

2013/6
červen



Poutník

časopis Obce unitářů v Brně

POUTNÍK

Obsah čísla 6/2013

<u>Pozvánka na Květinovou slavnost</u>	<u>1</u>
<u> Květinová abeceda</u>	<u>1</u>
<u> Blahopřání</u>	<u>2</u>
<u>Jarmila Plotěná: Co je posvátné?</u>	<u>3</u>
ThDr. Karolina Sofia Kučerová: <u> Teologie ikon, ikony Krista, řeč ikonografických symbolů</u>	<u>7</u>

Jarmila Plotěná

KVĚTINOVÁ ABECEDA

Agapé – láska, která na prospěch nedá,
Bohu či Tvůrci své všechny snahy předá,
Cestu jen k němu vždy a všude hledá,
Dar přináší a pranic nečeká,
Energie jí z Ducha přitéká,
Filosofie – to cesta daleká,
Graciéznost, kterou může mít jen květ,
Horlivost, s níž bez reptání zdobí svět,
Chválu tvůrce touží povědět,
Inspirace květu, hlavně pro nás, lidi,
Jemnost však taková se u nás nevidí,
Krása zde všechny barvy jemně řídí,
Láska je vzorem všem, kdož nezávidí,

***M**ír, který u lidí je tolik vzácným hostem,
Nevinnost navzdor světským nepravostem,
Oběť, co není okázalým postem.
Pokora provází každý květ,
Řád naplnit a sloužit smět.
Stvoření úkol všeho – i člověka,
Tajemství Bytí tak pozná veliká.
Umíráním svůj život dále předá,
Vzkříšením jiný květ se zvedá v
Zastavení svou naději hledá.*

Srdečně Vás zveme na

KVĚTINOVOU SLAVNOST

Brněnských unitářů, která se koná na Staňkově 18a, Brno

V PÁTEK 28. ČERVNA 2013 V 17,00 HOD.

Téma slavnosti: POSVÁTNOST ŽIVOTA

Přineste si květinu do
společné vázy.



BLAHOPŘÁNÍ

všem členům i přátelům Brněnské obce unitářů, kteří se
narodili v červnu



VŠE NEJLEPŠÍ!

- 7.6.** Ludmila Šebestová
- 10.6.** Dr. Eva Silvová
- 13.6.** Miloš Horký
Josef Vařecha
- 17.6.** Rev. Mgr. Jarmila Plotěná
Kazimír Češka

CO JE POSVÁTNÉ?

Zastavme se s porozuměním otázce: Co je posvátné? Uvědomme si, co pro nás znamená toto téma a sami sebe se ptejme: Co je pro nás posvátné? Setkali jsme se již někdy s posvátností? Co to je? Jaké má vlastnosti?

Posvátno má vždy přímý vztah k tomu nejpodstatnějšímu, má vždy přímý vztah k tajemství. Skrze posvátnost vede cesta k tajemství života. To nejpodstatnější, nejbytotnější je skryto a vyjevuje se posvátností. Posvátnost je stopou vedoucí k tajemství. Posvátnost znamená „Zde je On“. Je stopou, která vede k Němu. Posvátnost vede ke „středu“ přímou cestou. Prožitek posvátného není záležitostí vnějších schopností. Působí mnohdy skrze hmotné smysly, ale jde za smysly dál. Působení scenérie posvátného místa, krajiny, stavby,... Není tomu tak vždy.

Působení posvátnosti času nevyžaduje vnímání hmotnými smysly. Posvátnost, kterou vyzařuje nějaký člověk také není podmíněna smyslovými vjemy. Nemusí být takový člověk vnějškem nijak zvláštní a přitom je nositelem – zprostředkovatelem posvátného poselství, i když mlčí.

Čím a jak člověk vnímá posvátnost? Řekněme: s apoštoly býval přítomen Ježíš. Když v něm jeden z nich rozeznal onu posvátnou spojitost s božstvím, řekl mu Ježíš: „ To ti nesdělilo tělo ani krev...“ Vnímání posvátna vlastně není záležitostí vyloženě ani toho, co se obvykle nazývá citem – tedy citěním, neboť cit – citění bývá proměnlivé a pomíjí.

Zážitek posvátna není ani záležitostí rozumu, často je téměř nepopsatelný, rozumem těžko zachytitelný. Zážitek posvátna není záležitostí ani vůle, nemůžeme si takový zážitek nijak vynutit, ani koupit, i kdybychom absolvovali jakékoliv nákladné cesty do nejslavnějších chrámů, nejvýznamnějších pyramid a posvátných kra-

jin – může se nám stát, že se tam s posvátnem nesetkáme. Také můžeme prožít desítky svátečních dnů, různých svatých dnů a nocí všech možných náboženství a nepoznáme posvátno. Ono uniká jakémukoliv náznaku vlastnění, uchopování, chtění, dosahování.

Posvátno je plaché a právě tak jako tajemství, rádo se skrývá. Zdá se, že Ono samo je aktivní, člověk je pasivní, přijímající. Posvátno navštíví jen toho, kdo se mu otevře a je schopen je přijmout, nebrání se mu... Posvátno si člověka bere celého a kdo se jím nechá navštívit, bude jím zcela proměněn. Zážitek velkého setkání s posvátnem se nezapomene. Už nikdy člověk po takovém setkání nebude moci být lhostejným k čemukoliv, co jen vzdáleně se k posvátnu nějak vztahuje. Už napořád bude člověk toužit se s Ním znovu setkat a při vzpomínce na Ně se mu ztají dech. Posvátno proměňuje a zanechává nesmazatelnou stopu, která říká: „Zde byl On,“ „Tudy šlo Tajemství“...

Tak posvátný čas, posvátný prostor, písmo nebo posvátná věda otevírají bránu Tajemství života, o kterém se nekřičí na tržištích, o kterém však šeptá každá chvilka skutečného ticha a vnitřního míru, každý kousek země spatřený vnitřním zrakem, každý člověk – bytost, s nímž jsme se skutečně SE-TKALI v Duchu a Pravdě. Každá tkáň života, neboť je posvátná, každá chvíle posvěcená – zposvátněná čistou radostí, bytostně prožívaným veselím, tancem, oslavou onoho Tajemství.

Tím a mnohým dalším čistým, niterným a plným světla stahuje lidská bytost posvátno do života Země, tím člověk světlí, posvěcuje život, účastní se tkaní osnovy od neviditelného k viditelnému, od duchovního k materiálnímu, neboť účast na zážitku posvátna, jeho přijetí a jemu se otevření posvěcuje nejen příjemce, ale má vliv na veškerenstvo ve smyslu propojování – duchovní komunikace – přijímání. Ne nadarmo vnitřní význam tajemství sv. přijímání nazývali již dávní křesťané latinsky Communicatio. Neboť přijímat v duchovním slova smyslu znamená propojovat svůj život s duchovním světem a tím také život proměňovat – posvěcovat.

V letmé „exkurzi“ toho, co může a mělo by nést stopu posvátna, vzpomeňme, že existoval od nepaměti pojem POSVÁTNÁ VĚDA. Připomeňme si, o co jde, např. slovy René Guénona:

„... V civilizacích, které mají tradiční charakter, je intelektuální intuice principem všeho; jinými slovy, základ je tvořen čistým metafyzickým učením a vše ostatní se na něj napojuje podle uplatnění v různých řádech. Obdobně je tomu především u sociálních institucí; na druhé straně platí totéž také pro vědy, to znamená pro vědomosti vztahující se k odpovídající oblasti, které v těchto civilizacích mohou být nahlíženy jen jako závislé na této intuici, a v určitém směru jako prodloužení či odraz absolutního nebo principiálního poznání. Tímto způsobem je skutečná hierarchie všude a stále dodržována: relativní už není vůbec považováno za nejsoucí, což by bylo absurdní; je mu věnována pozornost do té míry, do jaké si to zasluhuje, avšak je mu vymezeno řádné místo, které nemůže být než druhotné a podřízené; a samotná relativnost je hus-tě rozvrstvena podle větší či menší vzdálenosti od oblasti principů.“ René Guénon: Krize moderního světa, Hermann a synové, 2002, s. 63.

A dále:

„ Podle tradiční koncepce důležitost jakékoli vědy nespočívá ani tak v ní samotné jako spíše v tom, že je prodloužením nebo druhotným odvětvím doktríny, jejíž základní část tvoří, jak jsme již uvedli, čistá metafyzika. Přestože je každá věda vždy legitimní a zabírá jen místo, které jí skutečně vzhledem k její povaze náleží, je lehce pochopitelné, že pro toho, kdo má znalosti vyššího řádu, ztratí nutně znalosti nižšího řádu na zajímavosti a zůstávají zachovány jen v závislosti na principiálním poznání, to znamená do té míry, v níž je na jedné straně reflektují v té či oné oblasti, nebo v níž jsou na straně druhé samy schopny vést k tomuto principiálnímu poznání, které v našem případě nemůže nikdy zmizet z dohledu ani být obětováno více či méně náhodným úvahám. Toto jsou dvě navzájem se doplňující role patřící „tradičním vědám“: na jedné straně coby aplikace doktríny umožňují propojit mezi sebou všechny řády reality, spojit je v jednotu úplné syntézy; na straně druhé jsou, alespoň pro někoho a v souladu s jeho schopnostmi,

přípravou k vyššímu poznání, svým způsobem cestou k němu, a v hierarchickém rozdělení podle existenciálních stupňů, k nimž se vztahují, tedy představují tolik stupínků, kolik je třeba k vystoupení k čisté intelektualitě. Je až příliš zřejmé, že moderní vědy nemohou na žádné úrovni splňovat ani jednu z těchto úloh; proto jsou jen „profánní vědou“ a ani nemohou být ničím jiným, zatímco „tradiční vědy“ svou provázaností s metafyzickými principy tvoří skutečnou součást „vědy posvátné.“ René Guénon: Krize moderního světa, Hermann a synové, 2002, s. 74 - 75.

Tak je dle René Guénona a podobně směřujících autorů „posvátná věda“, právě tak jako prožitek jakéhokoliv posvátna iniciační záležitosti ve smyslu „nesmazatelného“ posvěcení, tedy zasvěcení člověka ve smyslu poznání Pravdy. Toto poznání Pravdy, neboli velké setkání s tím, co přesahuje materiální stránku jsoucna, není z řádu lineárního poznávání a nemá také charakter získané informace ani nauky. Ono je ze všeho nejbližší tomu, co by se dalo dosti nepřesně nazvat setkání se Zdrojem nebo zdrojovostí a otevřením „oblasti vhledu“ pod povrch zdání se. Jejím základním rysem je živý, aktivní a adresný vztah k příjemci, neboť, jak bylo již poznamenáno – „posvátno proměňuje“.

Také posvátná místa a krajiny – jsou-li prožity, mají jasný iniciační charakter a „fungují jako místa komunikace světů“, jako místa zasvěcující do jejich jednoty. A to nikoliv informací, ale prožitkem – účastí na této jednotě. Posvátná místa, stavby a krajiny jsou totiž místy, kde se opakovaně „nebe k zemi sklání“, kde jako by byl tento zážitek domovem, jsou tyto části Země, kde „přebývá Bůh“. Tento zdánlivý protimluv k všudypřítomnosti Boží, která bývá tak často různě vykládána a je jako slovní spojení stejně jen obrazem skutečnosti, poněkud napovídá či dává tušit, že ono „přebývání“ je „umožněno“ díky přijetí a otevření se téhož principu v člověku. Místa, kde se toto opakovaně děje, jsou tak stále posilována, jako by zasvěcení přinášelo zasvěcení, posvátné přitahovalo posvátno (které je v člověku, kterým JE nebo může být vědomě člověk, pokud se MU otevře).

Rovněž posvátný příběh často spjatý s krajinou, která je přímo pro něj utvořena, má zasvěcovací charakter jen pro toho, kdo je k jeho přijetí schopen a otevřen. Proměna charakteru, životních okolností a událostí v životě zasvěčeného jsou potvrzením reality této iniciace. „Po ovoci“ poznáme přítomnost stopy velkého setkání.

Posvátné dějiny bývají samy o sobě vlastním smyslem připomínání si posvátných příběhů, příběh i dějiny mají jedno společné – nepatří historii – minulosti, ale znamenají živou přítomnost pro člověka a ukazují mu jeho vlastní situaci, v níž se nachází. Posvátné dějiny zahrnují životní příběh každého, kdo je může přijmout. Tak posvátno je pro nás adresné, nás samotných bytostně se týkající a jeho význam tkví v proměňujícím zážitku.

ThDr. Karolina Sofia Kučerová

TEOLOGIE IKON, IKONY KRISTA, ŘEČ IKONOGRAFICKÝCH SYMBOLŮ

Na úvod bych ráda zdůraznila, že dnešní povídání se bude zaměřovat především na úvod k pochopení východního křesťanského umění. Ikona si musela zpočátku proklestit cestu dogmatickými spory ikonoklastů-odpůrců a ikonodůlů-zastánců a nakonec díky vítězství ikonodůlie se mohlo toto spirituální umění barev a světla rozvíjet a působit v lidských srdcích. Kolem těchto křesťanských obrazů nelze projít úplně bez povšimnutí. Jejich uchvacující nadpozemská krása pohladí každou duši procházejícího, byť naléhavému promlouvání transcendentna nerozumí. Ikona obejmě a pochová ve svém náručí nejen duši pravoslavného věřícího, nýbrž duši každého POUTNÍKA. Budeme mluvit o řeči, která probíhá nonverbálně, a přesto velmi jasným a srozumitelným-kanonickým jazykem. Avšak je mu nejprve třeba z teologického hlediska porozumět.

1. TEOLOGIE IKONY

Slovo ikona pochází z řeckého *eikon*. Znamená obraz, zobrazení, podobu, podobenství, přirovnání avšak i modlu. Díky své mnohoznačnosti tak odkrývá mnoho různých významů a nabízí také širší spektrum interpretací. Abychom správně pochopili křesťanskou východní tradici duchovního umění a naučili se porozumět hlubokému a nadpozemskému pohledu ikon, musíme se stručně seznámit s trojiční teologií a christologií.

Co říká ikona, když k nám promlouvá?

Ikona je jakési vnitřní zření v barvách, teologie v barvách, modlitba v barvách a pravá teologie krásy. Ikonopisci, či malíři ikon vyjadřují svým uměním ty nejdůležitější teologické myšlenky – vztah obrazu a Předobrazu, vtělení Božího Syna, proměnění kosmu a zbožštění člověka. Ikonopis vychází z křesťanského učení o Božím vtělení. Tedy, že Bůh přijal podobu člověka.

Základ jakéhokoliv duchovního uměleckého zobrazování je zakotven v Boží Trojici. Bůh, jako prvopočátek a příčina všeho, má ve všem dokonalý obraz sebe sama. Už apoštol Pavel nazývá Krista jako obraz neviditelného Boha. Ale jak tato zobrazitelnost koresponduje se Starozákonním nařízením Ex 20: *Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.* Pokud má Kristus lidskou i božskou přirozenost, jak je možné ho zobrazit?

Začneme úplně od začátku. Křesťanské učení v prvních fázích svého vývoje si potřebovalo vyjasnit, čemu vlastně věří. Církevní otcové se ve svém pojetí mnohdy lišili a protože byli v prosazování svých názorů velmi tvrdošijní, bylo nutné stanovit pravidla a vymezit pojmový aparát.

První otázkou bylo, o co v trojici vlastně jde. Na počátku 3 stol. vystoupil Sabelius s prohlášením, že víra v trojjediného Boha je holý nesmysl. Jak by mohli být tři osoby v jedné Boží podstatě? Vyřešil to tak, že přidělil osobám role, které jsou projevem jednoho Boha na jevišti světa. Ve starozákonní době působí projev Otec, v novozákonní podobě projev Syna a Duch Svatý je projevem ži-

vota církve.

Další významný heretik, Areios, považoval Sabelia za scestného teoretika. Ve snaze zachovat tři osoby, vymyslel, že každá osoba-hypostaze bude mít svojí vlastní podstatu. Areiův Bůh je samotář, jediný dobrý, moudrý a všemohoucí a Syn je na nižším stupni. Není schopen poznat Otce podle podstaty a tím pádem nemůže být jeho dokonalým obrazem. Což popírá Pavlovo tvrzení o Ježíši jako *Božím obrazu*.

Proti Areiovi vystoupil Athanásios a navzdory jeho samotářskému Bohu postavil paradox dokonalého obrazu, který neztrácí nic z dokonalosti předobrazu. Vycházel z toho, že pokud křesťanství chápe spásu jako *zbožštění*, pak musí přiznat Kristu i plné božství, jinak by nemohl spasit druhé. Z prosté logiky, že stvořené nemůže spasit stvoření.

Proto ve Vyznání víry křesťanské církve nalezneme tyto paradoxy: Jednotu v jedné podstatě-*usii* Otce i Syna ovšem bez vzájemného smíšení božské a lidské přirozenosti v jediné osobě-čili *hypostazi* Krista.

Máme tedy osobu Ježíše Krista, který má božskou a lidskou přirozenost. A tady se dotýkáme samého základu teologie ikony: Bůh má dokonalou ikonu sebe sama. Ale jakým způsobem je její zobrazení možné? Podstata problému, který vedl k dalším dogmatickým sporům o ikonu, vyvrcholil v 8. století. Na jedné straně stojí zastánci ikon – ikonodulové a na druhé odpůrci ikony – ikonoklastové. Podotýkám, všichni jsou orthodoxní věřící tělem i duší. Otázka zní: je možné vytvořit obraz Krista pomocí neživých barev? Zastánce ikonoklasmu iritovala nejvíce materiální podstata ikon, která svoji pouhou matérií urážela svůj boží Předobraz. Zatímco křídlo ikonodulů obhajovalo své pozice slovy Jana z Damašku takto: V době, kdy neměl Bůh tělo ani formu, nechával se poznat v obrazech. Nyní, když přijal lidské tělo v osobě Krista, stal se viditelným, je možné vytvořit zobrazení viditelného Boha. Tím se člověk neklaní hmotě, ale stvořiteli této hmoty. Když Bůh přijal tělesnost, je tak hmota vlastně prostředníkem k Vykoupení. Tedy neuctívá

hmotnou ikonu jako obraz, ale prostřednictvím ní svůj Předobraz-Boha. V ikoně se uskutečňuje setkání Boha a člověka v modlitbě.

Spory o ikony měly dvě fáze a byly nakonec zakončeny vítězstvím ikony. Vítězstvím v tom smyslu, že byla roku 843 na Konstantinopolském sněmu úcta k ikonám rehabilitována. Je třeba zdůraznit, že ani v případě ikonoklastů nešlo primárně o nenávisť k ikonám. Argumentace této názorové skupiny se bohužel nezachovala, pouze ve spisech obránců ikon. Teologické závěry ikonoklastů byly samozřejmě, jak to tak bývá, ihned zlikvidovány jako závadné. Ikonoklasté se právem obávali tendence k tzv. modlářství, tedy oprašování materiální podoby ikony jako pohanských model a domácích bůžků. Měli obavu z přirozené lidské tendence duchovního vyprázdnění, díky oslavování matérie.

Teologie ikony ve své konečné fázi dostala tedy následující podobu. (Podle patriarchy Nikefora a Theodora Studijského)

Popsatelnost je jedna z bytostných vlastností stvořeného světa. Popis věci zaručuje její existenci. Popsatelné je určeno prostorem a časem, svým počátkem a poznáním. To charakterizuje bytí a je zahrnuto do hranic konečného.

Zobrazení – malba a kresba, jsou umělecké činnosti. Ikona je napodobením Předobrazu. Jeho otisk, ale svojí podstatou je od Předobrazu odlišná. Tedy obraz, ikona je možná jedině ve vztahu. Ve vztahu ke svému Předobrazu.

Theodor Studijský upřesňuje, že ikona Krista je s Kristem totožná *hypostaticky*, tedy podle osoby, ale je od něho odlišná svojí podstatou. Základ teologie ikony tedy tkví v božské a lidské přirozenosti Krista. Jeho osobu-*hypostazi* není možné popsat podle božství, které nikdy nikdo neviděl, ale podle lidství, které je v ní viditelné. Jaký je vzájemný vztah těchto dvou obrazů: viditelného a neviditelného v Kristu? Obraz (to viditelné) je odlišný od svého Předobrazu (to neviditelné) svým způsobem existence. Ale jejich jednota je zajištěna pronikáním energie z Předobrazu do Obrazu. Neboť ve vtěleném Kristu je dán Obraz i Předobraz.

2. TECHNIKA A SYMBOLIKA

Materiálově není ikona omezená. Ohledně zobrazení existuje jen jedno omezení, které ovšem nestrpí žádnou výjimku:

Ikona nesměla a nesmí být nikdy plně plastická.

Proč?

Řekové viděli ve svých bozích ztělesněné ty moci a síly, které působily v každodenním životě. Tito bozi nebyli ale nikterak chápani jako všemohoucí ve smyslu monoteistického myšlení. Mýty se o nich vyprávěly jako o lidech. Byla jim však připisována větší moc než lidem a měli nesmrtelnost.

Dle tohoto chápání byli bozi zobrazováni jako lidé, tzn. celým tělem, plně plasticky.

V helenistické epoše se tyto představy rozbily. Náboženství přestalo být konstitutivním elementem státního života, stalo se soukromou záležitostí. Jednotlivec si mohl zvolit, k jakému božstvu, jakému náboženskému nebo filosofickému přesvědčení se přikloní. Mýty o bozích ztratily svou sílu. Pro lidi dostal svět nepřehledné kontury. Není proto náhodou, že v prvních staletích po Kristu, tedy v té době, ve které se rozpustil řecký Pantheon a staré sochy bohů ztratily svou kultickou funkci, vznikl portrét. Portrét je římským výtvozem. Dvourozměrná malba nemá reálný prostor. Neboť křesťanské obrazy nezamýšlely zobrazovat světскost; spíše mířily k tomu, aby vypovídaly o božském, tzn. vložit do obrazu obsahy, významy a smysly, které naši faktickou světskou skutečnost transcendentují.

S tímto pozadím je nám jasné, že plně plasticky, jako prostředek zobrazování, musely být jednoznačně vyloučeny.

Většina portrétů mumií z Faijumu byla provedena enkaustikou. Tím se označuje malířská technika, která jako pojídlo používá zahřátý včelí vosk. Tato technika byla používána již v řeckém malířství. Protože vosk je opravdu odolný, zachovaly se enkaustické obrazy dodnes zářivě a jasně.

Nevýhody voskové malby jsou však nabíledni. Jelikož zahřátý vosk při nalití na desku obrazu hned tuhne, zůstávají takto nanesené plochy barvy vedle sebe nespojeny. Jemnějších přechodů nelze dosáhnout.

Proto byly snahy udělat vosk přidáním olivového oleje a pryskyřice jemnější nebo ho zcela nahradit olejem, aby se barva dala nanášet štětcem (štětcová enkaustika). Dodatečné pojídlo (tzv. punský vosk) se vytvořilo tím, že se vosk několikrát vařil v mořské vodě a přidáním sody zmýdlovatěl a potom vybledl. Nakonec se malovalo i směsí pojidel, která se vyrobila z vosku a vaječné emulze. Nejstarší zachované ikony z 6. a 7. stol. jsou až na malé výjimky malovány jednou z enkaustických technik.

Olejomalba k ikoně zásadně nepatří. Ze stejného důvodu jako se v pravoslavné hudbě zamítají varhany. Protože jejich zvuk je příliš hutný a tělesný. Olejové barvy jsou tučné a hutné. Jak varhany tak tyto barvy jsou tělesné a pozemské, což je nežádoucí.

Výroba deskové ikony

Ikona se nemaluje, ale podle křesťanského pojmání píše. Znamená to, že může být zdrojem duchovního poučení i pro křesťana, který neumí číst a psát - a takových byla v prvokřesťanské době většina. Ikona je tak textem, vyjádřeným výtvarnými prostředky - je vlastně zobrazeným evangeliem. Ikonopisec na desce obraz sám nevytváří, ale jakoby odkrývá Boží obraz, který je již vlastně hotov, jen jej odhalit. Nosičem malované ikony je většinou dřevěná deska. Formát závisí na tématu obrazu.

Velikost se orientuje podle funkce ikony. V kostelích a chrámech nalézáme ikony vyšší než 1 m. Výška domácí ikony se pohybuje mezi 30 a 35 cm. Podle formátu a velikosti je dřevěná deska vypracována z jednoho kusu nebo je sklížená z více prken.

Dřevo musí být bez suků, pryskyřice a dobře vyschlé. Dříve byly samozřejmě používány druhy dřeva, které rostly v dané oblasti. Ve středomoří se ikony vyráběly z cypřiše, olivy, smokvoně, platanu, ořechu, borovice a topolu. V Rusku dávali přednost lípě,

sáhli ale i po olši, dubu a bříze. V oblasti Novgorodu, Pskova a Jaroslavi byly desky vyráběny z borovice. V Novgorodě nalézáme mnoho smrkových prken, a na Sibiři používali modřínové dřevo.

K úkolům tesařů patřilo také ještě vyhloubit na přední straně prohlubeň, která tvoří vlastní plochu pro malbu. Ruské označení pro tuto prohlubeň je kovčég, což znamená „archa“ nebo „skříň“. Tím je funkce jasná. Okraj vzniklý prohloubením nemůžeme chápat jako dodatečný rám, ale jako náznak skříňového relikviáře, který pojal relikvii a chránil ji. Říká se, že ikona naznačuje okno - okno do nebe. Neukazuje skutečnost pozemskou, ale nebeskou. Není pokračováním tohoto světa, jako obyčejný obraz. Nepotřebuje rám, neboť již svou vnitřní stavbou je natolik odlišná od okolního prostředí, že jí rám spíše dusí. Na mnoha ikonách je život svatého namalován na okraji. Z formy a zpracování řezby, pomalování okraje a popisu, šíře a formy okraje, z hloubky a formy prohlubně můžeme opět usuzovat na stáří a původ ikony. V Rusku se setkáváme s plochými ikonami před rokem 1600 jen zřídka.

Ikonopisci nemohli být jen tak obyčejní lidé. Církev se v tomto ohledu chovala velmi přísně výběrově. Nároky byly kladeny nejen na jeho umělecký talent, ale zvláště na jeho osobní, soukromý život. Ikonopisec musel být pokorný abstinents dodržující celibát, veškerý postup práce měl nařízeno konzultovat s církevními otci. Takže toto povolání bylo i po této stránce poměrně náročné. Ovšem pokud se choval tak, jak pravidla žádala, získával od církve i cara velké výhody. Když ovšem toto nedodržel, dostal zákaz další činnosti a z váženého člověka se stal takřka vyděděnec. Ikonopisné prvopisy, tedy manuály, obsahovaly naprosto jasné předpisy téměř na všechno. I na způsob omývání a očišťování starých ikon. Ikona se stala ikonou až tehdy, když církev uznala, že obraz odpovídá zobrazovanému předobrazu a dovolila umělci udělat nadpis, tedy ikonu pojmenovat.

Samotná práce ikonopisce začínala dříve teprve s přípravou malířského podkladu. Plocha se zdrsňuje, vícekrát natírá kličem a po posledním zaschnutí se polepí plátnem nebo konopnou tkaničkou. Takto vzniklá elastická vrstva umí zachytit přirozené pohyby

a deformace dřeva, že malba zůstane neporušená. Někdy se popelovaly látkou jen ohrožená místa. Tam, kde se látková vrstva vynesla, byla malba později zpravidla poškozena. Klihi si ikonopisci vyráběli vařením zvířecích kůží. V rybářských oblastech se získával ten nejlepší klih z plovacích měchýřů ryb. Získávání a zpracování tohoto klihu je náročné a pracné.

Teprve na naklihoivaný látkový podklad se nanáší malířský základ. Dříve se skládal z různých směsí kříd, alabastrového prášku, klihu a vody, které se potom ohřívaly ve vodní lázni. Příležitostně se k těmto směsím přidával i olej, med nebo žloutek, aby byl podklad jemnější. Tato pastózní směs se teplá nanášela štětcem v tenkých vrstvách a musela po každém nátěru proschnout. Na dostatečně silný a jemný podklad, který se neodloupne, je potřeba asi tak sedm vrstev. Hrubý povrch nátěrů se srovnal špachtlí a obrousil buď přesličkou nebo pemzou. Bez tohoto náročného vrstvení se nedosáhne trvanlivé deskové malby. Sytý bílý podklad (rus. levkás, z řec. leukós = bílý) prosvítá při průsvitné malbě skrz barevné vrstvy a nechává ikonu současně zářit zevnitř.

Barvy, se kterými ikonopisec píše, maluje, se skládají z pigmentů a pojidla. Jako pojidlo používal žloutek, který se ředil vodou, v byzantské oblasti fíkovým mlékem nebo octem, v Rusku kvasem. Vaječná emulze rychle ztverdne a vyschne a po roce se už vodou nerozpustí. U rumělky a ultramarínu (chrpová modř, šmolka) se musel jako pojidlo vzít bílek nebo jiné klihy.

Pigmenty (ve vodě nerozpustné barevné částičky) se z velké části získávaly z domácí země. K těmto přírodním anorganickým pigmentům (zemité nebo minerální barvy) se přidaly později organické pigmenty, které se lidé naučili vyrábět z živočišných nebo rostlinných barviv. Takto pochází např. červená z kořene mořeny barvířské - *rubia tinctorum*, žlutá ze šťávy krušinky nebo z nezralých bobulí řešetláku, purpur ze šťávy nachovce (hlemýžď) nebo karmín ze samičího nopálovce karmínového (hmyz).

Ikonopisci praktikovaná temperová malba je nanášena ve vrstvách, a sice stínem a světlem. Tato malba se povede, jen když se

jasně naplánuje a systematicky a detailně provede. Nejdříve se ze všech ploch položí základní barvy, ty pak zůstanou jako barvy stínu. Potom se vypracují od pozadí jednotlivé části obrazu: hory, rostliny, architektura a u osob oděv a odstín lidské pleti. Vypracování znamená, vždy v nových lazulách, nanést zesvětlení. Tento postup je znám již ze starořeckého malířství. V byzantské oblasti stojí dva způsoby zesvětlení vedle sebe. Záhyby oděvů se zesvětlují terasovitým odstupňováním. Přitom zůstane základní barva jako stín, a na tuto základní barvu se klade světlejší barva ve stále se zmenšujících plochách. Běžné tři stupně zesvětlení se dosahují přidáním bílé. Podle vylíčeného principu se vypracovávají i skály a rostliny. Nejsvětlejší se dělá čistou bělobou až nakonec. U odstínu lidské pleti a zvířat platí jiný princip. Pravidlo – pracovat od stínu ke světlu – je zde také dodrženo, ale zesvětlování se nenanáší te-rasovitě, ale je modelováno bez přechodů ze stínové barvy až k bílé. Přechodů dosáhneme jemnými průsvitnými tahy. Tyto byzantské malířské principy se v Rusku různě variovaly a zlepšovaly. Během staletí se v různých regionech malířské styly vybrušovaly k dokonalosti, používaly se odlišné barevné palety, podle kterých lze poměrně přesně určit ikonopisecká škola, stáří, původ, dílna.

Chrysografii (z řec. chrysós = zlato a gráfo = kreslit, malovat, psát), tzn. nanesením zlatého zdobení na roucha, vlasy, trůn, Bibli a další, se malba zakončuje. Existují různé techniky. *Závěrečná fermež* (rus. olífa) se nanáší poté, co tempera dobře vyschne, tedy asi za rok. Fermež se dříve skládala z různých směsí olejů a pryskyřice, jejichž působení bylo ještě pozměněno zahříváním a přidáním solí, oxidů kovů a jiných. Jako každý houslař, tak i každá malířská dílna, měla svůj „tajný recept“. Olejová fermež se každopádně nanášela v několika tenkých vrstvách a musela ležet několik měsíců na slunečním světle, aby vyschla. Olejový film sice udělá temperové barvy ze začátku zářivější a chrání je před prachem a sazemí, ale každá olejová fermež časem žloutne a pojímá sama prach a saze. Mysticky tmavěhnědé tóny mnoha ikon, hlavně ruských, nejsou původními barvami, ale dílem ztmavlé olejové fermeže. To je vidět hlavně u mnohých „černých Matek Božích“. Dobrý

restaurátor umí tento olejový film sejmout a zvýraznit původní barevnost.

Estetická kvalita barev je u ikon druhořadá. Dobře namalovaná ikona ladí samozřejmě barevnou kompozicí. V první řadě se však ikonopisec a pozorovatel soustřeďují na symbolický význam barev. Přirozeně daná universální barevná symbolika není. Význam se barvám přiděluje nějakou interpretující společností. Náboženská společnost dává význam barev do vztahu k obsahům jejich víry. Tyto významy se pak prožívají tak, jakoby se v nich manifestovalo Bytí, které reprezentují, nebo jakoby byly samy částí bytostného projevu tohoto Bytí. Barva je chápána jako symbol, když představuje ve vědomí pozorovatele „něco jiného“ nebo to něco jiného sama ztělesňuje. Ne barva jako taková je symbolem. Symbolem se stane tou interpretovanou souvislostí. Tuto souvislost musí pozorovatel znát. Jinak zůstávají významy barev němé nebo jsou špatně chápány. Tak se např. na Západě chápe černá jako barva smutku, zoufalství, temnoty, noci a smrti. V Orientu a ve starém Řecku se při smutku nosila bílá. Také v Číně symbolizuje bílá smutek a u Aztéků stála bílá pro západ slunce a noc. Naproti tomu v celém křesťanství symbolizovala bílá zmrtvýchvstání, vyjasnění a věčnou blaženost. Křesťané, kteří byli křtem pojati ke zmrtvýchvstání a věčnému životu, nosili a dodnes nosí při obřadu křtu bílý oděv. V Egyptě je barvou zmrtvýchvstání a znovuzrození černá. Ani na křesťanském Západě není jednotná symbolika barev.

Východní církve začala určovat symbolické významy barev až po ikonoklastických sporech. Ačkoli již Dionysios Areopagita označil určitý symbolický kánon barev, nedošlo nikdy k závaznému ustanovení významu symbolů. Můžeme říci jen něco všeobecného o základních barvách, protože toto téma není systematicky ani historicky zpracováno.

Purpur je barvou božské a královské moci a cti. Byzantští císaři nosili roucha, pláště a diadém z purpuru a psali dokonce rudým = purpurovým inkoustem, který příslušel jen jim. Purpurové pláště oblékali i císaři ve starém Římě. Ve stejném smyslu vlády, moci a cti ukazují ikony Krista a Marii v purpurových rouchách.

Označení „purpur“ je velmi nepřesné, protože v přírodě se vyskytuje mnoho purpurových odstínů. Pod purpurem bychom mohli rozumět i od-stíny od růžové přes čistě červené až po modrofialovou. Tmavě-fialový purpur znamená vedle vlády také pokoru. Tento purpurový odstín nacházíme často u zobrazení Krista. U Matky Boží potká-váme purpur ve směsi s hnědou. V tomto smyslu předepisuje pří-ručka pro malíře z Athosu pro Bohorodici „červená“ roucha.

Červená (pokud není chápána jako purpur) platí jako symbolická barva života a krve, ohně, války a násilí. Vyjadřuje taky spasi-telnou oběť Krista a krvavou oběť mučedníků. Jinak musíme číst červenou na obličejích, rukou a nohou andělů. Za domov andělů byl považován éther, jehož barva byla podle antických představ červená. Možná se k této představě dají přiřadit i „Kristovy purpu-rové tváře“.

Modrá - tajuplná, hluboká a vznášející se barva. Je to barva nebe, nebeského, nekonečného. Modrá transcenduje vše zemské, smyslové, tělesné a probouzí touhu po čistém a absolutním. Před-stavuje pravdu a věrnost, predikáty Boha, na kterého se můžeme spolehnout. Čistou modrou potkáváme také u Krista, Bohorodice, u archandělů, apoštolů a jiných svatých.

Zelená - doplňující barva k červené, střed mezi modrou a žlu-tou, je to střední a zprostředkující barva. Ztělesňuje zelený oděv země po suchu nebo zimě, mladickou vitalitu, růst, triumf nad smr-tí, a s tím také naději na nový život a zmrtevýchvstání. V západní tradici odkazují barvy zelená, modrá a červená na Trojici, přičemž zelená odpovídá Duchu Svatému. Specifická symbolická hodnota zde však není.

Hnědá - na Východě chápána jako protiváha modré. Proti ne-materiálnímu, vznášejícímu se, duchovnímu a transcendentnímu vyjádřeném modrou, je postaveno v hnědé to tělesně hutné, zem-ské, pozemsky lidské. U Kristových a Bohorodičných ikon se vy-skytuje často ve směsi s purpurem.

Tmavohnědá / černohnědá ukazuje na zřeknutí se světa, odříkání, pokání, askesi.

Bílá byla již Dionýsiem Areopagitou označována jako „příbuzná božskému světu“. Je v řecko-římském světě výraz pro světlo, čistotu, nevinnost, štěstí, radost, dobrotu, pokání i pokoru. V křesťanské tradici je smysl zachován, ovšem více zaměřen na Boží velkolepost a na jeho Pravdu, která se v Ježíši jako Světle zjevila světu. V tomto smyslu reprezentuje bílá na ikonách také nadzemský světelný svět. Bílá může tedy být: spodní roucho Ježíše-dítěte na ikonách Matky Boží, Ježíšův spodní šat a lněná plátna, jeho světelné roucho u Proměnění, stejně jako vousy a vlasy Krista - Emanuela. Bílá se objevuje také u rouch andělů, kteří náleží světu světla a přinášejí do něj poselství. Podle Zj 6, 2 se Kristus objeví na bílém koni, a podle 19, 11 - 14 ho bude následovat celá nebeská armáda na bílých koních, oděná v bílém lnu. Nebeská moc, která nese sv. Jiřího v jeho vítězném boji proti ďábelskému draku, je zobrazena rovněž jako bílý kůň. - V antickém světě byla bílá obvyklou kultickou barvou. O velkých svátcích nosili dokonce byzantští císaři bílou. Bílá se považuje za barvu moci, která proudí z nadzemského světa do světa našeho, vše zemské překonává a ukazuje se v člověku jako reálná a působící.

Černá - absolutní temno, opak ke světlu a k bílé barvě. V černé před námi stojí vše Bohu nepřátelské, věčná temnota, definitivní smrt a tma tohoto světa, která popírá veškerý život. Smrti vyrvaný Lazar vychází v bílých plátnech z černého hrobu. Černá je jeskyně Hádova, mystická jeskyně pod křížem s Adamovou lebou a jeskyně, ve které, s dítětem v jesličkách byla osvětlena tma tohoto světa. - Černá u asketického roucha může také vyjadřovat, že svatý dosáhl nejvyššího stupně askeze a všemu pozemskému zemřel.

Zlato - není ani přírodní barva ani barva vůbec, ale kov. Ve starém světě byly kovy přiřazeny planetám. Zlato jako kov slunce, reprezentuje světelný lesk božské skutečnosti. Zlato, které se objevuje často na rouchu Krista, vyjadřuje jeho boholidství. Panenské hvězdy a zlaté ozdoby na rouchách Matky Boží symbolizují zážrak, který Bůh skrze ni způsobil. Zlaté ozdoby označují Kristův trůn

jako nebeský. Zlato Bible ukazuje na Božskou dimenzi Logu-slova. V Byzanci stálo zlato symbolicky ještě nad purpurem. Podle Mt 2, 1 přišli „mágové“ z Východu, aby uctili Ježíše. Legenda brzy vypočítává dary, které dítěti přinášejí: Zlato na prvním místě, k tomu kadidlo a myrhu. Také zde není zlato ve smyslu pozemského bohatství, ale jako znak královské cti a poklad moudrosti nebeského krále. Svatozář nad hlavou svatého nebo aureola, která obklopuje celého proměněného nebo vyvýšeného Krista, symbolizuje tu Božskou dimenzi, ze které zobrazená osoba jedná a Božské světlo, které skrze tuto osobu do světa září. Velkou symbolickou silou má konečně i zlaté pozadí. Zlatá plocha je abstraktní a bezprostorová. Odstraňuje rozměr hloubky a neguje tím omezení prostoru, které vnímají naše smysly. Zlato nerezaví a více méně není vystaveno pomíjivosti. Tím se stává symbolem bezčasovosti. Představuje to, co je mimo čas a prostor. Ono neohraničené, nekonečné, bezčasové, věčné, transcendentní. V této dimenzi Božského je vše světlem. Proto tam není ani zdroj světla ani stín. Protože nebylo často zlato dostupné všem, malovalo se pozadí také žlutě, bíle, modře a zeleně.

světlo

Za přirozených podmínek vidíme všechny předměty osvětlené z určitého zdroje světla, umístěného v prostoru. V ikonopisectví není světlo nikdy přirozeným osvětlením, které padá na předměty a tělesně je modeluje. Ikona zviditelňuje v mediu abstraktní bezprostorové plochy to, co je z onoho světa, jako na promítacím plátně. Osoby na ikoně nejsou ozářené, ale prozářené. Mají vnitřní zdroj světla. To, co není z tohoto světa má zářit vlastním světlem barev do světa našeho a ozařovat ho.

svatozáře a nebeské výseče

Nimbus, svatozář (lat. „oblak“, „mlha“) je světelný kruh, kolo za hlavou nějaké osoby. Může být zlatá nebo také modrá, zelená či bílá. Forma i zlato dávají tušit, že dříve se možná jednalo o symbol slunce a byla atributem slunečních božstev a později obklopovala hlavy antických bohů, héroů a římských císařů. Také na ikonách symbolizuje nymbus skutečnost, že nějaký člověk žije, jedná a hovoří silou Božského, a Božské vyzařuje. Již kolem r. 200 byl

okolo hlavy Ježíšovy namalován nimbus. Od 5. stol. byl u Kristovy postavy malován nymbus s křížem a v něm řecká písmena O Ω N (ho on = ten, který je), tak překládá Septuaginta Ex 3, 14.

Gloriola (z lat. gloria = čest, sláva), také „velký“ nimbus, je světelný kruh nebo svatozář, která obklopuje celou osobu. Základním tvarem je zde také kruh jako symbol dokonalosti a věčnosti. Někdy může být z kompozičních důvodů ovál. Maluje se odstupňovanými modrými odstíny, ale i jinými. Když je gloriola zlatá, tak je to *aureola* (z lat. aureolus = zlatobarevný). Gloriola Pantokratora je často překryta dvěma čtyřúhelníky na sobě, ale posunutými. Vyjadřuje všechny konce vesmíru.

Zkratka pro nebe je nebeská výseč, která se sune jako kus kruhového okraje nebo někdy jako téměř celého kruhu z horního kraje ikony do plochy obrazu. Z této výseče vychází většinou paprsek, který vede k medailonu, ve kterém se vznáší holubice Ducha. Z medailonu se oddělují tři paprsky (za Trojici) do obrazu: Trojjediný Bůh působí skrze Ducha Svatého v našem světě.

Odpovídající symboliku ukazuje také *nebeský kvadrant*. To je nebeská výseč, která je umístěna v horním rohu obrazu a ukazuje se v něm Ruka Boží.

Gesta na ikonách, která nám jsou nepochopitelná, nás upoutají nakonec, jako např. zakryté ruce. Omezíme se zde na nejdůležitější prvky, které nejsou západnímu pozorovateli přímo srozumitelné. To jsou hlavně posunky a gesta.

Posunky rozumíme pohyby a postoje, které jsou podmíněné situací a staly se nevědomě. Některé jsou hned srozumitelné, některé potřebují vyjasnění. Např. posunky při pozdravu.

Posunek pozdravu je na Marii mířící ruka archanděla Gabriela ve scéně Zvěstování (podle Lk 1). Ukazovák, prostředník a také často malík pravé ruky jsou volně nataženy. Ostatní prsty zůstávají ohnuté.

Odmítající ruka Marie ve stejné scéně nebo k zemi padající učedníci ve scéně Proměnění (Mt 17) jsou *posunky vyděšení, úžasu a obrany*.

Nářek a smutek značí vzhůru natažené ruce. V zadržovaném smutku sklání truchlící hlavu do ruky. Tato ruka může být zakryta cípem roucha. Druhou rukou se podpírá příležitostně paže nebo ruka zvednutá k hlavě.

Posunky meditace a mlčení jsou prsty položené na ústa nebo rukou podepřená hlava.

Vedle nevědomých, ovšemže i kulturně utvářených posunků, stojí gesto. Je vykonáváno vědomě a použito úmyslně, tak např. gesta ukazování, která jsou pro pozorovatele jednoznačná. Gesto zobrazení máme např. u Bohorodičky, když volnou rukou ukazuje na malého Ježíše a světu ho nejen představuje ale i zobrazuje.

Pokračování v červenci a srpnu 2013

Foto na titulní straně: J. Plotěná

Foto Květiny: Z. Červená

Foto Růže: Peggy Greb, jde volné dílo z United States Department of Agriculture (staženo z wikipedie)

PROGRAM NA MĚSÍC ČERVEN 2013

Shromáždění se konají na ul. Staňkova 18a, Brno, budova OSC a.s.,
3. patro. Doprava: tramvaj číslo 1 a 6 - zastávka Hrnčířská

Středy 17 – 19 hod.:

- 5.6.:** Rev. Mgr. Jarmila Plotěná: **SLUNEČNICE - ZDRAVOTNÍ CVIČENÍ,
MEDITACE**
- 12.6.:** Rev. Mgr. Jarmila Plotěná: **SLUNEČNICE - ZDRAVOTNÍ CVIČENÍ,
MEDITACE**
- 19.6.:** Ing. Pavel Sedlák: **OBRÁZKY Z CEST** - videoprogram
- 26.6.:** Ing. Pavel Sedlák: **MINIKURS POČÍTAČŮ**

Pátky 17 – 19 hod.:

- 7.6.:** Rev. Mgr. Jarmila Plotěná: **ČLOVĚK A ČAS ŽIVOTA**
- 14.6.:** Magda Pulicarová: **OPĚT JEDNOU TIBET**
- 21.6.:** Prof. Miroslava Paulíčková:
PLANETA ZEMĚ POMÁHÁ ČLOVĚKU VE VÝVOJI
- 28.6.:** **KVĚTINOVÁ SLAVNOST BRNĚNSKÝCH UNITÁŘŮ**
Téma: POSVÁTNOST ŽIVOTA

Čtvrtek 18.30 hod.:

- 13.6.:** Společnost **ALLAN KARDEC: O ODCHÁZENÍ ZE ŽIVOTA**
(přednes **česky**)

Děkujeme všem dárcům za finanční příspěvky na našich akcích.



Obec unitářů v Brně vydává měsíčník „Poutník“ obsahující původní články členů a přátel Unitárie, články z historie unitářství, poezii, aktuality i zábavu.

E-mailová adresa: unitaria.brno@seznam.cz. Viz též www.unitaria.cz .

Pokud si přejete tento program nebo časopis „Poutník“ dostávat e-mailem, sdělte vaši e-mailovou adresu v kanceláři Obce unitářů v Brně.

Redakční rada: Rev. Mgr. Jarmila Plotěná, Mgr. Daniel Novotný,
Ing. Marie Vohlídalová, Ing. Ivan Sommer