. 182-183.

¹⁷³ Ibidem, s. 183.

¹⁷⁴ Více viz Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, Cml. 14053, fol. 143v – 145r.

¹⁷⁵ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 106-108.

důležitějšího O setkání třech živých a třech mrtvých, tomu také napovídají. Legenda byla navíc v českém prostředí patrně dobře známa, jelikož mimo zmíněného příkladu z Mouřence u Annína ji nalezneme i v bývalém Broumovském karneru (1340-1350) a v dominikánském kostele Obětování panny Marie v Českých Budějovicích (zřejmě 1381).¹⁷⁶ Jak již bylo řečeno, náš dalmatský student v době tvorby rukopisu mohl být také obeznámen s motivem Tance smrti, který byl již téměř dvacet let vizuálně zrealizován na hřbitově Les Saints Innocents v Paříži.

Zmíněná varianta interpretace námi zkoumané iluminace se mi zdá pravděpodobná také na základě posunu, který je patrný v mladším Tanci z rukopisu KMK A 135/2. Umrlci zde nepůsobí staticky. Každý z nich je zobrazen v rozdílném a znatelném pohybu, ze kterého by se dal vyvozovat náznak tance.

Na závěr je důležité znovu připomenout, že iluminaci Tance smrti v Bibli husitského kněze nelze vnímat izolovaně od iluminací Posledního soudu a originálního zobrazení Bolestného Krista, Krista soudce a svátosti eucharistie. V tomto kontextu opět vyloupe nejvýznamnější posláni pražského Tance, a totiž jeho moralizující akcent a kritika stavů. Význačně se v něm projevuje také utrakvistický postoj, týkající se otázek smrti, které jasně čerpaly z klášterní literatury typu *contempus mundi* a pastorační tematiky *artes moriendi*.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Viz Rywиковá (pozn. 1), s. 111-119.

¹⁷⁷ Ibidem, s.181.

7. Seznam zdrojů

7.1. Primární prameny

Tzv. Bible husitského kněze, 1441 Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18.

Jaroslav Boubín (ed.), *Petr Chelčický, Síť víry*, Brno 2011.

Ladislav Kuncíř (ed.), *Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání*, Praha 1926.

7.2. Literatura

Philippe Ariès, *Dějiny smrti*. Přeložil Danuše Navrátilová, Praha 2020.

Jill Bradley, The Changing Face of Death, in: Christian Krötzel – Katariina Mustakallio (eds.) *On Old Ages: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout 2011.

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000.

André Corvisier, *Tance smrti*. Praha 2002

Zdeněk V. David, *Nalezení střední cesty: liberální výzva utrakvistů Římu a Lutherovi*, Praha 2012.

Jean Delumeau, *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. Praha 1998.

Peter Dinzelbacher, *Poslední věci člověka: nebe, peklo, očistec ve středověku*, Praha 2004.

Zoroslava Drobná a Jan Durdí, *Kroje, zbroj a zbraně doby předhusitské a husitské*, Praha 1956.

Norbert Elias, *O osamělosti umírajících v našich dnech*, Praha 1998

Ota Halama, *Otázka svatých v české reformaci: její proměny od doby Karla IV. do doby České konfese*, 1. vyd. Brno 2002.

Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380-1620)*, Praha 2011.

Gert Kaiser, *Der tanzende Tod – Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main 1983.

Christine Kralik, Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead, in: Sophie Oosterwijk – Stefanie Knöll (eds.), *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, New Castle 2011.

Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13.-16. století*. Praha 1990.

Josef Krása, *Rukopisy Václava IV*, Praha 197.

Josef Macek, *Víra a zbožnost Jagellonského věku*, Praha 2001.

Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Librairie A. Colin 1908.

Norbert Ohler, *Umírání a smrt ve středověku*, Jinočany 2001.

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York 1992.

Alexander Patschovsky, *Bludiště pravé víry: sektáři, kacíři a reformátoři ve středověkých Čechách*, Praha 2018.

Jan Royt, Mouřinec u Annína, kostel sv. Mořice (Mauritia), in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2013, kat. č. 30.

Daniela Rywiková, *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava 2016.

Karel Stejskal a Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991.

František Šmahel, *Uprostřed Evropy: České země na konci středověku*, Praha 2022.

František Šmahel, *Basilejská kompaktáta: příběh deseti listin*. Praha 2011,

Bible: Písmo svaté starého a nového zákona, podle ekumenického vydání z r. 1985, Praha 1990.

7.3. Internetové zdroje

http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP__XVIII_B_18__0J3HAZ6-cs#search, vyhledáno 25. 6. 2021.

8. Seznam příloh

Obr. 1. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1755>

Obr. 2. Scan: Daniela Rywиковá, *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava 2016.

Obr. 3.-8. Scan: Daniela Rywиковá, *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava 2016.

Obr. 9.

<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/full/2d99edeef3bf99f760b8fb5a83241ecd974c5950.html>

Obr. 10. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bishop_Fleming%27s_tomb_-_geograph.org.uk_-_241007.jpg

Obr. 11. <https://www.medievalists.net/2014/10/memento-mori-medieval-images-death/tomb/>

Obr. 12. https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_sw/2tomb.html

Obr. 13. https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1401-450/7other/09_1401.html

Obr. 14.-16. Scan: Daniela Rywиковá, *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava 2016.

9. Obrazová příloha



1. Memento mori, mozaika z pompejského triklinia, před r. 30 př. n. l. Neapol, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sbírka mozaik.



2. Anděl smrti ze Štuttgartského žaltáře, první pol. 9. stol. Štuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod.bibl.fol.23, fol. 93r.



Quis si audiat quid nā sum dicitis omne tāq̄m peccatus nullū dimissus
 fuisset atq̄ dñs. ubo p̄ntura veniat auq̄ sua sū datus. Dōtor dñi scie
 noluitis p̄ uūdi fallacia omne iā abistis mūdō atq̄ demōi plene ob
 edistis. exptat q̄ uigil. vos infus istis Olym nāq̄ dñi. deo fūiebant
 orātes. neuma plura faciebāt. pulcra monostia. d̄ ostruebāt. et fūe
 dio subditos dicebāt. a. vō dñi p̄ncipes tray. crudele sp̄tadm̄. deo
 q̄ amax. p̄datōres pauper̄. et iā. de salute aīe valde curant. pax
 vltor. etiā nūc timētes. pleni sūt supbia. syōniam sequentes. sep̄ pius
 ticia. munera petētes. p̄ua unius p̄derāt. maḡ ob nūte. Abates
 ip̄ōti. z om̄s rectores. dimiserūt peccatō. om̄s bonos mores. fūit q̄ ve
 nei. tarelū. lusores. sūt effū. pit. fapones. lepores. Erant olym̄ mi
 lites. p̄mūdū. curētes. p̄viduis. orphānis. seare. p̄gnates. s̄ modū
 famuli. fathane vocāt. s̄ fathane nōie satis p̄ximāt. q̄ peiora fe
 cerūt. illū venerāt. nā pillos. dēones. cūta opant. fūllones. artifice
 tus. cetis. visiores. n̄ p̄na. trahūt. ad sup̄li. Quid. dīcā. de rustias. fat
 ratis. aī. eor̄. dñis. sic. p̄it. ḡalis. Ergo. vos. o. dñi. mala. cōrigat
 atis. ut. ad. celi. glām. mūdī. veniat. amen.
Qualis erit fructus hys cum dixerit. venite
Talis erit lucus reprobis: iudex aī dixit ite

3. Tanec smrti, Bible, 1447, Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Kap. A 135/2, fol. 524r.



4. Poslední soud, Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 540v.



5. Věřící vyznávající své hříchy, svátost eucharistie, Bolestný Kristus a Kristus soudec, Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 541r.

Sacra eie

Septē sūt sacra eie xpia
opa mie

Sex sūt opa mie copalia
 Vestire nudos Potare sic
 collige in hospitiū pēgnas
 mortuos sepellie / Esuēn
 nutre Infirmos r carca
 tos uisitare her facieib9
 etna vita datur
 Sex alia spūalia sūt
 rate instrue pce deliquen
 tate ad piaz ruotare
 Custes consolari
 p salute pximi orae
 iniurias sustie sū vindicta

Baptismus Confirmaco
 Eubaisia Penitencia
 Extrema unctio Sac ord
 Matrimonium

Dona spū sa

Septē dona spū sūt
 Timor di Sapia dei
 Consiliū aie ad salute
 Fortitudo i boīs opib9
 Sācra sca pietas pri
 intellctus dilige bonū
 et deuicte malu

Septē pta mo lia

Septē pta
 mortalia

Supbia
 istos hz rāos

Vana gla iactancia Ar
 rogācia Psupco Defesio
 Rebellio Simlata ofesse
 Incepta lectia Reuitas int
 nocitas

Aluicia ramos
 hē istos

Usura Rapina Syoia
 Saclegiū ffurtū violen
 inquietudo Mendaciu
 puriū Deceptio Falla
 fraus Traditio Indua
 Falsum iudiciū

Siligia

Gula hz
 ramos
 Saūltas
 Turpis lecta
 Immūdiā int
 Obluio dei
 Inmodestia
 Inhonor
 Crapula
 Inuēctia
 Injustitiae
 Vaniloqu

ffornicatio
 adulteriu
 Incestus
 Supprium
 Paptus
 Saclegium
 viciū qe natam
 Inuidia Odium
 hz istos
 Detramo
 ramos
 Susuraco
 Depuato
 Indignato
 Conpssio
 Inueto mali
 Indetencia

Suxūia hz ramos istos

Ira
 hē
 ramos
 istos
 Intollerancia Rites
 discordia Inertua
 Inūria Malicia
 Clamor Vechemaa
 Confidēcia Hoīadiū

Visus
 Quas sensu iudicij
 isti sūt
 Tactus
 Odoato Gusto

Copos
 Pusillamitas
 Inertia
 Inpudēcia
 Tepiditas int
 Audia sine
 istua hz
 ramos istos

Aug O hō maxia dō adno dō accepisti r nichil aliud hēs

6. „Siligia“, sedm skutků milosrdenství, sedm svátostí, sedm darů ducha svatého, Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 538v.



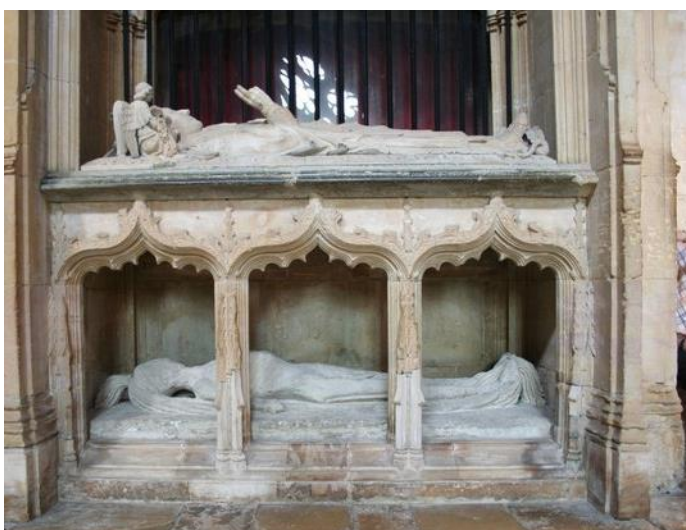
7. Tanec smrti, Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542r.



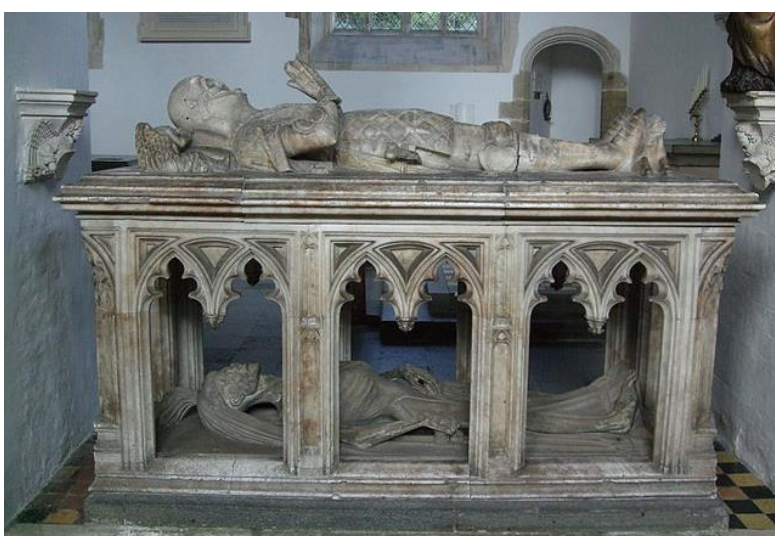
8. Tanec smrti, Bible husitského kněze, 1441, Praha, Knihovna Národního muzea, XVIII B 18, fol. 542v.



9. Transi náhrobek Jacques Germain (†1424), Museum, Dijon.



10. Transi náhrobek biskupa Richarda Fleminga (†1431), Lincolnská katedrála.



11. Transi náhrobek Jana Fitzalana (†1435), Hrad Arundel, hradní kaple.



12. Transi náhrobek Françoise de la Sarra(†1363), Lausanne.



13. A Disputation Betwyxt be Body and Worms, 1460-1470, Londýn, British Libery, MS Add 37049, fol. 32v.



14. Setkání třech živých s mrtvými, 1225, Melfi, Kostel sv. Máří Magdalény.



15. Setkání třech živých s mrtvými, 1260, Atri, Kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní apsida chóru,



16. Legenda o setkání třech živých a třech mrtvých, 20. léta 14. stol., Mouřenec u Annína, Kostel sv. Mořice, severní stěna lodi.