

“NEUCINIŠ SOBĚ RYTINY...”

Milan Lyčka

Druhé přikázání Desatera výslovně zakazuje Hebrejcům vytvářet podoby stvořených věcí. Doslovná interpretace tohoto zákazu a fakt, že rabínská tradice se stavěla vůči výtvarnému umění většinou odmítavě, se staly základem pro představu o ikonoklastické podstatě judaismu. Navíc od renesance oblíbené kontrastní porovnávání antické tradice s tzv. židovsko-křesťanskou, podpořené skripturalistickým postojem protestantských církví s jejich důrazem na slovo a zvěst, vedly k vytvoření určitých stereotypů v chápání judaismu na jedné, klasické antické tradice na druhé straně, které v různých podobách přežívají dodnes. Tak se má za to, že Řekové žili v jakémsi statickém světě, majícím výrazně jednodimenzionální, prostorový charakter; tato povaha světa se pak odrazila v silně vyvinutém estetickém cítění a úctě k dokonalosti formy, ale také ve statickosti jazyka a jeho schopnosti “popsat” svět jen jakoby zvenčí, epicky. Řek měl tedy oči k vidění, nikoli však uši k slyšení. Na druhé straně se předpokládá, že hebrejská tradice se nezajímá ani tak o vnější, povrchovou tvář světa, ale je vtažena do onoho hlubinného dění, které je časové a časující, vytváří dějiny a určuje smysl světa. Vizualní smyslová forma není důležitá, důležitý je obsah, slyšená zvěst, která určuje význam. “I promluvil k vám Hospodin zprostředku ohně. Slyšeli jste zvuk slov, avšak žádnou podobu jste neviděli; slyšeli jste jen hlas (...) V den, kdy k vám Hospodin mluvil na Chorébu zprostředku ohně, jste neviděli žádnou podobu; velice se tedy strážte, abyste se nezvrhli a neudělali si tesanou sochu, žádné sochařské zpodobení...”¹ Tento výklad někdy vedl až k představě o jisté vizualní nedostatečnosti či defektivitě vnímání barev u Židů. Řekovi se božství a posvátno odhaluje skrze smyslový, materiální svět; Žid je přitahován a fascinován spiritualitou jediného Boha Izraele. “Tvrdí se, že Žid byl zaujat »krásou posvátna«; Řek »posvátností krásy«.”²

¹ Dt 4,12; 4,15-16. Biblické citace jsou převzaty z ekumenického překladu Bible, s výjimkou názvu tohoto příspěvku, kde je použito překladu kralického.

² J. GUTMANN, *The Second Commandment and the Image in Judaism*, in:

Že Židé nikdy netrpěli sníženou estetickou vnímavostí, dokládají nejen výkony výtvarných umělců židovského původu v moderní době, ale i popisy krás světa či případně přímo lidských artefaktů dokonce již v bibli. Dostatek důkazů o schopnosti Židů zpodobovat realitu výtvarnými prostředky poskytla archeologie; stačí zmínit mozaiky a malby v synagógách Dura-Europos, Bet Alfa nebo Chama v Tiberiadě. Názor o jakési národní či kulturní předurčenosti Židů k přesně vymezeným a omezeným vyjadřovacím prostředkům nejen neodpovídá skutečnosti, ale jeho statickost je i v přímém rozporu s historickým vývojem judaismu a jeho forem. Je sice pravda, že biblický zákaz vytváření rytých obrazů je striktní a nesmlouvavý, je však také pravda, že jeho význam je třeba chápat v kontextu interpretační tradice, zejména mimobiblické, tzv. ústní (orální) tóry, která je dějinně podmíněna. V tomto smyslu patří představa o jediném normativním judaismu do oblasti ideálního. A kolem tohoto ideálu krouží nekonečné argumentace a výklady rabínských autorit, jejichž cílem je prokázat jednotu a kontinuitu židovství v dějinně se proměňujícím světě.

Z historického hlediska lze poukázat na měnící se rabínské výklady druhého přikázání, které se snaží buď zneutralizovat rozpory mezi textovými doklady nebo dodatečně reagovat na reálný vývoj židovské komunity, obklopené cizími kulturami. Že rozpory existují už v biblickém textu, dokazují např. popisy výzdoby Salomounova chrámu, jehož “ryté obrazy” (cherubové, lvi, býci - 1 Kr 6-7) popisuje vypravěč velice přesně, bez nejmenšího náznaku pochybnosti o oprávněnosti těchto zpodobení.³ Stejně tak lze v pozdějších dějinách židovského národa, zejména v období po zničení Druhého chrámu, vidět různé tendence ke zdobení s použitím maleb, řezb a soch, ke kterým rabínské autority zaujímaly více či méně tolerantní postoje a poskytovaly tu pružnější, tu méně pružné výklady a ospravedlnění. Jaký je tedy důvod napětí mezi přísným zákazem zobrazování, obsaženým v Desateru, a zdaleka ne tak přísným dodržováním tohoto zákazu v dějinách židovského národa?

J. GUTMANN (vyd.): *Sacred Images: Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages* (Great Britain Variorum Reprints, 1989), str. 161.

³ Josephus Flavius se však krále odvažuje kritizovat: “...zhřešil a zbloudil v dodržování zákonů, když dal zhotovit podoby bronzových býků, nescoucích chrámové moře, a lvů kolem vlastního trůnu. Neboť tak učinil, přestože není zbožné vytvářet takové věci” (*Židovské starožitnosti* VIII, 7.5).

Tradiční výklad zákazu zobrazování se opírá o druhou jeho část: „Nezobrazíš si *Boha*⁴ zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí. **Nebudeš se ničemu takovému klanět ani tomu sloužit.**”⁵ Důvod je tedy jasný: Jakýkoli obraz je nebezpečný tím, že svádí k uctívání, modloslužbě. Místo pravého, jediného Boha, Stvořitele světa, mají lidé sklon uctívat výtvořené rukou. Přísný zákaz zobrazování, ke kterému lze připojit i zákaz stavění oltáře Hospodinu z opracovaných kamenů,⁶ tak údajně reflektuje primitivní náboženskou zkušenost nomádských Hebrejců, jejichž neviditelný pouštní Bůh se musí jistit proti modlářským svodům vyspělých kultur okolních usedlých národů. Ne náhodou je tedy pasáž Mišny, zabývající se problematikou zobrazování, zařazena do traktátu *Avoda zara*, cizí (boho)služba čili modlářství. Z tohoto hlediska by tedy měl příkaz nezobrazovat apologetickou, praktickou funkci. Je nemravné a rouhačské volat o pomoc k modlám, které “mají ústa, a nemluví, mají oči, a nevidí, mají uši, a neslyší, mají nosy, a necítí, rukama nemohou hmatat, nohama nemohou chodit, z hrdla nevydají hlásku”,⁷ a opomíjet Hospodina, který je Bohem “žárlivě milující”.⁸

Joseph Gutmann spojuje zmínky o výzdobě Šalomounova chrámu se změnou kulturního kontextu. Hospodin už nebyl Bohem nomádského lidu, ale králem usedlého národa, který si podle toho zaslouhoval královské počty.⁸ V této souvislosti obraz ztrácí svůj nebezpečný náboženský charakter a je degradován na pouhou ozdobu, dekoraci. “Písmo nikdy nezakazovalo malbu na plochem povrchu, ani vlastně sochy, pokud byly určeny pouze pro ozdobu nebo praktické použití,” říká Boaz Cohen.⁹ Tím lze vyrovnat rozpor nejen mezi jednotlivými pasážemi Písma, ale i mezi nároky Písma a konkrétního kulturního prostředí, ve kterém Židé museli žít. Velice dobře to lze ilustrovat půvabným příběhem z Mišny:

Filosof Proklos se v Akku otázal Rabbana Gamaliela, který se koupal v lázních, zasvěcených Afroditě: “Ve vaší Tóře je psáno: *At ti*

⁴ Slovo Bůh nebo Hospodin v hebrejském originále není.

⁵ Ex 20,4-5.

⁶ Ex 20,25: “Jestliže mi budeš dělat oltář z kamenů, neotesávej je; kdybys je opracoval dlátem, znesvětil bys je.”

⁷ Ž 115,5-7; srv. Ž 135,16.

⁸ J. GUTMANN, *The Second Commandment*, str. 163.

⁹ BOAZ COHEN, *Art in Jewish Law*, Judaism 3 (1954), str. 165-176.

*neulpí na ruce nic z toho, co propadlo klatbě.*¹⁰ Proč se koupeš v lázních, které jsou zasvěceny Afroditě?” Odpověděl mu: “V lázních se neodpovídá.” Když vyšel ven, řekl mu: “Já jsem nevstoupil na její území, to ona vstoupila na mé území. Neříká se: »Učiňme lázně k ozdobě Afrodity«; říká se: »Učiňme Afroditu k ozdobě lázní«. A dále: I kdyby ti dávali spoustu peněz, zdalipak bys přikročil k uctívání své modly nahý, potřísněný polucí nebo před ní močil? A ona¹¹ stojí před žlábkem a všichni lidé před ní močí! Není řečeno: Toto je váš Bůh. S čím se zachází jako s bohem, je zakázáno; s čím se nezachází jako s bohem, je povoleno.”¹²

Nejde jen o formální, vnějšíkovou stránku takového jednání, na které je založena obava ze záměny, mylného výkladu. Židům se zakazuje chovat se před modlami takovým způsobem, který by mohl vzbudit zdání, že je uctívají. Je třeba dávat pozor i na jednání, kterým chce Žid vyjádřit své pohrdání modlou, neboť se může stát, že právě tento způsob jednání přísluší dané modle jako způsob jejího uctívání. Starý Hebrejec měl zakázáno vytvářet podoby věcí, aby nepropadl jejich uctívání; dokonce obdržel příkaz, aby zničil každou modlu, kterou vytvořili jiní.¹³ Diasporní Žid se takto chovat nemůže; musí najít způsob jisté “koexistence” s modlami. To ovšem v žádném případě nemůže znamenat principiální ústupky nebo kompromisy. Nebezpečí trvá, dokonce vzrostlo a nabylo rafinovanějších podob. Obava z formální záměny to dokládá velmi jasně.

Rozmlnění sociálních hranic mezi Židy a prostředím, ve kterém žijí, je záležitostí moderní doby. Nebezpečí, které pochází z model samých, je tak staré, jako sama hebrejsko-židovská kultura. Z velké části se tato kultura vytvářela a vyhraňovala právě v opozici a odporu vůči všemu, co neodpovídalo ústřednímu principu náboženské smlouvy s jediným stvořitelem Bohem. Modly, ač označované jako nic, nicky (*elilim*), jsou nadány jakousi “energí”, která bytostně ohrožuje identitu člověka. Nejen starého Hebrejce či Žida, ale

¹⁰ Dt 13,18.

¹¹ Socha Afrodity.

¹² *Mišna, Avoda zara* 3,4.

¹³ Dt 12,3: “Jejich oltáře zbojíte, jejich posvátné sloupy roztrháte, jejich posvátné kůly spálíte, tesané sochy jejich bohů pokácíte a jejich jméno z toho místa vyhladíte.”

každého, kdo žije v souladu s Boží vůlí tím, že dodržuje minimálně příkázání Noemovy smlouvy.¹⁴ Tato energie je jakoby opačně “pólována”, je pokusem o negaci hroživé moci Hospodinovy.¹⁵ Kontakt s modlou znamená ontologické nebezpečí, ohrožení identity a integrity člověka. Nejde o doktrinní hrozbu skrze symbolický úkon; nebezpečí je přímé a doslova hmatatelné. “Rabbi Akiva praví: Je to jako menstrující žena, jak je řečeno, *jako nečisté je rozmetáš. Řekneš jim: »Táhni!«*¹⁶ Jako menstrující žena znečišťuje dotykem,¹⁷ právě tak modla znečišťuje dotykem.”¹⁸ Tento druh znečištění se obvykle označuje jako rituální a znamená porušení schopnosti komunikace člověka s Bohem, snížení jeho ontologické hodnoty, a vystavuje ho smrtelnému nebezpečí v případě, že se pokusí o nedovolený rituální úkon nebo se pokusí vstoupit na zakázanou posvátnou půdu. Kontakt s modlou představuje **metafyzický** hřích, který “existuje ve sféře vztahů mezi člověkem a Bohem. Deformuje a poškozuje nejvnitřnější část člověka - jeho duši, v níž prodlévá *šechina*.”¹⁹ Znečišťující, negativní energie tkví v samotné podstatě modly, doslova v její materii. Modlu ani materiál, ze které je utvořena, nelze použít ani k profánním účelům. Vezme-li Žid například dřevo z posvátného kůlu nebo stromu (*ašera*), zatopí s ním v peci a “upeče v ní bochník chleba, jeho užití je zakázáno; je-li zamíchán mezi jiné (bochníky), všechny jsou zakázány”.²⁰ Maimonidés vyjadřuje tuto souvislost mezi náboženskou hodnotou modly a její materiální podstatou ještě přesněji: “Popel z modly nebo posvátného stromu (*aše-*

¹⁴ Druhé příkázání tzv. Noemovy smlouvy zakazuje nežidům uctívání model.

¹⁵ Hospodinova přítomnost (*šechina*) vykazuje ambivalentní povahu posvátného: fascinuje a přitahuje, zároveň vzbuzuje bázeň a je nebezpečná (srv. např. Ex 4,24; 1 S 6,19; 2 S 6,6-7). Je zajímavé, že i Josephus ve své kritice Šalomouna zmiňuje obrazy býků a lvů, nikoli však cheruby, jejichž podoby byly vytvořeny na přímý Hospodinův příkaz, byly jakousi materiální reprezentací Božího majestátu a spadaly plně do sféry sakrálního (svatyně nejsvětější, svatostánku).

¹⁶ Iz 30,22. Celý verš zní: “Pak prohlásíš své stříbrem potažené vytesané modly i pozlacené lité modly za nečisté a jako nečisté je rozmetáš. Řekneš jim: »Táhni!«”

¹⁷ Doslova: přenosem.

¹⁸ *Mišna, Avoda zara* 3,6.

¹⁹ PINCHAS H. PELI, *On Repentance*, Jerusalem 1980, str. 28.

²⁰ *Mišna, Avoda zara* 3,9.

ra), které byly spáleny, je zakázáno použít. Žhavé uhlíky z modly jsou zakázány, ale plamen je dovoleno (použít), protože v něm není substance.”²¹

Právě tato sakrální povaha model byla vždy příčinou zdrženlivého nebo vysloveně negativního postoje rabínských autorit vůči “rytinám”, tedy vizuálním zobrazením reality jakéhokoli druhu. Je často velmi obtížné stanovit hranici mezi užitím k výzdobě a užitím modloslužebným. Kde je tato hranice nejasná nebo hrozí nebezpečí záměny, setkáváme se s rázným odvoláním na doslovné znění druhého příkázání.²² Na druhé straně praktické ohledy vždy vedly k hledání a stanovení podmínek, za kterých může Žid problematické artefakty a nebezpečné předměty používat, ba dokonce z nich mít i estetický požitek.

Modlářský předmět je třeba “zneutralizovat”, zbavit ho jeho negativního náboje a vřadit ho do běžné, profánní reality. To však nikdy nemůže učinit Žid, ani s povolením toho, jemuž je modla výrazem jeho náboženského cítění. Tuto moc nelze delegovat. Mišna však stanoví, že toto “vynulování” modly je zásadně nutné provést zášahem do její materiální podstaty (odštípnutím kousku ucha, špičky nosu, prstu; případně i deformací bez úbytku hmoty). Modlu nelze desakralizovat nepřístojným chováním (plivnutím do její tváře, močením před ní apod.).²³ Maimonidés navíc zdůrazňuje podmíněnost platnosti neutralizačního úkonu plnohodnotností toho, kdo tento akt vykonává: musí být příslušným “aktivním modlářem”, nesmí být k činu nucen a nesmí být mentálně postižený.²⁴

Závěrem lze tedy shrnout, že na zákaz zobrazování, jak ho podává druhé příkázání a jeho rabínské interpretace, lze nahlížet z dvojího hlediska:

1. teologicko-praktického. Zobrazování svádí k modlářství, které je amorální: podkopává autoritu jediného Boha Stvořitele a vede

²¹ Moše ben Maimon, *Mišne Tora. Sefer ha-mada*, str. 74a.

²² Maimonidés např. striktně zakazuje vytváření lidských soch, i kdyby měly sloužit jen k výzdobě, s odvoláním na Ex 20,23: “Neuděláte si mé *zpodobení*, neuděláte si bohy stříbrné ani zlaté.” Důvod je ovšem praktický: neuvést lidi v omyl.

²³ Viz *Mišna, Avoda zara* 4,5.

²⁴ Srv. *Mišne Tora. Sefer ha-mada*, str. 76a.

k destrukci společnosti. Je-li však zcela zřejmé, že obraz neslouží k modloslužbě, je možné ho použít k výzdobě či učinit předmětem estetického prožitku. Totéž lze aplikovat na moderní umění v nenáboženském kontextu, jehož umělecká funkce je zároveň funkcí poznávací.

2. theologicko-ontologického. Zpodobení jakožto modla vždy ztělesňuje bytostné ohrožení člověka, jehož existence (nejen pozemská) je závislá na kvalitě vztahu k Bohu Stvořiteli. Modlu je třeba nekompromisně zničit; není-li to možné, alespoň ji rituálně, ontologicky zneutralizovat. To na druhé straně nevylučuje možnost vizuální reprezentace pozitivní sakrality, jak se projevuje Boží přítomností veездеjším světě. K tomu je možno nalézt doklady jak ve starověku, tak i v moderním umění.

“ÚCTA K OBRAZU PŘECHÁZÍ NA JEHO VZOR”

(Trojiční nauka Basila Velikého a úcta k posvátným obrazům)

Lenka Karfíková

Ἡ τῆς εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει (Úcta k obrazu přechází na jeho vzor). Těmito slovy, přejatými ze spisu sv. Basila Velikého *O Duchu svatém*¹ (z r.374), zaštiťuje Druhý nikajský koncil r.787 úctu k posvátným obrazům jako starobylou tradici církve.² Koncil zároveň vymezuje (proti podezření z modlářství) rozdíl mezi “uctivým klaněním” (προσκύνησις τιμητικὴ), jaké náleží posvátným obrazům, a “úctou v pravém smyslu” (λατρεία ἀληθινὴ), kterou se sluší vzdávat jen Bohu.

Poslechněme si slavnou definici tohoto sedmého ekumenického koncilu (předposledního všeobecného koncilu ještě nerozdělené církve³), svolaného po více než šedesáti letech ikonoklastických

¹ *De Spiritu sancto* 18,45 – SC 17bis, 406,19n.

² K významu uvedeného citátu v rámci theologie posvátných obrazů říká K. SCHWARZLOSE: “(Tato věta) se opakuje u všech ikonofilů jako refrén, je to v jistém smyslu motto, jímž uvádějí své úvahy o úctě k obrazům. Žádný výrok nebyl v celém boji o obrazy citován tak všeobecně a tak často jako právě tento” (*Der Bilderstreit. Ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1890, přetisk Amsterdam 1970, str. 202). – Citace Otců užitá ikonofilskými theology na Druhém nikajském koncilu shromáždil P. VAN DEN VEN, *La patristique et l'hagiographie au Concile de Nicée de 787*, Byzantion 25-27 (1955-57), str. 325-362. Z tohoto výčtu autor uzavírá, že theologové Druhého nikajského koncilu se záměrně dovolávají tradice co nejstarobylejší, kupodivu není vůbec přímo citován velký obhájce posvátných obrazů Jan Damašský, zesnulý teprve necelých čtyřicet let před koncilem, asi 749.

³ Ačkoli se papež Hadrian I. plně stavěl za ekumenický koncil v Nikai (srv. *Epistola Adriani papae ad beatum Carolum regem de imaginibus*, PL 98), byly definice týkající se obrazů na Západě vinou mylného překladu nerozlišujícího mezi προσκύνησις a λατρεία (obojí nahrazeno lat. *adora-*

bouří (propuknuvších z popudu císaře Lva III. r.726) zbožnou císařovnou Irenou⁴:

Κράζιμε πο κρálóυσκέ κεστέ (τὴν βασιλικὴν . . . τριβόν) α následujeme učení zvěstované samým Bohem, (jak nám je uchovali) naši předkové, i tradici katolické

tio, namísto kupř. *veneratio* jako ekvivalentu προσκύνησις) odmítnuty na frankfurtské synodě r.794. Zde byly zároveň potvrzeny protinikajské *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus* (MGH, Legum sectio III, Concilia, II. suppl.; PL 98) z pera dvorních theologů Karla Velikého. Srv. k tomu H.BASTGEN, *Das Capitulare Karls des Großen über die Bilder oder die sogenannten Libri Carolini*, Neues Archiv d. Gesellsch. f. ältere dt. Geschichtskunde 36 (1911), str. 629-666; 37 (1912), str. 13-51 a 453-533; G.HAENDLER, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958; S.GERO, *Libri Carolini and the Image Controversy*, Greek Orthodox Theological Review 18 (1973), str. 7-34. – Úcta k posvátným obrazům, potvrzená též Čtvrtým konstantinopolským koncilem (r. 867-872; srv. DH 853-856), byla na Západě ve smyslu *Libri Carolini* postupně přeznačena v didaktickou užitečnost obrazů. Na té trvá proti ikonoklastickým sklonům příznivců Viklefových a Husových Kostnický koncil (srv. bullu Martina V. *Inter cunctas* z r. 1418, DH 1269), podobně proti reformaci i Tridentský koncil na svém XXV. zasedání r. 1563 (*Concilium Tridentinum*, vyd. Societas Goerresiana, S. EHSSES, díl IX, Freiburg 1924, str. 1077-1079; DH 1823-1825). Zde čteme –jakkoli v pozměněném kontextu – i parafráze nikajských formulací doplněné varováními před zneužitím, mj. také citát z Basila: *honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa* (EHSSES 1078, 23n). Srv. k tomu H.JEDIN, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, Theol. Quartalschr. 116 (1935), str. 143-188 a 404-429 (= týž, *Kirche des Glaubens – Kirche der Geschichte* II, Freiburg 1966, str. 460-498); k vlivu tridentského dekretu na výtvarné umění srv. TÝŽ, *Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Reforma Cattolica* (1962), Zeitschr. f. Kirchengesch. 74 (1963), str. 321-339. – Význam posvátných obrazů je zdůrazňován později proti Molinovi (DH 2218), ve vyznání maronitům (DH 2532), proti pistoiské synodě (DH 2669-2672). K theologii posvátného zobrazení srov. též sborník *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, vyd. J. WOHLMUTH, Bonn 1989. Širší kulturní souvislost posvátného zobrazení ukazuje sborník *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses (Actes du Colloque International)*, vyd. F. BOESPFLUG - N. LOSSKY, Paris 1987.

⁴ K celé problematice "boje o obrazy", též ikonoklastickému koncilu

církve (τῆ παραδόσει τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας), o níž víme, že je (dílem) Duchu svatého, který v církvi přebývá. (Proto) vyhlašujeme (ὀρίζομεν): Ve svatých chrámech Božích, na posvátných nádobách a rouších, na stěnách a dřevěných deskách, v domech i na cestách nechť jsou s veškerou pečlivostí a vkusem (σὺν ἀκριβείᾳ πάσῃ καὶ ἐμμελείᾳ) pořízena nejen zobrazení ctihodného a životodárného kříže, ale i vzácné a svaté obrazy (παραπλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀντίθεσθαι τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας), ať už v barvách nebo z kamene nebo z jiného vhodného materiálu (τὰς ἐκ χρωμάτων καὶ ψυφίδος καὶ ἐτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης), totiž obraz našeho Pána, Boha a Spasitele Ježíše Krista, naší neposkvrněné Paní svaté Bohorodičky, ctihodných andělů a všech svatých a bohabojných mužů.

Čím častěji k nim totiž skrze znázornění v obrazech (δι' εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως) obrací(me) zrak, tím častěji (jsme) pohledem na tato (zobrazení) povzbuzeni ke vzpomínce na jejich vzory a k touze po nich (πρὸς τὴν τῶν πρωτοτύπων μνήμην τε καὶ ἐπιπόθησιν). Tato (zobrazení) zdraví(me) a uctivě se

v Hierci r. 754 za Konstantina V. srv. K.SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit*; L.BRÉHIER, *La querelle des images*, Paris 1904; G.OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929 (přetisk Amsterdam 1964); E.J.MARTIN, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London 1930 (přetisk London 1978); S.GERO, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III: with Particular Attention to the Oriental Sources*, Louvain 1973 (CSCO 346); TÝŽ, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V: with Particular Attention to the Oriental Sources*, Louvain 1977 (CSCO 384); L.W.BARNARD, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden 1974; A.BRYER - J.HERRIN (vyd.), *Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977 (mezioborový sborník); D.STEIN, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts*, München 1980; G. DUMEIGE, *Nicée II.*, Paris 1978 (něm. Mainz 1985); W.TREADGOLD, *The Byzantine Revival 780-842*, Stanford 1988.

před nimi klaní(me), neuctívá(me) je však v pravém smyslu své víry, neboť to náleží jedině Bohu (καὶ ταύταις ἀσπασμὸν καὶ τιμητικὴν προσκύνησιν ἀπονέμειν, οὐ μὴν τὴν κατὰ πίστιν ἡμῶν ἀληθινὴν λατρείαν, ἣ πρέπει μόνῃ τῇ θεῷ φύσει). Tak jako zobrazení (τῷ τύπῳ) vzácného a životodárného kříže, svatým evangeliím a jiným posvátným předmětům, vzdáváme i jim poctu okuřováním a světly, jak to bylo zbožným zvykem našich předků. “Neboť úcta, kterou vzdáváme obrazu, přechází na jeho vzor,”⁵ a “kdo se klaní obrazu, klaní se v něm tomu, kdo je na něm znázorněn”.⁶

Bylo již vícekrát poukázáno na to, že oba citáty z děl Basila Kaisarijského a Athanáše Alexandrijského, jak je čteme v posledních dvou větách nikajských definic, jsou sice doslovné, nicméně jim ikonofilská argumentace propůjčuje smysl, který by byl svatým Otcům patrně dosti vzdálený.⁷ Athanáš i Basil uvádějí totiž tato slova v rámci metafory vladaře a jeho obrazu, užitá při výkladu trojiční nauky: Úcta vzdávaná obrazu (nově nastoupivšího) vladaře patří vladaři samému. Vladař je v tomto smyslu v obraze jaksi sám přítomen, a obrazu proto náleží táž úcta jako jemu samému. Athanáš pomocí tohoto příměru proti ariánům vysvětluje, že Boží Syn je Obraz Boha Otce, z Otce zrozený, a přece mu zcela rovný důstojností i bytností (ὁμοούσιος), nikoli Otcí podřazený: “Syn je v Otcí a Otec v Synu” (srv. J 14,10).⁸ Přesto má příměr vladaře a jeho ob-

⁵ Basilius, *De Spir.s.* 18,45 - 406,15n.

⁶ Poslední uvedená věta (ὁ προσκυνῶν τὴν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τὴν ὑπόστασιν) je věrnou parafrází výroku Athanáše z Alexandrie: Ὁ γοῦν προσκυνῶν τὴν εἰκόνα, ἐν αὐτῇ προσκυνεῖ καὶ τὸν βασιλέα (*Orationes adversus Arianos*, III,5 - PG 26, 332b). – Celá citace je přejata ze VII. zasedání Druhého nikajského koncilu, podle J.D.MANSI (vyd.), *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, díl XIII, Florentiae 1767, 377c-380a; DH 600-601.

⁷ Srv. již F.X.FUNK, *Ein angebliches Wort Basilius des Großen über die Bilderverehrung*, in: TÝŽ, *Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen* II, Paderborn 1899 (přetisk Frankfurt a.M. 1972), str. 251-253.

⁸ Athanasius, *Or. adv. Arian.* III,5 - PG 26, 332ab. Význam obrazu u Athanáše analyzuje J.B.SCHOEMANN, *Eikon in der Schriften des hl. Athanasius*, Scholastik 16 (1941), str. 335-350, o příměru vladaře a jeho obrazu se



Druhý nikajský koncil, Menologion císaře Basileia II. Bulgaroktona, konec 10. stol. (Vaticanus graecus 1613, p. 108).

razu resp. trojiční nauka jeho pomocí explikovaná, svůj nepopíratelný význam i pro teologii posvátného zobrazení, jak ji rozvinuli zejména východní bohoslovci v období mezi Prvním a Druhým ni-

však nezmiňuje. – Basil rozvádí tento příměr ve své *Homilia XXIV contra Sabellianos, et Arium, et Anomoeos* 4 - PG 31, 608ab: “Syn tedy pochází z Otce na způsob zrození a přirozené v sobě vyjadřuje Otce (φυσικῶς ἐκτυπῶν), je mu podoběn jako Obraz. Jako (z Otce) zrozený si uchovává touž bytnost (τὸ ὁμοούσιον). Kdo vidí na ulici obraz vladaře a nazývá toho, kdo je tam vymalován, ‘vladař’, jistě nemluví o dvou vladařích, obraze a jeho vzoru. Ani když ukazuje na toho, kdo je na obraze namalován, a říká: ‘To je vladař’, jistě by oslovení ‘vladař’ neupíral jeho vzoru. Spíše když uznává vladaře na obraze, potvrzuje tím úctu k jeho vzoru. Je-li obraz vladař, tím pravděpodobněji ten, kdo je příčinou obrazu. Zatímco však zde dřevo, vosk a malířovo umění vytvářejí pomíjivý obraz (τὴν εἰκόνα φθαρτήν), nápodobu pomíjivého (φθαρτοῦ μίμημα), řemeslné zobrazení modelu (τεχνητὴν τοῦ ποιηθέντος), když slyšíš o Synu jako Obraze, rozuměj tím ‘zář slávy’ (ἀπαύγασμα τῆς δόξης, srv. Žd 1,3). Jakou zář a jakou slávu? Sám apoštol to vysvětluje, když vzápětí dodává: ‘a otisk jeho bytnosti’ (χαράκτις τῆς ὑποστάσεως, ibid.). Bytnost je zde totéž co sláva, otisk totéž co zář. Sláva tedy zůstává úplná a nezmenšená a vychází z ní dokonalá zář.”

στάσεων), zároveň však uchováme (Boha jako) jediný princip (μένομεν ἐπὶ τῆς μοναρχίας), aniž bychom řeč o Bohu (τὴν θεολογίαν) trhali na více neslučitelných (kusů). Neboť v Bohu Otcí a Bohu Jednorozeném, rovném co do božství, vidíme zobrazení jakoby jedinou formu (μίαν. . . τὴν. . . μορφὴν. . . ἐνεικονιζομένην). Syn je totiž v Otcí a Otec v Synu (srv. J 14,10); neboť Syn (je) takový, jaký (je) Otec, a Otec (je) právě takový jako Syn, a v tom (jsou) jedno (καὶ οὗτος τοιοῦτος, ὁσος ἐκεῖνος, κάκεινος οἴοσπερ οὗτος ἂν ἐν τούτῳ τὸ ἓν). Co do svérázu (jednotlivých) osob (κατὰ μὲν τὴν ιδιότητα τῶν προσώπων) (jsou) jeden a jeden; co do společné přirozenosti (κατὰ δὲ τὸ κοινὸν τῆς φύσεως) (jsou) však oba jedno. (18,45 - 404,5-406,14)

Zobrazení jediného a nedílného božství v Synu Basil vysvětluje pomocí Athanášovy metafory vladaře a jeho obrazu (ἡ τοῦ βασιλέως εἰκὼν, 18,45 - 406,15n). Ani zde nejde o dva vladaře, ačkoli i obraz vladaře nazýváme “vladař”. Královská moc se tím nijak nezdvojuje ani sláva nedělí. Jde stále o touž moc a také úcta, kterou vzdáváme obrazu, náleží jeho prototypu (ἡ τῆς εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει, 18,45 - 406,19n). Tento přírůstek má samozřejmě své meze:

Co je však tam obraz (vzniklý) napodobením (μιμητικῶς ἢ εἰκὼν), je zde Syn (zrozený) z přirozenosti (φυσικῶς ὁ Υἱός). A zatímco v umění jde o podobu týkající se tvaru (κατὰ τὴν μορφὴν ἢ ὁμοίωσις), jde v božské a nesložené přirozenosti o jednotu spočívající ve sdílení božství (ἐν τῇ κοινωνίᾳ τῆς θεότητος . . . ἢ ἔνωσις). (18,45 - 406,20-23)

srv. H.DEHNHARD, *Das Problem der Abhängigkeit des Basiliius von Plotin. Quellenuntersuchungen zu seinen Schriften De Spiritu sancto*, Berlin 1964). J.GHELLINCK (*Un cas de conscience*, 331) chápe tato slova jako Basilovu obhajobu proti obvinění z tritheismu. Může zde však být obsaženo i vymezení proti “subordinatianismu” na půdě křesťanství (kupř. Origenovi bylo vytýkáno, že mluví o Synu jako o “druhém po Otcí”, δεῦτερος γὰρ ἔστι τοῦ πατρὸς, *De princ.* 1,3,5 - GCS, Orig. V, 56,3n; srov. však též komentář H. CROUZELA A M. SIMONETTIHO, SC 253, str. 64-70).

Celá metafora vladaře a jeho obrazu se zakládá na biblickém titulu Krista jako “Obrazu neviditelného Boha” (εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου, Ko 1,15), užívaném kupř. také Origenem¹⁵ a Eusebiem z Kaisarie¹⁶, a ukazuje týmž směrem jako christologický titul Slovo: V Synu Otec vyjadřuje sám sebe, samu svou podstatu. Zatímco však titul Slovo, Logos (J 1,1) vede k úvahám o Boží reflexivitě, sebepoznání v Bohu, jehož místem je Syn, titul Obraz ukazuje Syna jako “dokonalou transparentci”, ničím nezkalený průhled k Otcí. Obraz si zde nesmíme představovat jako řemeslnou nápodobu zachycující formu, nýbrž jako dokonalé médium, v němž prosvítá prototyp. Nejde o nápodobu, nýbrž o touž přirozenost (μιμητικῶς / φυσικῶς), nejde o podobu tvaru, nýbrž o jednotu sdíleného božství (ὁμοίωσις / ἔνωσις). Totéž míní metafory listu Židům, kde je Syn nazván “zář Otcovy slávy a otisk jeho bytosti” (ἀπαύρασμα τῆς δόξης καὶ χαρακτῆρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ, Žd 1,3). Jak se nyní k tomuto “prosvítání Otce v Synu” vztahuje třetí hypostaze, Duch svatý, o něhož jde Basilovi v jeho spise především? Basil bezprostředně navazuje:

Jeden je i Svatý Duch, i o něm se mluví zvlášť; skrze Syna, který je jeden, je spojen s Otcem, který je jeden (δι' ἑνὸς Υἱοῦ τῷ ἐνὶ Πατρὶ συναπτόμενον), a spoluzavršuje tak (δι' ἑαυτοῦ συμπληροῦν) velebenou a blaženou Trojici. (18,45 - 408,24-27)

Zde Basil výslovně říká, že Duch je s Otcem spojen *skrze Syna*. Jak si však toto spojení představuje? Ústředním pojmem jeho výkladu (18,46 - 410,10-30) je “sláva” (δόξα), resp. sloveso “oslatit” (δοξάζειν):

Tak jako Syn oslatil Otce (J 17,4), má Duch oslatit Syna (J 16,14). Nejde tu o slávu “zvnějšku” (ἔξωθεν), jakou otrok vzdává svému pánu, nýbrž o slávu “přirozenou” (φυσικὴ), jako je kupř. světlo slávy slunce (18,46 - 410,20-23). Právě v tomto druhém smyslu Duch oslatuje Syna, je jeho slávou:

¹⁵ Srv. *In Joh.* 23,9 - GCS, Orig. IV, 475,5-8.

¹⁶ Srv. *De eccl. theol.* III,21 - GCS, Eus. IV, 181,13-30. K Eusebiově polemice proti Marcelovi z Ankyry, který chtěl vidět Obraz neviditelného Boha nikoli v božském Logu (jehož samostatnou hypostazi popíral), ale v Kristově těle, srv. H.DEHNHARD, *Das Problem der Abhängigkeit*, str. 44nn.

On jediný je hoden oslavit Pána. “On mě oslaví”, říká (Syn) (J 16,14), ne jako stvoření, ale jako Duch pravdy, který v sobě dokonale ukazuje pravdu (τρανω̄ς ἐκφαῖνον ἐν ἑαυτῷ τὴν ἀλήθειαν); a jako Duch moudrosti, který ve své velikosti zjevuje (ἐν τῷ ἑαυτοῦ μεγέθει ἀποκάλυπτον) Krista, Boží moc a Boží moudrost. (18,46 - 410,12-17)

Jako je Syn dokonalou “transparentí” Otce, “září jeho slávy”, je také Duch dokonalou “transparentí” Syna, ukazuje se v něm Synova sláva. V Duchu září Syn.¹⁷ Basil v tomto smyslu vykládá dva biblické tituly Ducha: “Duch pravdy” (J 14,17; 16,13), tj. ten, který dokonale ukazuje pravdu; a “Duch moudrosti” (Iz 11,2), tj. ten, který zjevuje Moudrost-Krista (1 Kor 1,24 tituluje Krista jako θεοῦ δύναν μιν καὶ θεοῦ σοφίαν = Boží moc a Boží moudrost). Jako Syn oslavuje Otce, oslavuje i Duch Syna. Tento děj oslavení je jakýmsi “zpětným pohybem” slávy, která prvotně vychází z Otce k Synu a odtud k Duchu. Jak Basil připomíná, nejenže Duch oslaví Syna, jako Syn oslavil Otce, nýbrž také Otec oslavil Syna (když totiž z nebe řekl: “Oslavil jsem a ještě oslavím,” J 12,28) a Syn oslavil Ducha (když totiž prohlásil: “Každý hřích a rouhání bude vám lidem odpuštěno, ale rouhání proti Duchu nebude odpuštěno,” Mt 12,31) (srv. 18,46 - 410,30-36). Teprve ve “zpětném pohybu” Syn oslavuje Otce a Duch Syna, Syn zjevuje Otce a Duch Syna.

Oba kroky původního pohybu – od Otce k Synu, od Syna k Duchu – však nejsou zcela symetrické. Oba totiž prvotně vycházejí od Otce, role Syna je pouze prostředkující. Navíc se oba kroky – od Otce k Synu, od Otce skrze Syna k Duchu – liší svou povahou. Způsob “prozařování” Otcovy slávy v Synu je jiný než způsob “prozařování” jeho slávy (skrze Syna) v Duchu. Vyplývá to ze samé konstituce druhé a třetí hypostaze, Syna a Ducha. Zatímco o Synu říkáme, že se zrodil z Boha (rozuměj z Otce), je Duch Dechem jeho úst:¹⁸

¹⁷ Na jiném místě spisu *De Spir. s.* říká Basil výslovně: “Jako v Synu vidíme Otce, vidíme v Duchu Syna” (26,64 - 474,1 - 476,2). Athanáš nazývá Ducha výslovně Obrazem Syna (*Ep. ad Serap.* I,20 - 43; I,24 - 50; IV,3 - 85).

¹⁸ Basil zde naráží na Ž 33,6: “Nebesa byla učiněna Hospodinovým slovem, dechem jeho úst pak všechen jejich zástup,” jehož trojiční interpretaci

(Duch) ne(vychází z Boha) na způsob zrození (γεννητῶς) jako Syn, nýbrž jako Dech jeho úst (ὡς Πνεῦμα στόματος αὐτοῦ). Nejde však o ústa jako část (těla), ani Duch není vanutí, které se rozplyne (πινοή λυομένη). Ústa je třeba (chápat) způsobem odpovídajícím Bohu (θεοπρεπῶς) a Duch je živoucí bytost (οὐσία ζωῆς), moc posvěcení (ἀγιασμοῦ κυρία). Z toho je patrná příbuznost (Ducha s Bohem), způsob jeho existence však zůstává nepostižitelný (τοῦ δὲ τρόπου τῆς ὑπάρξεως ἀρρήτου φυλασσομένου)¹⁹. (18,46 - 408,4-9)

Jako se liší oba kroky konstituce Syna a Ducha coby různých způsobů prozařování Boží (tj. Otcovy) slávy, liší se i oba kroky zpětného pohybu: Jinak Syn oslavuje Otce, jinak Duch Syna (skrze Syna Otce). Jinak Syn zjevil Otce, jinak Duch zjevuje Syna (Otce skrze Syna).

Tento rozdíl vysvětluje Basil opět pomocí metafory obrazu, v němž se skví prototyp. Je-li Syn dokonalým obrazem (tj. dokonalou transparentí) Otce, pak Duch může být nazván “osvětlující silou”, v níž obraz vidíme, jež ho činí viditelným. Zjevovatelství Ducha má proto poněkud jinou povahu než zjevovatelství Syna: V Synu jako v obraze se skví Otec, v Duchu jako ve světle vidíme Syna a skrze něj Otce:

Když díky osvětlující síle (διὰ δυνάμεως φωτιστικῆς) hledíme na krásu obrazu neviditelného Boha a skrze ni vystupujeme k transkrásné podívané na archetyp (ἐπὶ τὸ ὑπέραλλον τοῦ ἀρχετύπου θέαμα), je přítom nedílně přítomen Duch poznání, který sám v sobě umožňuje spatřit obraz (τὴν ἐποπτικὴν τῆς

uvádí již Origenes (*De princ.* 1,3,7 - SC 252, 160 Rufinova verze) a Athanáš (*Ep. ad Serap.* 1,31 - 63; 111,5 - 77). O Duchu jako Dechu Božích úst hovoří (v navázání na Iz 42,5; 57,16) také Irenej (*Adv. haer.* V,12,2 - SC 153, 142-150), který rozlišuje vanutí života (πινοή ζωῆς) a Ducha Životodárce (Πνεῦμα ζωοποιοῦν).

¹⁹ Vycházení Ducha jako tajemství bylo velkým tématem Athanášovým, srv. *Ep. ad Serap.* I,15-20 - 32-44; IV,3-7 - 85-93.

εικόνας δύναμιν ἐν ἑαυτῷ παρεχόμενον) těm, kdo milují pohled na pravdu; neukazuje zvenčí, ale sám v sobě přivádí k poznání (οὐκ ἔξωθεν τὴν δεῖξιν ποιούμενον, ἀλλ' ἐν ἑαυτῷ εἰσάγον πρὸς τὴν ἐπίγνωσιν). Tak jako “nikdo nezná Otce než Syn” (Mt 11,27), tak ani “nikdo nemůže říci, že Ježíš je Pán, než v Duchu svatém” (1 Kor 12,3). Neříká se: skrze Ducha (διὰ Πνεύματος), ale v Duchu (ἐν Πνεύματι). A také: “Bůh je Duch, a kdo ho uctívají, mají ho uctívat v Duchu a v pravdě” (J 4,24). Jak je psáno: “V tvém světle uvidíme světlo” (Ž 36,10), tj. v osvětlení Ducha (uvidíme) “pravé světlo, které osvětluje každého člověka přicházejícího na svět” (J 1,9). Sám v sobě tak (Duch) ukazuje slávu Jednorozeného a pravým vyznavačům sám v sobě dává poznat Boha. (18,47 - 412,1-17)

Duch je tedy jakýmsi “médiem” vidění. V něm (ne skrze něho) vidíme Obraz. Je-li Syn transparentí Otce jako v obraze, pak Duch je zde transparentí Syna jako ve vidoucí schopnosti: Duch způsobuje, že Otce zračícího se v Synu opravdu vidíme. Od metafory “objektivní podmínky” vidění, jakou je světlo či zjevení Synovy slávy, je zde jen krok k “subjektivní možnosti” vidět, jasnému zraku, působení Ducha v srdci věřících. Těžko postižitelný přechod mezi oběma je právě tajemství Ducha: Ducha jako jedné ze tří božských hypostazí a Ducha jako síly dávající poznání Boha.

Basil chápe naše poznání Otce skrze Syna v Duchu svatém, jak je představil pomocí metafory vidění skrze obraz, jako analogii samého vnitřního života Trojice:

Cesta poznání Boha vede od Ducha, který je jeden, skrze Syna, který je jeden, k Otci, který je jeden (ἀπὸ ἐνὸς Πνεύματος, διὰ τοῦ ἐνὸς Υἱοῦ, ἐπὶ τὸν ἕνα Πατέρα). A naopak (ἀνάπαλιν) přirozená dobrota, svatost přirozenosti a královská důstojnost (ἡ φυσικὴ ἀγαθότης, καὶ ὁ κατὰ φύσιν ἀγιασμός, καὶ τὸ βασιλικὸν ἀξίωμα) proniká (διήκει) z Otce skrze Jednorozeného k Duchu (ἐκ Πατρὸς, διὰ τοῦ Μονογενοῦς, ἐπὶ τὸ Πνεῦμα). Tak vyznáváme tři hypostaze, aniž bychom porušili nauku o Monarchii. (18,47 - 412,17-23)

V tomto odstavci máme před sebou jakousi alexandrijskou theologii v kostce²⁰: Otec je zdrojem dobroty, svatosti i důstojnosti; jeho dobrota, svatost i důstojnost “prosvítá” v Synu a jeho prostřednictvím v Duchu. Cesta “dolů” a “vzhůru” je ovšem těž: naše poznání proto vede od Ducha skrze Syna k Otci.

Basil spojuje tuto trojiční vizi se vzpomínaným průměrem vladařova obrazu: Duch, známý již Athanášovi jako osvětlení v rámci trojiční metafory světlo-záře-osvětlení,²¹ odpovídá v rámci tohoto průměru jednak světlu, v němž obraz vidíme, jednak naší schopnosti vidět. Neboť Duch “oslavuje Syna” právě tak, že nám dává vidět Obraz, tj. spatřit skrze Syna Otce.

Pokud tedy athanášovský průměr vladaře a jeho obrazu – jako metafora neviditelného Boha a jeho Obrazu-Křista – otevřel možnost posvátná zobrazení navzdory přísným starozákonním zákazům (Ex 20,4n; Dt 5,8n) vůbec zhotovovat, pak Basilův průměr, rozšířený o působení Ducha jako síly dávající vidět, může právem platit jako theologický základ pro jejich uctívání. Neboť je to právě Duch, který nám dává v Obraze vidět jeho Vzor, a tak koná své dílo osvětlení Otce skrze Syna.

²⁰ Srov. kupř. Athanáš: “Neboť je jediná milost, která se naplňuje z Otce skrze Syna v Duchu svatém” (Μία γὰρ ἐστὶν ἐκ τοῦ Πατρὸς χάρις δι' Υἱοῦ ἐν Πνεύματι ἀγίῳ πληρουμένη, *Ep. ad Serap.* I,14 - 31). “Jediná je svatost (posvěcení), které se děje z Otce skrze Syna v Duchu svatém” (ἕνα εἶναι τὸν ἀγιασμόν, τὸν ἐκ Πατρὸς δι' Υἱοῦ ἐν Πνεύματι ἀγίῳ γινόμενον, *Ep. ad Serap.* I,20 - 43). Podobně již Origenes, srv. k tomu A. LIESKE, *Die Theologie der Logosmystik bei Origenes*, Münster 1938, str. 141-146.

²¹ “Je-li tedy Otec světlo (srv. 1J 1,5) a Syn jeho záře (srv. Žd 1,3) ..., zbývá ještě spatřit v Synu také Ducha, jímž jsme osvětleni (srv. Ef 1,17).... Neboť jsme-li osvětleni Duchem, je to Kristus, kdo nás v něm osvětluje. On byl přece, jak je psáno, pravé světlo, které osvětluje každého člověka přicházejícího na svět (J 1,9)” (*Ep. ad Serap.* I,19 - 39n).

ÚCTA K OBRAZŮM A LIBRI CAROLINI

Jan Royt

“Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant; in ipsa legant qui litteras nesciunt.”

Sv. Řehoř Veliký

Roku 725 císař Lev III. Izaurský vydal první edikt proti obrazům, což se setkalo s odporem papeže Řehoře II., který dokonce císaře uvrhl do klatby. Ani po smrti znesvářených mužů spor neustal, nýbrž rozhořel se v nebyvalé intenzitě. Synoda v roce 731 exkomunikovala ikonoklasty. Císař Konstantin V. (741-775) se stal “hlavou obrazoborců” a za jeho vlády došlo k nejrozsáhlejšímu ničení obrazů. Z okruhu jemu nakloněných theologů vzešlo několik spisů legitimujících odmítání obrazů Krista, Panny Marie a svatých.¹ Řada světského kléru ať už z přesvědčení nebo ze strachu se přidala na stranu císařovu, řeholníci téměř jednotně obrazy hájili, což mělo za následek exil a často i smrt. Zcela zásadní význam pro zdůvodnění funkce obrazu má práce Jana z Damašku (700-749) *Pro sacris imaginibus orationes tres*,² spisy *Apologeticus pro sacris imaginibus* a *Antirrheticus tres*³ konstantinopolského patriarchy Nikefora z přelomu 8. a 9. století a dílo *Antirrheticus tres adversus iconomachos* mnicha konstantinopolského kláštera Studion Theodóra Studity

¹ Byzantskému obrazoborectví je věnována rozsáhlá literatura, proto uvádím pouze nejzákladnější práce: K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kunst um ihre Eigenart und ihre Freiheit*, Gotha 1890, fotoreprint Amsterdam 1970; G. OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Tropau 1929; G. LADNER, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, *Medieval Studies* 2 (1940), str. 127-149; J. IRMSCHER (vyd.), *Der byzantinische Bilderstreit*, Leipzig 1980; H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1991.

² PG 94, 1240n.

³ PG 100, 200n.

(759-828).⁴ Nápravu věcí přinesla vláda císařovny Ireny (780-802) a synoda, která se konala roku 787 v Nikai. Tento koncil odsoudil ikonoklasmus a papež Hadrián I. se k těmto názorům připojil. Akta koncilu přeložená do latiny zaslal roku 789 papež císaři Karlu Velikému. Ten zcela nesouhlasil s papežovým stanoviskem a zaujal poměrně rezervovaný postoj k uctívání obrazů. Zdá se však, a praxe to potvrzuje, že to nebyl názor příliš rigorózní, neboť nevedl k záka- zu obrazů, ale spíše k omezení jejich uctívání. Karlovo stanovisko podpořila také synoda biskupů ve Frankfurtu, která roku 794 odmítla “*adoratio et servitus*” vůči obrazům a své myšlenky podrobně rozpracovala v *Capitulare adversus synodum*. Zdá se, že stanovisko synodálů bylo ovlivněno i nerozlišením řeckých pojmů *proskynésis* (uctivé klanění) a *latreia* (úcta v pravém slova smyslu) v překladu nikajských dokumentů, v němž oba pojmy jsou vyjádřeny latinským výrazem *adoratio*. Karel Veliký na papežův postoj reagoval i tím, že dal kolem roku 790 svými theology sepsat spis proti východnímu způsobu uctívání obrazů, který známe pod názvem *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus*⁵ a jež papeži roku 794 zaslal do Říma. V pozadí *Libri Carolini* cítíme ohlas dobové polemiky západních theologů s theology řeckými. *Libri Carolini* pravděpodobně sepsal Theodulf z Orleansu,⁶ který byl citlivým znalcem problematiky obrazů, zejména pak umělecké estetiky relativizující nároky kultovního obrazu. Theodulf sám vystupuje jako objednavatel mosaikové výzdoby konch kaple v

⁴ PG 99, 300n.

⁵ MGH, *Legum sectio III, Concilia, II. suppl.*, PL 98. Srv. k tomu H. BASTGEN, *Das Capitulare Karl des Grossen über die Bilder oder die sogenannten Libri Carolini*, *Neues Archiv d. Gesellsch. f. ältere dt. Geschichtskunde* 36 (1911), str. 629-666; 37 (1912), str. 13-51 a 453-533; H. SCHADE, *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, *Zeitschrift für katholische Theologie* 79 (1957), str. 69n; G. HAENDLER, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958; S. GERO, *Libri Carolini and the Image Controversy*, *Greek Orthodox Theological Review* 18 (1973), str. 7-34; A. FREEMAN, *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, *Viator* 16 (1985), str. 65-108; H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1991, str. 592-595.

⁶ A. FREEMAN, *Theodulph of Orleans and the Libri Carolini*, *Speculum* 32 (1957), str. 663n.

St. Germain-des-Prés, kde odmítl ty postavy a scény, které by mohly svědět k modloslužebnictví.⁷ Víme o něm, že měl ve velké oblibě nádherně vypracované a z drahých materiálů vyrobené kultovní předměty, jako relikviáře, procesní kříže atd.

Otázkou zůstává, jakým způsobem se na odporu vůči přehnanému kultu obrazů s figurálními náměty podílela "mentalita" Franků, Anglosasů a Normanů, kteří vycházeli spíše z abstraktní výtvarné tradice.

V úvodu *Libri Carolini* (dále LC) je převzata výtka koncilu v Nikai ikonoklastům:

Nevíte, že obraz je všeobecného rodu (*genus*), idol ale zvláštního druhu (*species*), a že není možné jedno na druhé vztahovat. Skoro každý idol je obrazem (*imago*), ale ne každý obraz je idolem. Idol podléhá zcela jiné definici než obraz. Obrazy jsou k ozdobě kostelů a k prezentaci posvátných dějů, idoly ale jen ke svádní nuzných, k bezbožnému ritu a prázdné pověře. Obraz vypovídá o něčem jiném, idol sám o sobě. ...My jsme se spisy proroků, evangelistů a apoštolů spokojeni, následujeme také příkazy svatých ortodoxních církevních Otců ...a přijímáme šest univerzálních synod...jako autority, odmítáme ale všechny nové jazykové úpravy a poštilé myšlenky, ...jako onu synodu o nestydaté tradici klanění, zbožnění, vzývání (*latreia, proskynésis, adoratio*) obrazu, která se konala v Bithynii, a spisů z ní, které k nám došly a jež postrádají jakýkoliv smysl.⁸

Autor *Libri Carolini* staví zcela nepochybně do popředí úctu k ostatkům:

Obrazy nejsou s relikviemi světců a vyznavačů postaveny na roveň..., neboť tyto pocházejí z těla nebo jsou dotýkané s tělem...a povstanou se světci na konci světa v nádheře nevidané...Obrazy ale nám připadají podle

tvůrčího talentu (*ingenium*) a zručnosti (*artificium*) řemesla jednou krásné, podruhé ošklivé a skládají se z nečisté látky (*materia*). Ony ani nežily, ani nevstanou z mrtvých, nýbrž, jak víme, budou spáleny nebo se rozpadnou a zabrání nám v klanění, vzývání, které náleží pouze Bohu.⁹

Velmi podezřelé jsou autoru *Libri Carolini* zázračné obrazy a nabádá k opatrnosti vůči nim:

Obrazy nejsou proto k uctívání, k vzývání, protože domnělá znamení a zázraky působí, ...mimo to není v Písmu...žádné slovo o tom, že by obrazy toto dělaly.... Bud se zakládá zázrak na lži či klamu, od ďábla, nebo bude od Boha samého způsoben, nikoliv z předmětu.¹⁰

Libri Carolini se dotýkají také látky a formy obrazu:

Protože obrazy jsou podle nadání umělce buď ladné nebo beztvaré, krásné nebo ošklivé, zobrazovanému vzoru podobné či nepodobné, zářící novotou nebo stářím opotřebované. V této souvislosti se musíme ptát, zda si většího uznání zaslouží více, či méně drahocenné (*pretiosiores an viliores*) předměty. Když vzdáváme úctu cennějšímu, znamená to, že ctíme práci a kvalitu materiálu (*operis causa vel materialium qualitas*) a ne vroucnost zbožnosti (*devotio*). Když uctíváme méně cenné, méně podobné tomu, čemu se měly podobat, potom je nespravedlivé vzdávat jim větší a vroucnější úctu, když se nevyznačují ani pracností, ani materiálem, ani podobností. My se obrazům neprotivíme, pouze jejich modlářskému uctívání (*adoratio*), proto dovoluujeme ponechat v chrámech obrazy svatých, aby nám připomínaly jejich příběhy a zkrášlovaly stěny (*ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum*).¹¹

⁷ W. BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968, str. 183, obr. 249.

⁸ LC III, 24, PL 98, 153n.

⁹ LC III, 24, PL 98, 153n.

¹⁰ LC III, 16, PL 98, 155n.

¹¹ LC III, 16, PL 98, 1147n.

To potvrzuje i Alkuin, který v *Albini de rhetorica* napsal, že “jedni uchovávají obrazy, neboť se bojí zapomnění (*oblivionis timore*), jiní proto, že mají zálibu ve výzdobě (*ornamenti amore*)”.¹² V *Libri Carolini* nalezneme také zajímavé svědectví dotýkající se námětů obrazů, přičemž je doporučováno, aby byly obrazy opatřovány identifikačními texty (tituly):

Připusťme, že se má uctívat obraz Bohorodičky, ale odkud máme vědět, že je to její obraz, když na něm chybí nápis? Na jakém základě ho odlišíme od jiných obrazů, když je mezi nimi jenom rozdíl ve zručnosti malíře, a vynalézavosti řemeslníka, který zpracovává materiál?¹³

Autor *Libri Carolini* ovšem také dbá na to, aby forma zobrazení odpovídala nápisu identifikujícímu ikonografický typ:

Komusi z těch, kteří uctívají obrazy, kdosi ukázal dvě neoznačené podobizny krásných žen, které nějaký nebdalec odložil. Řekl mu: tento obraz představuje Pannu Marii a neměl by stát v koutě, a ten druhý, který znázorňuje Venuši, je třeba vyhodit. Onen člověk se obrací na malíře a vyptává se ho, který z těchto obrazů představuje Pannu Marii a který zobrazuje Venuši, neboť jsou si vzájemně podobny. Malíř opatří jeden obraz nápisem Panna Maria, druhý zase nápisem Venuše. Obraz s nápisem Bohorodička vychvaluje, uctívá, líbá, druhému však zlořečí, přestože mají podobný tvar, barvy a jsou zhotovené ze stejného materiálu, liší se pouze nápisem.¹⁴

Obrazy mají tedy podle *Libri Carolini* tyto funkce: 1. Jsou literaturou nevzdělaných (*scriptura laicorum*).¹⁵ 2. Mají připomínat

¹² *Albini de rhetorica*, 46, C. Halm, RhLatmin 550.

¹³ LC VI, 21, PL 98, 1229.

¹⁴ LC I, 2, PL 98, 1012.

¹⁵ Viz v úvodu mého příspěvku výrok sv. Řehoře Velikého, *Epist. ad Serenum*, MGH, *Epist.*, II, 195.

památku světců i samotného Boha, ovšem nemají ho ztělesňovat, jak tvrdili theologové Východu. 3. Mají zkrášlovat dům Boží (estetická funkce). V této tradici pak Západ pokračuje, jak dotvrzuje ve 12. století Honorius z Autunu ve spise *De gemma animae*: “Malířství je pěstováno ze tří příčin: 1. jako literatura laiků, 2. k okrášení chrámu, 3. aby připomínalo naše předchůdce.”¹⁶ Tato stanoviska také v modifikované podobě zaujal Bernard z Clairvaux a u nás např. později i Mistr Jan Hus.

Spor o uctívání obrazů, který se zdál rozřešený, znovu povstal za Ludvíka Pobožného (814-40). Podnětem k němu byl dopis byzantských císařů “obrazoborců” Michala a Theofila císaři Ludvíku Pobožnému, v němž se na něho obraceli jako na rozhodčího v otázce uctívání obrazů.¹⁷ Císař pověřil rozhodnutím ve sporu synodu, která se konala se svolením papeže Eugenia na podzim roku 825. V přijatém dokumentu nazvaném “*Libellus*”¹⁸ bylo odsouzeno odmítání obrazu, ale i jeho uctívání.

Libri Carolini jsou i přes poměrně okrajové působení text plný zajímavých myšlenek. Přestože se zde odmítá uctívání obrazů, nemělo to přílišný vliv na jejich rozšiřování.

¹⁶ PL 172, 586.

¹⁷ MGH, *Legum III: Concilia*, II, 2, 475n.

¹⁸ MGH, *Legum III: Concilia*, II, 2, 480n.

ZOBRAZENÍ POSVÁTNÉHO

(Dva aspekty středověkého obrazu)

Hana Hlaváčková

Poččetně odborná literatura o ikonoklastických hnutích prvního tisíciletí pojednává o možnostech zobrazování vůbec a o uctívání obrazů, v jádře se však většinou obírá možnostmi zobrazování posvátného. V této skutečnosti se zrcadlí zároveň celá rozporuplná problematika raněkřesťanských a středověkých obrazů: “posvátno”, které je ve své podstatě nezobrazitelné, současně jako jediné v one době za zobrazování vskutku stojí. Téměř veškerá moderní literatura o tomto fenoménu vychází z mimovýtvarných, písemných pramenů autorů jak ikonoklastických, tak i těch, kteří obrazy obhajují¹, a z písemně zachycených soudobých příběhů o působení a osudech obrazů.² Převážnou většinou pocházejí tyto prameny z křesťanského Východu, Byzance a ortodoxních oblastí pod jejím vlivem, kde byly otázky po smyslu a oprávněnosti zobrazování přímo kladeny a řešeny už během prvního tisíciletí po Kristu. V jiné, méně výslovné a méně radikální poloze existoval tento problém i v západokřesťanské oblasti, kde však taková tázání stála spíše na okraji a ocitala se často v myšlenkových kontextech hraničících s heresemi; výrazněji se pak tyto otázky znovu objevují v různé intenzitě v době reformace. Domnívám se, že odpovědi na otázky, proč se obrazy jednou uctívají a podruhé ničí a proč se obrazy, které se buď uctívaly, nebo potíraly, později stávají něčím zcela odlišným, totiž předmětem estetického obdivu, jak je vnímáme dodnes, nevyplývá pouze z písemných dokladů o nich.³ Písemné prameny nám mohou pouze potvrdit

¹ Stručný přehled pramenů viz C.MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, N. J. Prentice-Hall 1972. Velmi podrobnou a odlišnou edici pramenů vydal H.G. THÜMMEL, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, Berlin 1992, na jejímž základě dochází k závěrům podstatně odlišným od ostatních badatelů.

² Viz např. *Legendy o divotvorných ikonách*, in: *Byzantské legendy*, vyd. E.BLÁHOVÁ, Z.HAUPTOVÁ, V.KONZAL a I.PÁCLOVÁ, Praha 1980, str. 207-215.

³ Převážně touto cestou, v podstatě sociologickou, se ubírá H.BELTING ve své slavné knize *Bild und Kult*, vydané poprvé v Mnichově v r. 1990.



Svatovítská madona, kol. 1400. Praha NG.

skutečnosti, které vyplývají z charakteru obrazů samých. Je proto nezbytné uvažovat o tom, čím byly tyto obrazy v době svého vzniku, proč byly vytvářeny a čím se liší od obrazů pozdějších.

Charakteristickým znakem obrazu jako výtvarného artefaktu je skutečnost, že je obrazem “něčeho jiného”, ale současně sám reálně existuje. S tímto základním podvojným vymezením se tedy podívejme na středověký obraz ze dvou základních aspektů a uvažme,



Svatovítská madona, zadní strana.

v čem je jeho podoba, charakter a funkce odlišná od pozdějších obrazů, jak je známe od pozdní renesance po klasickou modernu.

1) Aspekt předmětně-prostorový

Středověký obraz vnímáme dnes téměř výlučně pod vlivem kritérií vyplývajících z pozdější, postrenesanční malířské tvorby, která však pro středověk nejsou adekvátní. Tak se kupř. i v odborné litera-

tuře dočítáme, že obraz “ještě” nemá správnou perspektivu, nedosáhl jediného úběžníku, malíř nepochopil úlohu “reálného” lokálního světla, a tudíž se v obraze neobjevují vržené stíny atd. Všechny tyto požadavky se týkají obrazu jako specifického, novověkého typu “mimesis”, t.j. nápodoby, imitace viditelného světa z konkrétního místa jediného, určitého subjektu v něm obsaženého. Je ovšem zcela zřejmé, že středověkému obrazu o takovou imitaci vůbec nešlo. Středověký obraz není nápodobou viditelného, stvořeného světa, není nehmotnou, čistou mimesí, která se svou nehmotností z tohoto světa nějakým způsobem vyděluje, jsouc odlišná a priori. Středověký obraz naopak zůstává v tomto světě pevně zakotven svou vlastní hmotností: je malován vždy na masívní desce, která příznává boční i “zadní” strany.⁴ Je tedy hmotným, trojrozměrným předmětem a jako takový je přirozenou součástí pozemského, hmotného světa. Snaha po vytvoření iluze trojrozměrného prostoru malbou je tak zcela nadbytečná a nelogická, protože obraz sám jako trojrozměrný, hmotný objekt je přirozeným nositelem této kvality. Na rozdíl od ostatních, běžných předmětů však navíc nese zobrazení provedené malbou, které vědomě poukazuje ke skutečnostiem tento viditelný svět přesahujícím. Jeho mimetická stránka je tudíž potlačena a obraz jako celek je mezním jsoucnem, nabývajícím svým přesahováním hmotného světa výlučný charakter, který vnímáme jako posvátný.

Jako posvátný objekt materiálního světa zajišťuje středověký obraz náš kontakt s posvátnem. I to je jedním z důvodů, proč neimituje, nenapodobuje vnější prostor světa, nevytváří malbou svůj vlastní prostor, kterým by se vyděloval z vnějšího světa, byť i tak, že by jej napodoboval. Je prostě jeho součástí jako kterýkoliv jiný předmět. To, že neimituje perspektivu, není jeho nedokonalostí či neznalostí tvůrce. Je absurdní předpokládat, že lidé, kteří dovedli postavit katedrály, by nedovedli napodobit perspektivu ve smyslu “pohledu oknem”. Okno zprostředkovávalo příchod světla a komunikaci.⁵ Nebylo izolovaným místem, z něhož, sami vyděleni, do světa vyhlížíme.

⁴ H.HLAVÁČKOVÁ, *Středověký obraz jako posvátný objekt*, in: *O posvátnu* (Sborník České křesťanské akademie č. 8), Praha 1993, str. 114-118; též, *Středověký obraz jako objekt*, *Technologia artis* 3 (1993), str. 59-61.

⁵ H.HLAVÁČKOVÁ, H.SEIFERTOVÁ, *Mostecká Madona - imitatio a symbol*, *Umění* 33 (1985), str. 44-57.



Madona Roudnická, asi 1380. Praha NG.

Charakter středověkého obrazu přirozeně souvisí s jeho funkcí. Obraz takto pojatý, ve své podstatě hmotný, bývá často současně buď sám schránou pro relikvie, nebo součástí takové schránky. Např.



Madona Roudnická, zadní strana.

Theodorikovy obrazy v kapli sv. Kříže na Karlštejně mají v rámu otvory pro zcela konkrétní, individuální relikvie, partikule ostatků těl zobrazených světců nebo věcí s nimi úzce tělesně souvisejících. Obraz je tak dvojitým relikviářem; vedle ostatku světce obsahuje i

jeho podobu, která je v tomto kontextu rovněž relikvií.⁶ Karlštejnskou kapli sv. Kříže jako celek pak můžeme chápat jako relikviář vybudovaný pro nejcennější ostatky Kristova utrpení, zajišťující jejich držitelé - králi a císaři - charisma založené v participaci na posvátném, jehož charakter není prostorově-hmotný. (Části z nejdůležitějších ostatků, zejména trn z koruny Kristovy, partikule dřeva kříže, partikule houby aj. byly vsazeny do císařských insignií, tzv. korunovačních klenotů. Proto se v popularisující, ale i v odborné literatuře zdůrazňuje vesměs "státnický" význam kaple a s oblibou se opakuje, že byla zbudována jako schrána na korunovační klenoty. Podstatná skutečnost, že korunovační klenoty byly samy schránou, jejíž obsah byl pro Karla IV. osobně i pro středověkého vladaře obecně mnohem důležitější a propůjčoval svému nositeli nezpochybnitelnou roli panovníka z Boží milosti, se přitom opomíjí.)

Z hlediska předmětně-prostorového je tedy středověký obraz od pozdějšího odlišný zcela zásadně:

- a) na rozdíl od novověkých obrazů existuje jako trojrozměrný, hmotný předmět v prostoru, a je tedy přirozenou součástí tohoto světa;
- b) v důsledku toho prostor tohoto světa nenapodobuje, nezobrazuje.

2) Aspekt časový

Pomineme-li hledisko ikonografické (kupř. personifikaci času jako Chrona), vztahují se k sobě obraz a čas, stejně jako obraz a prostor, dvojím způsobem: jednak jako čas nějaký způsobem zobrazený ve formě stálosti a pomíjivosti, okamžiku a věčnosti; jednak čas světa, v němž obraz existuje jako jeho součást.

První způsob, zdánlivě paradoxní, byl už v klasické umělecko-historické literatuře reflektován.⁷ Jak se výtvarně zobrazuje čas?

⁶ Proto se podoby světců i výjevů z historie spásy zobrazovaly na křesťanském Východě podle závazných předloh, shromážděných do tzv. hermeneí (vzorníků). Jen taková "kanonizovaná" podoba může mít charakter relikvie. (Nejznámější dochovaná hermeneia, sepsaná Dionýsiem z Furny, pochází až ze 17. století, její podoba je však zřejmě zcela tradiční.)

⁷ Kupř. D.FREY, *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929; L.DITTMAN, *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst*, in: *Stadt und Landschaft - Raum und Zeit*, Festschrift für Erich Kühn, Köln 1969, str. 43-55, aj.

Zobrazuje se pohybem, např. názorně rozfázováním děje do simultánních výjevů, které se objevují v narativních cyklech biblických příběhů, častěji ale legend světců ve středověké malbě.⁸ (Do krajní podoby je tento princip, jak známo, doveden o několik set let později ve futurismu, kde důsledným rozfázováním pohybu je čas přímo tematisován. Rozdíl těchto zdánlivě podobných principů zobrazení je ovšem zcela zásadní: ve futurismu je zobrazení času cílem, tématem zobrazení, kdežto ve středověku je jen prostředkem ke zobrazení historie spásy, která probíhá v čase.) Čas lze však vyjádřit i jedinou, ale zcela výrazně parciální fází pohybu, zastaveném v konkrétním okamžiku: zobrazen je pak určitý, vytržený moment běžného času našeho života. Tato poloha je zcela jasně zobrazením času pozemského světa. Podíváme-li se z tohoto hlediska na typ obrazu, který má relativně málo kompozičních variabilních možností, totiž na portrét, projevuje se popsaná situace v římském republikánském portrétu a posléze i v "civilním portrétu" novověku. Naopak v době pozdněřímského císařského, raněkřesťanského a byzantského, stejně jako raněstředověkého západního umění se časový prvek z portrétu vytrácí, osoby jsou zobrazovány jako existující mimo námi prožívaný čas, bez pohybu, bez konkrétního zachyceného okamžiku, tedy jako obrazy zvěčněných osob vzdálených časného světa, jako ikony.⁹ Kontinuita mezi těmito světy, projevující se v umění různými mezistupni mezi oběma krajními polohami, "civilním" portrétem a ikonou, je filosoficky vysvětlitelná jako participace nižších hypostazí na vyšších a byla tímto způsobem postupně propracována novoplatoniky Plótinem, Iamblichem, Proklem a Damaskiem.¹⁰ Krajní stupeň vyloučení časného světa, týkající se nejvyšší hypostaze - božského, je pak nejdůsledněji vyjádřen v díle Pseudo-Dionysia Areopagity, jehož spis *O nebeských hierarchiích* je zdrojem platonského pólu západokřesťanského myšlení po celý středověk a poskytuje i trvalou inspiraci pro výtvarné umění.¹¹

⁸ D.FREY, *Gotik und Renaissance*.

⁹ H.HLAVÁČKOVÁ, *Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti*, *Umění* 29 (1981), str. 516-525.

¹⁰ O tom podrobněji S.SAMBURSKY, *The Concept of Time in Late Neoplatonism*, in: *Proceeding of the Israel Academy of Sciences and Humanities* 2 (1966), str. 158-163.

¹¹ Toto Pseudo-Dionysiovo dílo bylo známo i v Čechách ve 14. století; měl je ve své knihovně i pražský arcibiskup Jan z Jenštejna.

Vyloučení určitého okamžiku se však paradoxně projevuje i u obrazů, které zobrazují děj z historie spásy, kde je však jejich historičnost potlačena a obraz nabývá určitých mytologických a archetypálních rysů, které souvisejí i s druhým časovým aspektem. Vyloučení určitého okamžiku u takových výjevů vede současně k radikálnímu omezení výběru ikonografických typů, který je u výjevu zachycujícího vytržený okamžik téměř neomezený, vezmeme-li v úvahu počet fází času v průběhu události. Vyloučíme-li však určitý okamžik, sumarizujeme událost do jediné možnosti, “ideje” příběhu, která pak zůstává pochopitelně neměnná po staletí: s vyloučením času v příběhu se tak vyloučí v podstatě i “pohyb” jako slohový vývoj.

Druhý časový aspekt, totiž existence obrazu v čase, je zdánlivě vnější; v případě středověkého díla se však týká jeho charakteru zcela podstatným způsobem. S vyloučením časového okamžiku, který se odehrál v minulosti, nabývá obraz archetypálních kvalit a stává se liturgickým objektem, ztotožňuje se s opakovaně aktuálním liturgickým časem, časem znovuprožívání historie spásy.¹² Protože konkrétní čas, určitý okamžik průběhu prožívaného času není zachycen, obraz nabývá schopnost přijmout opakující se úlohu v liturgickém dění roku, stále znovu aktualizovanou. Schopnost neustálé aktualizace je jedním z charakteristických rysů časovosti středověkého obrazu: historie spásy se nechápe jako historie, ale každoročně se obnovující a stále probíhající děj.

Teprve se znovunabytím určitého časového okamžiku, “ted” vytrženého z průběhu času, ztratil obraz svou posvátnou mimočasovost a zároveň příslušnost do stále se opakujícího liturgického času. Obrazy postrenesanční, barokní a pozdější (po klasickou modernu) zobrazují pouze minulost, ale už nikdy aktuální liturgickou přítomnost.

U středověkého obrazu nemůžeme tedy mluvit o dvojím čase, ale jen o dvojím aspektu času.¹³ Také z hlediska vztahu k času se středověký obraz odlišuje od postrenesančního v podstatných rysech:

¹² Z tohoto hlediska se čas zdánlivě rozpadá na dvojí čas, posvátný a profánní, jak jej popisuje M. Eliade. Domnívám se však, že klasický středověk, natož pak Byzanc, nezná čisté profánní čas a celý prožívaný čas se nějak na posvátnu podílí (princip participace).

¹³ Stejně jako dva řecké výrazy *chronos* a *kairos* se netýkají dvou různých časů, ale dvou aspektů téhož času: času v obecném smyslu a času “pří-

a) nezobrazuje konkrétní, vytržený časový okamžik prožívaného života;

b) v důsledku toho jeho existence v čase není jen připomínkou minulosti, ale opakovaně aktuální přítomností.

ležitosti”. Jinou filologickou analogií je patrně i dvojí “čas” biblické hebrejštiny, zv. někdy “faktuál” a “aktuál”.