

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Blízkého východu a Afriky

Bakalářská práce

Alžběta Glancová

Reprezentace hebrejského písma v křesťanské ikonografii a jeho funkce

The Representation of Hebrew Script in Christian Iconography and Its
Functions

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu této bakalářské práce, PhDr. Milanu Žoncovi, Ph.D., za cenné rady, věcné připomínky, vstřícnost při konzultacích a při vypracování bakalářské práce a za čas, který mi během psaní práce věnoval.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....
Alžběta Glancová

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá výskyty hebrejského a pseudo-hebrejského písma v křesťanském umění. Nejranější výskyt pseudo-hebrejského písma v umění je datován již do šestého století o. l. Práce se věnuje období od 12.–17. století, kdy je výskyt dochovaných inskripcí nejčastější. Většina autorů těchto inskripcí buď neovládala hebrejský jazyk vůbec, nebo dokázala pouze umně okopírovat hlásky hebrejské abecedy, s nimiž měla vizuální zkušenost. Přesto můžeme pozorovat různá, někdy velmi důmyslná, užití inskripcí ve výtvarném umění, která se mění v závislosti na kulturně-historickém kontextu doby vzniku díla, objednavce mecenáše, umístění uměleckého díla, na jeho autorovi a dalších skutečnostech.

Na pozadí konkrétních příkladů zasazuje práce zobrazování hebrejštiny do kontextu středověkého a raně novověkého chápání hebrejštiny jako původního svatého jazyka, a propojuje fenomén hebrejských inskripcí v křesťanském umění s židovsko-křesťanskou polemikou a zájmem křesťanských teologů o hebrejštinu. Jednotlivé kapitoly práce se věnují zobrazení *titulu crucis*, desek desatera a nápisům na oděvech a předmětech.

Abstract

The bachelor thesis discusses examples of Hebrew and pseudo-Hebrew script incorporated into Christian art. The earliest evidence of pseudo-Hebrew script in art is dated by the 6th century. The thesis deals with the period between the 12th and 17th centuries when these inscriptions were most common. Most authors of the inscriptions had no knowledge of Hebrew and they produced skilful copies of Hebrew letters with which they were acquainted only visually. Nevertheless, they employed these inscriptions in their works in various sophisticated ways which change according to the cultural-historical context of the artwork, the order, the placement of the artwork, its author and other facts.

The portrayal of Hebrew language is set within the context of medieval and early-modern understanding of Hebrew as the original holy language and it connects the phenomenon of Hebrew inscriptions in Christian Art with the Judeo-Christian polemics and the interest of Christian theologians in Hebrew. Individual chapters deal with the portrayal of the *titulus crucis*, the tablets of the law and the inscriptions on clothes and objects of daily or ritual use.

Klíčová slova (česky):

hebrejské inskripce, hebrejščina, ikonografie, křesťanství, judaismus, Giotto, Rembrandt, Schäufelein, Michelangelo, Starý zákon, Nový zákon, titulus crucis, Bible, rituální oděvy, profánní oděvy, výtvarné umění

Klíčová slova (anglicky):

Hebrew Inscriptions, Hebrew, Iconography, Christianity, Judaism, Giotto, Rembrandt, Schäufelein, Michelangelo, Old Testament, New Testament, Titulus crucis, Bible, Ritual clothes, Profane clothes, Art

OBSAH

1. Úvod.....	9
1.1. Subverzivní funkce inskripcí.....	10
1.2. Postavení hebrejštiny	11
1.3. Hebrejské inskripce	14
1.4. Předmět zkoumání a volba korpusu	15
2. Titulus crucis.....	17
2.1. Příklady	22
2.1.1. Krucifix v Santa Maria Novella.....	22
2.1.2. Kříž ze sbírky The Cloisters	23
3. Desky smlouvy	24
3.1. Typizace zobrazení desek smlouvy.....	25
3.1.1. Internalizace symbolu	26
3.2. Příklady	28
3.2.1. Uvedení Páně do Chrámu	28
3.2.2. Mojžíš s deskami desatera	30
4. Hebrejské inskripce na oděvech a textiliích	33
4.1. Profánní oděvy	35
4.2. Rituální oděvy	36
4.3. Příklady	38
4.3.1. Obřízka Krista.....	38
4.3.2. Smrt Panny Marie	40
5. Závěr	41
Umělecká díla	44
Ostatní prameny.....	45
Použitá literatura	45

Poznámka k transkripci a použitým překladům

V této práci uvedené biblické citáty jsou převzaté z překladu Bible 21. Použitá transkripce hebrejštiny vychází z pravidel navržených v článku Pavla Čecha a Pavla Sládka (norma E – zjednodušená fonetická transkripce).¹ Přepis názvů jednotlivých hlásek hebrejské abecedy vychází ze stejného zdroje.² Další překlady citací z cizojazyčných textů jsou mé vlastní, pokud není uvedeno jinak.

¹ Pavel Čech, Pavel Sládek, „Transliterace a transkripce hebrejštiny“, *Listy filologické* 82:3–4 (2009), s. 305–339 (s. 332–334).

² Čech, Sládek, „Transliterace“, s. 311–312.

1. Úvod

Tato práce se zabývá vybranými aspekty výskytu hebrejského a pseudo-hebrejského písma v křesťanském umění 12.–17. století, různými způsoby zapojení hebrejského textu do výtvarného umění, a jejich možnou interpretací. Časové vymezení je podmíněno skutečností, že ve zvoleném období se z různých důvodů sledovaný jev vyskytuje s větší frekvencí. Kapitoly práce nejsou řazeny chronologicky, ale podle umístění inskripcí a podle způsobu, jakým autor s hebrejským textem nakládá. Zabývat se budu jak výskytem jednotlivých hebrejských hlásek nebo skupin hlásek, které nemají věcný význam, tak nápisy tvořícími smysluplné celky.

Téma hebrejských inskripcí v křesťanském umění stojí na pomezí jazykovědy a dějin umění. I proto jsou tyto inskripce v galerijních katalozích či v uměnovědných rozborech často přehlíženy, nebo zmíněny jen okrajově, přestože nemívají zdaleka jen roli pouhého ornamentu a představují významově svébytný prvek díla. V následujících třech kapitolách se budu věnovat inskripcím na vyobrazení nápisu na Kristově kříži, tzv. *titulu crucis*, desek desatera a nápisů na náboženských oděvech a předmětech. Tyto tři zvolené kategorie jsou – stejně jako příklady obsažené v jednotlivých kapitolách – vybrány tak, aby bylo jejich prostřednictvím možné ukázat, jak mohl kulturně historický kontext vzniku díla ovlivnit podobu inskripce v něm obsaženou.

Interpretace nápisů v hebrejském či pseudo-hebrejském písmu představuje metodologickou výzvu. Někteří badatelé, na které práce odkazuje, rozlišují pojmy inskripce a pseudo-inskripce (např. Moshe Barasch), pro jiné autory toto rozlišení při zkoumání inskripcí a jejich funkcí nehraje zásadní roli (např. Harris Lenowitz, Ruth Mellinkoff). Autoři inskripcí hebrejských, stejně jako např. pseudo-hebrejských, pseudo-kufických, dokonce i pseudo-tibetských, měli často s literami orientálních jazyků, jež se snažili jakkoli umně napodobit, pouze vizuální zkušenost. Jejich inspirace a předlohy můžeme zřejmě hledat v tištěných knihách nebo v předepsaných hláskách, které jim poskytli jejich konzultanti, případně mecenáši či zadavatelé.³ Nápis, tvořící někdy

³ Mnozí autoři se pokoušejí i za pomoci moderních technologií zjistit, kde se pisatelé inskripcí inspirovali a jakou předlohu pro vlastní nápis použili. Shalom Sabar představil tezi o Rembrandtově inspiraci pro inskripci na deskách desatera (*Mojžíš s deskami desatera*, Rembrandt van Rijn, 1659, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín) převzatou z Portugalské synagogy v Amsterdamu, viz níže, kapitola 3. Mirjam Alexander-Knotter zase na základě porovnání rentgenových snímků Rembrandtovy *Belšazarovy hostiny* (*Belšazarova hostina*, Rembrandt van Rijn, 1635, National Gallery, Londýn) tvrdí, že si malíř nebyl vědom toho, že rozepsané koncové

smysluplný celek, jindy shluk správně opsaných hlásek beze smyslu či pouze tvary připomínající ornamentální kufické či kvadrátní hebrejské písmo, navíc často nedokázali přečíst nejen sami autoři, ale ani diváci či čtenáři uměleckých děl. Než se proto obrátíme k popisu a interpretaci hebrejských inskripcí a pseudo-inskripcí, je nutné se krátce pozastavit nad specifickým způsobem, jímž na diváka působí.

1.1. Subverzivní funkce inskripcí

Literární vědec a sémiotik Claude Gandelman upozorňuje, že při prohlížení obrazu je pro jeho dekodování potřeba odlišného nebo dokonce opačného postupu než při čtení písma. Gandelman si vypůjčuje lingvistickou terminologii Noama Chomského a četbu obrazu popisuje jako přechod od „povrchové struktury“ ke struktuře „hloubkové“, tedy od „označovaného“ (*signified*) k „označujícímu“ (*signifier*). Zatímco při čtení textu je podle něj význam konstruován – čtenář postupuje „jako krab“ od znaků k jejich významu – při četbě obrazu je třeba povrchové struktury nejprve dekonstruovat. Text umístěný ve figurativním umění potom označuje za subverzi.⁴ Tato subverze – obrazového obsahu díla, nebo teologického zákazu či tabu – je podle něj jakýmsi společným jmenovatelem textu umístěného v obraze obecně. Jednak do ikonického systému obrazu vstupuje s umístěním textu systém symbolicky-indexový, a strukturu obrazu tak určitým způsobem narušuje a mění. Jednak může text zároveň subverzivně vstoupit do ikonického systému obrazu, aby v kombinaci s tímto systémem formuloval vlastní teologický význam díla.⁵ Další funkcí

nun vypadá v konečné verzi inskripce jako *waw*, tudíž musel pracovat bez přímé asistence židovského konzultanta a inskripci kopíroval z ručně psaného zdroje. Mirjam Alexander-Knotter, „An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions“, *Studia Rosenthaliana*, 33:2 (1999), s. 131–159 (s. 146).

⁴ Claude Gandelman, „By Way of Introduction: Inscriptions as Subversion“, *Visible Language* 23:2–3 (1989), s. 140–169 (s. 141–143).

⁵ Ideologickou subverzi, tedy subverzi teologického sdělení obrazu, kterou Gandelman srovnává s ilokučním řečovým aktem, ilustruje na obraze *Uvedení Krista do Chrámu* Hanse Holbeina staršího (Hamburger Kunsthalle, 1510–1515, Hamburg). Na Holbeinově obraze jsou dvě inskripce. Hebrejská inskripce ve znění *beresit bara ve-ha-[e]l hošia'*, dosl. „na počátku stvořil a Bůh zachránil/spasil“. Význam podle Gandelmana odkazuje na Ježíše, který byl „od počátku“ stvořen, aby zachránil/spasil svět. Autor vnímá kombinaci inskripcí jako „pokus podkopat základní dogma hebrejské Bible, jediné židovské dogma, totiž že Bůh je *jeden*.“ (Gandelman, „By Way of Introduction“, s. 153–154). Této interpretaci odpovídá skutečnost, že u podpisu se vyskytuje druhá, latinská inskripce „Nunc dimittis“ – počáteční slova Simeonova chvalozpěvu, který podle Lk 2,29–32 rozpoznal v Ježíši Mesiáše. Viz popis díla Neely Struckové na webových stránkách galerie <<http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/hans-holbein-d-ae/darstellung-christi-im-tempel>> (poslední přístup 16.7.2017). Tabulka s hebrejskou inskripcí obsahuje těžko čitelný třetí řádek, jehož smysl je nejasný (ניט דטבלי?), a Gandelman jej ve své práci nezmiňuje. Možná má znamenat „Bůh zachránil ty, kteří byli pokřtěni (dosl. ponořeni)“?

inscripcí je také „performativní aspekt uměleckého díla v doslovném smyslu slova.“⁶ To znamená, že každá inskripce je i kinetické povahy – působí na čtenáře a vede jeho pohled, přiměje jej k určitému činu.⁷

Gandelman implicitně nerozlišuje mezi inskripcí a pseudo-inskripcí, textem umístěným ve výtvarném díle, který má výpovědní hodnotu, dává smysl, a mezi shlukem písmen, který smysl nedává. K inskripcím či pseudo-inskripcím plošně přistupuje jako k textu. Inskripce v obrazech mají pak podle něj ve svém performativním aspektu stejný účinek, jako perlokuční řečový akt – kladou na diváka/čtenáře určitý nárok: soustředit se na text, přečíst si jej, naklonit hlavu, přiblížit se, či naopak od obrazu poodstoupit.⁸ Barasch označení „pseudo-inskripce“ dále problematizuje, když je kategorizuje jako „přestrojené inskripce“ (*disguised inscriptions*), tedy inskripce čitelné, které ale musí divák/čtenář nejprve objevit a rozkrýt, a „pseudo-inskripce v pravém smyslu slova“ (*proper pseudo-inscriptions*), které jsou v každém případě nečitelné, přičemž jednotlivé hlásky mohou či nemusí být zřetelné.⁹

S ohledem na výše uvedené bude pro potřeby této práce pojem „inskipce“ označovat výskyt písmen zřetelně hebrejské abecedy či jejich nápodobu ve výtvarném díle, ať už se jedná o inskripce více či méně čitelnou a smysluplnou. Jak uvidíme, nositelem smyslu inskripce často nebyla ona sama, ale její umístění, předpokládaný význam, či symbolické nebo teologické asociace, které se s její přítomností spojovaly.

1.2. Postavení hebrejštiny

Jestliže se, jak jsme viděli, inskripce svou subversivní přítomností aktivně podílejí na utváření symbolického či teologického smyslu výtvarného díla, můžeme funkci hebrejských inskripcí ve výtvarném umění správně porozumět jen na pozadí specifického postavení hebrejského jazyka v křesťanském myšlení.

V křesťanské teologii zastávala hebrejštiny výsadní, přesto ambivalentní pozici, jejíž kontury se v průběhu dějin proměňovaly. Na jedné straně byla jazykem Starého zákona a jazykem, kterým, jak se věřilo, mluvily biblické postavy včetně Ježíše. Podle většiny raně křesťanských a středověkých autorů byla hebrejštiny dokonce původním, „přirozeným“ jazykem lidstva, kterým první člověk pojmenoval zvířata a realitu kolem

⁶ Gandelman, „By Way of Introduction“, s. 141–143.

⁷ Tamtéž, s. 146.

⁸ Gandelman, „By Way of Introduction“, s. 141–143.

⁹ Moshe Barasch, „Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art“, *Visible Language*, 23:2–3 (1989), s. 170–187 (s. 178).

sebe, a kterým se mluvilo od stvoření světa po babylonské zmatení jazyků.¹⁰ Vyskytoval se proto také názor, že dítě vyrůstající bez jakýchkoli lingvistických podnětů by začalo samo od sebe mluvit právě hebrejsky.¹¹

Ambivalentní postoj křesťanské Evropy k judaismu se odráží také ve vztahu k hebrejštině jako jazyku starozákonního zjevení. Na jednu stranu byl Starý zákon psaný hebrejsky předzvěstí zákona nového, a proto měl být bezvýhradně respektován.¹² Na druhou stranu byl ale Nový zákon nahlížen jako naplnění Starého zákona, jenž byl novou zvěstí překonán.¹³ Po tom, co římský císař Theodosius I. ustanovil koncem 4. stol. o. l. křesťanství státním náboženstvím římské říše a sv. Jeroným přeložil Bibli do latiny, změnil se sféry vlivu jazyků v křesťanském prostoru. Hebrejšтина už nebyla k porozumění Písma nezbytná, a zatímco východní křesťanství používalo řečtinu, jazykem západního křesťanství se stala latina, vnímaná jako císařovna, která pod sebou shromáždí ostatní jazyky, kterým bude vládnout.¹⁴ Jak dodává Umberto Eco v knižní eseji *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*,¹⁵ když sleduje, jak latina po rozšíření Jeronýmovy *Vulgáty* získala na důležitosti: nejenže přední církevní otec sv. Augustin hebrejsky vůbec neuměl a jeho znalosti řečtiny byly zřejmě nedokonalé, ale o hebrejský originál Bible ani nejevili zvláštní

¹⁰ Ačkoli existovaly nejasnosti, zda Adam pojmenoval skutečně veškerá zvířata, když se v Bibli výslovně zmiňují pouze „všechn dobytek, nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř“ (Gen 1,20) a nejsou zmíněné ryby. „Tato otázka nebyla uspokojivě zodpovězena.“ Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1997, s. 16.

¹¹ Eco, *The Search*, s. xii. Stejnou otázkou, jakým jazykem by se nemluvňata přirozeně rozmluvila, pokud by nikdy neslyšela lidskou řeč, se ve své korespondenci zabývá i italský lékař a filozof Hillel ben Šmuel z Verony (narodil se kolem r. 1220) a další. Hillel také předpokládá, že by přirozeně dospěly k hebrejštině. (Eco, *The Search*, s. 49–50). Italský kronikář, františkánský mnich Salimbene z Parmy (1221–1290), zaznamenal v díle *XII scelera Friderici imperatoris*, že Fridrich II. Štaufský, jehož byl Salimbene kritikem, chtěl hypotézu o přirozeném jazyce ověřit – několik kojenců dal skutečně izolovat od veškerých jazykových podnětů, nechal pouze pečovat o jejich základní potřeby. Chtěl zjistit, zda bude přirozeným jazykem, jímž se děti samy od sebe rozmluví, hebrejšтина, jazyk prvních lidí, nebo řečtina, arabština či latina, jeden z dalších svatých jazyků, případně jiný jazyk, například mateřský jazyk rodičů dětí. Jak však poznamenává Salimbene, dřív než mohl římský císař pokus vyhodnotit, všechna nemluvňata zemřela. Citováno podle Ryana Szpiecha, „Latin as a Language of Authoritative Tradition“, in: Ralph Hexter, David Townsend (eds.), *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2012, s. 63–85 (s. 70).

¹² Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley: University of California, 1993, s. 102.

¹³ Mellinkoff, *Outcasts*, s. 102.

¹⁴ Szpiech, „Latin“, s. 65.

¹⁵ Pro potřeby této práce je použito anglické vydání knihy *The Search for the Perfect Language*; kniha vyšla i česky: Umberto Eco, *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, v překladu Vlasty a Karla Kubišových.

zájem.¹⁶ Pro křesťanský smysl Písma bylo jeho hebrejské znění irelevantní – Mojžíš sice napsal desatero přikázání hebrejsky a stejným jazykem byla napsaná i Tóra, až křesťanští exegeti však měli proniknout za pouhá slova a vyložit pravý skrytý význam textu.¹⁷

Ve středověku se zájem o původní text, jeho autoritu i možnosti jeho využití v polemice křesťanství s islámem a judaismem oživil.¹⁸ Jak konvertité ke křesťanství, tak křesťanští autoři již od pozdní antiky využívali ve svých polemických spisech biblické texty. Ramon Martí tento polemický diskurz rozšířil o citace a užívání i pobiblických textů (Talmud a midraš) za účelem protižidovské polemiky. Ve 13. století se tak objevuje pojetí hebrejštiny jako původního jazyka, který je autoritativní pro Židy, a křesťanský exeget zároveň využívá jeho autoritativnost při argumentaci ve prospěch křesťanských tezí. Pobiblická židovská literatura již není pouze příkře odmítána (jako tomu bylo doposud), ale naopak jsou tyto texty považované v některých pasážích za autoritativní, a paradoxně jsou právě proto využívány k útokům proti židovskému náboženství.¹⁹ Jazyk – znalost hebrejštiny a zájem o překlady z hebrejštiny – se tak předně pro Martího (a další autory) stává „nástrojem náboženské argumentace.“²⁰

Jak zároveň dokládá Judith Olszowy-Schlanger ve studii zabývající se bilingvními hebrejsko-latinskými rukopisy, hebrejštiny nebyla v Evropě 13. století pouze zneužívaná jako dvousečná polemická zbraň. Ve středověké Anglii byla považována za stěžejní nástroj textově kritického zkoumání *Vulgáty*.²¹ Olszowy-Schlangerová na konkrétních příkladech ukazuje, že znalosti hebrejštiny pisatelů těchto rukopisů ze 13. století se zdaleka neomezovaly na generické či pasivní poznatky. Znalost jazyka a jeho studium vycházelo z „fascinace hebrejskou abecedou“, jejímiž hláskami se studenti jazyka zabývali ve snaze osvojit si cizí jazyk obsahující mj. hrdelnice, hlásky naprosto nepodobné latině.²² Někteří křesťanští učenci podle Olszowy-Schlangerové už ve středověku znali navíc např.

¹⁶ Eco, *The Search*, s. 14. Szpiech k Augustinovu vztahu k jazyku Písma dodává, že upřednostňoval autoritativnost řeckého textu *Septuaginty*, založené na zázračné shodě sedmdesáti mužů, kterou nemohlo překonat bezpočet variant latinského překladu. Szpiech, „Latin“, s. 1–3.

¹⁷ Mellinkoff, *Outcasts*, s. 97.

¹⁸ Ryan Szpiech, *Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, s. 122

¹⁹ Szpiech, *Conversion and Narrative*, s. 126.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Judith Olszowy-Schlanger: „The Knowledge and Practice of Hebrew Grammar among Christian Scholars in Pre-Expulsion England: The Evidence of “Bilingual” Hebrew-Latin Manuscripts“, in: Nicholas De Lange (ed.), *Hebrew Scholarship and the Medieval World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 107–128 (s. 114).

²² Olszowy-Schlanger, „The Knowledge“, s. 127.

fonetické členění samohlásek.²³ „Jako na mnoho dalších úspěchů křesťanských studentů hebrejštiny z 13. století se však i na tento poznatek rychle zapomnělo a znovu byl objeven až o dvě a půl století později.“²⁴ Pojetí hebrejštiny jako svatého a výsostně důležitého, nenahraditelného jazyka, bez nějž se neobejde především žádný překladatel a exegeta Bible, a jeho detailní studium včetně morfologie a syntaxe, se, jak uvidíme, začalo prosazovat až díky vlivu italské renesance a později reformace.²⁵

1.3. Hebrejské inskripce

Hebrejské inskripce v křesťanském umění se liší v závislosti na tom, do jaké míry byli jejich autoři a publikum obeznámeni s hebrejštinou, i podle historických okolností. Jako jeden z nejranějších výskytů hebrejské inskripce v křesťanském umění lze uvést mosaiku v bazilice San Vitale v Ravenně (6. století). Prorok Jeremiáš a evangelista Matouš zde drží svitky popsané pseudohebrejskými znaky.²⁶ Kromě níže zmiňovaných raných příkladů hebrejských inskripcí na titulu kříže z 11.–12. století si Lenowitz všímá, že se ve středověku užívání inskripcí těší větší oblibě ve dvou obdobích, které bezprostředně souvisí s vymežováním se křesťanské společnosti vůči Židům – v období křížových výprav (1095–1272) a během morové epidemie ve 14. století (od roku 1340).²⁷

Historicky lze dále vysledovat korelaci mezi zvýšeným zájmem o původní jazyk Písma, souvisejícím např. s evropským humanismem a s rozmachem tzv. křesťanského hebraismu na přelomu 15. a 16. století, a častějším výskytem důmyslnějších či propracovanějších hebrejských inskripcí. Ve stejné době se na evropských univerzitách začínaly studovat orientální jazyky, předně hebrejštiny. Moshe Barasch se zabývá centry této aktivity a odhaduje, že pro Holandsko 15. století je typičtější výskyt hebrejštiny a pseudo-hebrejštiny, pro Benátky spíše arabština.²⁸ V obou případech, ať už je poměr zastoupení těchto jazyků ve výtvarném umění jakýkoli, souvisí výskyt inskripcí a nový přístup k zacházení s nimi také se skutečností, že byla obě místa v této době

²³ Tuto znalost mohli načerpat jedině z židovských zdrojů – z gramatik, nebo od učitelů dobře znalých hebrejské gramatiky, převážně židovského původu. (Olszowy-Schlanger, „The Knowledge”, s. 121–126). Užívání židovských zdrojů dokládá i dobrá obeznámenost se systémem a výslovností samohlásek, kterou autoři rukopisů nemohli čerpat z patristických zdrojů. (Tamtéž, s. 123.)

²⁴ Olszowy-Schlanger, „The Knowledge“, s. 121.

²⁵ Eco, *The Search*, s. 75.

²⁶ Ilia Rodov, „Script in Christian Art“, in: Geoffrey Khan (ed.), *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics*, sv. 3, Boston: Brill, 2013, 4 sv., s. 462–477 (s. 462).

²⁷ Harris Lenowitz, „On Three Early Incidences of Hebrew Script in Western Art“, in: Steven Leonard Jacobs (ed.), *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009, s. 441–454 (s. 443).

²⁸ Barasch, „Some Oriental Pseudo-Inscriptions“, s. 186.

důležitými knihtiskařskými centry a tiskly se zde i knihy právě v orientálních jazycích. Podobný vývoj lze sledovat i na příkladu jednotlivých umělců, výrazně u Rembrandta, jehož dílo se také vyznačuje hojností hebrejských inskripcí. Čím více měl kontaktů s židovskou komunitou v Amsterdamu, a čím víc se zabýval teologickým rozměrem svého díla obecně a konkrétně hebrejštinou, tím je užití hebrejských znaků a citací v jeho díle propracovanější. To ukazuje především Shalom Sabar v knize *Between Calvinists and Jews*. Mirjam Alexander-Knotter zdůrazňuje naopak křesťanské impulsy a možné konzultanty také z řad křesťanských teologů.²⁹

1.4. Předmět zkoumání a volba korpusu

Vzhledem k tomu, že soupis kompletního korpusu uměleckých děl, kde se hebrejšтина či její nápodoba vyskytuje, neexistuje, a protože kvůli vysokému počtu takových děl je jeho sestavení stěží možné, neklade si tato práce za cíl fenomén hebrejských inskripcí v křesťanském umění komplexně obsáhnout.³⁰ Jednotlivé kapitoly práce nabízejí dílčí pohled na subjektivně vybrané příklady, které se snaží zasadit do jejich kulturně-historického a intelektuálního kontextu. Tyto příklady jsou zvoleny tak, aby reprezentovaly buď určitý charakteristický rys, nebo naopak výjimku z tradice zobrazování zvolených ikonografických celků, a tak ilustrovaly různé interpretační možnosti zapojení inskripce do uměleckého díla. Stejně tak není ambicí této práce předložit uměnovědní analýzu motivů a vyobrazení, v nichž se objevují hebrejské inskripce. Budu se spíše snažit zmapovat funkci některých *představ* o vzhledu a významu hebrejského písma a řeči, které se odrážejí v křesťanském umění 12.–17. století. Úvody k jednotlivým kapitolám slouží jako stručné shrnutí vývoje tradice povýtce generického zobrazování zvolených motivů, tj. *titulu crucis*, desek desatera a inskripcí na oděvech a předmětech. Práce se soustředí na

²⁹ Mirjam Alexander-Knotter, „Rembrandt’s Hebrew“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 51 (2009), s. 25–32. Zdroj či konzultant dvou prominentních Rembrandtových inskripcí, jednak nápisu na stěně „mene mene tekel ufarsin“ na obraze *Belšazarova hostina*, a jednak na deskách desatera z díla *Anna se Samuelem v Chrámu* (Rembrandt van Rijn, 1650, Scottish National Gallery, Edinburgh), není jasný. Pro dohady o povaze kontaktů mezi Rembrandtem a rabínem a učencem Menašem ben Israelem (1604–1657) a argumenty týkající se dalších možných konzultantů a Rembrandtových případných zdrojů inspirace viz Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“; táž, „Rembrandt’s Hebrew“; Shalom Sabar, „Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt’s Art“, in: Mitchell B. Merback (ed.), *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden: Brill, 2007, s. 371–404.

³⁰ Zatím zřejmě nejucelenější přehled dosud známých výskytů hebrejských a pseudo-hebrejských inskripcí v evropském křesťanském období ve výtvarném umění předložil Gad B. Sarfatti, a pro období pozdní gotiky publikovala Margaretha Boockmann monografii *Schrift als Stigma*, která kromě všeobecné kategorizace výskytů hebrejských inskripcí v tomto období obsahuje i rozsáhlý komentovaný katalog děl, kde se inskripce vyskytují. (Viz použitá literatura).

hebrejské inskripce ve výtvarném umění, přestože jejich výskyt je doložen i v jiných uměleckých žánrech a formách.³¹ Z technických důvodů není součástí této práce obrazová příloha; čtenář však má možnost konzultovat reprodukce většiny zde popisovaných a analyzovaných děl na internetových stránkách galerií, v nichž se nacházejí.

³¹ Ruth Mellinkoff na dochovaných dokladech týkajících se pozdně středověkého divadla ukazuje, že hebrejščina měla sloužit jako stigmatizující negativní označení určité dramatické postavy jako židovské, a to pomocí umístění hebrejských či pseudo hebrejských nápisů na její kostým. Tato symbolická zkratka nežívala k označení židovských divadelních postav pouze písma. Ve scénářích pašijových her ze stejného období existují celé repliky, které se skládají z převážně zkomolených, jindy ale rozpoznatelných hebrejských slov, a mají působit pejorativně. (Mellinkoff, *Outcasts*, s. 107.) K umístění hlásek na těchto kostýmech v porovnání s jejich zobrazováním ve výtvarném umění a možnými motivacemi takového umístění viz Kapitola 3. Kromě toho lze do pomyslného korpusu uměleckých děl křesťanské provenience, kde se vyskytují hebrejské inskripce, zahrnout i architekturu, např. kostel San Zulian v Benátkách, a její prvky, např. oltáře v křesťanských kostelech, mj. oltář v kostele Všech svatých v Tudeley, v Kentu, kde se zároveň nachází i dvanáct vitráží od Marca Chagalla, ad.

2. Titulus crucis

Pilát dal napsat a připevnit na kříž nápis tohoto znění: JEŽÍŠ NAZARETSKÝ, ŽIDOVSKÝ KRÁL. Ten nápis četlo mnoho Židů, neboť místo, kde byl Ježíš ukřižován, leželo poblíž města. A bylo to napsáno hebrejsky, řecky a latinsky. (Jan, 19,19–20).

Zobrazování nápisu na Kristově kříži, tzv. *titulu crucis*, má v ikonografii souvislou tradici.³² Vedle trojjazyčných verzí popsaných níže, kterých můžeme od 11.–12. století najít bezpočet, se „ikonografickou konstantou“ stala zkratka INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*).³³ Zároveň můžeme později sledovat hojný výskyt trojjazyčných tabulek, jejichž autoři usilovali o co nejvyšší míru historické a věcné přesnosti a správnosti, mj. Rembrandt, Lievens ad. Tito autoři uvádějí text v hebrejském znění: ישוע הנוצרי מלך היהודים, nebo aramejsky, např. Rubens: ישוע נצריא מלכא דיהודיא.³⁴ Pokud je *titulus crucis* uveden v plné trojjazyčné variantě, je hebrejská věta doslovným překladem řeckého textu evangelií.³⁵ Ve výtvarném umění existuje řada variant nápisu, který v hebrejských překladech Janova evangelia zní: ישוע הנוצרי מלך היהודים (ješua ha-nocri melech ha-jehudim).³⁶ U jména ישוע (ješua) se vyskytují ortografické varianty ישועה, ישו, ישע. Přívlastek Nazaretský – הנצרי (*ha-nacri*) – má opět více variant psaní: הנצרי, הנוצרי, הנאצרי, הנזיר, הנורי.³⁷ Boockmannová uvádí, že pouze ve dvou dosud známých případech došlo ve slově מלך (*melech*), tj. král, k záměně koncového *kaf* za *het* a místo slova „král“ tak autor napsal „sůl“. Tato záměna tedy jistě nebyla vědomá.³⁸ Kromě toho, že konečné היהודים (*ha-jehudim*) bývá v některých případech o jedno či více písmen zkráceno, kvůli své pozici na konci nápisu, odpadá někdy určitý člen *ha*.³⁹

³² Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“, s. 135.

³³ Tamtéž.

³⁴ *Kristus na kříži*, Jan Lievens, 1631, Musée des Beaux-Arts, Nancy. *Kristus na kříži*, Rembrandt van Rijn, 1631, Église Saint-Vincent, Le Mas-d'Agenais. *Kristus na kříži*, Peter Paul Rubens, 1615–1616, Alte Pinakothek, Mnichov; *Snímání z kříže*, 1616–1617, Musée des Beaux-Arts, Lille.

³⁵ Jan 19,19. Kratší znění titulu uvádí i Mt 27,37, Mk 15,26 a Lk 23,38.

³⁶ Boockmann, *Schrift*, s. 225.

³⁷ Boockmannová uvádí, že u přívlastku Nazaretský pramení variabilita ze skutečnosti, že kromě místa Ježíšova původu je tato mnohost zapříčiněná jednak směřováním pojmu *nacri* (Nazaretský) a *nazir*, ve smyslu mnicha či askety (varianty se *zajin*) a skutečnosti, že u defektivního psaní slova se *šade* může jít jak o označení *nacri* (Nazaretský, z Nazareta) nebo *nocri* (křesťan). (Boockmann, *Schrift*, s. 226).

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

Jak je zřejmé z předchozího výkladu, hebrejšťina v křesťanském vnímání postupně získala dvouznačnou roli někdejší matky všech jazyků, kterou už však překonaly její metaforická učitelka, tedy řečťina, a pomyslná dcera nebo častěji vládkyně všech jazyků, latina.⁴⁰ Verše Janova evangelia (19,19–20) citované v úvodu kapitoly, které popisují, že tabulka, kterou nechal nad Ježíšovu hlavu na kříž umístit Pilát Pontský, byla napsána ve třech jazycích – vedle hebrejšťiny ještě latinsky a řecky – v očích křesťanských teologů dodávaly zbylým dvěma jazykům status důležitosti a posvátnosti.⁴¹ Hebrejšťina zůstala jazykem zjevení, původním jazykem prvních lidí, jazykem spojeným s Kristovým pozemským životem. Není bez zajímavosti, že verše Janova evangelia udávají pořadí jazyků na *titulu crucis* ve sledu hebrejšťina, řečťina a nakonec latina, zatímco autoři reprodukcí titulů se většinou řídí opačným pořadím, které uvádí Lukáš 23,38 (latina, řečťina a jako poslední hebrejšťina). Z jejich výběru je zřetelné, jaká hierarchie mezi uvedenými jazyky panuje a jakou jim přiřkládají důležitost.

Jako ilustrace důležitosti této hierarchie nám může posloužit slonovinový kříž z 12. století ze sbírky The Cloisters Metropolitaního muzea v New Yorku (*The Cloisters Cross*), který zobrazuje kromě jiného scénu sporu Piláta s veleknězem o znění nápisu na tabulce z Janova evangelia, o němž bude pojednáno podrobněji níže. Longlandová si všímá, že i tento kříž, ač zobrazuje scénu z evangelia podle Jana, využívá Lukášovo pořadí jazyků.⁴² V porovnání s intenzivním teoretickým, literárním zájmem o přesné znění a všechny tři jazykové varianty nápisu na kříži, který se například objevuje v irském rukopise z 9. století, obsahujícím kromě jiného spisy irského gramatika Cruindmela a úryvky z prací latinského gramatika Prisciana, bylo uvedení všech tří jazyků na titulu ve vyobrazeních ukřížování do přelomu 12. a 13. století výjimečné.⁴³ Longlandová např. ukazuje úzkou souvislost mezi křížem ze sbírky The Cloisters a ilustracemi Bible moralisée z Francie, která vznikla téměř současně s křížem ze sbírky The Cloisters, mezi roky 1226–1234.⁴⁴ Přes řadu podobností vyobrazení ukřížovaného Krista s křížem ze sbírky The Cloisters se ale v *Bible moralisée* jazykové varianty neobjevují a nápis na *titulu crucis* je uveden pouze latinsky, jak bylo běžné.

⁴⁰ Szpiech, „Latin“, s. 65.

⁴¹ Např.: Mellinkoff, *Outcasts*, s. 97.

⁴² Sabrina Longland, „Pilate Answered: What I Have Written I Have Written“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26:10 (1968), s. 410–429 (s. 412).

⁴³ Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm. 6411, f. 24v. Citováno podle Longlandové, „Pilate Answered“, s. 418.

⁴⁴ Longland, „Pilate Answered“, s. 414.

Kromě podřízeného postavení hebrejštiny, které naznačovalo zobrazení *titulu crucis* ve třech jazykových variantách s hebrejštinou uvedenou na posledním místě a naznačenou často pouze pseudo-hebrejskými znaky, ilustruje zobrazení *titulu crucis* také označovací funkci znaků hebrejské abecedy v uměleckém díle. Nejen autoři těchto inskripcí, ale především jejich čtenáři jim většinou nerozuměli, nedokázali písmo přečíst; znalost jazyka a jeho gramatiky či podoby abecedy ani nebyla k žádoucí interpretaci díla potřebná.⁴⁵ Autoři inskripcí se někdy přímo spoléhali na to, že divák nepozná, o kterou abecedu jde, a nápis pouze rozklíčuje jako označení předmětu, osoby, či výroku jako židovského, případně jako historický předmět či architektonický prvek z biblické doby.⁴⁶ K takovému rozklíčování pak nebylo nutné užívat skutečné znaky hebrejské abecedy, které by tvořily slova věcného významu.⁴⁷

Inskripce bez věcného významu jsou realizovány dvěma způsoby. Buď jsou umístěny na předmětech, kde žádný význam neočekáváme a jeho absence tedy nepřekvapí, tj. např. na oblečení nebo předmětech denní potřeby (nádoby, nábytek, interiérové či exteriérové architektonické prvky, viz kapitola 4). Nebo se naopak nápis pozbývající smysl, který ale má zároveň být identifikován jako nápis hebrejský (ať už se skutečně skládá z písmen hebrejské abecedy, nebo ne), vyskytuje na předmětu, kde je jeho význam divákovi předem zřejmý, přičemž tento význam ve skutečnosti samotný nápis může

⁴⁵ Srov. Rodov, „Script“ či Sabar, „Between Calvinists“. V kapitole věnující se hebrejským a pseudohebrejským nápisům Ruth Mellinkoff k distinkci mezi inskripcí a pseudoinskripcí uvádí: „Hebrejská či pseudo-hebrejská písmena – rozlišení je pro nás nepodstatné – měla nejružnější konotace: někdy neutrální, někdy nejednoznačné a jindy výrazně negativní.“ (Mellinkoff, *Outcasts*, s. 98)

⁴⁶ Na příkladu *titulu crucis* v žaltáři z Hastière (pol. 11. století, Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov) můžeme ilustrovat, že umělcům často posloužil k reprezentaci hebrejské abecedy smyšlený či jiný znakový systém, o němž předpokládali, že jej čtenář bude považovat za hebrejskou abecedu. Na *titulu crucis* jsou v žaltáři označeny jazykové varianty nápisu písmeny G (pro řečtinu), L (pro latinu) a B (pro barbarský jazyk), v tomto pořadí. Pod B pro barbarský jazyk, který by divák automaticky považoval za nápis hebrejský, se skrývá sofistikovaně zašifrovaný runový nápis. Autor počítá s tím, že jsou runy pro diváka dostatečně neznámé, spoléhá se na to, že je bude považovat za pohanské symboly a využívá prvku jejich tajemnosti – v rané angličtině znamená samotné slovo runa „záhada“ nebo „tajemství“. (Longland, „Pilate Answered“, s. 421).

⁴⁷ Jasně určení účelu takového označení na oděvech je o něco problematičtější: Pokud je oděv lemován hebrejskou inskripcí či pseudoinskripcí, jde o zdobení, které naznačuje vzácnost a drahocennost materiálu, postavení jeho nositele? Nebo má jít také o pouhé označení osoby, jako osoby židovského původu? Zároveň musíme, jak upozorňuje Lenowitz, ještě rozlišovat, zda se jedná o oděv běžné potřeby či rituální oděv, často *talit* či pokrývku hlavy kněze. Harris Lenowitz, „Hebrew Script in the Works of Bartolomé Bermejo“, *Ars Judaica*, 4 (2008), s. 7–20 (s. 9). K problematice inskripcí na oděvech viz kapitolu 4.

obsahovat a nemusí. Do této druhé kategorie patří předně desky desatera (viz následující kapitolu) a *titulus crucis*.⁴⁸

Tradice zobrazování *titulu crucis* prošla vlastním vývojem. Autoři, vedeni touhou po historické přesnosti (Krucifix v basilice Santa Maria Novella, Giotto, 1290–95), touhou vystavit na odiv vlastní vědomosti (Žaltář z Hastière, pol. 11. století), či předat teologické sdělení (Kříž ze sbírky The Cloisters, datován 1150–60), nebo kombinací výše uvedených motivací, volili nejrůznější prostředky a abecedy či znaky k vyobrazení podoby nápisu na kříži. Do 12. století podle Sabriny Longlandové projevovaly zájem o podobu *titulu crucis* spíš teoretické, akademické kruhy.⁴⁹ Zvýšený zájem o to, jak mohl nápis na kříži vypadat, projevovaný za účelem jeho vyobrazení či znázornění, sleduje Longlandová od 12. století.⁵⁰ Tento obnovený zájem o Kristův kříž a s ním spojenou zvýšenou produkci jeho vyobrazení přičítá Longlandová několika historickým skutečnostem. První a druhá křížová výprava, které započaly v letech 1095 a 1144, „vzbudily vášnivější zájem o Jeruzalém a relikvii Kristova kříže, který zde umístila sv. Helena“.⁵¹ Sv. Helena objevila relikvii už v roce 326, ale skutečný zájem o Svatý kříž vzrostl podle Longlandové až s poutními cestami do Jeruzaléma, které začali křesťanští věřící častěji podnikat právě v období mezi prvními dvěma křížovými výpravami. Poté, co v bitvě u Hattínu r. 1187 porazil sultán Saladin křižáky a zmocnil se Svatého kříže, ocitl se kříž a spolu s ním interpretace narativu o umístění *titulu crucis* a jeho znění ve středu křesťanského zájmu.

Krucifix mladého Michelangela (1492, Santo Spirito, Florencie) ukazuje nejen znovu nabytý status hebrejštiny jako původního autoritativního jazyka, ale i souvislost s historickými událostmi v době jeho vzniku.⁵² Na destičce *titulu* je hebrejštiny jednak nezvykle uvedená na prvním místě, jednak jsou latina a řečtina napsány zprava doleva,

⁴⁸ „[D]ivák, který rozpoznal obraz desek desatera v křesťanském uměleckém díle, identifikuje jakékoli znaky, napsané na těchto deskách, jako deset přikázání“ (Rodov, „Script“, s. 465). Boockmannová dává tuto presupozici do souvislosti se skutečností, že pro většinu publika obrazů, na nichž se inskripce vyskytovaly, byly tyto inskripce tak jako tak nečitelné – byly fyzicky daleko (např. inskripce na oltářích), v jazycích, které většinové publikum neznalo, a navíc je otázkou, kolik návštěvníků kostelů bylo v daném období vůbec gramotných. Podle autorky byli tyto čtenáři mnohem spíš schopni odrecitovat z paměti biblický verš, či úryvek modlitby, který na obraze předpokládali, než identifikovat jednotlivé abecedy a rozlišit je od sebe. (Boockmann, *Schrift*, s. 36–41).

⁴⁹ O komentářích sv. Augustina, sv. Jeronýma a dalších v souvislosti s podobou *titulu crucis* od konce 4. do počátku 12. století viz Longland, „Pilate Answered“.

⁵⁰ Zobrazení tří jazykových verzí, včetně pseudohebrejštiny, na Žaltáři z Hastière datované již polovinou 11. století, je tedy spíš výjimečné.

⁵¹ Longland, „Pilate Answered“, s. 427.

⁵² O Michelangelově autorství panují pochybnosti, k tomu viz Paul Barolsky, „The Strange Case of the Young Michelangelo“, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 21:1 (2013), s. 103–112. Pro účely této práce není ale autorství krucifixu tak zásadní, jako např. jeho datace.

v souladu např. s představou anglického hebraisty Roberta Wakefielda, který inspirován Aristotelem tvrdí, že hebrejštiny sleduje pohyby nebeských těles, a je tak ve větší harmonii s Bohem, než řečtina a latina – při jejich psaní stojí v cestě literám pisatelovo pero.⁵³ Zároveň je krucifix ze Santo Spirito datován rokem 1492, tj. stejným rokem, kdy byla v římské Basilice Svatého kříže v Jeruzalémě objevena relikvie původního *titulu* Svatého kříže. Na objevené destičce je velmi neobvykle latinské a řecké znění textu napsané z prava do leva.⁵⁴ Kristus v Santo Spirito je navíc nahý, což má také podle christologické interpretace verše žalmu 22,18 lépe odpovídat realitě ukřižování. Margrit Lisnerová vysvětluje nahotu Kristova těla na kříži snahou přiblížit jeho „lidskou povahu“, jež souzní s antropocentrickým nastavením renesančního umění.⁵⁵ Také následující příklady ilustrují, jak se kulturní a historický kontext mohl promítat do zpracování *titulu crucis* ve výtvarném umění.

⁵³ Alexander Nagel, „Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art“, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 59–60 (2011), s. 228–248 (s. 247).

⁵⁴ Paul L. Maier, „The Inscription on the Cross of Jesus of Nazareth“, *Hermes*, 124:1 (1996), s. 58–75 (s. 73).

⁵⁵ Margrit Lisner, „The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi“, *The Burlington Magazine*, 122:933 (1980), s. 812–819 (s. 813).

2.1. Příklady

2.1.1. Krucifix v Santa Maria Novella

Giotto di Bondone, 1290–1295

Giottův krucifix v basilice Santa Maria Novella ve Florencii je příkladem umně okopírovaného textu titulu, s hebrejštinou nezvykle uvedenou na prvním místě. Mnohými autory byl považován za první známý výskyt hebrejštiny v křesťanském umění vůbec. Dnes je nejstarším známým dokladem užití hebrejštiny v křesťanském umění v Itálii. Užitá písmena hebrejské abecedy jsou „uspořádaná a pěkná“⁵⁶ a tvoří jasný nápis: ישו נוצרי מלך היהודים (Ježíš Nazaretský, král Židů). Ač je zjevné, že Giotto nápis kopíroval z předlohy (ve slově מלך vypadá písmeno *lamed* spíš jako *jod* a koncové *kaf* se blíží *waw*), je jeho *titulus* zpracovaný pomocí srozumitelného užití hebrejské abecedy, skrze něž autor projevuje snahu o historickou věrnost nápisu a zároveň i vlastní erudici. Lenowitz výskyt tohoto jazykově věrného nápisu na konci 13. století přičítá kromě historických okolností zmiňovaných výše také snaze církve převzít nad Židy kontrolu pokud možno v co nejširším smyslu slova. V té souvislosti připomíná útoky Petra Alfonsiho na rabínskou literaturu a zřejmě jím nebo jiným konvertitou inspirovaná protižidovská kázání Petra Ctihodného. Snahy proniknout do židovské literatury a napadnout ji zevnitř si v daném období vyžádaly studium hebrejského jazyka. Giottova velmi přesná reprodukce hebrejské inskripce tak může reflektovat polemicky motivovaný soudobý zájem o hebrejštinu jako jazyk pobiblické židovské literatury.⁵⁷

„Mnozí badatelé uvádí, že není náhodou, že je krucifix [...] umístěný v kostele kláštera, kde sídlil Riccoldo da Monte di Croce (asi 1243–1320).“⁵⁸ Dominikán Riccoldo byl nadšeným studentem orientálních jazyků, Korán četl arabsky, porovnával starobylost hebrejštiny s mongolštinou a chaldejštinou a jako mladý misionář podnikl cestu na Blízký východ. Lingvisticky motivovanou náklonnost k cizím jazykům, spojenou s obdivem např. k rytmičnosti arabštiny, a studium gramatiky však Riccoldo využíval právě k misionářské činnosti a vyvracení tezí obsažených v textech islámu a judaismu.⁵⁹

⁵⁶ Gad B. Sarfatti, „Šaloš ktivot ivrijot mejuchadot“, *Lešonenu la-am*, 53:3 (2002), s. 122–129 (s. 123).

⁵⁷ Lenowitz, „On Three Early Incidences“, s. 444–445.

⁵⁸ Vera-Simone Schulz, „Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto’s “Madonna di San Giorgio alla Costa” and Masaccio’s San Giovenale Triptych“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 58:1 (2016), s. 58–93 (s. 81).

⁵⁹ Schulz, „Intricate Letters“, s. 81–82.

2.1.2. Kříž ze sbírky The Cloisters

The Cloisters Cross, nebo *The Bury St. Edmunds Cross*, 1150–1160, země původu: Anglie. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection.

The Cloisters Cross je v souvislosti s označením Ježíše na kříži neobvyklý ze dvou důvodů. Jednak zobrazuje v umění málo častou scénu sporu velekněze, pravděpodobně Kaifáše, s Pilátem o znění tabulky.⁶⁰ Zároveň nápisy titulu v řečtině a latině (hebrejšтина je zastoupená zřejmě pseudohebrejskými znaky) zní: „Ježíš Nazaretský, král vyznavačů (*rex confessorum*)“.⁶¹ Původ této záměny v citaci biblického textu lze vysledovat podle Longlandové i Parkerové a Littlea až ke sv. Jeronýmovi, který příslušníky kmene Juda překládá latinským termínem *confitens, vel laudator* („ten, který vyznává, chválí“).⁶² Longlandová potom klade do přímé souvislosti zájem už irských mnichů v 9. století, ale později hlavně příslušníků mnišských řádů ve 12. století, o interpretaci Ježíše Krista jako krále „vyznavačů“, tedy mnichů. V takovém případě nápis na kříži ze sbírky The Cloisters nese jasnou teologickou zprávu. Skrze záměnu označení na titulu dochází k přivlastnění jeho královské autority a stává se „výhradním králem vyznavačů – dobrých křesťanů – a ne Židů.“⁶³

Zda je třetí jazyk smyšlená pseudohebrejšтина, nebo určitý druh kryptogramu, není jasné. Několik variant možného dekódování nápisu ukazuje na vzájemnou prostupnost hebrejských a pseudohebrejských inskripcí, závislou na konkrétním čtenáři a jeho interpretaci. Jednou z variant čtení je podle Helmuta Nickela možnost, že se skutečně jedná o písmena hebrejské abecedy a nápis ve znění podle evangelia, který je ale otočený vzhůru nohama, tzn. tak, aby si jej mohli přečíst Pilát s Kaifášem.⁶⁴ Tato varianta by rozšířila interpretační pole kříže ze sbírky The Cloisters. Hebrejská inskripce, která má jinak v dramatické scéně i v rámci celku kříže celkem okrajový význam, by se ocitla ve středu Pilátovy a Kaifášovy interakce.

⁶⁰ Jan 19,21–22: *Židovští vrchní kněží Pilátovi namítali: „Nepiš ‚Židovský král‘, ale ‚Tento říkal: Jsem židovský král.‘* „Co jsem napsal, to jsem napsal,“ odpověděl Pilát.

⁶¹ V případě kříže ze sbírky The Cloisters není jasné, zda se jedná např. o komplikovaný kryptogram se skrytým významem, případně o znaky převrácené tak, aby byly čitelné z pohledu postav vyobrazených nad inskripcí, tj. Piláta a Kaifáše, nebo zda jde zkrátka o pseudo-hebrejšтину. K variantám čtení hebrejské části inskripce viz Elizabeth C. Parker, Charles T. Little, *Cloisters cross: its art and meaning*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2012, s. 72–73.

⁶² Parker, Little, „Cloisters Cross“, s. 72.

⁶³ Longland, „Pilate Answered“, s. 426.

⁶⁴ Parker, Little: „Cloisters Cross“, s. 73. Zároveň ale autoři dodávají, že „chybná orientace hebrejštiny mohla být zřetelným vyjádřením nesouhlasu“. V tom případě by opačná pozice písmen naopak hebrejšтину kladla do ještě marginálnějšího, poníženějšího postavení.

3. Desky smlouvy

וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל-מֹשֶׁה עֲלֵה אֵלַי הַהָרָה וְהִנֵּחֵם לְךָ אֶת-לְחֹת הָאֲבָן וְהַתּוֹרָה וְהַמִּצְוָה אֲשֶׁר
פָּתַתִּי לְהוֹרֹתָם.
וַיֵּפֶן וַיֵּרֵד מֹשֶׁה מִן-הָהָר וַיִּשְׂגֵי לְחֹת הָעֵצִים בְּיָדוֹ לְחֹת פְּתָבִים מְשֻׁנֵי עֲבָרֵיהֶם מִזֶּה וּמִזֶּה הֵם פְּתָבִים.
וְהִלָּחֹת מֵעֵשָׂה אֱלֹהִים הִמָּה וְהַמְּכַתֵּב מִכְּתָב אֱלֹהִים הוּא תְרוּת עַל-הִלָּחֹת.⁶⁵

V této kapitole nejdříve nastíním průběh a proměny tradice zobrazování desatera přikázání na deskách smlouvy v historickém kontextu, a to především na základě studie Ruth Mellinkoffové *The Round-Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil* a o něco dřívějšího článku Gada B. Sarfattiho *Luchot ha-brit ke-semel ha-jahadut*. Oba autoři čerpají z korpusu křesťanských i židovských uměleckých děl a zabývají se dvěma otázkami: kdy a jak se staly desky desatera prominentním vnitřním i vnějším symbolem judaismu, a jak došlo k typizaci jejich podoby. Mellinkoffová sleduje vývoj, který vedl k standardizaci zobrazování desatera v podobě dvou spojených shora zaoblených desek, a věnuje se percepci a produkci tohoto motivu ze strany nežidovské společnosti, přičemž jej často spojuje s projevy antisemitismu.⁶⁶ Sarfatti popisuje historické pozadí zvnitřnění symbolu, který byl původně vnímán jako symbol židovství z pohledu křesťanů, ale později se etabloval jako symbol povýtce židovský, mj. v USA.⁶⁷

Na zobrazování desek smlouvy je opět patrný paradoxní vztah křesťanství k judaismu, směs „blízkosti, opovržení a vnitřního rozporu“ ve vztahu církve vůči Starému zákonu.⁶⁸ Desky se tak objevují v „pozitivním a posvátném kontextu“, stejně jako v kontextu ambivalentním či „vysoce negativním“.⁶⁹ Sv. Augustin připsal Židům funkci

⁶⁵ Hospodin Mojžíšovi řekl: „Vystup ke mně na horu a zůstaň tam. Dám ti kamenné desky – zákon a přikázání – které jsem napsal k jejich vyučování.“ Mojžíš se otočil a sestoupil z hory. Měl v ruce dvě Desky svědectví, desky popsané z obou stran, popsané zepředu i zezadu. Ty desky byly Boží dílo a to písmo bylo Boží písmo vyryté na deskách. Ex 24,12; 32,15–16.

⁶⁶ Symbol desek se nestal pouze atributem Mojžíše, ale také zaslepené synagogy, tvrdohlavých Židů odmítajících konverzi a překonaným Starým zákonem, jež nahrazuje Nový zákon. Viz Ruth Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil“, *Journal of Jewish Art*, 1 (1974), s. 28–43 (s. 39).

⁶⁷ Jako příklad lze uvést spor o „tradiční“ zobrazení desatera přikázání v synagoze *Anšej Chesed* v New Yorku. Viz Gad B. Sarfatti, „Luchot ha-brit ka-semel ha-jahadut“, in: Ben-Zion Segal (ed.) *Aseret ha-dibrot bi-re'i ha-dorot*, Jeruzalém: The Hebrew University Magnes Press, 1985, s. 353–387 (s. 370).

⁶⁸ Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 40.

⁶⁹ Negativní kontext ilustruje například vyobrazení desek smlouvy pod hlavou kostlivce na obraze *Pád a spása – zákon a milosrdenství* Franze Timmermana (1540, Hamburger Kunsthalle, Hamburg). Viz Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 42. Není bez zajímavosti, že

svědeckého národa, který ve své zaslepenosti doslovně následuje Starý zákon, zároveň ale křesťanům ve svém poníženém postavení, roztroušen po celém světě, nedobrovolně slouží jako národ svědecký, který zachovává a schraňuje přesné znění zjeveného textu obsahujícího proroctví o Kristu, jež Židé nejsou ochotni přijmout.⁷⁰ V tomto pojetí se odráží ambivalentní postoj ke Starému zákonu, který je jednak překonán (ve výtvarném umění se někdy ocitá na prahu vlastního zhroucení, pošlapán či zničen), a zároveň je jedním z neodmyslitelných pilířů křesťanství.⁷¹

Právě desky zákona jsou v křesťanském umění znázorňovány nejen jako předmět, který obdržel Mojžíš od Hospodina, ale také přeneseně jako symbol celého Starého zákona a křesťanského postoje k němu, k jeho „legislativní“ podstatě a k Židům jako k jeho zprostředkovatelům a svědkům.⁷²

3.1. Typizace zobrazení desek smlouvy

Díky skutečnosti, že biblické verše nepopisují podobu desek zcela konkrétně či detailně a od doby jejich předání na hoře Sinaj už desky smlouvy nikdo neviděl, byla autorská licence široká a v podstatě po celý středověk nebyli autoři omezováni, co se

Timmerman se pravděpodobně vyučil v dílně Lucase Cranacha st., viz popis Sandry Pisotové na stránkách [galerie <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/franz-timmermann/suendenfall-und-erloesung>](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/franz-timmermann/suendenfall-und-erloesung) (poslední přístup: 14.7.2017). Cranach kolem roku 1529 také zpracoval tuto centrální scénu luterské teologie, jíž se Timmermanovo provedení nápadně podobá, a to nejen pozicí jednotlivých postav a výjevů, ale např. i detaily architektonických prvků a krajiny v pozadí (*Zákon a Evangelium*, Lucas Cranach, 1529, Schlossmuseum Gotha). Skutečnost, že Cranachův Ježíš na kříži vítězí nad smrtí nepovstává nad deskami Mojžíšovy smlouvy, patří mezi odlišnosti obou obrazů. V Cranachově verzi se Mojžíš ocitá na odvrácené straně pouhého následování litery Starého zákona. Vyobrazení stejné scény najdeme i na obraze *Alegorie Starého a Nového zákona* od Hanse Holbeina (1530, Scottish National Gallery, Edinburgh), dříve připisovaném jiným autorům, kde Mojžíš získává na Sinaji desky smlouvy v typické podobě diptychu. Třebaže překonání Starého zákona tedy není u Cranacha ani u Holbeina tak expresivní, používají všichni tři autoři stejný symbol Starého zákona – desky smlouvy a význam jejich sdělení je také shodný: „antiteze mezi Starým zákonem (LEX) a Novým zákonem (GRATIA), mezi pádem a spásou skrze Krista.“ Fritz Grossmann, „A Religious Allegory by Hans Holbein the Younger“, *The Burlington Magazine*, 103:705 (1961), s. 491–494, s. 491.

⁷⁰ Jeremy Cohen, *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999, s. 32.

⁷¹ Na obraze *Obřízka Krista* (Leonaert Bramer, 1631, sbírka Richard L. Feigen & Co., New York) visí nad oltářem v jeruzalémském Chrámu, kde probíhá rituální obřezání Ježíše, velké desky zákona připevněné na tenkém řetízku, a zdá se, že co nevidět se svou vahou utrhnou, spadnou a rozbijí se. Viz Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“, s. 152. Na miniatuře ve francouzské Bibli ze 13. století jsou vyobrazeni sv. Pavel držící pravděpodobně buď evangelium, nebo text Nového zákona, a kněz svírající kalich, tedy symbol užívaný i v zobrazování postav Církve a Synagogy. Nalevo od obou postav stojí Mojžíš, který ukazuje na zem, kde leží rozbité desky zákona. V této scéně, jak poznamenává Mellinkoffová, jistě nejde o scénu zobrazující Mojžíše rozbíjejícího desky smlouvy poté, co zjistil, že Izraelité uctívají zlaté tele. (Madrid, Museo Lazaro Galdiano, MS 15289, fol. 297v). Viz Mellinkoff, *Outcasts*, s. 38–39.

⁷² Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 42.

zobrazování desek desatera týká, ani žádnou tradicí či všeobecně přijatým územ.⁷³ Sarfatti na příkladech ukazuje, že v Itálii se spíš vyskytují čtverhranné desky smlouvy zobrazené odděleně, zatímco ve Francii jde většinou spíš o diptych a v Řecku o svitek. „Na latinském západě, především v karolinských rukopisech, byly zobrazovány jako velké kodexy (tj. knihy).“⁷⁴ (Toto geografické dělení má řadu výjimek, a není tedy zcela závazné.)

Typizovanou podobu dvou desek pevně spojených vnitřní podélnou stranou, které jsou shora zaoblené, dostaly desky ve 13. století, kdy došlo k propojení symboliky uživatelsky rozšířeného diptychu, dvojdílné písářské tabulky určené k psaní, spojené navíc s posvátnou funkcí, a deskami desatera.⁷⁵ Toto spojení bylo podle Sarfattiho přímo nasnadě.⁷⁶ Diptychy byly často také orámované, jak se následně odráží v zobrazení desek smlouvy.⁷⁷ Od šestnáctého století jsou potom jiné tvary desatera, než právě tvar diptychu, výjimečné.⁷⁸

3.1.1. Internalizace symbolu

Sarfatti dokládá na mnohých příkladech, že judaismus volil kvůli výše zmíněné problematičnosti se samotnou podobou desek smlouvy a náboženskými předpisy, které by se mohly týkat jejich zobrazení, k výzdobě svých prostor, ozdobě předmětů, ale také jejich označení jako židovských, jiné symboly, například budovu prvního Chrámu, *menoru*, *etrog*, *lulav*, *šofar* aj.⁷⁹ Můžeme se tedy ptát, kdy se již typizovaný symbol desek stává symbolem židovství a posléze symbolem židovským. Sarfatti i Mellinkoffová dávají do souvislosti se stále populárnějším zobrazením zaslepené synagogy, která odmítá vidět pravou víru a v ruce svírá právě desky smlouvy, které jí z ruky často skoro padají, a církve,

⁷³ „Ale desky smlouvy [v porovnání s ostatními jmenovanými symboly] – viděl je někdy někdo? Vždyť v druhém Chrámu už nebyla Archa úmluvy, a dokonce i v Prvním chrámu byly desky zavřené v Arše úmluvy a nikdo by si na ně netroufnul pohlédnout.“ Sarfatti, „Luchot ha-brit“, s. 371. Autor absenci toho symbolu dále vysvětluje i na základě zákazu z Maimonidova spisu *Mišne Tora* vytvářet náčiní v podobě posvátného chrámového náčiní a zrušením zvyku recitovat desatero přikázání v rámci modlitby *Šma* při ranní modlitbě *Šachrit*. Viz také Ismar Elbogen, *Jewish Liturgy: A Comprehensive History*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1993, s. 23.

⁷⁴ Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 29.

⁷⁵ Sarfatti, „Luchot ha-brit“, s. 381.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, s. 382. Orámování desek smlouvy je v některých případech prominentní, jindy je jediným prvkem na jinak prázdných, nepopsaných deskách (např. madridský rukopis zmiňovaný výše v pozn. 71).

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tj. konkrétní předměty, které byly buď viditelnou součástí Chrámu (*menora*), nebo konkrétní součástí náboženského života. Sarfatti, „Luchot ha-brit“, s. 371.

mladé krásné, vzpřímené ženy, svírající kříž a kalich na eucharistii.⁸⁰ Jako další možnou inspiraci uvádějí oba autoři nařízení anglického krále Jindřicha III. z roku 1218 o židovském znamení, které mělo podle dochovaných dokladů právě formu desek smlouvy v podobě diptychu.⁸¹ V obou případech šlo o symbol židovství a znak Židů, implementovaný křesťany a Židy následně převzatý.

V 15. století už se symbol desek smlouvy ve své typizované podobě diptychu objevuje na skříních na Tóru (*aron ha-kodeš*) v Itálii a postupně se stává jejich nedílnou součástí.⁸² Sarfatti dodává: „Až v renesanční Itálii nabyl *aron ha-kodeš* na důležitosti a stal se stálým charakteristickým architektonickým prvkem synagog. Vznikla tedy potřeba ozdobit jej symbolem, který by odpovídal jeho podstatě a účelu, a desky smlouvy posloužily jako takový symbol.“⁸³ Svě prominentní místo si typická podoba desek smlouvy zachovala dodnes, a to nejen na synagogálním vybavení, ale i na předmětech denní potřeby. Symbol, který původně volili křesťanští umělci, ale i politici a autority, jako reprezentující Starý zákon a judaismus i Židy obecně, se tedy stal pro judaismus interní součástí vlastního symbolického sebepojetí a estetického vyjádření.

⁸⁰ Sarfatti, „Luchot ha-brit“, s. 382–383. Podle Ruth Mellinkoffové je toto zobrazení Synagogy, které z rukou padají desky smlouvy, až na výjimky typicky ve tvaru diptychu, rozšířené od 12. století. Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 38.

⁸¹ Nařízení se opakovalo v letech 1222, 1253, 1275, 1279 a 1287. Viz Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 40. Mellinkoffová dodává, že ač samotné znění těchto nařízení nepředepisuje tvar desek, jejich doklady ve výtvarném umění jsou vždy právě ve tvaru shora zaobleného diptychu. Toto označení oděvu Židů, které mělo být navíc za vlády Eduarda I. provedeno ve žluté barvě (1275), je potom často připomínáno i v souvislosti s nařízením označení oděvu osob židovského původu žlutou Davidovou hvězdou v období nacistického Německa.

⁸² Sarfatti, „Luchot ha-brit“, s. 384.

⁸³ Tamtéž.

3.2. Příklady

Protože se v případě desek smlouvy jedná, stejně jako v případě zobrazování *titulu crucis*, o typ inskripce, kde je její smysl čtenářem předem předpokládán, ať jej nápis skutečně obsahuje či nikoliv, zaměří se následující příklady zobrazování desek smlouvy v křesťanském umění na velmi známé i méně notorické případy, které z této generické šablony vybočují – svým tvarem, obsahem inskripce, či kontextem jejího umístění v rámci uměleckého díla.⁸⁴ Stručný rozbor jednotlivých případů se opírá zejména o jednotlivé případové studie dalších autorů.

3.2.1. Uvedení Páně do Chrámu

Hans Leonard Schäufolein, 1510/20, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Hans Schäufolein, který se pravděpodobně narodil mezi lety 1480–1485 v Norimberku, byl žák Albrechta Dürera, v jehož dílně se vyučil a byl zde zaměstnán zřejmě mezi lety 1503–1507.⁸⁵ Schäufolein měl přístup k Dürerovým pracím, často se inspiroval ikonografickými motivy svého mistra, které užíval ve vlastním díle.⁸⁶ Vzhledem k existujícím dokladům o přímém mistrově vlivu na svého žáka je Schäufoleinův zdroj praxe užití hebrejské inskripce možné hledat právě u Dürera.⁸⁷

V roce 1507 Schäufolein Dürerovu dílnu opustil, cestoval po Tyrolsku a kolem roku 1509 se usadil v Augsburgu, kde pracoval v dílně Hanse Holbeina staršího.

⁸⁴ Fenomén inskripcí v hebrejštině či pseudo-hebrejštině je pozoruhodný mimo jiné právě svou nesrozumitelností, která se od čtenáře inskripce takřka očekává. Sabar ve své stati *Between Calvinists and Jews* jako Izraelec popisuje pocit, který zažívají izraelští turisté, kteří se ocitnou v kostele či galerii, kde se v překvapivém kontextu nečekaně setkávají s nápisem ve svém mateřském jazyce. Můžeme předpokládat, že židovských čtenářů inskripcí v křesťanských uměleckých dílech, kterými se tato práce zabývá, bylo v době jejich vzniku ještě méně, než je dnes překvapených izraelských turistů. V tomto ohledu se inskripce na deskách smlouvy v židovském prostředí, díla židovských řemeslníků či umělců, vzácně shodují na sémantické úrovni: potřeba deset přikázání či vět zkrátit, aby se vešla na omezený prostor desek, vedla k takovým úsporám, že věty, slova či jen hlásky vlastně také „nic neznamenaají“ a jejich čtenář či návštěvník synagogy znalý hebrejštiny pouze ví, co nápis symbolizuje.

⁸⁵ Maryann W. Ainsworth, „Schäufolein as Painter and Graphic Artist in ‘The Visitation’“, *Metropolitan Museum Journal*, 22 (1987), s. 135–140 (s. 135).

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Dürerovo nejznámější užití hebrejské inskripce se vyskytuje v jeho raném dřevorytu na titulní straně vydání dopisů sv. Jeronýma. Dürer Jeronýma zachytil při práci na překladu bible. Jeroným má kolem sebe rozpracovaný překlad *Vulgáty*, řeckou septuagintu a otevřenou hebrejskou bibli, kde je jasně čitelný text prvního verše knihy Genesis. (*Sv. Jeroným léčí lva*, Albrecht Dürer, 1492, National Gallery of Victoria, Melbourne).

Nejpozději roku 1513 si potom založil vlastní dílnu, předpokládá se, že hlavní ateliér měl ve městě Nördlingen.⁸⁸

V centru Schäufoleinova Uvedení Páně do Chrámu vidíme klečct prorokyni Annu, která podle textu evangelia byla přítomná uvedení Ježíše do Chrámu.⁸⁹ V klícce přináší oběť, „dvě hrdličky, nebo dvě holoubata.“⁹⁰ Jeruzalémský Chrám i oltář vypadají jako gotický kostel, což bylo v křesťanském umění běžné.⁹¹ To, že se scéna odehrává právě v Chrámu, rozpozná divák díky výrazně, zdobně orámovanému diptychu umístěnému v centru oltáře.⁹² Podle výše uvedené typizované podoby vyobrazení desek smlouvy bychom očekávali, že částečně vokalizovaný text bude obsahovat desatero přikázání. Jak ale jako první ukázal Gad Sarfatti, 16 řádek textu neobsahuje dekalog, ale požehnání *Al netilat jadajim* a úryvek požehnání *Ašer jacar*.⁹³

Proč jsou v prominentním rámu desek, očividně evokujících desatero, uvedena právě tato dvě požehnání zůstává otázkou. Je možné vidět v textu spolu se Sarfattim „malou pomstu utlačovaného národa“, a domnívat se, že na požádání dodat hebrejský text poskytl židovský poradce autorovi „nedůstojný“ text požehnání *Ašer jacar*⁹⁴ a opět počítal s tím, že „malíř, zadavatel ani pozorovatel textu nebudou rozumět.“⁹⁵ Další interpretační varianta předpokládá, že umělec při hledání vzoru pro hebrejský nápis otevřel *sidur* a namátkou z něj opsal pár počátečních řádků, aniž by zachoval jeho přesné znění či pořadí slov.⁹⁶ Podle datace mohl Schäufolein obraz namalovat v Augsburgu nebo v Nördlingen. Zatímco v Augsburgu Židé nežili od r. 1440, z Nördlingen byli vypovězeni až v listopadu 1506. Přestože nelze zcela vyloučit možnost spolupráce s židovským informátorem, zdá se pravděpodobnější, že Schäufolein se mohl v Nördlingen např. setkat s modlitební knihou,

⁸⁸ Christof Metzger, „Schäufolein, Hans“, *Neue Deutsche Biographie*, 22 (2005), s. 528–530. Citováno podle on-line verze: <<https://www.deutsche-biographie.de/gnd11874836X.html>> (poslední přístup: 27.7.2017).

⁸⁹ Lk, 2,26.

⁹⁰ Lk 2, 22–24

⁹¹ Gad B. Sarfatti, „Ma katuv ba-diptychon še-ba-osef ha-tmunot šel Karlsruhe?“, *Lešonenu la-am*, 50:3 (1999), s. 122–128 (s. 122).

⁹² Tamtéž.

⁹³ Požehnání při mytí rukou a po použití toalety, která jsou v *sidurech* uvedena za sebou. (Sarfatti, „Ma katuv“, s. 126). Sarfatti přečetl inskripci jako kombinaci části požehnání *Al netilat jadajim* a plného znění požehnání *Ašer jacar*. Text diptychu v Karlsruhe je napsán zleva doprava a některá písmena vynechává, text ale lze rekonstruovat takto:

ברוך אתה יי אלוהינו מלך \ העולם אשר קדשנו \ במצותיו וציונו על נטילת ידים \ ברוך אתה יי אלוהינו מלך \ העולם
אשר יצר \ את האדם בחכמה וברא בו נקבים \ נקבים חלולים \ חלולים גלוי וידוע לפני כסא

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Boockmann, *Schrift*, s. 143.

⁹⁶ Tamtéž.

kteřou zde po sobě zanechal někdo z židovské komunity, jež musela město opustit krátce před Schäuŕeleinovým příchodem.

Buď jak buď, příklad dokládá to, že je význam inskripce, zprostředkovaný umístěním symbolu židovství do centra výjevu, který vykresluje novozákonní scénu následování Starého zákona, zcela očekávaný a předpokládaný, nezávisle na skutečném významu slov v inskripci obsažených. A zároveň, jak dokládá Margaretha Boockmann, čím menší panovala ze strany pisatelů inskripcí i jejich čtenářů obeznámenost s orientálními jazyky obecně a konkrétně s hebrejštinou, tím větší projevovali volnost (při opisech vzorů někdy i nevědomky) v autorském využívání tohoto písma nejen ve funkci zprostředkování významu, ale i ve funkci ornamentu, nositele mystické složky daného díla a dalších nejen negativních, stigmatizujících funkcí.⁹⁷

3.2.2. Mojžíš s deskami desatera

Rembrandt van Rijn, 1659, Gemäldegalerie, Berlín.

Mojžíš, který se právě chystá rozbít desky desatera, když spatřil zlaté „tele a tance“⁹⁸ Izraelitů kolem modly, patří mezi nejznámější díla Rembrandta van Rijna (1606–1669). Kromě množství uměnovědné literatury věnované Rembrandtově dílu, jeho práci se světlem, šerosvitem a výjimečnému portrétnímu umění, existuje také řada textů, které se věnují Rembrandtově často mytologizovanému pozitivnímu vztahu k Židům, a které spekulují o úzké spolupráci s Židy v Amsterdamu a o vazbách umělce na Menaše ben Israele, amsterdamského rabína, kabalistu a knihtiskaře. V tomto kontextu bývá mj. připomínáno, že Rembrandt bydlel v židovské čtvrti, jako náměty svých obrazů volil často scény ze Starého zákona a modely mu stáli právě Židé. V neposlední řadě má tyto pozitivní vztahy k Židům a židovské komunitě dokládat Rembrandtovo hojné užívání hebrejských inskripcí. Jeho inskripce jsou propracovanější, než je tomu u jeho současníků, kteří často opisovali hebrejský text slepě, bez znalosti jeho významu, v některých případech dokazují i inspiraci čerpanou z Talmudu nebo alespoň konzultaci předlohy, jejíž autor byl s Talmudem obeznámen.⁹⁹ Jak ale ukazuje Schwartz, Rembrandt snad ještě pravděpodobněji konzultoval zdroje křesťanské (nejspíš svého švagra), a jeho inspirace

⁹⁷ Boockmann, *Schrift*, s. 41.

⁹⁸ Scéna ilustruje epizodu z knihy Exodus 32, 19–20.

⁹⁹ Za všechny jmenujme knihu: Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work*, Londýn: Phaidon Publishers, 1964. Rosenbergovy (a podobné) teze o Rembrandtových vřelých vztazích k Židům a židovství revidovali předně Mirjam Alexander-Knotter, Gary Schwartz a Michael Zell. Pro srovnání Rembrandtovy práce s inskripcemi v porovnání s jeho současníky a inspiraci zdroji obeznámenými s Talmudem viz Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“.

starozákonními tématy nijak nevybočuje z dobové praxe.¹⁰⁰ Alexander-Knotter dále dokládá, že ač byla Rembrandtova práce s významem inskripce poučená, jeho znalost hebrejské abecedy byla přinejmenším nepřesvědčivá.¹⁰¹ Na Mojžíšových deskách si „malíř plete ך a ך ve slově תרצה. Navíc Rembrandt nerozlišuje ך a ך ve slově תגב. (...) Ani jednu z chyb by nikdo, kdo zná hebrejskou abecedu a text příkázání, neudělal.“¹⁰² Schwartz tedy zdůrazňuje, že Rembrandt sice byl „největším křesťanským umělcem všech dob“, ale právě proto podle něj Rembrandtovy četné odkazy na Židy a židovství v jeho díle „výborně reprezentují anti-židovskou křesťanskou doktrínu v hrdé nové zemi, která sebe sama nazývala Druhým Izraelem.“¹⁰³

Skutečností zůstává, že Rembrandt využíval hebrejské inskripce ve svém díle opakovaně, a podle Sabara tato jeho praxe „kulminuje a nabývá nejs sofistikovanejšího uměleckého výrazu“ právě v Mojžíšovi s deskami desatera.¹⁰⁴ Rembrandtův Mojžíš svírá v rukou dvě shora zaoblené, nicméně oddělené desky smlouvy. Nejde o složený diptych, z něhož bychom mohli vidět pouze jednu jeho polovinu.¹⁰⁵ Deska s druhou částí textu zakrývá desku obsahující první část, z níž jsou patrné jen části inskripce. Písmo je zřetelné a čitelné i z dálky.¹⁰⁶ Desky smlouvy jsou svým zpracováním neobvyklé z několika důvodů. Jednak nemají tvar diptychu, běžný v době vzniku díla, jak je popsáno výše. A kromě toho zaujímá hebrejský text na Mojžíšových deskách vizuálně i významově prominentní pozici.

Kromě samotné podoby Mojžíšových desek je neobvyklé i propracované využití hebrejštiny za účelem „vytvoření nového a vlivného náboženského konceptu“ jak ukazuje Sabar.¹⁰⁷ Rembrandt se totiž ve svém provedení vzdaluje od dělení příkázání podle katolické tradice, a vytváří fúzi rozdělení podle židovské a kalvinistické tradice, přičemž se

¹⁰⁰ Gary Schwartz, „Rembrandt’s Hebrews“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 51 (2009), s. 33–38 (s. 35). Autor dále uvádí, že veškeré starozákonné výjevy zpracované Rembrandtem už dříve zpracoval jeho mistr Pieter Lastman.

¹⁰¹ Schwartz zpochybňuje tezi o blízkých kontaktech mezi Rembrandtem a jeho židovskými sousedy ve čtvrti, kde bydlela řada dalších významných umělců a sběratelů umění té doby. Pro další argumenty, které zpochybňují Rembrandtovy prominentní vztahy k Židům, hebrejštině a jeho smířlivou náklonnost k judaismu viz Schwartz, „Rembrandt’s Hebrews“.

¹⁰² Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“, s. 152.

¹⁰³ Schwartz, „Rembrandt’s Hebrews“, s. 37.

¹⁰⁴ Sabar, „Between Calvinists“, s. 393.

¹⁰⁵ Četné příklady složených diptychů, mezi nimi např. ilustraci v žaltáři ze St. Louis (Bibliothèque Nationale, MS. lat. 10525), uvádí Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets“, s. 34 ad.

¹⁰⁶ Někteří badatelé navrhuji jako možný důvod pro výrazný text zamýšlené umístění obrazu na amsterdamské radnici. Viz Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“, s. 151. Kdo si obraz objednal a za jakým účelem není známo. (Sabar, „Between Calvinists“, s. 401).

¹⁰⁷ Tamtéž.

striktně nedrží ani jedné verze.¹⁰⁸ Autor dále ukazuje, že desatero přikázání hrálo v protestantské teologii zcela ústřední roli a v Holandsku 17. století byly desky zákona jedinou ozdobou kostelů zbavených veškerých dekorací.¹⁰⁹ Je tedy možné, že se Rembrandt inspiroval právě v protestantských kostelech. Shalom Sabar tvrdí, že stejně jako Rembrandt mohl konzultovat jazykové varianty svých inskripcí s příslušníky amsterdamské židovské komunity, inspiraci inskripce na Mojžíšových deskách a jejich samotné podoby našel také v židovské komunitě – byla mu jí amsterdamská Portugalská synagoga, otevřená roku 1675. Na svou dobu synagoga obsahovala nezvyklý prvek – desky smlouvy umístěné nad *aron ha-kodeš*,¹¹⁰ přičemž pořadí a znění inskripce v Portugalské synagoze bylo prakticky shodné s inskripcí Rembrandtova Mojžíše.¹¹¹ Podle autora si amsterdamská židovská komunita volbou právě tohoto znění budovala pozitivní obraz a snažila se o přijetí svou „hostitelskou společností“ a „Rembrandt a kalvinističtí hebraisté projevovali upřímný zájem o jazyk Bible i o Židy, kteří mezi nimi žili.“¹¹² S tvrzením o upřímném zájmu o Židy z pozice majoritní společnosti lze, jak jsme viděli, účinně polemizovat, Sabar však přesvědčivě dokládá, že Rembrandt byl zřejmě skutečně obeznámen se zvyky a praktikami amsterdamských Židů, a to především vizuálně.¹¹³

¹⁰⁸ Např. druhá deska začíná přikázáním „nezabiješ“, v souladu s dělením rabínským, a ne přikázáním „cti otce svého a matku svou“, tedy pořadím kalvinistickým. Pro tento a další příklady a rozbor jednotlivých tradic dělení viz Sabar, „Between Calvinists“, s. 397.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 399.

¹¹⁰ Do 17. století bylo tento symbol běžné umisťovat *nad aron ha-kodeš* v Itálii, v Holandsku nikoli. Sabar, „Between Calvinists“, s. 401.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Pozici Mojžíše, který má obě ruce, v nichž svírá velké desky smlouvy, zdvižené nad hlavou, mohl podle Sabara inspirovat pohyb, jímž Židé zdvihají nad hlavu svitek Tóry (*hagbaha*). (Franz Landsberger, citováno podle Sabara, „Between Calvinists“, s. 400).

4. Hebrejské inskripce na oděvech a textiliích

מדה של בהלה מדה של חלחלה
של חולוק של זוהרריא"ל י"י אלהי ישראל
שמעוטר ובא ויושב בו על כסא כבודו
וחקוק ומלא כלו מבפנים ומבחוץ
יוי יוי
ועיני כל בריה אינה יכולה להסתכל בו
לא עיני בשר ודם ולא עיני משרתיו

היכלות רבתי, ג, ד¹¹⁴

Pokud se budeme zabývat výskytem hebrejských inskripcí na oděvech postav na obrazech s náboženskou tematikou křesťanské provenience, je nutné rozlišovat, zda se jedná o oděvy rituální nebo sekulární.¹¹⁵ Narozdíl od rituálních oděvů a textilií se nedochovalo žádné židovské profánní oblečení zdobené, lemované nebo vůbec obsahující hebrejské nápisy, ani o jeho existenci nejsou v historických pramenech zmínky.¹¹⁶ S výjimkou *talitu*, který bude zmíněn níže, lze tedy předpokládat, že žádné židovské oblečení s hebrejskými inskripcemi, sakrální ani profánní, ve středověku ani později neexistovalo.¹¹⁷ Boockmannová dodává, že v období pozdní gotiky, jímž se primárně zabývá, měla navíc hebrejšтина už několik staletí status posvátného jazyka a její použití na profánních předmětech denní potřeby je tedy vysoce nepravděpodobné.¹¹⁸

Kde je tedy možné hledat předlohu pro umístění písmen hebrejské abecedy na oděvy židovských postav? Podle Lenowitze bychom mohli inspiraci hledat v hechalotické literatuře, např. v pasáži citované v úvodu kapitoly, která popisuje oděv andělů (*chaluk*), sestávající z písmen Božího jména, nebýt ovšem skutečnosti, že se inskripce v křesťanském výtvarném umění nachází výhradně na okrajích a lemech šatů, plášťů, kabátů, turbanů atp., nikoli na celé jejich ploše.¹¹⁹ Recepce hechalotické literatury v

¹¹⁴ „[M]íra hrůzy, míra děsu je mírou oděvu Zoharariela, Hospodina, Boha Izraele, jenž nese korunu a přichází, aby se posadil na trůn své slávy. Na celém [oděvu] je zevnitř i zvenčí vyryté Boží jméno. Nemohou na něj pohlédnout oči žádného stvoření – oči žádného smrtelníka ani oči jeho služebných andělů.“ *Hechalot rabati* 3:4, citováno podle přepisu rukopisu Vatikán, Biblioteca Apostolica, MS Ebr. 228, na stránce Akademie pro hebrejský jazyk <<http://maagarim.hebrew-academy.org.il/Pages/PMain.aspx?misyzira=26000>> (poslední přístup: 14.7.2017), s přihlédnutím k anglickému překladu Mortona Smithe, dostupného on-line <<http://www.digital-brilliance.com/contributed/Karr/HekRab/HekRab.pdf>> (poslední přístup: 14.7.2017).

¹¹⁵ Lenowitz, „Hebrew Script“, s. 9.

¹¹⁶ Boockmann, *Schrift*, s. 73.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Lenowitz, Harris, „Hebrew Script“, s. 9.

majoritní křesťanské společnosti byla navíc příliš nízká na to, aby mohla inspirovat křesťanské umělce.

Ač se nejedná o oděvy, možnou inspiraci křesťanských umělců bychom snad mohli hledat na textiliích umístěvaných v synagogálních prostorech a používaných v židovské liturgii. Jedná se především o plášťik na Tóru (*meil*), synagogální oponu (*parochet*), povijan na Tóru (*mapa*) či látkové pouzdro na modlitební řemínky (*tefilin*).¹²⁰ Proti této domněnce však mluví skutečnost, že všechny zmiňované textilie byly užívány v židovské liturgii, uvnitř židovské komunity, a je tedy otázkou, jak velkou, třebaže pouze vizuální, zkušenost by křesťanští umělci s těmito předměty mohli mít.¹²¹ Zároveň se ale předměty židovského původu dostávali zprostředkovaně do rukou majoritní společnosti a inspirace jejich podobou je možná.¹²²

Ať už se přikloníme k jakémukoli z navrhovaných objasnění předlohy či inspirace pro výskyt hebrejských inskripcí na oděvech a textiliích, bylo by stejně jako v předcházejících případech sporné tvrdit, že mají znaky hebrejské abecedy na oděvech pouze negativní význam. Ruth Mellinkoff výskyt inskripcí na profánních oděvech vysvětluje, jak bylo zmíněno dříve, inspirací či vlivem kostýmního výtvarnictví pašijových her.¹²³ U židovských postav v pašijových hrách můžeme jistě předpokládat výhradně negativní konotaci hebrejských písmen na kostýmech, stejně jako např. u písmen hebrejské abecedy užívaných na oděvech postav v ikonograficky často zpracovávané scéně *Ecce Homo*, v případech jiných postav a jejich oděvů olemovaných hebrejskými inskripcemi v odlišném kontextu je ale výhradně negativní interpretace jejich umístění problematičtější.¹²⁴

Jako příklad lze uvést lem šatů Marie Magdaleny na obraze Jana van Scorela (1495–1562). Oděv ze zřetelně drahého materiálu, vyšíváný perlami, lemuje prominentní zlaté kvadrátní písmo hebrejské abecedy bez věcného významu.¹²⁵ Jedná se v tomto případě o výhradně negativní označení Marie Magdaleny jako Židovky, nebo snad

¹²⁰ Boockmann, *Schrift*, s. 71.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Mellinkoff, *Outcasts*, s. 107, pozn. 70.

¹²⁴ Boockmannová k inspiraci kostýmním výtvarnictvím pašijových her dodává: „Tyto převleky jistě malířům sloužily jako podnět k podobnému zpracování stejných postav na obrazech.“ (Boockmann, *Schrift*, s. 74). Zůstává ale nejasné, jak přesně nápisy na divadelních kostýmech vypadaly a zda umělci užívali přímo litery těchto nápisů jako předlohu pro svá díla. (Zároveň se můžeme ptát, zda naopak kostýmy nemohly čerpat inspiraci z obrazů. Více viz Boockmann, *Schrift*, pozn. 323).

¹²⁵ *Marie Magdalena*, Jan van Scorel, asi 1530, Rijksmuseum, Amsterdam.

prostitutky? Proč by chtěl autor zvýraznit její židovský původ? A pokud by tomu tak bylo, mělo by jít o zdůraznění pejorativní? Nebo se zde jedná o raný projev „orientalismu“ a hebrejské písmo má zdůraznit exotičnost a opulentnost Mariina oděvu?

Užití hebrejských inskripcí obecně a konkrétně inskripcí na oděvech podléhá stejné nutnosti kontextualizace jejich umístění a symbolického významu v konkrétním díle, jako např. symbol židovského klobouku, který může mít čistě negativní význam, ale může označovat i moudrost či autoritu starozákonní postavy, jak ukázala Sarah Lipton.¹²⁶

4.1. Profánní oděvy

V křesťanské Evropě 11.–13. století umísťovali umělci na drahocenné textilie a oděvy opsaná arabská písmena či celé verše, většinou velebící Alláha.¹²⁷ Podle Barashe svědčí takové užití arabských inskripcí o nezájmu křesťanských umělců o vlastní význam arabských znaků a slov: „Verš z Koránu považuje křesťanský umělec za pouhý ornament.“¹²⁸ K hebrejštině ale křesťanská Evropa, jak jsme viděli v úvodu práce, na rozdíl od arabštiny, indiferentní nebyla a její abecedu nepovažovala za pouhý orientalistický ornament či symbol vzácnosti importovaného materiálu – „[h]ebrejské písmeno sloužilo jako poznávací znak židovství.“¹²⁹ V renesanci se tak s narůstajícím zájmem o hebrejský jazyk přidává k označovací funkci hebrejštiny její užití jednak jako prvku mystického a jednak prvku historizujícího. Hebrejštiny je spojena se snahou o co nejpřesnější rekonstrukci dobových oděvů biblických postav.¹³⁰ „Ačkoli se ‚orientální‘ písmo mohlo vyskytovat v dílech s náboženskou tematikou – především jako ozdoba textilií a na keramice – není spjaté s křesťanskou náboženskou polemikou jako hebrejské písmo.“¹³¹ Častý výskyt orientálních inskripcí na oděvech a textiliích mohl sekundárně vést k výskytu hebrejských inskripcí na stejných předmětech, kde ale volba hebrejštiny hraje specifickou roli, odlišnou od užití jiného orientálního jazyka za účelem znázornění ornamentu.¹³²

¹²⁶ Sara Lipton, *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York: Metropolitan Books, 2014.

¹²⁷ Moshe Barash, „Ktovot ivrijot ba-jecivot ha-omanut šel ha-renesans“, in: Daniel Carpi, Attilio Milano, Alexander Rofe (eds.), *Scritti in memoria di Leone Carpi: saggi sull'ebraismo italiano*, Milano: Scuola Superiore di Studi Ebraici, 1967, s. 141–150 (s. 149).

¹²⁸ Meyer Schapiro, „On the Aesthetic Attitude of Romanesque Art“, in: Iyer K. Bharatha (ed.), *Art and Thought*, London: Luzac, 1947, s. 130–150 (s. 130), citováno podle Barashe, „Ktovot ivrijot“, s. 149.

¹²⁹ Barash, „Ktovot ivrijot“, s. 149.

¹³⁰ Tamtéž. Užívání hebrejštiny pro vytvoření historicky co nejvěrnější rekonstrukce historických předmětů se netýká pouze oděvů, ale i předmětů a architektonických prvků.

¹³¹ Lenowitz, „Hebrew Script“, s. 9.

¹³² Tamtéž. V případě Krucifixu v Santa Maria Novella Giotto, jak jsme viděli, pracuje s hebrejštinou, která má zvláštní význam, na rozdíl od Giottova *Ukřižování* v kapli Scrovegni, kde

Navzdory tomu ale například Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), jehož malby a symbolika jsou považované za do detailu „promyšlené“, užíval hebrejských inskripcí na lemech oděvů nejrůznějších postav velmi často, a přitom v jeho díle slouží tyto inskripce výhradně jako ornament a nejsou nositeli významu věcného ani symbolického.¹³³ Nejen van der Weydenovy inskripce na lemech oděvů svou texturou navíc často znázorňují výšivku, tj. ornament sám o sobě.

4.2. Rituální oděvy

Talit je jediným rituálním oděvem judaismu, který skutečně byl historicky lemován hebrejským nápisem.¹³⁴ Variací na *talit* najdeme v křesťanském umění nespočet, od roušky zakrývající bedra ukřižovaného Ježíše, kde lze umístění *talitu* s hebrejskou inskripcí interpretovat jako odkaz na obvinění Židů z Ježíšova utrpení a ukřižování, po *talitot* či pokrývky hlavy *talitem* inspirované, které mají na hlavě převážně postavy velekněží v zobrazení jeruzalémského Chrámu. Ani v tomto případě se nemusí jednat o identifikaci židovské postavy v negativním smyslu slova. Oděv s hebrejskou inskripcí mají na sobě i postavy starozákonní, přijímané křesťanstvím bezvýhradně.¹³⁵

Boockmannová zároveň upozorňuje, že ne každá látka s horizontálními modrými pruhy má odkazovat na *talit*, a podoba s *talitem* proto nemá být přeceňována.¹³⁶ Tak například na triptychu *Zvěstování*, nazývaném též triptych rodiny Mérodů, visí vedle bronzového umyvadla „čistá modře olemovaná osuška“.¹³⁷ Triptych rodiny Mérodů obsahuje celou řadu nejrůznějších symbolů a narážek, především na čistotu a nevinnost Panny Marie.¹³⁸ Jak uvádí Freemanová, je bronzové umyvadlo „zcela běžné vybavení

jako dekoraci Ježíšova pláště volí tibetské písmo, bez další významové roviny, jako čistě ornamentální prvek. (Lenowitz, „Hebrew Script“, s. 9).

¹³³ Boockmann, *Schrift*, s. 107. Autorka tuto skutečnost mj. dokládá tím, že van der Weyden nepoužíval hebrejštinu v titulu kříže, jehož inskripce psal řecky a latinsky.

¹³⁴ Boockmann, *Schrift*, s. 71.

¹³⁵ Jde často o Mojžíše a proroky. Např. *Prorok*, Donatello, asi 1420, Museo dell'Opera del Duomo, Florencie (socha); *Mojžíš a Áron před oltářem*, neznámý autor, 1482, hlavní oltář v kostele sv. Jiří v Gelbersdorfu.

¹³⁶ Boockmann, *Schrift*, s. 72.

¹³⁷ Margaret B. Freeman, „The Iconography of the Merode Altarpiece“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 16:4 (1957), s. 130–139 (s. 132). *Triptych Zvěstování (triptych rodiny Mérodů)*, dílna Roberta Campina, 1427–32, Metropolitan Museum of Art, New York. Na triptychu se mohl podílet žák Roberta Campina, Místra z Flémalle, mladý Rogier van der Weyden, mistr rané vlámské malby, který ze svých současníků používal hebrejské inskripce nejkonzistentněji a nejčastěji. Viz popis na webových stránkách newyorského Metropolitního muzea <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>> (poslední přístup: 14.7.2017) a také Boockmann, *Schrift*, s. 105.

¹³⁸ K triptychu a jeho symbolice existuje rozsáhlá literatura, jejíž reprezentativní výběr uvádí v popisu sbírkového předmětu Metropolitní muzeum umění v New Yorku. Erwin Panofsky se mu

domácnosti“. Marie je na triptychu záměrně zobrazena ve svém *thalamus virginis*, a místnost má působit přirozeným dojmem obydlí. ¹³⁹ Bronzové umyvadlo čte autorka jako odkaz na levitskou soupravu na umývání rukou při bohoslužbě, Erwin Panofsky interpretuje nádobu v rámci své teorie „skrytého symbolismu“ jako „pramen zahradní“ a „studnici živých vod“. ¹⁴⁰ Buď jak buď, obě interpretace opět poukazují na Mariinu panenskou čistotu a můžeme se spokojit s vysvětlením, že k symbolickému umyvadlu zkrátka patří i osuška. Ta je ovšem v těsné blízkosti a ve stejném barevném provedení jako další předmět, který si z hlediska symboliky obsažené v triptychu a z hlediska zájmu o hebrejské inskripce v křesťanském umění zasluhuje pozornost; totiž váza s lilií, klasická součást ztvárnění Zvěstování, na které je neobvykle umístěná hebrejská inskripce.

Lilie je symbolem samotné Marie, „čisté schrány na zlato, tj. Krista.“ ¹⁴¹ Scéna zvěstování obecně symbolizuje příchod nového evangelia na místo Starého zákona. ¹⁴² Podle Barasche zde Campin toto sdělení – překonání Starého zákona křesťanským evangeliem – ještě podtrhuje tím, že na vázu umísťuje vertikální inskripci složenou částečně z kufických a hebrejských písmen. ¹⁴³ V kontextu této inskripce se tedy můžeme ptát, zda vedle zdánlivě všednodenní nádoby na vodu nevisí za vázou s lilií právě *talit*, další symbol Starého zákona, jenž je v okamžiku zvěstování překonán. ¹⁴⁴

detailně věnuje v monografii *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.

¹³⁹ Freeman, „The Iconography“, s. 132.

¹⁴⁰ Píseň písní, 4,15. Citováno podle Freemanové, „The Iconography“, s. 133.

¹⁴¹ Stejně jako bílý čistý květ lilie v sobě ukrývá zlaté pestíky. (Freeman, „The Iconography“, s. 132).

¹⁴² Barasch, „Some Oriental Pseudo-Inscriptions“, s. 182.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ O tom, zda jde v tomto případě o pouhou osušku, či narážku na *talit*, lze, jak jsme viděli, spekulovat. Campin „měl v úmyslu zahalit teologické koncepty pod roušku známých, všedních věcí,“ (Freeman, „The Iconography“, s. 135) a pro křesťanského diváka, jemuž byl oltářní obraz určen, takovým předmětem nebyl *talit*, který mohl znát pouze od vidění, nikoli však důvěrně. Zároveň je u scén Zvěstování důležitý motiv pevně zavřených dveří a prostoru, který je striktně zbaven jakékoli mužské přítomnosti. (Freeman, „The Iconography“, s. 135, článek se dále věnuje i skutečnosti, že právě na Campinově triptychu dveře Mariina pokoje zavřené *nejsou*, nikoli však z důvodu mužské přítomnosti). V takovém případě je otázkou, proč by v Mariině panenském prostoru, kam muži nevstupují, visel modlitební šál užívaný výhradně muži.

4.3. Příklady

4.3.1. Obřízka Krista

Tucherův oltář, Mistr Tucherova oltáře, asi 1440, Suermondt-Ludwig-Museum, Cáchy.

Mistr Tucherova oltáře používal hebrejské inskripce opakovaně. Svou dílnu měl v Norimberku, kde je židovská přítomnost doložená od 12. století a tamější židovská komunita patřila v té době k největším středoevropským komunitám vůbec. Měla se zde dokonce konat disputace mezi dominikánem Petrem Nigri (asi 1435–1483), autorem protižidovských děl *Tractatus contra perfidos Judeos de conditionibus veri messive* (1475) a *Stern des Messias* (1477) a prvním vydavatelem hebrejské abecedy a základů gramatiky v německojazyčném prostoru tiskem, a místními rabíny, k níž nakonec nedošlo.¹⁴⁵

Na části Tucherova oltáře vidíme scénu obřezání Krista. Hebrejské inskripce jsou umístěny na oděvu *sandaka* a *mohela*. *Sandak* má na lemu pokrývku hlavy, která mu zakrývá čelo, nápis, který lze číst jako: הלל מ?יה. Boockmannová nápis interpretuje jako větu v jidiš: *halt micve*, tedy „dodržuj přikázání“, mezi něž patří i obřízka.¹⁴⁶ Nápis na *sandakově* plášti a na textilií, kterou je opásán *mohel*, jsou sledem písmen hebrejské abecedy, které na některých místech vykazují určitou pravidelnost a svědčí o tom, že jsou opisem pořadí písmen, včetně koncových variant uvedených za sebou (např. פפ).¹⁴⁷

Ať už se inskripce obecně ocitají na lemech kněžských rouch, nebo na deskách desatera, mají ve scénách, které symbolicky odkazují na umučení Krista, jako obřízka, většinou negativní funkci.¹⁴⁸ Hebrejská písmena se objevují v obrazech obřizky od středověku a zdůrazňují židovský charakter obřadu.¹⁴⁹ Obřízka z pohledu křesťanské teologie dokládá opozici mezi pouhou tělesností, doslovným dodržováním Starého zákona a duchovním rozměrem Nového zákona, který jej překonal.¹⁵⁰ Zároveň obřízka Krista odkazuje na jeho pozdější ukřižování, z něž jsou obviněni právě Židé, tělesný Izrael

¹⁴⁵ Boockmann, *Schrift*, s. 130–131.

¹⁴⁶ Boockamann, *Schrift*, s. 364.

¹⁴⁷ Boockmann, *Schrift*, s. 365.

¹⁴⁸ Boockmann, *Schrift*, s. 146. „Uvedení Páně do Chrámu i obřízka jsou typické příklady tradiční křesťanské ikonografie, kde je Kristus zobrazen jako dárce Nového Zákona. Neměli bychom zapomínat, že křesťanství explicitně upustilo od obřizky.“ (Alexander-Knotter, „An Ingenious Device“, s. 149).

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Daniel Boyarin, „‘This We Know to Be the Carnal Israel’: Circumcision and the Erotic Life of God and Israel“, *Critical Inquiry*, 18:3 (1992), s. 474–505 (s. 488 ad.).

odkázaný k dodržování pouhé litery zákona, neschopný nahlédnout duchovní rozměr Nového zákona, jehož je Ježíš zvěstovatelem.¹⁵¹

¹⁵¹ Např.: Židům 8,13: Když tedy Bůh mluví o „nové smlouvě“, prohlašuje tu první za starou; a to, co stárne a chátrá, nutně zaniká. Filipským 3,3: „Obřizku v pravém smyslu máme totiž my, kdo sloužíme Bohu duchem, chlubíme se Kristem Ježíšem a nespoleháme na tělo.“

4.3.2. Smrt Panny Marie

Bartolomé Bermejo, 1468–1476, Gemäldegalerie, Berlín.

Bartolomé de Cardenas, známý pod jménem Bermejo, tedy „Červený“, se narodil ve 30. letech 15. století v Córdobě a malbě se vyučil v Nizozemí.¹⁵² Kromě toho, že měl sklony k častému cestování z místa na místo a byl vysoce nespolehlivý co se smluvených vyhotovení oltářních obrazů a jiných děl týká, panuje o Bermejově biografii a dataci jeho děl nejistota.¹⁵³

Na obraze *Smrt Panny Marie* vidíme zestárlou Marii, která již zemřela. Za hlavou postele má otevřený nachový stan či nebesa, uvnitř se nachází lampa. Stan lemují prominentní písmena hebrejské abecedy, z nichž některá jsou „celkem jasná a dobře tvarovaná, ale nedávají věčný smysl.“¹⁵⁴ Lenowitz interpretuje celý obraz skrze mariánský symbolismus, podle něž je Panna Marie také označována za biblickou archu úmluvy či stan setkávání. Dřevěnou zlatě okovanou bednu, na které v Bermejově obraze sedí jeden z apoštolů, tedy Lenowitz vykládá jako symbol archy úmluvy, tj. Marie, který vchází do stanu setkávání, tj. k Bohu. Ve stanu setkávání potom visí *ner tamid* („věčné světlo“) naplněné „panenským“ olivovým olejem.¹⁵⁵ Vzhledem k tomu, že biblický text nezmiňuje inskripce ani na arše úmluvy ani na stanu setkávání, lze přítomnost hebrejské abecedy vyložit jako odkaz na symboliku jeruzalémského Chrámu a Mariino židovství (bez negativní konotace).¹⁵⁶

Smrt Panny Marie patří mezi Bermejova raná díla, je dokonce možné, že šlo o závěrečnou „zkoušku“, kterou měl prokázat svou schopnost mistra vlámského umění.¹⁵⁷ V tomto období používal hebrejské inskripce i v dalších obrazech, později, když se přesunul do katolického Španělska, už od hebrejštiny podle dochovaných děl upustil.¹⁵⁸

¹⁵² Lenowitz, „Hebrew Script“, s. 7.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Gad B. Sarfatti, „Hebrew Script in Western Visual Arts“, *Italia*, 13–15 (2001), s. 451–547 (s. 486).

¹⁵⁵ Lenowitz, „Hebrew Script“, s. 12–13. Panenský olej symbolizuje podle Lenowitze duši Panny Marie.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Další hebrejské inskripce, které Bermejo pravděpodobně konzultoval s židovským konzultantem, je narozdíl od Smrti Panny Marie *Vzkříšení*, asi 1475, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona a *Pieta*, před 1474, Museo del Castillo de Peralada, Girona.

5. Závěr

Práce představila krátký exkurs do zapojení hebrejských inskripcí v křesťanském umění, konkrétně v zobrazování *titulu crucis*, desek desatera a inskripcí na textiliích a oděvech. Ikonografických celků a námětů obsahujících hebrejské inskripce existuje samozřejmě v historii výtvarného umění nesrovnatelně víc, než zde mohlo být uvedeno. Další rozsáhlé téma úzce spojené s hebrejským textem v křesťanském výtvarném umění představuje například tetragram a historie jeho užívání v souvislosti s reformací. Ve výčtu bychom mohli dále pokračovat scénami z Ježíšova či Mariina života, častým výskytem hebrejských inskripcí ve scénách *Ecce Homo*, kde jsou oděvy nejen židovských vojáků často lemovány hebrejskou inskripcí, a mnohými dalšími příklady. Obsáhlý seznam jednotlivých kategorií výskytů inskripcí na nejrůznějších nosičích a v jednotlivých scénách zpracovala v již zmiňované monografii Margaretha Boockmann.

Jak jsme viděli, inskripce byly určeny křesťanskému publiku, které je většinou nemohlo a neumělo přečíst, ale dokázalo je identifikovat jako hebrejský text. Jejich funkce ani zdaleka nebyla ryze ornamentální, a to zejména vzhledem k nestandardnímu postavení hebrejštiny v křesťanské teologii a myšlení. Význam hebrejských a pseudo-hebrejských inskripcí se různí nejen podle určité ikonografické scény a konkrétního kontextu inskripce v daném vyobrazení, ale i podle jednotlivých autorů. Důležitou roli při vytváření inskripcí sehrávali zdroje (rukopisy, tištěné materiály) a konzultanti, jichž umělci využívali. Tyto faktory ovlivňovaly nejrůznější aspekty vzhledu inskripce – punktaci, provedení jednotlivých písmen, jejich rozmístění atp. Ani v práci s inskripcí, která se zdá být propracovanější, promyšlenější než u jiných autorů, nemáme důkazy o tom, že by její autoři jazyk skutečně ovládali. Jejich zkušenost s hebrejštinou byla zprostředkovaná a vizuální, stejně jako zkušenost s tímto jazykem ze strany publika.

Je-li tedy přímý význam hebrejských inskripcí zpravidla druhořadý, je nutné hledat podstatu smyslu jejich umístění v křesťanském umění jinde. Hebrejské inskripce mají často funkci označující – označují postavy a předměty jako židovské či židovského původu. Tato označovací funkce však není výhradně negativní. Mimo jiné na hebrejských inskripcích, vyskytujících se na oděvech a textiliích –nezřídka lem oděvu Panny Marie či Ježíše – je negativní funkce označení vyloučena.

Jsou to právě oděvy postav nejen starozákonních, na jejichž okraji se velmi často vyskytuje výrazná hebrejská inskripce, většinou bez věcného významu, u nichž je inspirace pro jejich umístění nejasná, zároveň však nabízejí širokou škálu možných významů a interpretací: od označení Ježíše, Josefa či Marie nebo Marie Magdaleny za osoby

židovského původu, u nichž těžko usuzovat na negativní či výlučně negativní kontext takového označení, až po označení oděvů postav např. ve scéně Ježíše před Pilátem, nebo bičování Ježíše, kdy je negativní kontext nesporný. Hebrejské inskripce na oděvech a dalších předmětech se proto neomezují na označovací funkci a v jednotlivých dílech mají funkce další – historizující, ale i teologické. Jak jsme viděli na příkladu *Obřízky* na Tucherově oltáři, hebrejská inskripce zde podle jedné z interpretací může zdůrazňovat trvání Židů na doslovném znění Starého zákona, a je tak v opozici vůči duchovnímu rozměru Nového zákona, který tuto tělesnost židovské tradice překonal svým duchovním rozměrem.

Historizující a teologická funkce inskripce jsou také často spojeny v zobrazování nápisu na *titulu crucis* a desek desatera. Tabulka na kříži nad Ježíšovou hlavou nesloužila umělcům pouze jako prostor k prokázání vlastní vzdělanosti či historizující detail, který chtěli pojednat co nejpřesněji, tedy včetně tří jazyků uvedených v evangeliích – latiny, řečtiny a hebrejštiny – ale někdy hebrejskou inskripci *titulu crucis* využili i pro specifické teologické sdělení. Na příkladu Kříže ze sbírky *The Cloisters* je patrné, že záměnou textu označujícího Ježíše za krále „vyznavačů“ namísto Židů, dochází k přivlastnění Ježíšovy královské autority křesťany. Zároveň pořadí uvedených jazyků, které se dělily i soupeřily o status svatosti v křesťanské teologii, i způsob jejich psaní, vyjadřovaly vztah křesťanské společnosti k hebrejštině, a tedy k Židům a Starému zákonu, což je dobře patrné na různém pojetí zobrazení desek desatera.

Mojžíšovy desky smlouvy, obsahující desatero přikázání, symbolizují nejen Starý zákon. Opět slouží jako historizující prvek či prvek označující jeruzalémský Chrám, nebo jako atribut Mojžíše, případně ženské postavy Synagogy (v kontrastu s postavou Církve). Zároveň je ale znění jejich textu, pořadí uvedených přikázání i jejich rozdělení často víc než historizující detail. Vyobrazení Mojžíšových desek symbolizuje nejen Starý zákon obecně, ale ve scénách jako je Kristova obřízka především jeho překonání Novým zákonem. Vyobrazení desek smlouvy se tak stává součástí polemiky křesťanství s judaismem. V některých případech, jako například u Rembrandtova *Mojžíše s deskami desatera*, se ale naopak desky smlouvy stávají součástí snahy o zdůraznění styčných bodů judaismu a kalvinismu.

Zvoleným tématem se lze zabývat i z historického hlediska a porovnávat četnost hebrejských inskripcí v křesťanském umění v obdobích, kdy byl zájem o hebrejštinu různými impulsy oživen či naopak utlumen. Práce na vybraných příkladech ukazuje, jak důležitá je historická kontextualizace zájmu o hebrejštinu a její reprezentaci. V období

křížových výprav a s nimi spojenými poutěmi do Svaté země se zvýšil zájem o přesnou podobu Kristova kříže, který byl poté umocněn objevením jeho relikvie. Tento objev se následně promítá do uměleckého zpracování *titulu crucis*, například u Michelangelova Krucifixu v Santo Spirito, který zřejmě vznikl v přímé souvislosti s objevením relikvie. Jindy se (např. v případě Giottova Krucifixu v basilice Santa Maria Novella) pečlivě provedená hebrejská inskripce objevuje v oblasti zájmu o židovskou pobiblickou literaturu a hebrejštinu jako součást polemiky s touto literaturou. U Rembrandta a mistrů vlámského umění, kteří hebrejské inskripce užívali ve své tvorbě relativně často, můžeme někdy usuzovat jednak na přímou konzultaci s židovskými zdroji, jednak na vizuální inspiraci nejen z knih, ale i z židovské architektury a zvyků či tradic amsterdamské židovské komunity, jejíž soužití s křesťanskou majoritou kalvinistického Nizozemí platí za relativně harmonické. Všechny uvedené příklady a jejich jednotlivé podrobnější interpretace ukazují, jak různorodá může být funkce inskripce ve výtvarných dílech a nakolik bližší historické a teologické, ale i lingvistické upřesnění může přispět k jejich adekvátnímu výkladu.

Umělecká díla

- Bermejo, Bartolomé. *Smrt Panny Marie*, 1468–1476, Gemäldegalerie, Berlín.
- . *Vzkříšení*, asi 1475, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- . *Pieta*, před 1474, Museo del Castillo de Peralada, Girona.
- Bramer, Leonaert. *Obřízka Krista*, 1631, sbírka Richard L. Feigen & Co., New York.
- Buonarroti, Michelangelo. *Krucifix*, 1492, Santo Spirito, Florencie.
- Campin, Robert. *Triptych Zvěstování (triptych rodiny Mérodů)*, 1427–32, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Cranach, Lucas. *Zákon a Evangelium*, 1529, Schlossmuseum, Gotha.
- di Bondone, Giotto. *Krucifix*, bazilika Santa Maria Novella, 1290–95, Florencie.
- . *Ukřižování*, 1305, kaple Scrovegni, Padova.
- Donatello. *Prorok*, asi 1420, Museo dell'Opera del Duomo, Florencie.
- Dürer, Albrecht. *Sv. Jeroným léčí lva*, 1492, National Gallery of Victoria, Melbourne.
- Holbein, Hans. *Uvedení Krista do Chrámu*, 1510–1515, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- . *Alegorie Starého a Nového zákona*, 1530, Scottish National Gallery, Edinburgh.
- Lievens, Jan. *Kristus na kříži*, 1631, Musée des Beaux-Arts, Nancy.
- Mistr Tucherova oltáře. *Obřízka Krista*, asi 1440, Tucherův oltář, Suermondt-Ludwig-Museum, Cáchy.
- Rubens, Peter Paul. *Kristus na kříži*, 1615–1616, Alte Pinakothek, Mnichov.
- . *Snímání z kříže*, 1616–1617, Musée des Beaux-Arts, Lille.
- Schäufelein, Hans Leonard. *Uvedení Páně do Chrámu*, 1510/20, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Timmerman, Franz. *Pád a spása – zákon a milosrdenství*, 1540, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- van Rijn, Rembrandt. *Mojžíš s deskami desatera*, 1659, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín.
- . *Belšazarova hostina*, 1635, National Gallery, Londýn.
- . *Anna se Samuelem v Chrámu*, 1650, Scottish National Gallery, Edinburgh.
- . *Kristus na kříži*, 1631, Église Saint-Vincent, Le Mas-d'Agenais.
- van Scorel, Jan. *Marie Magdalena*, asi 1530, Rijksmuseum, Amsterdam.
- Mojžíš a Áron před oltářem*, 1482, kostel sv. Jiří, Gelbersdorf.
- The Cloisters Cross*, nebo *The Bury St. Edmunds Cross*, 1150–1160, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York.
- Žaltář z Hastière*, pol. 11. století, Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov.

Ostatní prameny

Bible21. Překlad 21. století, Praha: Biblion, 2009.

Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 5. vydání, 1997.

Hechalot rabati. [Online] Dostupné na: <http://maagarim.hebrew-academy.org.il/Pages/PMain.aspx?misyzira=26000>.

Smith, Morton (překl.). *Hechalot rabati*. [Online] Dostupné na: <http://www.digital-brilliance.com/contributed/Karr/HekRab/HekRab.pdf>

Použitá literatura

Ainsworth, Maryann W. „Schäufelein as Painter and Graphic Artist in ‘The Visitation’“, *Metropolitan Museum Journal*, 22 (1987), 135–140.

Alexander-Knotter, Mirjam. „An Ingenious Device: Rembrandt’s Use of Hebrew Inscriptions“, *Studia Rosenthaliana*, 33:2 (1999), 131–159.

—. „Rembrandt’s Hebrew“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 51. Bd., Beiheft. Rembrandt — *Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin- 4. und 5. November*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 51 (2009), 25–32.

Barasch, Moshe. „Ktovot ivrijot bi-jecirot ha-omanut šel renesans“, in: Carpi, Daniel, Alexander Rofe a Milano Attilio (eds.), *Scritti in memoria di Leone Carpi: saggi sull’ebraismo italiano*, Milano: Scuola Superiore di Studi Ebraici, 1967, 141–150.

—. „Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art“, *Visible Language* 23:2–3 (1989), 170–187.

Barolsky, Paul. „The Strange Case of the Young Michelangelo“, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 21:1 (2013), 103–112.

Boockmann, Margaretha, *Schrift als Stigma: Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013.

Boyarin, Daniel. „‘This We Know to Be the Carnal Israel’: Circumcision and the Erotic Life of God and Israel“, *Critical Inquiry*, 18:3 (1992), 474–505.

Cohen, Jeremy. *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

Čech, Pavel a Pavel Sládek. „Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení“, *Listy filologické*, 82:3–4 (2009), 305–339.

- Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1997.
- Elbogen, Ismar. *Jewish Liturgy: A Comprehensive History*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1993.
- Freeman, Margaret B. „The Iconography of the Merode Altarpiece“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 16:4 (1957), 130–139.
- Gandelman, Claude. „By Way of Introduction: Inscriptions as Subversion“, *Visible Language*, 23:2–3 (1989), 140–169.
- Grossmann, Fritz. „A Religious Allegory by Hans Holbein the Younger“, *The Burlington Magazine*, 103:705 (1961), 491–494.
- Lenowitz, Harris. „Hebrew Script in the Works of Bartolome Bermejo“, *Ars Judaica*, 4 (2008), 7–20.
- Lenowitz, Harris. „On Three Early Incidences of Hebrew Script in Western Art.“ Jacobs, Steven Leonard. *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009. 441–454.
- Lipton, Sara. *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. New York: Metropolitan Books, 2014.
- Lisner, Margrit. „The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi“, *The Burlington Magazine*, 122:933 (1980), 812–819.
- Longland, Sabrina. „"Pilate Answered: What I Have Written I Have Written"“, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26:10 (1968), 410–429.
- Maier, Paul L. „The Inscription on the Cross of Jesus of Nazareth“, *Hermes*, 124:1 (1996), 58–75.
- Mellinkoff, Ruth. *Outcast: Signs of otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- . „The Round-Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil“, *Journal of Jewish Art*, 1 (1974), 28–43.
- Metropolitan Museum of Art. „Annunciation Triptych (Merode Altarpiece)“, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>, poslední přístup: 14. července 2017.
- Metzger, Christof. „Schäufelin, Hans“, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd11874836X.html>, poslední přístup: 27. července 2017.
- Nagel, Alexander. „Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art“, *Res: Anthropology and aesthetics*, 59–60 (2011), 228–248.

- Olszowy-Schlanger, Judith. „The Knowledge and Practice of Hebrew Grammar among Christian Scholars in Pre-Expulsion England: The Evidence of “Bilingual” Hebrew-Latin Manuscripts.“ De Lange, Nicholas (ed.). *Hebrew Scholarship and the Medieval World*. New York: Cambridge University Press, 2001. 107–128.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- Parker, Elizabeth C. a Charles T. Little. *Cloisters cross: its art and meaning*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012.
- Pisot, Sandra. „Franz Timmermann, Sündenfall und Erlösung, 1540“, <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/franz-timmermann/suendenfall-und-erloesung>, poslední přístup: 14. července 2017.
- Rodov, Iliia. „Script in Christian Art“, in: Khan, Geoffrey (ed.), *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics*, sv. 3, Boston: Brill, 2013, 4 sv., 462–477.
- Rosenberg, Jakob. *Rembrandt: Life and Work*. London: Phaidon Publishers, 1964.
- Sabar, Shalom. „Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art“, in: Merback, Mitchell B. (ed.), *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden, Boston: Brill, 2008. 371–404.
- Sarfatti, Gad B. „Hebrew Script in Western Visual Arts“, *Italia*, 13-15 (2001), 451–547.
- Sarfatti, Gad B. „Luchot ha-brit ka-semel ha-jahadut“, in: Segal, Ben-Zion (ed.), *Aseret ha-dibrot bi-re'i ha-dorot*, Jeruzalém: The Hebrew University Magnes Press, 1985, 353–387.
- . „Ma katuv ba diptichon še-ba-osef ha-tmunot šel Karlsruhe“, *Lešonenu la-am 50:3* (1999), 122–128.
- . „Šaloš ktovot ivrijot mejuchadot“, *Lešonenu la-am*, 53:3 (2002), 122–129.
- Schapiro, Meyer. „On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art“, in: Bharatha, Iyer K. (ed.), *Art and Thought*, Londýn: Luzac and Company Ltd., 1947, 130–150.
- Schulz, Vera-Simone. „Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's Madonna di San Giorgio alla Costa and Masaccio's San Giovenale Triptych“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 58:1 (2016), 59–94.
- Schwartz, Gary. „Rembrandt's Hebrews“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 51 (2009), 33–38.

- Struck, Neela. „Hans Holbein d. Ä. Darstellung Christi im Tempel, 1500/01“, <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/hans-holbein-d-ae/darstellung-christi-im-tempel>, poslední přístup: 16. července 2017.
- Szpiech, Ryan. *Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Szpiech, Ryan. „Latin as a Language of Authoritative Tradition“, in: Hexter, Ralph and Townsend, David, (eds.), *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2012, 63–85.