

T386 Teologie a symbol

# READER #5

05.03.2013

## 5. Společenství svatých

Východní liturgie a ikonografie je zahalena v atmosféře bohatého symbolismu, ve kterém se východní křesťané cítí zcela jako doma. Nejsou ničím překvapeni, protože i zde se jich dotýká nepřetržitá tradice, považují ji za společnou a mají ji přitom za vlastní. Latinští katolíci často navštěvují chrám proto, aby byli sami s Bohem. V evangelickém kostele, kde se neuchovává Nejsvětější Svátost, mají pocit prázdna. To však neplatí pro křesťany byzantského obřadu. Když vstoupí do chrámu, nezačínají své soukromé modlitby dřív, než navštíví ikony, po-

<sup>327</sup> *Tamtéž*, s. 36.

<sup>328</sup> MATHEWS, T., *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, The Pennsylvania State University Press, London 1971, s. 111.

líbí je a zapálí před nimi svíčku. Tímto způsobem zdraví svatě a spojují se s nimi v jedno společenství.<sup>329</sup>

Opravdu je smysl pro „společenství svatých“ jednou z nejhlubších charakteristik byzantské liturgie.<sup>330</sup> Ikonografické motivy svatých pokrývají stěny chrámu: patriarchové a proroci Starého zákona se spojují s církevními otci a učiteli Nového zákona; Řehořové a Cyrilové světové pověsti stojí hned vedle místních svatých a mučedníků, kteří mohli žít právě v tom městě, ve kterém se tyčí chrám. Hymny a zpívaná kantika na jejich počest jsou pro věřící jednou částí jejich rodinné historie. Jejich legendy jsou znovu a znovu vyprávěny, jejich přímluva je neustále vyprošována. Na křesťanském Východě je podstatnou částí mentality velká úcta k zesnulým. V úctě ke svatým a mrtvým jde v podstatě o jeden shodný rozměr: smysl jednoty se společnou minulostí, který je ve východní liturgii tak silný.

Život církve se nikdy nestal ani mimo liturgii polem, které by patřilo výlučně zájmům kléru. Laičtí teologové a kazatelé, trvalí jáhni a podjáhni, představitelé laiků v církevní správě jsou zcela běžní. A východní duchovní, obvykle ženatí, nepatří k sociální vrstvě, která byla postavena výše než lidé jim svěření do pastýřské péče. Jděte za vlahého letního večera do jakékoli řecké vesnice a najdete tam místního *papas* (duchovního otce), obyvatele vesnice, kterého rozeznáte od jeho krajanů pouze podle jeho úpravy vlasů a podle oděvu, bude pít *ouzo* se svými „ovečkami“. Přístup k místnímu biskupovi je podobně bezprostřední. Biskupské kanceláře na Východě jsou plné laiků, rolníků i obchodníků, stejně jako lidí důstojných, kteří sem

<sup>329</sup> SV. ZERNOV, N., *The Worship of the Orthodox Church and its Message*, in PHILIPPOU, A.J. (ed.), *The Orthodox Ethos*, Studies in Orthodoxy, 1, Holywell, Oxford 1964, s. 117.

<sup>330</sup> SV. WARE, T., *The Communion of Saints*, in PHILIPPOU, A.J. (ed.), *The Orthodox Ethos*, Studies in Orthodoxy, 1, Holywell, Oxford 1964, s. 140–149.

přicházejí, aby se jim dostalo osobní pozornosti, nápravy křivd, nebo jdou jen uctivě pozdravit.

To vše má nevyhnutelně vliv na liturgii, která na Východě zůstala opravdovou *leitourgia* čili veřejným úkonem celého společenství. Proto neexistuje žádná potřeba nějakého „liturgického hnutí“, které by znovu dovedlo lidovou zbožnost ke svému prameni v modlitbě církve. Východ nikdy nepoznal oddělení spirituality, teologie a eklesiologie od liturgie, s následující degenerací zbožnosti do individualismu, který nachází své vyjádření v soukromé modlitbě, v meditaci a v pobožnostech proto, aby čelil obřadům, které se stávají na veřejnosti záležitostí kněží.

Samotné usilovné pokusy Západu ještě posílit sepětí mezi individuální zbožností a veřejnou modlitbou ukazují, jak východní křesťané snadno nacházejí možnost spojit svůj duchovní život s liturgickou modlitbou. Kdybychom se zeptali východních křesťanů, které pobožnosti jsou pro ně „soukromé“ a které jsou „liturgické“, nevěděli by, o čem mluvíme. Všechno tvoří jeden celek: lidová zbožnost je liturgií, a ta je životem místní církve.

## 6. Liturgie jako ikona

Tato celistvost a rovnováha, tento smysl pro vyrovnanost celku je další kvalitou, kterou můžeme zakusit při východní liturgii: transcendentní, ale ne vzdálená, je kněžská, ale ne klerikalizovaná, týká se celého společenství, ale ne neosobní, tradiční, ale ne formalistická. Jak je snadné porušit tuto rovnováhu tím, že opomeneme jeden kamínek v mozaice podstatných částí. To je možný důvod *ikonografické* povahy liturgie na Východě: liturgická akce není jen „obřadem“; je také předmětem kontemplace, slavnostní vizí plnou tajemství, před kterým je třeba se poklonit se zbožnou úctou.

To platí nejen pro ritus jako takový, ale pro celou atmosféru posvátna a tajemství, která obklopuje každý pohyb, a předává

tak posvátnou bázeň. Při vytváření tohoto ducha by se dal jen obtížně přehlédnout podstatný význam církve a její ikonografie. Jak monotónní a prázdná se může zdát byzantská liturgie slavená v západním kostele, který má bílé stěny. Ale vidět ji v byzantském chrámu, vhodně zařízeném, znamená překročit práh jiného světa, nebo spíše tohoto světa zviditelněného v jeho vykoupené skutečnosti jako proměněný kosmos za hranicí času. A to je důvod, pro který jsou ikony nazývány okny do jiného světa, díky kterým, podle sv. Germána z Konstantinopole, je i chrám nejprostší vesnice „nebem na zemi“, „místem, kde Pán nebes přebývá a je činný“; kde člověk může „dát stranou každou pozemskou starost“, jak napomíná *hymnus cherubínů*, „abychom mohli přijmout Pána veškerenstva“. Je to nebeská svatyně „kde muži i ženy, podle svých schopností a přání, jsou uchvázeni liturgií, která velebí vykoupěný kosmos; kde dogmata nejsou neplodnými abstrakcemi, ale hymny jášající modlitby“.<sup>331</sup>

### 7. Nebeská liturgie

Když východní křesťané liturgii zpívají v této atmosféře, stoupají ke Kristu, vládci Všemíra, který se na ně dívá z kupole. Jejich modlitba se podobá dýmu kadidla. Pohybuje se ve světě, kde jsou přítomní církevní otcové. Jejich teologie viditelného stvoření jako symbolu neviditelného, teologie vtělení jako ikony obnovující odlesk božské krásy v lidství, vtělení, které umožňuje křesťanskou ikonografii – je duší liturgického a estetického byzantského ducha. Ve svém pojednání *O Svatém Chrámu* Simeon Soluňský († 1429) aplikuje tento inkarnační charakter na byzantskou církev.

<sup>331</sup> HAMMOND, P., *The Waters of Marah. The Present State of the Greek Church*, Rockliff, London 1956, s. 16.

Církev, jakozto dum dozi, je odrazem celého světa, protože Bůh je všude a všechno přesahuje... Svatyně je symbolem nejvyšších a nadnebeských sfér, kde, jak se tvrdí, je trůn Boží a jeho přibytěk. Tento trůn představuje oltář. Nebeské hierarchie se nacházejí na mnoha místech, ale zde jsou doprovázeny kněžími, kteří zaujmají jejich místa. Biskup představuje Krista, chrám představuje viditelný svět... Venku jsou nejnižší oblasti a svět bytostí, které nežijí podle rozumu a nemají vyšší život. Svatyně do sebe přijímá biskupa, který představuje Bohočlověka Ježíše, s nímž sdílí moc Všemohoucího. Další posvátní služebníci představují apoštoly a zejména anděly a archanděly, každý podle své hodnosti. Mluví o apoštolech s anděly, biskupy a kněžími, protože je pouze jedna církev, nahoře i na zemi, od té doby, co Bůh sestoupil mezi nás a žil s námi, a vykonal to, proč byl poslán. Důvodem byla naše blaženost. A je to jedno jedinečné dílo, jako je i jedna oběť našeho Pána, jedno společenství a kontemplace. A naplnilo se jak nahoře, tak zde na zemi, ale s tímto rozdílem: nahoře se stala bez jakéhokoliv zahalení či symbolu, zde se stala skrze symboly, protože my lidé jsme sužováni tělem, které podléhá zkáze.<sup>332</sup>

Vybavení a uspořádání prostoru byzantského chrámu odráží také tyto obrazy. Kdokoliv navštíví nějaký byzantský chrám, cítí hned, že se nachází na místě tajemství, na svatém místě, odděleném od světa a zaplaveném Boží přítomností. Velká hráz ikonostasu se tyčí před svatyní, nejsvětějším místem a trůnem Božím. Branami tohoto balustrádového oltáře se neodvází projít nikdo kromě sloužících. Pro východní křesťany je nárok latinských věřících dívat se tvář v tvář Bohu, moci předstoupit před jeho přítomnost v každé chvíli, opravdu mimořádný. Na Východě může být trůn viděn jen z dálky.

Ale tato bariéra svatyně, která odkrajuje z našeho dohledu oltář, není překážkou v účasti lidu na tajemstvích liturgie, spíše pomocí, pomocí pro ducha východní liturgie. Protože východ-

<sup>332</sup> SIMEON SOLUŇSKÝ, *De sacris ordinationibus*, in PG 155,337–340.

ní zbožnost se rodí ze skrytí i z odhalení, brány a opony ikonostasu nejsou jen pro ukrývání, ale i pro zjevení. Chápaný tímto způsobem je ikonostas hmatatelným svědectvím tajemství, které žijeme v liturgii. Není nějakou překážkou, ale symbolickým vstupem do nebeského království, představovaného zde na zemi v tajemství. Jak říká známý ruský spisovatel Gogol ve svém *Rozjímání božské liturgii*:

Nyní se slavnostně otvírají královské dveře, jako by to byla brána samotného království nebeského, a před očima všech přítomných se objevuje *rozzářený prestol* jako místo, kde přebývá sláva Boží, a jako nejvyšší místo poznání, odkud k nám vzchází poznání pravdy a odkud je zvěstován *život věčný*.<sup>333</sup>

V současném způsobu zjevování, a pouze v tomto způsobu, v symbolu, jsme uschopněni vstoupit „až do samého vnitřku nebeské velesvatyně, kam pro nás jako předchůdce vstoupil Ježíš“ (*Žid* 6,19b–20). Vstup však přesto není méně skutečný, protože když přišel jednou provždy Kristus, „prošel stánkem větším a dokonalejším, který není udělán lidskýma rukama“ (*Žid* 9,11), byl vytvořen průlom v nebeské zdi, a my se účastníme na nebeské liturgii vzdávané nebeskými mocnostmi kolem Božího trůnu.

Toto vidění liturgie jako účasti na liturgii nebeské dosahuje svého vrcholu v byzantském obřadu *velkého vchodu* kdy klérus přináší obětní dary v průvodu od oltáře přípravného k oltáři obětnímu. Hymnus cherubínů zpívaný během průvodu vyjadřuje symbolismus, do něhož je celý obřad ponořen, a povzbuzuje věřící k tomu, aby se sjednotili s nebeskými sbory a sdíleli s nimi jejich věčné patření:

My, kteří tajemně představujeme cherubíny a zpíváme hymnus třikrát svatý Trojici, zdroji života, odložme všechny pozemské starosti, abychom mohli přijmout Pána celého světa neviditelně doprovázeného andělskými kůry. Aleluja, Aleluja, Aleluja!

Když se klanějí východní křesťané v této atmosféře bohaté na mysticismus, skrze který se přibližuje nádhera nepřístupného božského majestátu a svatosti, svědčí tím o oslavě a posvěcení stvoření, o majestátním zjevení Boha, který je prostupuje, posvěcuje, zbožšťuje proměňujícím světlem své božské milosti. Nejedná se pouze o „přijetí svátosti“, ale zvyk žít v liturgickém prostředí, které obklopuje tělo i ducha a proměňuje víru v konkrétní vizi duchovní krásy a radosti.

<sup>333</sup> GOGOL, N.V., *Размышления о Божественной Литургии*, Pečatnja S.P. Jakovleva, Sankt Peterburg 1902, s. 25 (český překlad *Rozjímání o božské liturgii*, Refugium, Velehrad 1996, s. 22).

### *Umělecký původ ikon*

Byzantské ikonografické umění nenavazuje na starokřesťanské umění, jaké můžeme najít na freskách v katakombách. Toto umění mělo ráz většinou primitivní a užívalo především symboly přejaté z pohanských vzorů, aby v době pronásledování na sebe neupozorňovaly svou náboženskou náplní. Jednalo se o umění pohřební. V katakombálních symbolech se dá vycítit touha po spasení a sebezachování s Kristem jako prostředníkem, a svátostmi jako prostředky.

Pro pohany, kteří také zobrazovali své symboly v katakombách, měla být smrt cestou na blažené ostrovy. Proto zobrazovali Herakla, který ji svými pracemi umožnil. K němu se pojí jiné symboly, spíše deskriptivní, zahrada, palma, holubice, páv. I symboly Kupida, Psyché nebo Orfea, který hledá cestu do podsvětí, dostávají novou náplň, skutečné a hluboké mínění.

Křesťanům však šlo o spásu a zachování života, odtud symbolické postavy Abraháma, Noema, zachráněného v arše, v němž vidí předzvěst vysvobození („spas mne, jako jsi spasil Noema“ - židovská formule), stejně jako v Izákovi, Danielovi, Zuzaně, ve třech mládencích z pece ohnivé, v uzdraveném ochrnutém nebo vzkříšeném Lazarovi. Mojžíše, jenž dává vyvěrat vodě ze skály, aby udržel Izraelity na poušti při životě jako vzdálený svátostný symbol křtu, společnou hostinu jako symbol eucharistie, Jonáše, odpočívajícího pod tamaryškem potom, co byl zachráněn od smrti z vnitřností velryby, jako symbol naděje, holubici symbol míru, páva, jako další symbol věčnosti, protože o něm kolovala domněnka, že jeho maso nehnije, nebo dobrého pastýře s ovečkou na ramenou, což původně nemusí být víc než pastýřská scéna, ale pro křesťany představuje Krista Spasitele. Svalnatý atlet tam stojí místo jejich vlastního mučedníka, který svou smrtí pro Krista získal život na věčnosti. Postavy malých chlapců, skoro andílků (putti), symbolizují věčné mládí. Duši zemřelého zobrazují křesťané jako důvěřivou ovečku na ramenou dobrého pastýře nebo jako žádostivou Orantu, postavu dívky s rukama pozdviženými k modlitbě.<sup>43</sup> Tím se křesťanské umění stalo dědičkou umění starého Řecka s prvky vypůjčenými v Egyptě, Sýrii a Malé Asii, umění křesťanského z doby před Kristem. Takové symboly nemluvily ke všem, kdo se na ně dívali, nýbrž jen k těm, kteří byli již zasvěceni do tajemného zjevení.

Jejich barevná stupnice byla velmi omezená a odstíněná většinou do červená a do zelena. Tuto jejich očividnou prostotu dovedeme snadno pochopit, uvážíme-li, že vznikaly v době

náboženského pronásledování a byly objednány osobami z vrstev chudších. Navíc předznamenávaly již nový styl.<sup>44</sup>

Tradice malby ikon jako nástroje křesťanské tradice Zjevení vede k zvláštnímu jevu. Jako Písmo, a to v důsledku Vtělení, i ikona brzy upouští od hmotných a živočišných symbolů a přechází k zobrazování lidské podoby jako nejvznešenějšího Božího stvoření, jak to bylo výslovně ustanoveno 82. kánonem koncilu v Trullo r. 691, který odmítá i zobrazování symbolu Beránka. Tento obrat byl rovněž připraven v řeckořímském prostředí bájemi o bozích, kteří se v lidské podobě zjevovali lidem. Odpovídalo to řeckému pojetí, podle kterého se lidé ubírali k Bohu prostřednictvím tohoto světa, kosmu, a ne cestou dějin, jak tomu bylo v Izraeli. Proto se také křesťané mohli vydat na cestu mnohem širší, kde Vtělení, zjevení skrytého Boha, harmonicky spojovalo kosmickou cestu řeckou s dějinnou cestou izraelskou. Na této cestě měřilo velikonoční tajemství svou pout od sestupu při Vtělení až po výstup při Nanebevstoupení. Pocho-pitelně je pak ikony, které na tuto pouť ukazují, nutné vysvětlovat v duchu povelikonočním. Odtud v prvních dobách zákaz zobrazování Boha Otce, který sídlí v nepřístupném světle.

Kromě toho se člověk považuje za obraz Boží a brzy se pod vlivem řecké filosofie vynořuje otázka, zda je to duše nebo tělo, jež je obrazem Božím. Biblicky vzdělaný věřící si takovou otázku neklade, protože pro Biblii je obrazem Božím<sup>45</sup> celý člověk. Přitom Bůh zasahuje do lidských dějin, a i když se obraz Boží projevuje v celém stvoření, v člověku a v jeho dějinách vyniká

<sup>44</sup> Max Dvořák, cit. in: LAZAREV, V.: *Storia della pittura bizantina*. s. 33.

<sup>45</sup> Srv. „Bůh Abrahámu, Bůh Izákův a Jakubův“ v ústech Krista Pána (Mt 22,32), tedy Bůh jenom duše těchto již zesnulých patriarchů.

<sup>43</sup> GRABAR, A.: *Christian Iconography*. 11, 13, 15, 16, 34.

nejvíce, protože právě člověk svým životem směřuje ke spase-  
ní, jež ikona zjevuje oku, stejně jako biblické čtení je hlásá uchu.

Takový spásonosný hlas musí být jasný. Odtud jasné tóny  
barev, žádné stíny ani mraky za předpokladu, že ikona znázor-  
ňuje prostředí nebeského Jeruzaléma, který „nemá zapotřebí  
ani slunce, ani měsíce, protože ho ozařuje Boží velebnost.  
Jeho světlem je Beránek“.<sup>46</sup> Na ikoně není žádný zdroj světla,  
protože ona sama má vyzařovat světlo, stejně jako nic neosvět-  
luje slunce. To nám také připomíná, že světlo prvního dne  
existovalo přede vším ostatním stvořením, že zkrátka opravdové  
světlo Božského Logu osvětlovalo věci ještě skryté a skrze ně  
přicházelo k existenci veškeré stvoření.<sup>47</sup>

Tak ikona představuje svět zcela jiný než náš, prostor tajem-  
ný, ale v podstatě skutečnější než ten dekadentní, ve kterém  
žijeme, opomíjí jej, vytváří svůj nezávislý na podmínkách pří-  
rody, a to v duchu platonismu, podle něhož nejsou ideje jen  
pouhým obrazem, nýbrž opravdovou a účinnou příčinou, vzo-  
rem věcí a osob tohoto světa, který není víc než jejich stínem,  
kam se duše dostala jen proto, aby byla potrestána za svá pře-  
dešlá provinění. V něm vládne jiná perspektiva než naše, per-  
spektiva zcela opačná. Ten svět se osvobozuje od váhy, objemu  
a hmotnosti, jež brání cestě ke spase, totiž od třetího rozměru,  
kterým, zde zduchovnělým, se vlní svět nadpřirozený do na-  
šeho světa, stále se měnícího, nejistého, nešťastného, který je  
jen stínem „onoho“ světa. Tam jsou těla proniknuta paprsky  
zbožňující a duchovní energie, jež se má zprostředkovat tomu,

<sup>46</sup> Zj 21,23.

<sup>47</sup> Klement Alexandrijský.

kdo ikony uctívá. To také zdůrazňuje půst jako přípravu pro  
přijetí milosti.

Když v době Konstantinově (ve 4. století) církev vyšla  
z katakomb, z církve pronásledované se stala rozvíjející. Mohla  
tak začít zdobit svá posvátná místa a to zprvu napodobováním  
dekorací světských paláců, jak to vidíme například na květné  
výzdobě nebo na scénách lovu či vinobraní v mauzoleu Kon-  
stancie, sestry Konstantinovy, na via Nomentana v Říme a v am-  
bitech chrámu Jana Křtitele, nyní hlavní mešity v Damašku. Ale  
tato perioda netrvala dlouho. Nakonec zákon Teodosia II. z r. 427  
zakázal zobrazování Krista na podlaže.

Vlastní byzantské umění začíná menšími výtvary ze slono-  
viny nebo kovu v 5. století, aby se ve století následujícím pře-  
neslo do rozměrů monumentálních, jak o tom svědčí mozaika  
Matky Boží v absidě v Parenzo v italské Istrii.

Skutečné byzantské umění nemá v sobě nic rustického, pri-  
mitivního. Navazuje totiž na klasické kánony, vzory krásy, jež  
v pozdním umění římském redukovalo své formy do abstrakt-  
ního iluzionismu v jeho vývoji k expresionismu, kde obraz měl  
budit dojem skutečnosti, i když ji v podstatě nezobrazoval.  
Kromě toho se uplatňoval vliv egyptských pohřebních portrétů,  
které svou majestátní strnulostí vyjadřovaly duchovní ráz nad-  
zemského světa. Tím také vystoupil do popředí význam lidské  
postavy, zdůrazněný památkou na mučedníky a svaté, které toto  
umění mělo zobrazovat. Tak se stalo, že někdejší symboly byly  
nejen opuštěny, nýbrž osmdesátým druhým kánonem koncilu  
trulánského z r. 691-692, konaném ve velkém sále císařského  
paláce, trullon, v Cařihradě - odtud jeho jméno - dokonce zaká-  
zány. Mimoходом řečeno: tento koncil, zvaný také quinisex-  
tus, protože doplňoval dekrety pátého (II. cařihradského r. 553)



a šestého (III. cařihradského r. 680-681) všeobecného sněmu, upravil a kodifikoval mnoho zvyků křesťanské východní církve a tím ustanovil její charakteristickou disciplinu, která v mnoha případech neztratila svou platnost ani dodnes.

Uctívání svatých a vznik jejich ikon si mnohdy nemůžeme dobře představit bez poutí k jejich hrobům (*martyria*), kde se rozdělávaly jejich portréty, vzory budoucích ikon. Za příklad můžeme vzít reliéf ze slonové kosti egyptského mučedníka svatého Meny, který se vystavuje v Museo Sforzesco v Miláně, anebo portréty svatého Petra a Pavla v římských katakombách svatého Šebestiána.

Podobně na Kalvárii a u baziliky Nanebevstoupení na hoře Olivetské v Jeruzalémě si poutníci mohli pořídit *ampulky* či vázičky s olejem z votivních lamp, hořících na těchto posvátných místech. Reliéfní obrazce na těchto ampulkách, překvapující dokonalostí umělecké kresby, se staly modely budoucích ikon Nanebevstoupení, Ukřižování a Návštěvy zbožných žen u hrobu Páně. Dnes se jich celá řada uchovává v muzeu v Monze v Itálii.



Robert F. Taft

# Život z liturgie

Tradice Východu i Západu



Jiří Novotný



světlo ikon

REFUGIUM  
VELEHRAD ROMA