

O TVOŘIVOSTI NA ZEMI I V JINÝCH SVĚTECH (část třetí)

NÁBOŽENSKÁ TVORBA

[...] *Velký duchovní vzlet a velké tvůrčí filozofické vzednutí, zvláště náboženské, je vždy vytvářeno utrpením národů a velkými zkouškami.*

Je. Trubeckoj, *Dva světy ve staroruském*

ikonopisectví.^[1]

V základu náboženské tvorby, která se vyjadřuje v nekonečném množství rozmanitých forem, leží to, co Sergej Bulgakov nazývá „živou náboženskou zkušeností“: „*Celé dějiny lidstva, pokud jde o vlastní náboženské sebeuvědomění, by se jinak proměnily v jakousi neřešitelnou hádanku či prostě nesmysl*“, dodává k tomu filozof (*Svět Něvěčernij. Sozercanija i umozrenija*). Tato zkušenost bezprostředního duchovního obcování s nebeským, božským světem je zaznamenána v posvátné tradici a textech, v takových mimořádných dílech rozličných zemí a národů, jakými jsou například Bhagavadgíta, Avesta, Bible, Korán... V nich jsou uložena veliká zjevení i božské vědění, jež na Zemi přicházela skrze největší proroky, svaté a zasvěcené.

Proč se ovšem náboženská dogmata, obřady a víry neshodují, proč se – slovy Daniila Andrejeva – vertikálně i horizontálně tak různí? Ve svém traktátu autor analyzuje příčiny těchto rozdílů, jež se po obsahové stránce v jednotlivých náboženstvích nevyhnutně ustavily. Konkrétní náboženství jsou odvislá od historického období, v nichž se formovala a existovala, od specifík společenského zřízení a národní mentality, dokonce od klimatu a geografické situace... Konečně – a to je nejdůležitější – od toho či onoho poslání, jež bylo silami Světla konkrétním národům svěřeno, od toho, jak „*o nich Bůh od věčnosti smýšlí*“ (V. Solovjov).

Jedno je však nepochybné, že totiž „[...] všechny národy nějak nahlížely a znaly svá božstva, věděly o nich netoliko a pouze z ‚katechizmu‘“. Jako důkaz si Sergej Bulgakov bere zkušenost starozákonních proroků: „*U proroků Izraele se stále setkáváme se slovy ‚a pravil mi Bůh‘. Byli jsme někdy nuceni rozmýšlet o těchto slovech? Pokoušeli jsme se tato slova pochopit, třebaže vzdáleně a s uplatněním na vlastní náboženskou zkušenost? ‚A pravil mi Bůh‘! Je to snad pouhá halucinace, sebeklam, šarlatánství, literární postup či něco podobného? Avšak pokud je to pravda... pokud je pravda, co je napsáno v oněch knihách, pak Bůh hovořil a člověk naslouchal, slyšel [...] a slovo Boží zaznívalo silněji než všechna hromobití světa [...]*“ (Svět Něvěčernij).

Náboženská tvorba je kolektivní, společná. Uskutečňuje se v průběhu tisíciletí, proměňuje a posvěcuje samotnou Zemi, zbožšťuje ji. Obdivuhodným příkladem toho je pravoslavný Athos. Jak poznamenává soudobý badatel: „*Athos zaujímá v obecné Pravoslavné církvi zvláštní místo, jelikož co nejprísněji a nejsvědomitěji chrání její tradice, je držitelem množství svatyní a současně i svědkem hrdinství zástupu svatých.* [...]“

Svatá hora je pro pravoslavné ohromným klášterem, svého druhu velkou ikonou, kde svatost nepřináleží pouze ostatkům, ikonám a chrámu, ale i zemi, nebi, stromům a konečně i lidem – athoským asketům.

Dle tradice byl hornatý poloostrov [...] vzat pod omoforion^[2] Panny Marie, pročez je často nazýván „*pozemským údělem Bohorodičky*“ (M. G. Talalaj, V. V. Antonov, *Svjataja gora Afon*, in: *Russkie chramy i obitelji v Jevrope*, 2005).

Náboženská tvorba si pro své vyjádření nalézala tisícovky rozličných forem. Ačkoli v jejím základu leží - osobní a bezprostřední - kontakt s nadpozemským, může tato tvorba probíhat různě, právě v závislosti na osobnosti samotného tvůrce. A to také znamená, že nejen proroci, svatí a bohobojní byli povoláni k náboženským skutkům na tomto kolbišti.

Jinými slovy, náboženská tvorba není pouze ono vyjevení ducha, jež je zaznamenáno v posvátné tradici, náboženských pojednáních, chrámové architektuře či ikonomalbě. Nejen Rubljovova *Trojice*, ale i Schubertova *Ave Maria* či Děřžavinova óda *Bůh* - to vše je náboženská tvorba. V. Solovjov takové umění nazýval teurgickým. Jedná se o výraz duchovní potřeby předat druhým své poznání a citění Boha, svůj vztah k Němu. Taková tvorba zušlechťuje, povznáší tvůrce, a nám - jejím příjemcům - dovoluje vystupovat nad sebe sama, zevnitř se dotýkat bohatství ducha. Podle Daniila Andrejeva se mimo jiné právě v tom skrývá velikost geniálních výtvorů ruské literatury.

O CHRÁMOVÉ ARCHITEKTUŘE A IKONOMALBĚ JAKO „VÝRAZU DUCHOVNÍHO VKUSU NADNÁRODA“

Budeme-li hovořit o sakrální tvorbě kteréhokoli nadnároda, nemůžeme pominout ani tu oblast, jež je bezprostředně spojena s realizací toho či jiného kultu. Podle tvrzení Daniila Andrejeva představuje tato oblast tvorby „iracionální faktor“, jehož kořeny vedou do „nepoznatelných hlubin, k zákonitostem, jež spojují nadnárod s realitou nad ním stojící“ (*Růže Světa*). Vědomosti o této „jiné realitě“, tj. o nebeských světech metakultur, vyjadřoval každý národ po svém. V Rusku se tak dělo především skrze výstavbu chrámů, v chrámové architektuře, která od 11. do 18. století s ohromující důsledností vytváří jeden a týž obraz, který zdokonaluje: „*Je to architektonický soubor, jehož osou je bílý krystal - bílý chrám se zlatými kopulemi a sloupovitou zvonící, kolem něho zástup věžiček a malých kostelíků, často pestrobarevných, avšak téměř vždy zlatohlavých; dále paláce knížecích velmožů a bojarů, obydlí kupců a měšťanů a nakonec prstenec mohutných hradeb s věžemi. U jejich podnoží se leskne říční zátoka.*

*Na počátku 11. století vzniká tento motiv nad Dněprem, okamžitě se opakuje nad Volchovem a pak se jeho varianty začínají množit: v Pskově, Smolensku, Vladimiru, Perejaslavi, Černigově, Rostově, Kolomně, Nižním Novgorodu, Ustjugu, v Trojice-sergijevu, ve velkých a malých městech i zcela mimo města, v řadě klášterů a měst; v následujících epochách dosáhne své apoteózy v moskevském Kremlu“ (*Růže Světa*).*

Každá nebeská země má dle slov autora vizionáře svůj emblematický obraz, který je neopakovatelný a odráží hlubinnou podstatu nadnároda a jeho metakultury. S ohledem na výše řečené tedy není divu, že emblematickým obrazem Nebeského Ruska je „*růžovo-bílé město s mnoha chrámy,*“ jež se tyčí „*na vysokém břehu nad blankytnou říční zátokou*“ (*Růže Světa*).¹³¹

Co se týče ruských ikon a fresek - kyjevských, suzdalských, novgorodských - Daniil Andrejev o nich hovoří jako o něčem, co je přímo svázáno s ustavením a rozvojem umění na Rusi, s účastí na křesťanském mýtu, který se postupně stává stále více nezávislým na Byzanci: „*Ikonopisné obrazy novgorodské školy někdy ohromují bouřlivou dynamikou a takovou smělou, téměř současnou ostrostí, která byla zcela cizí, a dokonce i nepřátelská byzantské tradici s její státností*“ (*Růže Světa*).

V Andrejevově pojednání současně nalezneme zmínku, která nám, takřikajíc z „opačného konce“, pomůže postihnout osobitost byzantské a ruské ikonopisné školy. Autor zde hovoří o tzv. „enrofizaci“, tj. jakémisi „zpozemštění“ představ o vyšších světech našeho Planetárního vesmíru, které se ukázalo být vlastní epoše renesance a které se vydalo „*nikoliv cestou obohacení světa náboženských idejí, předvídání a citů, nýbrž cestou jeho ochuzení na úkor zavrhaných prvků mysteriálních a magických i na úkor oslabení úlohy prvku nábožensko-estetického*“ (*Růže Světa*). Na Západě se tento proces nevyhnul mnoha tvůrcům. Autor zde, u uměleckých osobností, spatřuje inspiraci (vliv,

působení) ze strany těch temných bytostí, které nazývá „temnými daimóny“. V tomto smyslu pak „zcela čistá není ani tvorba Raffaelova“ (*Růžka Světa*). Jak víme, sakrálnímu umění Byzance i Svaté Rusi, především pak umění ikonopisnému, zůstala tato cesta „enrofizace“ zcela cizí. Abychom pochopili, o čem je řeč, stačí kupříkladu srovnat Rafaelovu Sixtinskou madonu s ikonou Vladimírské Bohorodičky.

Jevgenij Trubeckij a Pavel Florenskij o kráse ruských ikon

Je až ohromující, kolik společného mají názory Daniila Andrejeva na chrámovou tvorbu a umění ikonopisectví s názory jeho předchůdců – badatelů v této oblasti Jevgenijem Trubeckým a Pavlem Florenským, kteří několik svých prací první čtvrtiny 20. století zasvětili ruské ikoně a chrámové architektuře.

Podle Florenského je ikona oknem do nebeského světa: „[...] ikona má tedy za úkol dovést vědomí do světa duchovního [...]. Svědectvím o světě duchovním je podle náhledu celé staré epochy přece filosofie. To je důvod, proč se skuteční teologové a skuteční ikonopisci nazývali filosofové“. Pokud jde o Je. Trubeckého, jenž nám poskytl ucelený – umělecký, historický a bohoslovecký – výklad staroruské ikony, on sám staroruské ikonopisectví považoval za vrcholný výtvar ruského génia. „Nelze ani v nejmenším pochybovat o tom, že ikony vyjadřují to nejhlubší ze staroruské kultury. Kromě toho v sobě ukrývají jedno z největších bohatství světového sakrálního umění. [...] V nich národní duše vydala ze sebe to nejlepší a nejniternější – průzračnou hloubku náboženského nadšení, která se posléze představila světu i v klasických dílech ruské literatury^[4]. Dostojevskij řekl, že ‚krása spasí svět‘. V návaznosti na tuto myšlenku Solovjov vyhlásil ideál ‚teurgického umění‘. V době, kdy byla tato slova vyslovena, Rusko ještě netušilo, jaké umělecké skvosty vlastní. Měli jsme již teurgické umění. Naši ikonopisci viděli krásu, která spasí svět, a zvěčnili ji v barvách. Myšlenka o uzdravující síle krásy žije dávno v ideji zjevené a zázračné ikony!“ (Teologie v barvách)^[5].

Myslitel vysvětluje proč Dostojevského či Solovjovovo Rusko ještě nevědělo o svém duchovním bohatství: „[...] ikony [byly] do nedávné doby pro ruského vzdělance zcela nepochopitelné. Procházeli kolem nich lhostejně, aniž by jim věnovali byť jen letmou pozornost. Jednoduše nerozeznávali ikonu pod letitým nánosem, který ji zcela pokrýval. Teprve v posledních letech se nám otevřely oči pro neobyčejnou krásu a zářivost barev ukrývajících se pod touto vrstvou“ (Teologie v barvách).

Zdůrazněme, že výtku je adresována „ruskému vzdělanci“ a vůbec ne prostému lidu (ačkoli na Rusi, jak známo, kolovalo úsloví, vztahující se k ikonám: „je-li třeba – modli se k ní, není-li – mísu s ní přikryj“), neboť právě povinností a dluhem vzdělance bylo navrácení Rusku jeho starého náboženského bohatství, k čemuž také na přelomu 19. a 20. století došlo. Tehdy se staré ikony, díky objevené technice čištění, ukázaly v celé své velkoleposti a odhalily svou hloubku nikoli jako pouhé drahocenné historické památky, ale také jako výraz podstaty národního ducha. Jak poznamenává Jevgenij Trubeckoj, „najdeme v nich úplné znázornění celých vnitřních dějin ruského náboženského a národního sebeuvědomění i myšlenkového světa. Dějiny náboženského myšlení té doby jsou totožné s dějinami myšlení všeobecně“ (Rusko na svých ikonách)^[6].

Ve staré ikoně však filozof nespatřuje pouze výraz národního sebeuvědomění, což už samo o sobě má nesmírnou hodnotu, nachází v ní rovněž mystickou hloubku, jež se skrze ikonu vyjevuje, a také hloubku tvůrčí jasnozřivosti a tvůrčího myšlení.

Ikony jako „zrcadla“ a „předobrazy“ vyšších světů

To ikona tvoří mne, ne já ikonu.

S. Osipenko, současný ikonopisec

Zmíněná hloubka není pouze vlastnictvím minulosti. I nyní se objevují ikonopisci – *ikonniki*, jak byli kdysi ve starých dobách nazýváni – kteří s hlubokým pochopením samotného procesu tvorby ikon pokračují v tradici ruského ikonopisectví. *„Umění malby ikon je bohoslužbou, a nikoli tvorbou ve smyslu, v jakém ji pojmají světští malíři. [...] Při úsilí co možná nejhlouběji proniknout do tajemství ikonopisectví, je třeba důkladně pozorovat nejlepší vzory, a teprve tehdy, když přijmete to, co do vás proniklo, vy sami můžete něco dodatečně vnést. Všichni ikonopisci ve všech dobách do své tvorby dozajista vnášeli vlastní duchovní zkušenost, avšak existují církevní ikonografické kánony, jež žádný ikonopisec nemohl, ani nechtěl porušit. Ikonopisný kánon pouze ukázněje tvůrce.“* Tato slova náleží jednomu z nejtalentovanějších soudobých ikonopisců, [archimandritovi Zinonovi](#), jenž ve svém životě *„rozhodně neměl na růžích ustláno. Zdálo se, že v Pskovskopečerském klášteře s jeho příchodem započali novou etapu své historie. Pobyt otce Zinona zde však bohužel netrval dlouho, a jím vytvořené ikony a fresky se nakonec dostaly do zjevného rozporu s honosným dekorem a rekvizitami nynějšího monastýru. Ze Spasomirožského kláštera, jehož hlavou se poté stal, archimandritu nadobro vypudili pro ‚nedovolené‘ spojení s katolíky“* (Rozhovor Savvy Jamščikova s o. Zinonem *Ikona ničeho ne izobražajet, ikona javljajet...*, in: *Litěraturnaja gazeta*, 2005, č. 39–40). V záhlaví tohoto článku figuruje odpověď o. Zinona na otázku, co je smyslem ikony. Archimandrita odpovídá: *„Ikona nic nezobrazuje, ikona zjevuje. Je to zjevení Kristova království, zjevení proměněného, zbožštěného stvoření, onoho proměněného člověka, jež nám ve své osobě zjevil Kristus. [...] Kníže Trubeckoj říká, že ne my hledíme na ikonu, nýbrž ikona hledí na nás. Je třeba se k ní chovat jako k monarchovi: bylo by projevem troufalosti, kdybychom na ni promluvili první, je třeba stát a trpělivě čekat až ona svolí k rozhovoru s námi. Ikona je svědectvím Církve o vtělení Boha, o tom, že Bůh vstoupil do světa, vtělil se, splynul s člověkem do té míry, že nyní může každý vyrůst úměrně Bohu a chovat se k němu jako k Otci“* (tamtéž).

A ještě jedno vyjádření otce Zinona o existenci a významu ikon v dějinách Ruska: *„Hovoříme-li o ikonách, je třeba zdůraznit, že nikde nedosáhly takového rozšíření jako v Rusku. Letopisci vedle událostí státního významu věnovali pozornost i stavbám chrámů, tvorbě, přenesení, ba dokonce obnově ikon. Svatou Rus by bez přehánění bylo možné nazvat Rusí svatého obrazu, ikony. Za cara Alexeje Michajloviče obsahovala tzv. Obraznaja palata¹²¹ na 8200 darovacích a 600 starých ikon. Kremelský Blagověščenský chrám čítal okolo třech tisícovek ikon. Každá rolnická rodina, dokonce i ta nejchudší, měla svou ikonu v krásném koutě. Jinde jim byly vyhrazeny celé pokoje, jež se nazývaly křížové či modlitební. Ikony byly umísťovány nad zápraží i na křížovatkách a podél cest. Ikona byla jevem mimořádně rozvinutým a rozšířeným“* (Chožděnije ko Svjatoj gore, rozhovor V. Šikina s ikonopiscem archimandritou Zinonem – *Litěraturnaja učoba*, 1990, kn. 6).

Musíme však podotknout, že tyto starobylé skvosty byly v sovětském Rusku v průběhu několika pokolení k vidění spíše v muzejních sálech než v chrámech. Je příznačné, že skvělá báseň Daniila Andrejeva, v níž se mimo jiné hovoří i o ruských ikonách, nese název *V Treťjakovské galerii* (1950). Je to znak doby.

Koneckonců, proces „vyvlastnění“ sakrálního umění postihl nejen ikony. Jak to výstižně vyjádřila Světlana Semjonovová: *„[...] Rubljevovu Trojici, před níž se v Trojicko-sergijevské lávře modlily tisíce věřících, vytrhují z chrámu a umísťují do muzea, z letopisných svodů, jež poskytovaly nábožensko-didaktický výklad dějinnému pohybu národa, vybírají jednotlivá vyprávění a pověsti, aby je separovali do ‚literatury‘, a tak to jde dál a dál“* (Opravdanije Rossii. *Eskiz nacional'noj metafiziki*, in: *Voprosy literatury*, 1990, janvar).

Ikony mimo chrám, v muzeu, to, dle strohého vyjádření Pavla Florenského, nejsou *„ikony, ale pouze jejich karikatury“*. Ve své práci *Mystérium chrámu jako syntéza umění* podrobně zdůvodňuje svůj postoj: *„ruská ikona bývá vnímána jako samostatná věc, která je sice umístěna většinou v chrámě, ale která může být úspěšně přenesena do posluchárny, do muzea, do salonu nebo nevím kam ještě. Dovolil jsem si označit za bláhovost odtržení jedné ze součástí chrámového umění od celkového*

mystéria chrámu jako syntézy umění, tedy od toho uměleckého prostředí, ve kterém má ikona svůj opravdový umělecký význam a kde jediné může být nazírána ve své skutečné umělecké svébytnosti. [...]

Umělecké bytí ikony vyžaduje, aby její osvětlení odpovídalo tomu, které měl na zřeteli malíř, když ji maloval. V daném případě se naprosto nehodí rozptýlené světlo uměleckého ateliéru nebo muzejního sálu, ale nepřímé a nepravidelné, mihotavé a možná i mrkající světlo věčné lampy. [...] Může být proto vnímána jako ikona pouze při tomto vlnění tříštícího se, nestejnomyšerného, jakoby pulzujícího [...] světla, které všichni vnímají jako živý plamen, jenž zahřívá duši a vydechuje teplou vůni^[8]. [...] Ikona [...] znovu ožívá jenom za přiměřených okolností a naopak umírá a zkrsluje se v podmínkách, které by se [...] mohly zdát pro dílo štětce nejpříznivější. Mám na mysli stejnoměrné, klidné, chladné a prudké osvětlení muzea. [...] A nám se při [...] chrámovém osvětlení zjevují v obličejích svatých nadpozemské výrazy, nebeské jevy, živoucí zjevení z jiného světa, brána k Věčnosti, Uhrphänomena – mohli bychom říci spolu s Goethem. V chrámu stojíme tváří v tvář platónskému světu idejí, zatímco v muzeu nevidíme ikony, ale pouze jejich karikatury.“^[9]

Upozorněme, že tato práce vznikla roku 1918. Byla pokusem přivést k rozumu nerozumné, zabránit likvidaci duchovní opory země^[10]. Jak se však v následném běhu dějin ukázalo, umístění ikon do muzeí ještě nepředstavovalo to největší neštěstí. Kolik jen chrámů, kolik ikon bylo zničeno v následujících desetiletích! Nemluvě o domácích ikonách, navzdory vážnému nebezpečí schraňovaných věřícími, mezi nimiž patrně nefigurovalo mnoho vzorů vrcholné ikonomalby, leda snad až na některé, potají přinesené z demolovaných chrámů a tajně opatrované... Vždyť ale nakonec i „prosté“, „obyčejné“ ikony, které nereprezentují „uměleckou“ hodnotu, jsou rovněž svátostí, k níž se vztahují modlitby generací. Jakýmsi nepostižitelným, vskutku mystickým způsobem se osud ničených ikon, zvonů a chrámů, jejich násilný a tragický odchod z povrchu zemského, stal znakem, a snad i nejvýraznějším symbolem, tragického rozpadu duchovních základů života státu v letech porevolučních a následujících.

[Část první.](#)

[Část druhá.](#)

[Část čtvrtá.](#)

[Část pátá.](#)

[Část šestá.](#)

[Část sedmá.](#)

[Část osmá.](#)

Autor: A. N. Akimovová