

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Úloha klášterů v evropském umění
(ikonomalba a sochařství)**

Nikola Hejdová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Úloha klášterů v evropském umění
(ikonomalba a sochařství)**

Nikola Hejdová

Vedoucí práce:

Mgr. et Bc. Dagmar Demjančuková. Csc.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

Nikola Hejdová

Ráda bych na tomto místě poděkovala paní Mgr. Dagmar Demjančukové za ochotu a odborné vedení mé bakalářské práce.

Obsah

1	Úvod	1
2	Úvod do problematiky mnišství a klášterního života	3
2.1	Srovnání západních a východních klášterů	7
2.2	Denní rytmus v klášteře	7
2.3	Funkce klášterů	8
3	Historické pozadí tvorby ikon	12
3.1	Použití a význam barev a technik v ikonopisu	15
3.1.1	Popis významných ruských ikon	21
4	Románské sochařství	24
4.1	Činnost mnišských řádů ve Francii	26
4.2	Sochařství ve Francii	27
5	Závěr	32
6	Seznam použité literatury	34
7	Resumé	35
8	Přílohy	36

1 Úvod

Náboženství od počátků doprovází umění, které ztělesňuje jeho hlavní myšlenky a vytváří pro věřící základnu, o kterou se mohou opřít a vidět své ideje zhmotněné. Kláštery měly velmi rozmanitou působnost. Vytvářely základnu pro chudé, nemocné či pro poutníky. Ze zdejších dílen vycházely knihy, produkovala se zde vzdělanost. Kláštery také významně podporovaly sakrální umění. Samotní mniši či jeptišky se na něm aktivně podíleli. Tvořili díla, která můžeme dodnes obdivovat.

Bakalářská práce se zabývá vlivem klášterů na umění se zaměřením na ikonoklast a sochařství. Cílem práce je vytyčení úlohy, kterou hrály kláštery v rámci umění a vytvoření přehledu nejvýznamnějších sakrálních uměleckých děl s ohledem na historické pozadí. Nelze také opomenout umělce, zejména mnichy a jeptišky, kteří oddali svůj život Bohu a tvořili tato díla jeho jménem.

Práci budu dále členit do tří větších celků. První si klade za cíl objasnit funkci klášterů, historický vývoj mnišství a to jak západního, tak východního. Pro názorný příklad života v kláštorech jsem si vybrala klášter Cluny ležící v Burgundsku ve Francii. Ten představuje pro Západní křesťanství jakýsi předobraz dokonalého mnišství a zároveň je toto místo centrem soudobého náboženského života. Právě sem poutníci směřovali své cesty za posvátnými relikviemi, které byly uloženy ve zdejších kostelech a kláštorech.

Ikonoklastu věnuji druhou část. Nejprve se zaměřím na historické pozadí tvorby ikon a na seznámení s důležitými osobnostmi, které stály za rozvojem ikonopisu na Východě. V dalších kapitolách se budu věnovat byzantským a ruským ikonám. Ikony mají jasně vymezené vzory, podle kterých je ikonopisci píší a to, ať jde o hierarchii postav, tak o barvy, které jsou v ikonopisu zvláště důležité. Z tohoto důvodu barvám věnuji větší část a podrobnější popis. Vycházím zde zejména z knihy Egona Sedlera *Ikona*, která je pro mě v této práci klíčová, stejně jako *Ikona Krista* od stejného autora. Na konci této části o ikonopisu představím dvě významné ikony, a to Trojici od Rubleva a ikonu Posledního soudu podle Novgorodské školy.

Sochařství se prolíná celými dějinami náboženství. Není možné obsáhnout jeho tvorbu v celém historickém kontextu. V důsledku toho jsem se rozhodla zaměřit se na románské umění a jeho spojení s výše zmíněným Burgundskem a zde nacházejícími se významnými kláštery a kostely. V následujících kapitolách, zabývajících se touto

problematikou, se budu zaměřovat na seznámení s důležitými sochařskými prvky, které reprezentují románské umění, jako je například tympanon. Dále na činnost mnišských řádů v rámci sochařství a popsáním důležitých sochařských děl v rámci klášterů s přihlédnutím k náboženským a historickým skutečnostem.

2 Úvod do problematiky mnišství a klášterního života

Západní a východní mnišství vychází ze stejného kořene, z pozdní antiky. Již v raném středověku se však tyto dvě větve oddělují.¹ Křesťanské mnišství se zrodilo v Egyptě ve 3. století a jeho nejslavnějším protagonistou byl Antonín, který odešel do pouště, kde žil v přísném odříkání a v osamění. Následovalo ho mnoho příznivců nejen z Egypta, nýbrž i z Palestiny a Sýrie.² První generace křesťanů se cítila být revoluční elitou, jelikož čelila četným perzekucím, které je vedly k mučednictví. Tito mučedníci se vzdali běžného života a šli za svým ideálem, což byla snaha o dokonalost za hranicemi tělesných potřeb, závislostí a pudů. Cestu pro tento ideál vytvořili ve svém učení stoikové, když požadovali osvobození ducha od nedokonalého těla. V křesťanském pojetí se objevují andělé jako vůdčí elementy asketického života.³ Významná změna týkající se postavení křesťanství nastala za císaře Konstantina, kdy se křesťanství stalo většinovým náboženstvím v mnoha oblastech Východu a započala politizace církve, proti které se zvedla vlna odporu. Nejangažovanější věřící odešli do ústraní. V jedné vlně se sám Antonín vrátil do Alexandrie, aby podstoupil mučednictví, ale neuspěl a byl nucen se vrátit do pouště. Po legalizaci křesťanství Konstantinem mučednictví nedokazovalo víru. Soudobé spisy zobrazovaly klášter jako město v poušti, jako protiklad k polis. Biskupové se zabývali otázkami doktríny a disciplíny, oni byli také spojováni s četnými kompromisy církve vůči společenským a politickým institucím. Již v prvotním mnišství jsou očividné známky protestu proti církvi, která se zapojuje do vládních struktur společnosti.⁴

Biskupové západní církve měli duchovní i správní moc nad všemi křesťany žijícími pod jejich jurisdikcí a ve chvíli, kdy se jim mnišství nedařilo udržet v daných mezích, se proti němu jasně vymezili. Senátorská aristokracie dosazovala biskupy podle svého uvážení tak, aby asketické mnichy měla pod dohledem. Irsko bylo první zemí, ležící mimo římský svět, které přijalo křesťanství díky misijní cestě Svatého Patrika, která se uskutečnila kolem roku 430. Klany ovládaly irskou společnost a každý velký klan vlastnil svůj mužský, některý i ženský klášter. Funkce opata a abatyše podléhaly kontrole klanu. Biskup byl zde podřízen autoritě opata. Ve všech západních provinciích

¹ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. Praha: Slovart, 2008. 328 s.

² GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. Praha: Vyšehrad, 2008. 39–393 s.

³ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 330 s.

⁴ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 393 s.

římské říše existovalo mnoho mnišských komunit, které se řídily rozličnými řeholemi. Nejvýznamnější se stala Benediktova řehole, která umírňovala podmínky askeze.⁵

Byzantské křesťanství se postupně odcizovalo Římu a expandovalo na sever. Od poloviny 9. století vedl konstantinopolský patriarchát úspěšný program misionářské práce mezi slovanskými národy. Kolem roku 863 byli vysláni bratři Cyril a Metoděj ze Soluně na Moravu, kde měli šířit pravoslavnou tradici křesťanství. Na Moravě se misie setkala pouze s přechodným úspěchem a pokřesťanštění země se ujali němečtí duchovní latinského Západu. Avšak jejich úsilí se projevilo v Bulharsku a Srbsku. V 10. století se také podařilo na pravoslavnou víru obrátit Rusko. Na rozdíl od západní církve, kde jako liturgický jazyk sloužila latina, východní církve při své misionářské práci používala při bohoslužbách místní jazyk. Byzantští misionáři překládali do staroslověnštiny modlitební knihy a Písmo. V důsledku užívání staroslověnštiny se ve slovanských zemích rozvinuly církve silně národního charakteru, které ačkoli byly hluboce ovlivněny byzantským křesťanstvím, každá z nich začala pravoslavnou víru potvrzovat svým charakteristickým způsobem⁶

Mnišství bylo hnutí, které se na Západě šířilo, ale nemělo jednotný charakter a z hlediska společenského mělo okrajový význam, tedy vyjma Irska. Nástupem Řehoře I. se tato tendence změnila. Vyslal mnichy z římského kláštera, aby germánské kmeny žijící na území římské říše, obrátili na křesťanství. Anglická misie byla úspěšná, všechna anglosaská království se připojila k římskému křesťanství za méně než jedno století. Zprvu anglické kláštery sloužily jako řídicí centra v procesu christianizace, následně se staly dominantami země. Na konci 7. století byla u konce první etapa christianizace v Anglii a zdejší mniši odcházeli do Fríska, Saska, Durynska, Hesenska, Frank, Alamanie a Bavorka, aby zde obraceli Germány na víru. O zmocnění žádali Řím, kam jezdili pro relikvie a náboženské spisy. Vazba na Řím se pro ně stala tak důležitá, že se zříkali svých anglosaských jmen a přijímali jména románská jako jeden z nejslavnějších misionářů, mnich Winfrith, který je znám spíše jako Bonifác. Právě tento mnich se stal zásadním v reformě Franské říše v 8. století. Díky impulsům přicházejících z Anglie se mnišství promítlo do dominantních struktur západní společnosti.⁷ Franské rody zakládaly na vlastních pozemcích kláštery či své pozemky

⁵ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 394 s.

⁶ HARRIES, Richard. Mayr-Harting, Henry. Dva tisíce let křesťanství. Brno: CDK, 2010. 72–73 s.

⁷ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 395–397 s.

poskytovaly mnichům. Zakladatel či zakladatelka se obvykle stali opatem nebo abatyší kláštera. Rodina si díky tomu zvýšila moc a zároveň prestiž svatosti.

Dynastie Karlovců je spojena s posílením společenské role mnišství v Evropě. Ludvík Pobožný se snažil principy benediktinské řehole aplikovat na všechny kláštery. Základním smyslem existence kláštera byla pravidelná řada bohoslužeb. Klášter Cluny řeholníky získával z nejvyšších stupňů společenského žebříčku. Díky tomu mohl zasahovat do společenského života a života panovníků. Druhý a ne méně významný benefit, který z tohoto náboru plynul, byly dary, které s sebou novici přinesli, když se stali mnichy. Často se jednalo o potomky městských správců a bohatších obchodníků.⁸ Mniši a řeholnice měli takřka monopol na modlitbu a na vzdělání.⁹ Mniši odříkávali modlitby za živé, umírající, ale i mrtvé. Veškeré kontakty s posvátnem procházely přes ně. Lidé toužící po spáse, klášterním komunitám odkazovali pozemky. Jednotliví mniši neměli právo cokoli vlastnit, avšak kolektivní vlastnictví nepodléhalo omezením. Bohatství bylo znamením silné víry.

Na počátku 11. století v severní Itálii započala kritika soudobého klášterního života, která vyústila k vytvoření poustevnického hnutí. Představitelé tohoto směru byli Romuald z Ravenny, Petrus Damiani a Jan Gaubert. Koncem 11. století se podobné hnutí objevilo ve Francii pod vedením Roberta z Abrisselu, Bernarda z Tironu a Štěpána z Muretu, právě oni chtěli navrátit mnišství jeho původní podobu. Bruno Kolínský, zakladatel řádu kartuziánů, Norbert z Chartenu, zakladatel premonstrátů, Robert z Molesme, zakladatel cisterciácků představují organizace, které překračují hranice kláštera. Zavedli centralizovanou kontrolu, pravidla organizace a shromáždění opatů. Podobné reformní hnutí se objevilo mezi kanovníky, přesto církevní hierarchie tyto iniciativy vytlačila na okraj společnosti.

Ve 13. století začali mniši, kteří nebyli spokojeni s principy monastické církve, vstupovat do žebravých řádů. Zde jednotlivci ani řád, nemohli vlastnit žádný majetek. Pokud řádu byl darován například dům, právně jej vlastnil papež, ale oni s ním mohli libovolně nakládat. Ženy v žebravých řádech neměly místo, mohly žít a vzdělávat se v kláštorech, ale žebrání žen z vyšší společnosti na ulici nebylo pokládáno za vhodné. V tomto století byl úspěch žebravých řeholních rodin obrovský. V každém evropském městě se nacházel alespoň jeden klášter, který zastupoval řád dominikánský, františkánský, augustiniánský či karmelitánský. V největších městech se objevovaly

⁸ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. Praha: Vyšehrad, 2001. 124–125 s.

⁹ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 397–401s.

všechny čtyři kongregace. Bratři dávali přednost městskému prostředí.¹⁰ Kolonizace měst žebavých řádů, měla jasnou strategii. Řeholníci se usadili nejprve v centru dané oblasti, poté přecházeli do o něco nižších, ale stále významných míst. Kvůli rivalitě, která vládla mezi výše zmíněnými řády, stavěli své konventy bratři v co největší vzdálenosti od sebe. Výsledkem působení žebavých řádů bylo povzbuzení nové spirituality laiků, náboženství přestalo být výlučným dědictvím elity.¹¹

Ve všech čtyřech uvedených žebavých řádech byla vytvořena organizace vzdělání, která řeholníkům poskytovala potřebné znalosti. Kláštery měly dobře vybavené knihovny. Díky tomu, že členové žebavých řádů byli neustále na cestách, byli velmi dobře informováni o novinkách, které se děly v celém křesťanstvu.¹² Řeholníci žebavých řádů vydávali příručky pro kazatele a sami se tak snažili zajistit reformaci kněží. Organizovali podpůrné spolky, které pomáhaly chudým.¹³ V kláštrech se shromažďovali věřící, kteří uctívali určitého světce. Mocným lidem bylo umožněno, aby si v jejich konventních kostelích nechali zřídit okázalé pohřební kaple.¹⁴ Žebavé řády lákaly nadané muže, kteří se pak v rámci řádu prezentovali na univerzitní půdě.

Ve 14. a 15. století se stávají kláštery kazatelských řádů extrémně kontroverzními institucemi a významné adepty nelákaly. V 16. století do katolických zemí vstoupili jezuité a i staré řády musely projít reformací. Nejtrvalejší stopy mnišství jsou zachovány na místech, odkud bylo zcela vymýceno jako koleje britských a amerických univerzit. Univerzity jsou architektonicky tvořeny dle vzoru klášterní kultury.¹⁵

Východní řeholnictví zůstává naproti Západnímu mnišství i nadále neměnné, charismatické, elitářské. Byzantské náboženství se vyvíjelo v nepřetržitě kontinuitě od doby pozdní antiky, a proto nemělo za potřebí žádných regulí.¹⁶ Zvláštní vývoj východního mnišství zapříčinil radikální odklon od okolního světa. Východní mnišství se neprezentuje žádnou přísně závaznou řeholí, ačkoli arcibiskup Bazil, který získal výlučnou autoritu nad východním prostorem, ve své Velké řeholi jednoznačně doporučoval koinobitské klášterní mnišství. Tato řehole nikdy nedosáhla tak silného postavení jako řehole sv. Benedikta na Západě.

¹⁰ RAPP, Francis. *Církev a náboženský život západu na sklonku středověku*. Brno: CDK, 1996. 85 s.

¹¹ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. *Encyklopedie středověku*. 402 s.

¹² RAPP, Francis. *Církev a náboženský život západu*. 86 s.

¹³ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. *Encyklopedie středověku*. 402 s.

¹⁴ RAPP, Francis. *Církev a Náboženský život západu*. 86 s.

¹⁵ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. *Encyklopedie středověku*. 403 s.

¹⁶ KRÜGEROVÁ, Kristina. *Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury*. 328–329 s.

2.1 Srovnání západních a východních klášterů

Latinské a ortodoxní kláštery se ve svém vzhledu značně liší. Klášter na Západě se vyznačuje přísně členěnou a organizovanou strukturou, kterou představuje kostel a křížová chodba sousedící s dalšími prostorami nechráněnými obrannou zdí. Pravoúhlé propojení půdorysu založené na čtverci křížové cesty převládá. Každé opatství mělo kostel, křížovou chodbu, kapitulní síň, dormitář, kuchyni, refektář, ošetřovnu nemocných, pokoje pro hosty, knihovnu a skriptorium.¹⁷

Byzantský klášter je opevněný vysokými zdmi a věžemi. Půdorys odpovídá jejich typografické poloze, neexistují proto dva stejné půdorysy. Dominantou vnitřního dvora kláštera je volně stojící klášterní kostel, který směřuje dle liturgické tradice na východ. Společný jídelní sál představuje jádro byzantského kláštera, ostatní části podléhaly časté obnově.¹⁸ Četné úpravy, které nevyhnutelně následovaly, například po požárech, často zastírají původně plánovanou koncepci. Týká se to zejména různorodých stavebních materiálů a nadstaveb horních podlaží na již existující hradební ochozy. Přesto se v naznačené změti nepravidelnosti objevují určité společné rysy. Architektonický plán věnuje značnou pozornost volně postavenému katholikonu, který má dekorativní charakter a také obranným věžím, které jsou umístěny na nejvyšším místě co nejbližše klášternímu ambitu. Ke klášteru se vztahují užitkové budovy jako samostatné kuchyňské objekty, nemocniční prostory a pohřební kaple.¹⁹

2.2 Denní rytmus v klášteře

Životní rytmus kláštera se často váže k určitému období, proto jsem se zaměřila na významný klášter v Cluny a popsala denní režim mnichů v tomto klášteře v 11. století.

Děti a bratři spali společně v jedné místnosti oblečení do tunik.²⁰ Mezi druhou a třetí hodinou byli probuzeni zvonem, odebrali se do kostela, aby zde zazpívali noční obřady. V některých částech roku se odebrali na svá lůžka, za prvního světla je opět budil zvon. Nastal návrat do kostela a zpívání primu, následovala pauza delší než dvě hodiny a poté krátký obřad tercie, který se konal okolo deváté hodiny ranní. Další modlitební blok, sexta, se konal ve tři hodiny odpoledne a dále následovaly večerní

¹⁷ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 399 s.

¹⁸ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 328 s.

¹⁹ Tamtéž, 346 s.

²⁰ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 110–116 s.

nešpory, nona. Komunita se ke spánku ukládala za soumraku, před tím ještě den ukončila krátkou modlitbou, kompletkem. Za delších letních dní si mniši odpočinuli při odpolední siestě. V klášteře se dodržovaly kromě soukromých mší, dvě mše denně a to ranní a velká mše, která se konala po sextě.

Práce byla součástí běžného života každého mnicha, jednalo se zejména o administrativní činnost, četbu, opisování knih ve skriptoriu či uměleckou práci. Manuální prací bylo myšleno pletí v zahradě při zpěvu žalmu, podřadné práce zajišťovalo služebnictvo. Hlavní jídlo, oběd byl podáván v závislosti na ročním období. V létě se jedlo krátce po poledni, po nešporách se podávalo ještě jedno jídlo, ale v zimním čase se stravovali pouze jednou a to pozdě odpoledne. Jedlo se v naprosté tichosti po společné motlitbě.

Život ve středověkém klášteře znamenal naprostou ztrátu soukromí. Všichni spali, jedli a pohybovali se po klášteře v neustálé společnosti ostatních. Osobní činnosti jako koupel či holení mělo veřejný charakter a konalo se pod dohledem. Koupel se prováděla třikrát ročně a to před vánočními, velikonočními a svatodušními svátky, nebyla ovšem povinná. Systematický rozvrh běžné praxe pokrývající denní i noční hodiny byl zachováván v závislosti na historickém období a dle představ představeného klášteře.²¹

Jak bylo zmíněno výše, existovaly také ženské kláštery. Zde jako v mužském klášteře rytmus každého dne určovala společná chórová modlitba. Ve zbývajícím čase se sestry věnovaly osobnímu zbožnému rozjímání, vlastnímu vzdělávání a praktickým činnostem jako práci v kuchyni, na zahradě či ručním pracím. Vyšívaly a tkaly textilie potřebné pro liturgické účely a k vlastním pobožnostem. Vzdělání mladých dívek zahrnovalo výuku čtení a latiny. Ženy se stejně jako muži zabývaly přepisováním děl, zhotovováním knižních iluminací a sepisováním vlastních knih.²²

2.3 Funkce klášterů

Evropské mnišství hrálo významnou roli v politické, ekonomické, umělecké a intelektuální sféře v soudobé společnosti. Kláštery produkovaly knihy, které byly uctívány jako posvátné předměty. Jejich opisování bylo pokládáno za duchovní činnost.²³ Proto mniši a abatyše knihy neustále opisovali, nebo se věnovali tvorbě

²¹ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 118 s.

²² KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 368–369 s.

²³ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Cloude. Encyklopedie středověku. 399 s.

nových knih. Rozmnožovali knihy potřebné pro bohoslužby, vytvářeli opisy schválených textů a zajišťovali gramatiky, které sloužily k výchově hochů v klášteře.²⁴ Autorská tvorba sekundárních a duchovních prací byla za zdi kláštera velmi rozšířená. Klášterní písaři psali panovníkům jejich dopisy a oficiální listiny. Kláštery obohatily vědu tím, že přijímaly opis knih na objednávku. Osoba, která si knihu objednala, zaplatila za práci, ale také dodala potřebný pergamen. Ve 13. století měly kláštery monopol na tvorbu knih.

Mniši se snažili pomáhat chudým. Almužník rozdělával chudým potraviny a poskytoval jim i jiné formy materiální pomoci jako léky nemocným. Rozdělovaly se desátky plynoucí z kostelů ve vlastnictví opatství. Z kuchyně mnichů se dostávalo chudým chleba, vína a plněných koláčů. O poslední neděli v předpostí byli všichni chudí, kteří přišli, nakrmeni soleným vepřovým. Jídlo bylo také poskytováno lidem, kteří žebrali u opatství a chudším poutníkům a klerikům přicházejících pěšky.²⁵ Kláštery v Konstantinopoli sloužily jako dobročinné areály. Nacházely se zde kromě kostelů i nemocnice a domovy pro přestárlé a další sociální zařízení. Byl přesně stanoven počet lůžek, který byl k dispozici pro chirurgii, patologii, oční lékařství a gynekologii.²⁶

Kláštery se staraly o propagandu a infrastrukturu poutních cest. Charitativní zařízení, sociální služby a kostely, které se nacházely na hlavních trasách, spadaly do jejich kompetence. Poutních cest se často účastnili lidé, kteří odešli ze své vlasti kvůli hospodářským důvodům nebo odsouzení k církevním trestům.²⁷

Převorství poskytovalo živobytí značnému množství obyvatel města, a to nejen členům domácího služebnictva, kteří byli zaměstnáni v rámci areálu, ale také znalcům věd a svobodných umění a řemeslníkům, právníkům, lékařům, zedníkům, kameníkům, zlatníkům a klempířům, kteří poskytovali odborné služby. Dále poskytovali penzi či stravu a ubytování vysloužilým úředníkům a vojákům v prostorách klášterního areálu.²⁸

Kláštery na Západě sloužily také jako vzdělávací zařízení pro dětské obláty, nikoli však pro jiné osoby. Výjimky bylo možné učinit pro děti patronů nebo urozených donátorů. Kláštery vlastnily často školy mimo klášter, kde školu řídil sekulární klerik a za studium se zde vybíralo školné. V těchto školách se vyučovalo zpěvu a gramatice.

²⁴ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 114–116 s.

²⁵ Tamtéž, 125 s.

²⁶ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 350 s.

²⁷ Tamtéž, 113 s.

²⁸ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 125 s.

Ve venkovských školách tohoto typu výuka nepřekročila základy latinské gramatiky a sloužila zejména k obeznámení s modlitebními knihami. Mniši na těchto školách obvykle neučili.²⁹ Díky vizionářce Hildegardě z Bingen bylo i ženám umožněno provozovat kázání a zejména veřejnou výuku.³⁰

Ve dvanáctém století se postupně začaly odstraňovat klášterní školy, jelikož nové řády odmítaly přijímat dětské obláty. Mladší uchazeči nebyli připuštěni a navíc se od nich očekávalo, že před vstupem získají základní knižní vzdělání. I přes tento fakt byl vedený silný odpor proti posílání mnichů do světských škol a to nejen kvůli strachu z pokušení velkého města, ale také z přesvědčení o neslučitelnosti intelektuálních aktivit škol s mnišskými řádovými sliby. Klášter byl střediskem vzdělanosti, produkoval literaturu zaměřenou na meditaci. Na konci 12. století došlo ke značnému rozšíření světských škol a univerzit a kláštery začaly přicházet o svůj intelektuální primát. Rozmachem scholastiky se projevují stylové a metodologické odlišnosti. Mnich psal komentář k Písmu, scholastik text bible komentoval na přednáškách, při kterých zároveň vznikaly diskuze. A právě tyto diskuze o podstatě křesťanství nejvíce pobuřovali církevní otce.

V kláštorech šlo zejména o přednášky a přijímání nezvratných faktů, nikoli o rozvíjení svých vlastních názorů. Při disputacích nelze podle církevních otců proniknout do tajemství ducha. Nová vzdělanost městských škol jasně vytyčovala rozdíl mezi přirozeným a nadpřirozeným, tím výrazněji vymezila vliv klášterů na okolní svět.³¹

Na Východě existovalo nařízení, které zakazovalo přijímat příliš mladé, bezvousé chlapce do kláštera. Přesto mnišské školy působily v Byzanci, v Rusku a na celém Východě. Hlavním cílem bylo náboženské vzdělání, v jehož rámci se vyučovalo Písmo svaté, Otcové, liturgie a posvátné umění. Ve chvíli, kdy bylo jisté, že je víra u studentů neochvějná, byl připuštěn i ke studiu světských věd, zejména k filosofii. V byzantském světě se tak mnišské školy staly centry kultury. Ruské školy se až do 16. století nacházely uvnitř klášterů, až poté byly zakládány školy mimo klášter. Mezi lety 1917-18 moskevská synoda vrací určitý typ výuky (např. posvátné malířství) opět za zdi kláštera.³²

Kromě výše zmíněných úloh ženského kláštera plnily tyto ženské instituce společenskou funkci. Šlechta tímto způsobem zaopatřovala druhorozené dcery a

²⁹ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 139–140 s.

³⁰ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 369 s.

³¹ LAWRENCE, Hugh. Dějiny středověkého mnišství. 141–144 s.

³² ŠPIDLÍK, Tomáš. Spiritualita křesťanského Východu. Velehrad: Velehrad-Roma. 228–230 s.

získávala zároveň záruku, že nepřijdou s žádnými legitimními potomky. Řádové domy sloužily jako místa výchovy a vzdělání urozených dcer. Ženy prodlévající v těchto domech nemusely skládat žádné sliby, mohly se kdykoli vrátit zpět do světského života, zejména ve chvíli, kdy jejich rodina rozhodla o jejich provdání. Clunyjský ženský klášter sloužil jako místo náboženského života žen, jejichž muži vstoupili jako mniši do některého z clunyských klášterů a dále se stával útočištěm vdov, které zde mohly strávit duchovně i hmotně zajištěný konec svého života. Často tohoto místa využívaly i stárnoucí šlechtičny.³³

³³ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 260 s.

3 Historické pozadí tvorby ikon

Ve 4. a 5. století se množí obrazy a úcta k nim. V tomto období dochází také k rozporu, kdy jedna skupina věřících obrazy kritizuje a druhá obdivuje. Základním argumentem ikonofilů byla pedagogická funkce, byl zde brán zřetel na negramotné. V 6. a 7. století se obrazy stávají kultem, a to jak v kostelích, tak v domovech. Ikony jsou nositeli nadpřirozené moci, která ochraňuje města, paláce, vojska. Lidé se před ikonami modlili a klaněli se jim.³⁴

Obrazoborectví v letech 726-843 rozdělilo příslušníky církve na dvě větve. Na ikonoduly, což jsou přátelé obrazů a ikonoklasty, nepřátelé obrazů. Ikonoklasté argumentovali tím, že Kristovo božství má být znázorněno pouze načrtnutým křížem. Zastánci obrazů, jako Jan z Damašku, naopak hovořili o tom, že obrazy podporují křesťanskou tradici.³⁵ Podle Jana z Damašku ti, kteří popírají, že Kristus může být znázorněn ikonou, v důsledku popírají skutečnost vtělení. Ikony samozřejmě nemohou být uctívány se stejnou vahou jako Bůh, ale skrze ně Bůh pracuje na naší spáse.³⁶ Ikona je tedy odrazem vtělení, stává se místem přítomnosti. Největší spor se konal v ohledu na ikonu Krista. Zastánci obrazů se odvolávali na fakt, že na obrazech není zobrazeno pouze Kristovo božství, jelikož to stojí nad každou formou nad lidským jazykem.³⁷ Další autor Theodor Studita také spatřoval v obrazech viditelný důkaz o lidském vtělení Krista. Na uctívání obrazů se tedy vztahoval stejný důraz, jaký ikonoklasté přikládali vyobrazení samotného kříže.³⁸ Dle výše zmíněného Theodora Studita, je nutné odklonit se od čistě pozemského chápání, jelikož v opačném případě by ikona zůstala pouze uměleckým předmětem. Ikona musí přesahovat lidského ducha. Pouze v kontemplaci lze dojít jejímu porozumění.³⁹ Jediná cesta k nebeskému království spočívá ve víře v Krista a jeho napodobování modlitbou a askezí. Vírou se otevírá brána do duchovního světa. Askeze je tedy vnímána jako příprava k samotné kontemplaci.⁴⁰

Roku 843 se ikony stávají garantem ortodoxního křesťanství a vyznáním lidské substance Krista.⁴¹ Ikony nedosahovaly takové moci jako ostatky svatých, ale byly dostupnější věřícím. Nacházely se i v těch nejskromnějších kaplích a kostelích a také

³⁴ ELIADE, Mircea. Dějiny náboženského myšlení III. Praha: OIKOYMENH, 1997. 65–66 s.

³⁵ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 334 s.

³⁶ ELIADE, Mircea. Dějiny náboženského myšlení III. 67 s.

³⁷ SENDLER, Egon. Ikony Krista. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. 303 s.

³⁸ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 334 s.

³⁹ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 303 s.

⁴⁰ SENDLER, Egon. Ikona. Olomouc: Refugium Velehrad Roma, 2011. 76 s.

⁴¹ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 335–337 s.

v soukromých příbytcích. Obrazy usnadňovaly orientaci v universu symbolů, a tím prohlubovaly náboženské vzdělání negramotných.⁴² Obraz vyjadřoval víru ve společenství. Vznikl dvojitý vztah mezi obrazem a věřícím. Obraz je produktem společenství, zároveň vychovává a formuje víru a život věřících. Lidé se před ikonou klaní, modlí se, stává se z ní důležitá součást bohoslužby. Základní úlohou ikony je zajistit jednotu víry a kultu.⁴³

Ikonofilové také využívali kultu ikon ke svému prospěchu nebo k zajištění významu či bohatství určitým církevním organizacím.⁴⁴ V poikonoklastickém výtvarném umění se často zobrazovali mniši a jeptišky. Theodor Studita se stal významným pro dějiny umění, neboť trval na opatření děl dodatečným názvem. Od byzantského období středověku tak veškeré ikony obsahují popis křesťanského námětu.⁴⁵

2.1. Klášterní sídla a byzantské ikony

Kláštery nebyly jen místem modlitby a askeze, ale též střediskem vědy a kultury. V období obrazoborectví se kláštery stávaly centry odporu proti herezi. Stovky mnichů položily své životy při obraně svatých obrazů. Můžeme jmenovat klášter Studion, který se stal střediskem reformy. Mnozí z těch, kteří jsou uctíváni jako učitelé všeobecné církve, jsou vyobrazeni na freskách apsid v chrámech v Řecku, Srbsku, Bulharsku, Rumunsku a Rusku, kde se odráží jejich duchovní velikost. Mniši patřili ke všem třídám lidu. Často byli zobrazováni na zdech chrámů a na ikonách. Z tohoto vyobrazení je zřejmá jejich bezpodmínečná askeze a vnitřní soustředění.⁴⁶

Kláštery sloužily jako pokladnice liturgických a uměleckých fondů. Na Athosu se staly střediskem liturgické produkce. Odtud z hory Athos pochází malířská kniha, která se proslavila v 19. století. V její ikonografické části nalezneme schematicky uspořádané typy postav. Malující klášterní mnich tedy není nijak starou představou.⁴⁷ Klášter Hosios Lukas obsahuje stavbu kathedriky, která je ikonografickým nositelem mozaikového několikapásmového programu. Mozaika se rozprostírá po celém

⁴² ELIADE, Mircea. Dějiny náboženského myšlení III. 67 s.

⁴³ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 305 s.

⁴⁴ ELIADE, Mircea. Dějiny náboženského myšlení III. 67–68 s.

⁴⁵ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 335–337 s.

⁴⁶ SENDLER, Egon. Ikona. 69–71s.

⁴⁷ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 340–344 s.

kostelním prostoru. Spojuje kruhovitě vytvořený svatý cyklus ze života Ježíše Krista s vertikálně odstupňovanou nebeskou hierarchií mnichů, svatých, andělů a apoštolů.⁴⁸

Liturgický typikon z roku 1136 popisuje rituály církevních prosebných průvodů a výstav ikon u hrobek v heroonu v Pantokratorově klášteře. Každý týden se v pátek a ve výroční dny konal průvod, při kterém byla ikona Panny Marie nesena do sousedního kláštera, kde zůstala přes noc. Ikona během noci, kdy se slavila památka za zesnulé, vystupovala jako císařova přímluvkyně. Pouze přímluva Pantokratovy matky mohla utišit boží hněv. Postavení svící a pohyb ikon, tedy celá inscenace byla popsána v již zmíněném typikonu, kde je také prosící Bohorodička uvedena pod četnými názvy, např. paramythia či boethia. Nejvýznamnější ikonou kostela Panny Marie v Pantokratorově klášteře byla Maria eleousa, tedy milosrdná. V Klášteře Karanlik Kilise se nachází ikonografický námět, který je zobrazen v apsidě a je označován jako Deésis.⁴⁹

Deésis je typ ikon, které pocházejí z Alexandrie a zobrazují Krista na trůně, s Pannou Marií po pravé a Janem Křtitelem po levé straně. Panna Marie s Janem Křtitelem prosí o milost pro hříšníky. U svého syna dosáhne toho, že jejich utrpení bude mezi Velikonocemi a Vánoce přerušeno. Pravděpodobně se v těchto ikonách odrážejí hymny z 5. a 6. století, kde Panna Marie vystupuje jako symbol Nového a Jan Křtitel Starého Zákona. V 10. století v Byzanci se toto téma stává ústřední částí Posledního soudu. Ve 14. století získává ikonoklast velké rozměry, deésis v nich nacházíme v druhé řadě. Jsou k němu připojeni další svatí. Za věřící se tak přimlouvá celý nebeský dvůr. Tato kompozice dodává ikonoklastu teologický smysl, stává se poutem mezi věřícím a Kristem.⁵⁰

Pantokrator je teologický pojem a christologický obraz znázorňující Boha, který stvořil svět skrze Syna (Logos) a naplňuje jej svou přítomností. Je všeobjímající, vládne mu, uchovává jej v bytí a spravuje ho, je Alfou a Omegou všeho.⁵¹ V zobrazení Pantokrata se vyjevují dvě dimenze. První rozměr Boha je vševládny a druhý milosrdný. V různých obdobích se klade větší důraz vždy na jeden z nich. V 11. století má Pantokrator z kupole v Dafni přísné až hrozivé vzezření, stává se Pánem vesmíru, který přijde soudit živé i mrtvé. Jeho kniha je ještě zavřená, Kristus je jediným svědkem, který může svědčit o tom, co viděl a slyšel u svého Otce. V Rusku byly ikony tohoto typu pojmenovány jako spasitel s rozhněvaným pohledem. Na tomto

⁴⁸ Tamtéž, 348 s.

⁴⁹ Tamtéž, 351 s.

⁵⁰ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 39 s.

⁵¹ SENDLER, Egon. Ikona. 331 s.

Pantokratorově pohledu je zobrazena pouze hlava a část ramen, celý výraz se soustředí v Kristově pronikavém pohledu. O několik století později již Pantokrator ztrácí své zlověstné vzezření.⁵² Umění mu v následujících staletí bude dávat duchovnějši tvářnost.⁵³ Na kupolích, kde jej najdeme jako Pána vesmíru v centru celé kompozice kostela, můžeme jmenovat klášterní kostel Kaisariani z 16. století, vyzařuje z jeho tváře vlídnost. V symbolismu Pantokratora jsou důležitým prvkem jeho ruce. Levá ruka z Dafni má zvláštní postavení prstů. Ukazováček je oddělený od palce a vzdaluje se od prostředníčku, který je pevně přitisknutý k prsteníčku a malíčku. Toto gesto ukazuje tři zřetelně oddělené prvky, tři osoby Trojice. Tři těsně spojené prsty symbolizují jednotu božské přirozenosti. Tři božské osoby existují v totožnosti jediného božství. Žehnající gesto pravé ruky bylo v dějinách pravoslavné církve příčinou mnoha sporů. Na počátku byl Pantokrator tím, kdo učí o věčné pravdě o jednom Bohu ve třech osobách. Již před 12. stoletím ikonopisci toto gesto však interpretují jako žehnání. Žehnající ruka dostává symbolický význam. Dalším významným prvkem na ikonách Pantokratora je svatozář, která naznačuje, že Kristus je Bůh. Ve svatozáři je vepsán kříž, jenž je znamením Božího milosrdenství. Pantokrator je vždy oděn do červené tuniky, na které má oblečený modrozelený plášť. Pantokrator je zobrazován třemi způsoby, a to jako busta, celá postava či na trůně.⁵⁴

V Konstantinopoli v roce 1308 vznikla pohřební kaple jako přístavba kláštera Pammakaristos. Byla vystavěna pro generála Michaela Glabase. Zde je v apsidě vyobrazen Kristus v Deésis a nápis, který jej označuje jako nejdobrotivějšího. Klášterní stavby pozdní Byzance představovaly individuální koncepty, jejichž charakter určovala výzdoba jako ikony v templonu a jiné specifické úpravy.

Klášter Chora se stal se svými jemně sladěnými obrazy jakousi typologicko-ikonografickou předlohou pro další sakrální stavby. Symbolika obrazů a výmluvnost ikon utvářejí jedinečný charakter byzantských klášterních kostelů.⁵⁵

3.1 Použití a význam barev a technik v ikonopisu

Druhý nicejský koncil, který sehrál zásadní roli ve vývoji ikonomalby, připouštěl všechny známé techniky, malbu, fresku, mozaiku, vosk, kov či dřevo. Práci

⁵² SENDLER, Egon. Ikony Krista. 34–36 s.

⁵³ SENDLER, Egon. Ikona. 73 s.

⁵⁴ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 36–39 s.

⁵⁵ KRÜGEROVÁ, Kristina. Řády a kláštery, 2000 let křesťanského umění a kultury. 353 s.

koncilu nebylo formulovat zásady pro tvorbu ikon, nýbrž povahu posvátného obrazu. Byzantská technika není homogenní.⁵⁶ Barva sama o sobě nereprezentuje předmět, ale dává mu význam. Barvy jsou pevně stanovenými atributy různých postav, tvoří součást jazyka, jenž směřuje k vyjádření přesažného světa.⁵⁷ Každá barva je autosémantická, předává své vlastní poselství, a proto se tvoření díla odehrává ve striktně stanovených mezích.⁵⁸ Z tohoto důvodu se dále budu zabývat popisem symboliky jednotlivých barev.

Bílá barva reprezentuje božský svět. Svým zářením se přibližuje světlu samotnému. Její vyzařování přináší klid a čistotu, zároveň sebou nese dynamiku. V malbě bílá dominuje obrazu, vyzařuje z něj s větší mohutností než ostatní barvy. Psychologický účinek při použití bílé barvy se projevuje na ikonách Proměnění. Kristova postava se svojí oslnivou bělostí vystupuje z modré aureoly. Dalším příkladem mohou být ikony Vzkříšení, kdy Kristus sestupuje jako blesk a vytrhává z hrobů spravedlivé Staré smlouvy. Díky vyjádřenému pohybu zde bílá barva dosahuje své zářivosti a opět se vymaňuje z modrého pozadí. Bílá je dále používána při zobrazení těch, kteří jsou protknuti světlem božím a symbolizuje také nevinnost, například anděly.⁵⁹ Tato barva na nárysu tváře a oděvu způsobuje, že postava začíná žít. Ikona ukazuje divákovi svět jiný, než je ten pozemský.⁶⁰

Barvou přesažnosti je modrá, jejíž vyzařování je mnohem duchovnější než u barev ostatních. Na obrazu zůstává pasivní, ustupuje do pozadí. V ikonopisu nachází tmavomodrá barva své místo zejména na plášti Pantokrata, na šatech Panny Marie a apoštolů. Modrá se používá při zobrazení tajemství božského života.⁶¹ Symbolizuje hloubku, klid a vytváří vzdálenosti, které silně psychologicky působí na diváka.⁶²

Za neaktivnější barvu je považována barva červená, která vystupuje, protlačuje se k divákovi. Stejně jako zlatá či bílá je používána pro výplň pozadí. Na ruských ikonách ze 14. a 16. století může červená, která je použita na oděvech, působit jako předsunutá ve vztahu k pozadí ikony. Roucho Pantokrata je zobrazováno červenou barvou. V ikonoklasmu nikde nenacházíme vysvětlení této skutečnosti. V křesťanství tato barva značí Kristovu krev, je tedy možné, že Pantokratovo roucho dokazuje utrpení,

⁵⁶ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 309 s.

⁵⁷ SENDLER, Egon. Ikona. 188 s.

⁵⁸ Tamtéž, 204 s.

⁵⁹ Tamtéž, 192–194 s.

⁶⁰ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 311 s.

⁶¹ SENDLER, Egon. Ikona. 195–196 s.

⁶² SENDLER, Egon. Ikony Krista. 309 s.

které Spasitel přináší prolitím své krve za spásu lidí.⁶³ Každá barva sebou nese dvojitý význam, pozitivní a negativní. Červená symbolizuje, kromě výše zmíněného, také oheň Ducha svatého, ale i oheň pekla.⁶⁴

Purpur vyjadřuje moc. V ikonopisu však tato barva ohrožující aspekt ztratila. Neobjevuje se často ve svém čistém tónu, prosvětluje se. Jejím cílem je připomínání bohatství a hlubokého pokoje Božího království.⁶⁵

Zelená barva v Písmu slouží jako atribut přírody, je barvou trávy, listů a stromů, symbolizuje plodnost a růst. Zelená stojí mezi pohybem do hloubky modré a vystupováním vpřed červené. Zelená barva harmonizuje celek a její vyzařování je klidné a neutrální. Na ikonách je hojně užívaná pro roucha mučedníků, proroků a králů. Na scénách svátků se tato barva používala pro znázornění vedlejších postav. Pskovská škola používala na úkor ostatních barev červenou a zelenou, které dávaly ikoně přísný a strohý ráz. Zelená barva se v rámci ikonopisu užívá zejména z uměleckého hlediska.

Spojením červené, černé, zelené a modré barvy vzniká hnědá, která má ke vztahu k černé, živé zbarvení, ale přesto zůstává nevýrazná. Chybí jí dynamika čistých barev, odráží v sobě hutnost hmoty. To, co hnědá pokrývá, v sobě nese vždy nějaký smysl. Na ikonách svátků jsou skály a stavby vyobrazeny jasnou okrovou barvou, která prozáří celou hmotu. Naopak tmavá hnědá je znamením chudoby a asketického způsobu života mnichů, kteří se zřekli radostí pozemského života. Hnědá barva tedy v důsledku odráží realitu.

Černá barva znázorňuje totální nepřítomnost světla. Provedení v této barvě jsou na ikonách odsouzení z Posledního soudu, kteří se stali stíny. Dále je tato barva používána pro oděv mnichů, kteří nosí velkou schimu, která je symbolem nejvyššího stupně mnišství. V optické rovině má v kompozici stejně silný účinek jako bílá, avšak znamená opak, tedy nicotu, nepřítomnost všeho.

Žlutá barva v čistém zbarvení znamená smutek. Dokládá to například ikona Ukládání do hrobu z novgorodské školy. Z Písma je také zřejmé, že tato barva je symbolem neštěstí jako špatných žnín, obilné sněti a malomocenství.

Čistým odrazem světla a lesku je zlatá barva, která představuje symbol božského světla a je svým způsobem světlu rovna. Z těchto důvodů hraje v ikonopisu důležitou roli.⁶⁶

⁶³ SENDLER, Egon. Ikona. 196–197 s.

⁶⁴ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 310 s.

⁶⁵ SENDLER, Egon. Ikona. 199–202 s.

V byzantském umění se v kompozici barev rozlišují dva systémy, polychromie a kolorismus. V systému polychromie si každá barva uchovává svoji hodnotu. Barvy jsou kladeny vedle sebe. Často jsou určeny nějakou ideou, kterou symbolizují, nemusejí odpovídat skutečnosti. Ikony díky tomu přesahují realitu a získávají abstraktní charakter. Divák se musí otevřít poselství, které jako svědectví přináší ikona. Naproti tomu kolorismus mísí základní barvy a drží se při zobrazování skutečnosti. Tato tendence se objevuje v ikonopisu, kdy jsou lidé vnímaví ke zkušenosti milosti. Díky kolorismu se vynořují posvátné události s postavami a jejich emocemi. Z těchto obrazů je cítit vnitřní propojení postav a tajemství.⁶⁷

Barva je duší ruské ikonomalby 15. století. Díky ní malíř na svých plátnech vyjadřoval emocionalitu postav. Využívalo se čistých a nemíchaných barev, které mistři dokázali spojit tak, že vznikla osobitá barevná struktura, silná, výrazná a značně odlišná od tmavší kalorické škály byzantských ikon.⁶⁸

2.3. Ruská ikona

Ruská ikona je od období starého Ruska pevně spjata s církevním a národním životem. Po říjnové revoluci bylo zahájeno soustavné odkrývání ikon. Tato díla překvapila svojí vysokou uměleckou úrovní.⁶⁹ Dříve neuměli ikony čistit, když je pokryly saze, mistři se je snažili přepsat, to znamená, že přemalovávali staré kresby, v některých případech dokonce měnili obrysy, nebo je vyhodili jako veteš. Tyto staré ikony se skladovaly ve zvonících, kde byly vystaveny špatnému počasí a často i ptačímu trusu. Právě zde se našlo mnoho velkých zázraků staroruského umění.⁷⁰ Restaurátoři postupně památkám vraceli jejich původní tvář a přiřazovali je k významným školám, které působily na území Ruska. Kořeny ikonomalby v Rusku sahají do 10. století, kdy zde bylo přijato křesťanství. Spolu s ním do Kyjeva přišli první byzantští umělci, u kterých se učili zdejší mistři. To vedlo k vytvoření byzantsko-ruských ikonopisných děl, které vyzdobily věhlasné kyjevské chrámy. Z této doby můžeme jmenovat mnicha Alipije z Pečerského kláštera, který se proslavil v 80. letech

⁶⁶ SENDLER, Egon. Ikona. 203–204s.

⁶⁷ Tamtéž, 206–207 s.

⁶⁸ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. Praha: Odeon, 1989. 135 s.

⁶⁹ MYSLIVEC, Josef. Ikona. Praha: Vyšehrad, 1947. 22 s.

⁷⁰ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 122 s.

11. století svými malbami, které měly již národní rysy. Vidíme tedy, že se malba postupně vymanila z područí byzantského stylu.⁷¹

S oslabením Kyjevské Rusi vznikají feudální centra a v nich se vytvářejí umělecké školy. S novgorodskou, vladimírsko-suazdalskou a jaroslavskou jsou spojeny nejstarší nám známé ikony z 12. 13. století. Novgorodská škola již ve 12. století prožívá silný odklon od byzantské tradice, který vrcholí ve století 13., kdy byzantský proud pod vlivem národního umění zcela mizí. Nejvýznamnější ikony zde vznikly na přelomu 14. a 15. století. Zdejší mistři vytvářeli vzdušné kompozice, které jsou přehledné a jasné, nejsou proto nutné obsáhlé komentáře. Novgorodci zobrazují podsadité, silné postavy s hrubším, pronikavým výrazem ve tváři. Ikony vytvořené touto školou mají také zvláštní kolorit, v němž převládá ohnivá rumělka. Barvy jsou čisté, jasné a intenzivní, kombinují se v kontrastech.

Ve 2. polovině 12. století začíná rozkvět vladimírsko-suazdalské školy, který trvá do první třetiny 13. století. Z této školy vzešla Deésis s Kristem Emanuelem a anděly. Charakteristické pro umění této a moskevské školy je jemnost a vybroušenost. Pskovská a novgorodská škola měla spíše lidovější charakter.

Jaroslavská škola je spojena se 13. stoletím a jejími nejvýznamnějšími ikonami jsou Bohorodička znamení a Tolgská Bohorodička. Zdejší mistři pracovali s neobvyklými barvami a vytvářeli silný emocionální výraz u zobrazeného svatého.

Ve 14. a 15. století se začínají formovat další malířské školy, psovská a tverská. Psovské ikony se vyznačují prostonárodností, bezprostředností výrazu, koloritem plným emocionálního napětí, v němž převládá zejména sytě zelená, červená a oranžová barva. Na druhé straně pro tverské ikony je typická bělavá barevná škála s převahou lazurových a tyrkysových odstínů.

Významnou tradici s sebou nese moskevská škola. Její nejvýznamnější představitelé jsou mnich Andrej Rublev, díky kterému dosáhly estetické ideály moskevské školy vrcholného vyjádření.⁷² Rublev byl vnímán jako člověk s výjimečným talentem a duchovní zkušeností, byl považován za svatého.⁷³ Jeho ikony jsou plné kouzla a jeho Trojice je jedním z největších pokladů světového umění.⁷⁴ Tato ikona byla vytvořena pro hlavní chrám Trojicko-Sergijevské lavry pod Moskvou. Na výzdobě

⁷¹ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 130 s.

⁷² LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 131–137 s.

⁷³ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 102 s.

⁷⁴ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 131–137 s.

výše zmíněného chrámu spolupracoval Rublev s Danielem Černým. Trojice představuje kompozici tří andělů na návštěvě Abrahama v Ambre. Jedná se o vyobrazení děje na starozákonním vyprávění. Nic z toho ovšem na Rublevově ikoně nevidíme, jde o ryzí duchovní abstrakci. Jde o výtvarné zahledění do tajemství trojjediného Boha.⁷⁵ Na něj navazuje moskevský mistr Dionisij, který též používal lehké, veselé barvy a plynulý rytmus linií. V jeho díle však pozorujeme menší psychologickou výraznost v tvářích jeho svatých. Tento mistr má sklon k světštějšimu pojetí obrazu.⁷⁶ Postavy na obrazech jsou protáhlé s měkkou obrysovou linií. Typickým znakem na jeho freskách je plošná drapérie, která popírá trojrozměrnou iluzi. Za jeho nejvýznamnější ikonu je pokládána ikona Vyznání Tomášovo⁷⁷

Zlatým věkem ikonomalby bylo 15. století, které je spojené s intenzivním sakrálním stavitelstvím. Narůstá počet klášterů a tím se značně rozšiřuje mnišství. Na ikonách se objevují chrámy, které mají v divákovi vytvořit pocit, že jde o chrám zahrnující celý svět. Ikony získávají celosvětový smysl, mizí zde sdělení o konkrétním čase a místě.⁷⁸ Ruské ikony jsou oproti byzantským méně asketické a vytvářejí originální ikonografické typy, například Oslavy Blahorodičky či Pokrovu Blahorodičky. Dochází k zjasnění barev a posílení významu linie, na ikony se dostávají místní svatí. Postavy svatých jsou obvykle zobrazovány v rouchu, které skrývá jejich těla. Obličejové mají většinou oválné s přívětivým vzezřením. Ruský umělec se dívá na zobrazovaný svět jako na výtvar vlastní zbožné reflexe. Většina ikonografických typů je v byzantském a staroruském umění stálá. Jde v nich o popis historických událostí a dalším důvodem je fakt, že ikony mnohdy vycházely ze štětky svatých a asketů⁷⁹. V dějinách ruských ikon se zrcadlí názorný obraz celých náboženských dějin Ruska. Zaznamenávají, jak duchovní rozkvět generací, který se projevil i v malířství, tak i jeho pád, který je značně viditelný v umění.⁸⁰ Existovaly sborníky, které obsahovaly vzorové náčrty, technické popisy a instrukce, které malíři usnadňovaly práci při reprodukci určitého typu ikony. Velmi známý je sborník vytvořený pro žáky Rublevova okruhu. Přesto je každá ikona svým originálem.⁸¹

⁷⁵ MYSLIVEC, Josef. Ikona. 30 s.

⁷⁶ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 131–137 s.

⁷⁷ MYSLIVEC, Josef. Ikona. 31 s.

⁷⁸ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 116 s.

⁷⁹ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 131–137 s.

⁸⁰ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 123 s.

⁸¹ LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. 131–137 s.

3.1.1 Popis významných ruských ikon

Trojice Andreje Rubleva byla zrekonstruována díky snaze I. S. Ostrouchova a restaurátora V. P. Gurjanova, který musel sejmut z ikony několik vrstev přemalob, aby se dostal k originálnímu obrazu, který se však naštěstí zachoval v dobré kvalitě.⁸²

Hlavní inspirací k vytvoření výše zmíněné ikony bylo evangelium a liturgické texty Padesátnice. Ústřední myšlenka scény je výše zmíněná návštěva u Abraháma v Mambre, kterou Rublev interpretuje jako zjevení Boha ve třech osobách.⁸³ Avšak na obraze není zobrazen Abrahám ani Sára, chybí i služebník zabíjející tele.⁸⁴ Pozemské detaily jako skála, strom a dům v sobě nesou hlubší významy.⁸⁵ Jednotlivosti jsou redukovány na podstatu, na obraze zůstávají jen tři nebešťané, kteří jsou vyobrazeni při důvěrné rozmluvě.⁸⁶ Tyto tři postavy nejsou zobrazeny zřepedu, ale každého charakterizuje jeho gesto, které je vzájemně spojuje a vyjadřuje jejich život. Tento pohyb je vepsán do kruhu.⁸⁷ Tato neviditelná geometrická struktura vytváří jednotu, která nastiňuje úmysl malíře znázornit Nejsvětější trojici v jejím pohybu lásky a jako zdroj spásy pro všechny lidi.⁸⁸ Pohledy a ruce postav dávají každému odlišný postoj.⁸⁹

Dominantní síla vychází z centra celé scény. Zejména kvůli své pozici, síle barev na oděvu jakoby postava vystupovala z kompozice směrem k divákovi. Je oblečena jako Pantokrator v tmavě červené a modré. Tato osoba zjevuje Otce. Hlavu sklání vpravo, což je znakem podřízenosti a darování sama sebe. Pravou rukou činí gesto posvěcení, čímž stvrzuje Kristovu oběť.⁹⁰ Za postavou otce se tyčí chrám, který má připomínat Abrahámův příbytek. Tento motiv je v Rublevově díle velmi důležitý, dává nám pochopit další aspekty Trojice. Naproti němu vidíme anděla, který symbolizuje naprostou otevřenost. Jeho oděv je plný svěžesti, má barvu božství. Svůj pohled upírá na kalich, což symbolizuje myšlenku tichého dialogu.⁹¹ Anděl sedící po levici ústředního anděla je natočen zcela doprava a jeho pohled směřuje na anděla, který sedí naproti němu. Jeho postoj je naplněn jakousi připraveností. Pohled soustředí na

⁸² LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. 122 s.

⁸³ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 259 s.

⁸⁴ MYSLIVEC, Josef. Ikona. 30 s.

⁸⁵ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 259 s.

⁸⁶ SENDLER, Egon. Ikona. 96 s.

⁸⁷ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 259 s.

⁸⁸ SENDLER, Egon. Ikona. 96 s.

⁸⁹ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 259 s.

⁹⁰ Tamtéž, 264s.

⁹¹ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 265 s.

kalich.⁹² Prostřednictvím světla je vyjádřeno tajemství. Rublevovo světlo je měkké a diskrétní, rozšiřuje se po celé ploše obrazu a proniká všemi postavami a věcmi. Andrej Rublev je pokládán za mistra světelné atmosféry, která nám dává představu milosti onoho světa. Světelným středem ikony je stůl, na kterém stojí kalich. Právě ten, dle odborníků, hraje významnou roli v eucharistickém významu ikony.⁹³

Tento obraz není reprezentativní, nepředpokládá vztah zobrazeného k divákovi. Jde o duchovní abstrakci zbavenou pozemské tíže. Vše, co je zobrazené na ikoně, k divákovi dýchá určitým klidem, mírou a vyrovnaností. Toho chtěl Andrej Rublev, jako velmi zbožný mnich, docílit při malbě ikon, která pro něho znamenala právě takový projev duchovního života jako molitba.⁹⁴

Ikonu posledního soudu podle Novgorodské školy z 15. století lze považovat za typický příklad ruské tradice.⁹⁵ Na počátku uměleckého hledání řeší ikonopisec velmi závažný morální problém. Náš svět není ani rájem ani peklem, ale smíšeným prostředím, ve kterém probíhá krutý boj zmíněných světů a nad lidmi, který tento svět obývají, musí Bůh vynést soud a právě ikonopisec musí podat sdělení o tomto rozsudku, sám musí pochopit hloubku života.⁹⁶ Na obraze je nahoře uprostřed zobrazen Bůh Otec se svatozáří tmavomodré a světlezelené barvy. V jeho svatozáří divák uvidí červený obdélník, který zakrývá symbol Starce osmého dne. Boha obklopují tři další svatozáře. Na první červené jsou zobrazeni cherubíni, což jsou ohnivé bytosti. V další svatozáři na zlatém pozadí vidíme osm medailonů s vyobrazenými serafíny, trůnem a anděly. Tyto dvě svatozáře představují celek. Ve vnější svatozáři pak vidíme svatého Jana. Na tmavomodrém pozadí rozeznáváme i dvanáct medailonů, na nichž jsou hlavy ozdobené korunami. To má s největší pravděpodobností představovat dvanáct měsíců. V horním medailonu je kalich na třech nohách, jehož obsah symbolizuje krev. Vrcholek tohoto nebeského vidění vyjadřuje neproniknutelné tajemství Boží lásky.⁹⁷ Napravo od výše zmíněného vidění spatřujeme Krista ve slávě mezi dvěma tmavými kruhy. V pozadí andělé v tajemné modrozelené barvě odstrkují kopími černý kruh s anděly zbavenými Božího světla. Ve středu tohoto zápasu se nachází tajemství Božího Syna, který přišel, aby se stal člověkem. Ti, kdo toto tajemství odmítají, jsou uvrženi do temnot a to i

⁹² Tamtéž, 262 s.

⁹³ Tamtéž, 265 s.

⁹⁴ MYSLIVEC, Josef. Ikona. 30 s.

⁹⁵ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 294 s.

⁹⁶ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 94 s.

⁹⁷ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 294-297 s.

andělé, kteří se prohřešili. Mezi viděním nebe a soubojem andělů vidíme symbol vykoupení, který představuje hrob, ve které je zobrazena hlava Adama. Tento hrob je přítomen na všech ikonách Ukřižování, neboť vyjadřuje, že smrt starého Adama byla poražena smrtí Adama nového a leží na skalách Golgoty, kde se také tyčí kříž s konopím a rákosem. Kříž se stává stromem nového života. Zobrazení Golgoty má značný význam, nachází se mezi hříchem a nebem. Kristova smrt zpřetrhá logiku hříchu a otevře brány nebe. Nalevo od nebeské slávy představuje vyvolené v Jeruzalémě-proroky, mučedníky, biskupy a mnichy. Každý má svatozář, jelikož už jimi proniklo boží světlo a bílý šat, neboť vyprali svá roucha a vybělili je v Beránkově krvi.

Z pekla vylézá had, který se vzpíná do výše, a přestože mění směr pohybu, instinktivně míří ke svému cíli. Jeho tělo protíná celou spodní část ikony, prochází kruhy jako přes brány démonů, otáčí se kolem trůnu a sahá na patu Adama-otce lidí. V Adamovi všichni lidé utrpěli zranění, které může být uzdraveno pouze pomocí krve Syna člověka. Satan trůní uprostřed ohnivého jezera, k tělu si tiskne duši lidské bytosti, jako kdyby k sobě tiskl své dítě. Touto lidskou bytostí je Jidáš. Pod knížetem temnot je v sedmi obdélnících zobrazeno sedm hříchů. Nikdo nemůže uniknout soudu a do pekelných plamenů je uvržen jak mnich, kníže, tak i patriarcha. Na okraji ikony nad peklem je zobrazen archanděl Gabriel, který proroku Danielovi ukazuje čtyři zvířata, která představují starověká království, která pronásledovala boží svaté a jsou nyní odsouzena k zániku. Medvěd symbolizuje babylonské království, sup makedonské, lev království perské a zvíře s rohy představuje perskou říši. Mezi peklem a zástupem spravedlivých vidíme člověka připoutaného ke sloupu. Tato osoba má být výzvou pro nerozhodné. Od pekla tohoto člověka zachrání jen dobré skutky a vstup do ráje je mu zapovězen, hledí na skupinu vyvolených pouze zdáli. Postava tedy zosobňuje převládající hraniční typ lidí, kterým je cizí, jak nebeská výška, tak pekelná propast.⁹⁸ V levém dolním rohu ikony jsou zobrazeni tři mniši při letu do ráje. Mají křídla jako Jan Křtitel, která symbolizují čistý život v askezi a modlitbě. Tito mniši se stali podobným andělům a dostávají svou odměnu v ráji. Prorok Eliáš stojí u brány ráje a volá na poušť. Eliáš byl vzat do nebe na ohnivém voze a právě on představuje ideál pro generace poustevníků.⁹⁹

⁹⁸ LÁŠEK, Jan Blahoslav. LUPTÁKOVÁ, Marina. ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. 95 s.

⁹⁹ SENDLER, Egon. Ikony Krista. 297 s.

4 Románské sochařství

Sochařství tvoří významnou a tedy neopomenutelnou část sakrálního umění. V prvních kapitolách jsem popisovala způsob života v kláštorech v Cluny, jejich chod a význam pro evropské umění, vědu a celkově jejich vliv na život obyčejných lidí, proto jsem se rozhodla věnovat tuto část románskému sochařství ve Francii zejména oblasti Burgundska.

Románské umění se datuje od roku 1000 po rok 1250. Na počátku 11. století křesťanský Západ prožíval nebývalý hospodářský rozmach, s kterým rostly i výnosy. V důsledku toho se rozrůstala města a s tím i stavební činnost, která zahrnovala i budování katedrál, kostelů a klášterů. Po celé křesťanské Evropě se rozšířil jednotný styl, který byl spojován se zaniklou Římskou říší, a proto se pro něj ustálilo označení románský.¹⁰⁰ V dějinách románského umění se rozeznávají dvě období a to dětství a zralost. Děťství, první období románského slohu, začíná v posledních letech 10. století, ale již krátce po polovině 11. století se objevuje propracovanější stavitelství a s ním přichází druhé období románského stylu, zralost.¹⁰¹

Románské sochařství je úzce spojeno s architekturou. Jeho nejvýznamnější podobou byl reliéf, který jej značně odlišoval od sochy v Antice, která byla samostatně stojící a anatomicky přesná. Reliéfy jsou tradičně považovány za součást sochařství, opravdu však nacházejí své místo mezi malbou, která je plošná a svázaná s povrchem a prostorovou tělesnou sochou. Reliéf se rozděluje na nízký, střední a vysoký, každý typ má v románském umění své místo. Nízký reliéf je typickým rysem předrománského a raně románského období, později je oblíben pro své dekorativní možnosti. Na tympanonech a sloupových hlavicích se objevuje spíše střední či vysoký reliéf.¹⁰² Tympanon je nové monumentální médium, největší vynález románské doby. Jde o obloukovité pole nad vstupem, kde vystupují navenek obrazy, které zůstávaly až do této doby skryty uvnitř kostela. Doprovázejí je figury v ostění, které jako plastické znázornění zasahují do prostoru, a tím překračují hranice plochy malby i mozaiky. Jejich účinek navyšovala barevnost, která se bohužel do dnešní doby uchovala jen částečně. Ústředním námětem tympanonů byl poslední soud, který měl přijít, jak si věřící představovali na konci času. Smrt provázela život středověkých lidí velmi silně, jelikož byli v neustálém ohrožení, kvůli nízké hygieně a nemocem, na které neznali

¹⁰⁰ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. Praha: Slovart, 2011. 188 s.

¹⁰¹ HUYGHE, René. *Encyklopedie umění středověku*. Praha: Odeon, 1969. 281 s.

¹⁰² TOMAN, Rolf. *Románské umění*. Praha: Slovart, 2006. 256 s.

léky. Strach ze smrti pro ně byl zejména spojen s náboženstvím, jelikož smrtí končilo pouze pozemské bytí a dále měl pokračovat život na onom světě. Poslednímu soudu nemohl nikdo uniknout a tyto obrazy tento fakt neustále připomínaly.¹⁰³

Nejranější doklady románského sochařství jsou prosté architektonické prvky jako konzoly ve španělském Frómistě a povrchové plochy podobné metopám mezi nimi na dveřním překladu v Saint-Genis-des-Fontaines, které sloužily ke ztvárnění řad postav, jako je tomu u Poslední večeře. Nad dveřními překlady se brzy začaly objevovat výše zmíněné tympanony. Svrchní část sloupu se nazývají hlavice, právě ony podpírají klenbu. Symbolický význam sloupu je odvozen od jeho původního tvaru, tedy od podoby stromu. Jelikož mají stromy korunu a kořeny, sloup má hlavici a patku. Kromě toho nesly sloup a klenba symbolický obraz vesmíru, kde žije Bůh a hlavice zde jako architektonický prostředník vymezovala, kam ještě sahá oblast pozemská a kde jsou již nebesa.¹⁰⁴ Formy hlavice prošly různým vývojem. V Německu vznikla kolem roku 1000 krychlová hlavice. Ve své základní stereometrické formě je tvořena poloviční koulí nesenou pilířem, do níž je vepsána krychle. Okraj desky náběžníku je využíván pro vytvoření rostlinného vlysu po obvodu. Na hlavici nalezneme především již zmíněný rostlinný dekor či podivné ornamenty a postavy monster vycházející z keltského a germánského magického výtvarného vyjádření reinterpretovaného v křesťanském duchu.¹⁰⁵ Ve středověku proti sobě stály dvě mocnosti, které spolu neustále bojovaly o lidskou duši. Boží dílo obklopovalo nás všude a Satan se svými démony mohl přebývat kdekoli, byli všude, kde byli lidé. Románští sochaři měli za úkol zabránit těmto démonům pronikat do kostelů a uvádět duše do záhuby. Zobrazení démonů mělo odstrašit démony samotné. Sochaři využívali svoji představivost, aby vyjádřili imaginární. Vytvářeli démony doléhající na duši ze všech stran. Hybridní bytosti si hrozivě a nebezpečně zahrávají s lidskými strachy. Objevují se lvi, kteří mohou sloužit dobru i zlu a ptáci, jejichž význam může být negativní nebo pozitivní. Jsou navazovány vztahy, které jsou redukovány na čistě asociativní propojování jevových forem a kdykoli se mohou změnit ve svůj protiklad.¹⁰⁶ V jižní Evropě naproti tomu vznikla figurální hlavice, která se vyvinula z hlavice korintské antiky a jejích akantových listů. Motivy vyobrazené na tomto typu hlavice vycházejí z antiky, zemí přední Asie a severní Afriky. Zde vyobrazený biblický příběh lze přečíst na základě jeho ikonografie. Hlavice

¹⁰³ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 188–189 s.

¹⁰⁴ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 256 s.

¹⁰⁵ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 228–229 s.

¹⁰⁶ Tamtéž, 232 s.

na druhé straně představují místo v sakrálním prostoru, kde je až dodnes pozorovatelným záhadný bohatý svět symbolů z velké části uzavřen.¹⁰⁷

Románské sochařství bylo přísně hierarchické. Řídilo se přesně danými, rigidními formami vycházející z náboženských tradic a často mělo olovný charakter. Z toho vyplývá, že postavení těl, znázornění rukou, nohou a obličejů mělo všeobecné až mezinárodní rysy. Sochaři zůstávali často v anonymitě, jelikož byli považováni za pouhé řemeslníky. Až s rozvojem urbanizace a vzestupem měšťanstva začali na svých dílech mistři nechávat své signatury, tím znázorňovali svoji hrdost za provedenou práci.¹⁰⁸

Ve středověku se velké oblibě těšily ostatky svatých, za kterými se podnikaly daleké poutě. Lidé věřili, že jim ostatky svatých zajistí Boží spásu, proto se na místech, kde byli svatí pochováni, zřizovaly kostely a kláštery, kam se stahovali poutníci z celé Evropy. Okolo relikvií se utvářela rozlehlá městská centra, ze kterých pokud šlo o poutníky stavitele či sochaře často přejímali stavební a technické vymoženosti či sochařské ztvárnění a přinášeli nově nabyté vědomosti do své vlasti. Tímto způsobem se významně rozšiřovalo románské umění.¹⁰⁹

4.1 Činnost mnišských řádů ve Francii

Přestože se románské sochařství vyvíjelo v Languedocu i v Burgundsku současně, nemá jednotný ráz. Na rozdílech má podíl jak tvrdost a struktura kamene, tak i temperament umělců. Rozmanitost děl poukazuje na to, že v rámci obou škol existovalo více dílen. Cluny přímo umělce nevyškolila, ale z jejího mateřského kláštera se po celé doméně řádu rozšířila myšlenka kamenného obrazu nad vstupem do kostela. Příkladem se pro to stal clunyský portál, se svým jedinečným vzorem, vysoký 17 metrů. Avšak sv. Bernard z Clairvaux byl výrazně proti sochařské výzdobě, která podle něho mnichy odváděla od studia či přepisování knih. V jeho představách by měl mnich žít v příbytku stejně prostém, jako je jeho oděv a nikoli v prostředí, jak tomu bylo u mnoha clunyských klášterů, sochařsky zdobných více než byly mnohé nejbohatší paláce. Na druhou stranu sv. Bernard s řeholními reformátory nezavrhoval umění, které zdobilo kostely navštěvované věřícími, byli jenom pro jistou umírněnost. Francie v rámci

¹⁰⁷ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 228–229 s

¹⁰⁸ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 256–257 s

¹⁰⁹ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 191 s.

jednoho století (dvanácté) dala Evropě umění na jedné straně bohaté na druhé nejprostší.

Koncem 11. století stavitelé nabyli dostatečných vědomostí, aby mohli postavit zaklenuté kostely, jimž dominovalo několik věží, které měly sochařskou výzdobu uvnitř i vně. V první polovině 12. století zde výzdoba diferencovala podle krajů, nikoliv dle konstrukce budov.¹¹⁰ S budováním kostelů přišla zároveň i potřeba figurální architektonické výzdoby, jež byla nejprve patrná na portálech. Portál byl místem průchodu, kdo jím prošel, opustil profánní svět a vstoupil do posvátného prostoru, který zároveň reprezentoval nebeský Jeruzalém. To portálu středověkých kostelů dodávalo široké spektrum významů, které poté našly svůj výraz ve figurálním ztvárnění¹¹¹

Cisterciácký řád spravoval na konci 12. století 530 klášterů. Všechny byly postaveny v odlehlých a často nehostinných místech a jejich výzdoba byla strohá. Stanovy řádu nedovolovaly, aby byly stavby vybaveny sochami, malbami nebo barevnými okny, byly dokonce zakázány kamenné zvonice.¹¹² Cisterciáčtí mniši nepotřebovali obrazy, aby se oddali lásce k Bohu, s tím se pojil požadavek na přísný monastický život.¹¹³ Cisterciáci si své kláštery stavěli sami a vždy jim vnikli téhož ducha.¹¹⁴ Mladý mnich odešel s dvanácti bratry z mateřského kláštera do nehostinné samoty, kde založil nový klášter a žil zde v naprosté askezi, práci a chudobě.¹¹⁵ Umělecká činnost náboženských řádů se neomezovala pouze na stavbu a výzdobu kostelů a klášterů, ale také jak je uvedeno výše, mnichům vděčíme za iluminované rukopisy, které v 11. a 12. století přispěly k obrození kultury a vytvoření nové estetiky.¹¹⁶

4.2 Sochařství ve Francii

Burgundsko je francouzská provincie situovaná mezi řekami Saônou a Loirem, která zaujímal v dějinách umění zvláštní postavení. Jelikož se nalézala uprostřed Evropy, byla vystavena mnohým vlivům a zároveň sama rozvíjela tvořivé síly, které předávala dál. Odtud pocházejí pro románskou plastiku významné burgundské figurální hlavice a objevuje se zde první plastika Krista jako soudce světa v mandorle. Cluny

¹¹⁰ HUYGHE, René. Encyklopedie umění středověku. 304–307 s.

¹¹¹ TOMAN, Rolf. Ars Sacra. 202 s.

¹¹² HUYGHE, René. Encyklopedie umění středověku. 304–307 s.

¹¹³ TOMAN, Rolf. Ars Sacra. 234 s.

¹¹⁴ HUYGHE, René. Encyklopedie umění středověku. 304–307 s.

¹¹⁵ TOMAN, Rolf. Ars Sacra. 234 s.

¹¹⁶ HUYGHE, René. Encyklopedie umění středověku. 304–307 s.

bylo vedle Říma druhým centrem západního křesťanství.¹¹⁷ Toto opatství představovalo největší a nejmocnější klášter v západním světě.

Západní portál opatství Saint-Fortunat v Charlieu zaujímá významnou pozici v dějinách umění.¹¹⁸ Jedná se o pravzor obloukového pole čili tympanonu, se kterým se budeme od této chvíle setkávat jak u každého malého převorského kostela, tak i na portálech velkých katedrál, které bývají zaklenuty mohutnými obloukovými poli, na nichž si věřící mohou prohlédnout, co je čeká na konci časů.¹¹⁹ Je to nejstarší dochovaný sloupový portál, v němž jsou všechny části vyzdobené plastikou a zároveň je to poprvé, co se Kristus objevuje jako vyvýšený na mandorle. Celkovou výšku tympanonu západního portálu zaujímá postava Krista na trůnu v zářící modré mandorle podpíraná dvěma anděly. Toto skulpturní ztvárnění vyjevuje sošně vyrovnaný chlad, který divákovi umožňuje vnímat monumentální povahu díla, tak jak vyžaduje obsah. Hieratický moment je zdůrazněn na překladu řadou apoštolů na trůnech pod arkádami. Tympanové scény tohoto typu byly často opakovány ve všech fázích románského sochařství v Burgundsku, přičemž prošly významným slohovým vývojem.

Srovnáme-li raný tympanon na západním portálu v Charlieu s pozdním na severním portálu, vidíme, že na prvním je o mnoho plošší reliéf. Těla figur jsou vykroužena jemně a hladce tvarována, kontury jsou zvýrazněny převážně lineárními prvky. Pozadí reliéfu a archivoly sklenuté nad tympanonem jsou hladké. Kompozice díky tomu působí robustně, což ještě zdůrazňují andělé, kteří podpírají mandorlu svými nohami. Křídla andělů spočívají na krajích tympanonu a zaklenují celou scénu. Severní portál nartexu pochází z pozdější doby, příliš se od západního předchůdce neodlišuje, ale je nositelem jiného vjemu. Architektonické prvky jsou pokryty bohatou dekorací, ornamenty lze najít dokonce i mezi postavami, čímž se rozplývá hranice, která je odlišuje. Postava Krista je ve výrazně vyšším reliéfu. Markantní rozdíl je v naznačeném pohybu postav. Kristus v mandorle nesedí na trůně ve frontální hierarchické, ale je na sedadle jakoby v pohybu. Prudký pohyb andělů spojuje a rozděluje dvojí směr pohybu v jedné scéně. Do této doby nebylo nic podobného spatřeno. Jejich ruce nastavené k podpírání mandorly jsou ve zřetelném nesouladu s polohou jejich těl. Přestože tento raný tympanon v Charlieu je starší než v Cluny, bylo to právě Cluny, které rozšiřovalo umělecké impulzy všemi směry.

¹¹⁷ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 192 s.

¹¹⁸ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 272 s.

¹¹⁹ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 202–205 s.

Význam románského sochařství byl v Burgundsku také vyjádřen v designu zdobených sloupových hlavic. Jedním z nejvýznamnějších středověkých sochařů byl mistr Gislebertus, který vtesal své jméno do tympanonu v Autunu.¹²⁰ GISLEBERTUS HOC FECIT, což znamená: „Udělal to Gislebertus“. Vyjadřuje smíšení hrdosti umělce s bázní Boží.¹²¹ Jemu je také připisovaná většina hlavic v interiéru Saint-Lazare. Gislebertovy skulptury patří mezi nejlidštější a nejdojímavější díla, jaká můžeme v románském sochařství nalézt.¹²² Sochařská výzdoba v Autonu přežila francouzskou revoluci díky tomu, že byla zazděna. Roku 1836 byla uvolněna, 1860 pak restaurována.

Nad portálem je vyobrazeno zmrtvýchvstání a poslední soud. Děj ovládá postava Krista, který stojí uprostřed a ukazuje rukama do stran. Do popředí se před scénou Posledního soudu dostává Matka Boží, jako nebeská královna, která ztělesňuje spásu. Pouze archanděl Michael s ďábly, kteří váží dobré a zlé skutky, poukazují na již zmíněný Poslední soud.¹²³

Scéna se třemi králi, která byla původně vytvořena na východní straně severovýchodního křížového sloupu, zobrazuje tři korunované postavy společně přikryté okrouhlou přikrývkou. Dva králové ještě spí, třetího probudil anděl, který mu ukazuje na hvězdu. Útěk do Egypta na protějším sloupu zobrazuje Pannu Marii, která ukazuje divákovi své dítě. Panna Marie při tom sedí na oslíku, spíše se na něm vznášá a její poloha je podobná trůnící Matce boží s dítětem. Matčina hlava je mírně skloněná a paže, kterou objímá dítě, vytváří pocit lidské opravdovosti a citlivosti. Naopak Jidášova sebevražda oběšením, kterou Gislebertus zobrazil na tympanonu, je scénou plnou zla a strachu. Za zradu Krista mohl ďábel. Dvě ďábelské postavy pomáhají Jidášovi s oběšením. Svými hlavami tvoří trojúhelník, který kompozici dodává rovnováhu a zároveň vyjadřuje bídu a lidské zoufalství.¹²⁴

V Saint-Lazare se také nacházel slavný reliéf Evy, který je též pokládán za dílo výše zmíněného mistra. Eva se pohybuje zahradou Eden jako svůdně se vlnící had. Pravou ruku si přikládá k ústům, aby mohla Adamovi našeptávat zlo. Při tom sahá za sebe, kde ji had, její svůdce přistrkuje jablko. Na erotičnosti výjevu dodává Evino natočení horního trupu k pozorovateli, což zvýrazňuje ženskou nahotu. Toto je častým románským sochařským námětem, který znázorňuje ženu jako svůdkyni. Právě vyhnání

¹²⁰ TOMAN, Rolf. Románské umění. 272–274 s.

¹²¹ TOMAN, Rolf. Ars Sacra. 197 s.

¹²² TOMAN, Rolf. Románské umění. 274 s.

¹²³ TOMAN, Rolf. Ars Sacra. 195–196 s.

¹²⁴ TOMAN, Rolf. Románské umění. 274–277 s.

lidí z ráje a jeho zobrazování přispělo k negativnímu hodnocení sexuality křesťanstvím¹²⁵

Stejně jako Auton bylo Vézelay významným poutním místem, jelikož klášter vlastnil relikvie. Do Vézelay byly přeneseny z Provence.¹²⁶ V roce 1146 o Velikonocích se zde odehrál historický okamžik, který zasáhl celý tehdejší křesťanský svět. Bernard z Clairvaux vyzýval před obrovským davem k účasti na druhé křížácké výpravě, díky čemuž se Vézelay stalo střediskem poutníků a křížáků.¹²⁷ Na námět místního tympanonu je nutno pohlížet ve spojení s touto událostí. Uprostřed trůní Kristus v mandorle a roztahuje ruce přes apoštoly, kteří jsou shromážděni po stranách.¹²⁸ Paprsky směřující z jeho rukou na hlavy apoštolů představují Ducha svatého. Kristus ani apoštolové nehledí na diváka přímo a nejsou uspořádáni v tradičním pořádku. Postavy vystupují z pozadí reliéfu, to vidíme zejména na postavách, které jsou oblečené.¹²⁹ Kazety, obklopující tympanon, představují národy světa, jimž se má dostat slova Božího. Jejich podivný vzhled je dílem řecké antiky.¹³⁰ Tyto národy je nutné obrátit na víru. Na pravé straně překladu je procesí skytských Panotů s velkýma ušima, kteří jsou vedeni apoštolem Petrem a možná i Pavlem, obrů a trpaslíků. Vlevo je pohanská scéna obětování býka a z ní jsou vyobrazeni Římané a Skytové jako zástupci předkřesťanských národů. Monumentální postava Jana Křtitele, která zaujímá na dveřním pilíři postavení na stejné ose jako Kristus, představuje spřízněnost Starého a Nového zákona. Téma vézelayského tympanonu, vyslání apoštolů jako misionářů do celého světa a celkový kosmologický rozměr znaků zvěrokruhu a rytmů měsíčních prací v okolní archivoltě je náročná teologická koncepce, a proto se historici domnívají, že vznikl ve skutečnosti až kolem roku 1146, kdy se připravovala křížová výprava a nikoliv mezi lety 1125-1130, jak bylo obvykle datováno. Zdobené hlavice uvnitř zpodobňují obrazy dobra a zla. Starozákonní témata v lodi a v uličkách se vykládají jako předpověď Nové smlouvy a novozákonní témata jim odpovídají v nartexu na fasádě. Osoba, stojící za touto všeobecnou encyklopedií ztělesněnou cyklem hlavíc, je patrně Petrus Venerabilis, který je jednou z nejslavnějších postav 12. století.¹³¹

¹²⁵ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 210 s.

¹²⁶ Tamtéž, 199 s.

¹²⁷ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 277 s.

¹²⁸ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 199 s.

¹²⁹ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 277 s.

¹³⁰ TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 199 s.

¹³¹ TOMAN, Rolf. *Románské umění*. 277 s.

Kostel, který leží v Burgunsku v Tournusu, je kostel bývalého opatství Saint-Philibert. Vyznačuje se dvěma řadami štíhlých sloupů, které od sebe oddělují hlavní a příčné lodi. Strop střední lodi je zaklenut příčnými valenými kletbami, jejichž horizontálně působící břemena se vzájemně ruší, to zajišťuje stabilitu. Je to první samonosná klenba od antiky, která je navíc jedinečná v románské době. V kostele se nachází také jeden z nejstarších portrétů umělce v západním umění. Na Gerlanově oblouku, který je nazván podle vytesaného nápisu, se setkáváme s dvěma jednoduchými vrubořezovými reliéfy na hlavicích zobrazující mužskou hlavu a vousatého muže s nějakým nástrojem, z čehož historici usuzují, že jde právě o architekta kostela.¹³²

¹³² TOMAN, Rolf. *Ars Sacra*. 194 s.

5 Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zachycení podílu klášterů na rozvoji evropského umění a seznámení čtenáře s nejdůležitějšími díly ikonoklastu a sochařství, které byly podporovány kláštéry, a na kterých se sami svou tvorbou mniši či jeptišky podíleli. Kláštéry v historii zaujímaly důležitou pozici. V jejich prostorách vznikala významná umělecká díla, a to nejen obrazy či sochy, ale zejména knihy. Díky práci mnichů a jeptišek se rozvíjela vzdělanost.

Vymezila jsem významné historické události, kde jsem poukázala na rozdíl mezi Východním a Západním křesťanstvím. Ikonopis nahrazoval svaté relikvie, lidé se před obrazy modlili. Mohli bychom je najít ve všech soudobých domácnostech. Negramotným ikony přinášely objasnění náboženských dogmat a díky nim se mohli lépe orientovat a pochopit náboženské příběhy. V ruském ikonopisu dominovalo několik škol. Nejvýznamnějším představitelem je Anton Rublev z moskevské školy, který vytvořil ikonu Trojice. Tato ikona je jednou z nejvýznamnějších děl celého ikonoklastu. Okolo Rubleva se vytvořil okruh umělců, kteří podle jeho vzoru pracovali. Existovaly i sborníky, které obsahovaly přesné nákresy určitých ikon. Šlo o návody, dle kterých se ikonopisci řídili. Ikony však nejsou pouhé repliky, ale každá je svým způsobem individuální. Každý umělec ve své ikoně zanechal část své osobnosti.

Francie a kláštéry v Burgundsku představují významné místo křesťanského života v soudobé Evropě. Kláštéry v Burgundsku byly centrem, kam se sjížděli poutníci. Co do významnosti klášter Cluny stál vedle Říma na druhém místě. Bernard z Clairvauix se zasazoval o to, aby sochařství a umění vůbec, zdobící zdejší kláštéry bylo prosté, aby neodrazovalo mnichy od četby knih a studia Bible. Na druhou stranu jej v určité míře podporoval. Nejvýznamnějším produktem románského sochařství je tympanon, na kterém často nalezneme motiv Posledního soudu. Ten měl věřícím neustále připomínat to, co přijde na konci jejich času. Strach ze smrti byl spojen zejména s náboženským prožitkem. Tympanony představovaly mezníky mezi profánním a světským světem a barevnost jim dodávala na síle. Sochaři byli zpočátku bráni jako řemeslníci, tudíž zůstávali v anonymitě. Postupem času se mistři začali na svá díla podepisovat. Díky tomu máme doklady o tak významném sochaři, jako byl například Gislebertus.

V některých klášterech dnes najdeme prostory, které jsou určeny pro výstavy umění. V Čechách můžeme jmenovat například Anežský klášter, klášter Osek či Strahovský klášter, které v podporování evropského umění nadále pokračují.

6 Seznam použité literatury

ELIADE, Mircea. Dějiny náboženského myšlení III. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN 80-86005-53-4.

FRANK, Karl Suso. Dějiny křesťanského mnišství. Praha: Benediktinské arcidiákonství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 2003. ISBN 80-902682-8-5.

GOFF, Jacques Le. Encyklopedie středověku. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.

HARRIES, Richard. MAYR-HARTING, Henry. Dva tisíce let křesťanství. Brno: CDK, 2010. ISBN 978-80-7325-221-2.

HUYGHE, René. Encyklopedie umění středověku. Praha: Odeon, 1969.

KRÜGER, Kristina. Řády a kláštery: 2000 let křesťanského umění a kultury. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-121-8.

LÁŠEK, Jan Blahoslav, LUPTÁKOVÁ, Marina, ŘOUTIL, Michal. Ikona v ruském myšlení 20. století. Červený Kostelec: nakladatelství Pavel Mervart, 2011. ISBN 987-80-87378-98-4.

LAZAREV, Viktor Nikitič. Styl a kultura. Praha: Odeon, 1989.

MYSLIVEC, Josef. Ikona. Praha: Vyšehrad, 1947.

RAPP, Francis. Církev a náboženský život západu na sklonku středověku. Brno: CDK, 1996. ISBN 80-85959-15-1.

SENDLER, Egon. Ikona. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2011. ISBN 978-80-7412-095-4.

SENDLER, Egon. Ikony Krista. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. ISBN 978-80-7195-398-2.

ŠPIDLÍK, Tomáš. Spiritualita křesťanského Východu. Mnišství. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 2004. ISBN 80-86715-16-7.

TOMAN, Rolf. Ars Sacra: křesťanské umění a architektura Západu od počátků do současnosti. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-500-1.

TOMAN, Rolf. Románské umění. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-765-2.

7 Resumé

The bachelor thesis is focused on role of monasteries in a European art. Its aim is to find out how big share the monasteries, nuns and monks had in development of iconography and sculptural decoration of churches and monasteries. The bachelor thesis has three parts. The first part analyzes a major role of monasteries in European context and how they influenced science and education. There is described a daily monastery schedule and principal differences between Eastern and Western Christianity. The second part responds to questions regarding iconography. It describes a historical icon development, also the most famous icons and iconography authors of their times. There is a big emphasis on colors in the iconography. They emphasize a spirituality of the picture and blue color is for example always associated with concrete scene in the picture. The third part is focused on sculpture in France, especially in Burgundy. Burgundy was a centre of Christianity together with Rome and pilgrims from all around the Europe were coming here for holy relics. The work focuses on Romanic sculpture. This part analyzes a description of significant sculptures made for local monasteries. The art was supported by monasteries a lot. Thanks to work of monks as Andrei Rublev there were formed icons that are taken as an artistic gem till today. The most significant work of Romanic art is Tympanum which presents a landmark between mundane and profane world. There is displayed a motive of last judgment in it often which discourages believers of doing wrong things. Burgundy presented an artistic paradise with its decorated monasteries and churches.

8 Přílohy

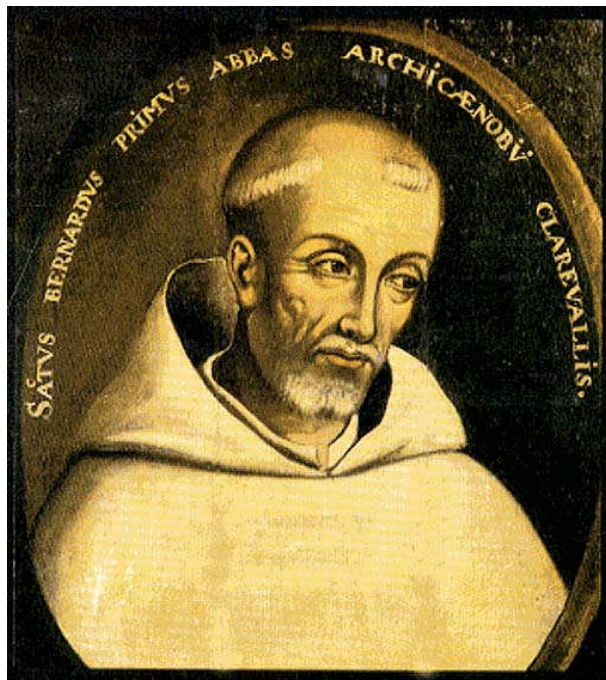
Obr. č. 1: Zbytky opatského kostela Cluny

(URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kl%C3%A1ter_Cluny> [cit. 2013-04-22])



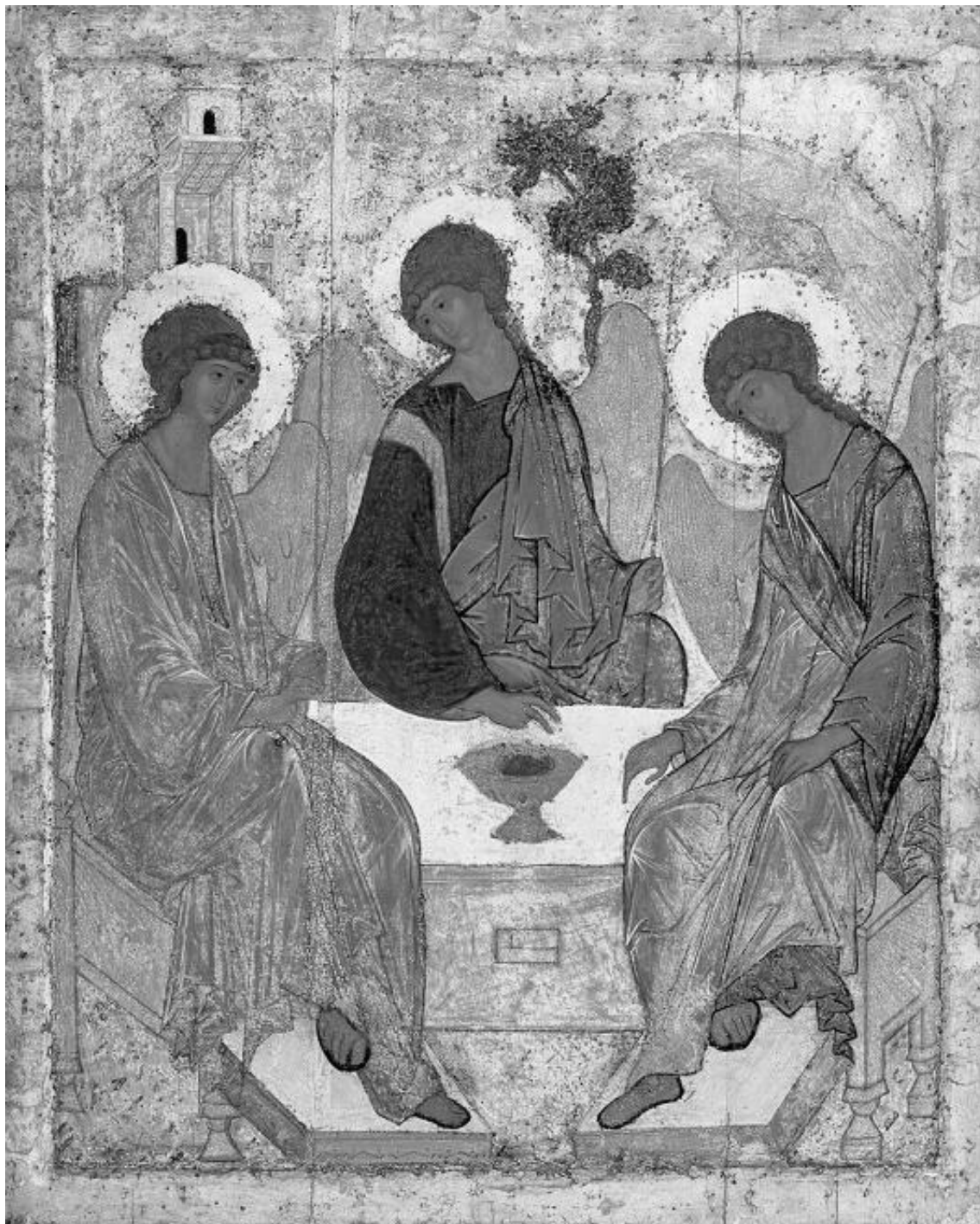
Obr. č. 2: Bernard z Clairvaux

(URL: <<http://www.heaven.yc.cz/pripravy2.html>> [cit. 2013-04-22])



Obr. č. 3: Ikona Nejsvětější trojice Andreje Rubleva

(URL: <<http://www.farnost-recice.cz/clanky/duchovni-slovo/ikona-nejsvetejsi-trojice-andreje-rubleva.html>> [cit. 2013-04-22])



Obr. č. 4: Ikona Posledního soudu podle Novgorodské školy

(URL: <<http://www.rodon.cz/umeni/Pravoslavne-ikony/Posledni-soud-15-stoleti--568>>

[cit. 2013-04-22])



Obr. č. 5: Eva z Autunu

(URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autun,_Gislebertus,_Eva.JPG> [cit. 2013-04-22])



Obr. č. 6: Vézelay-tympanon

(URL: <http://www.ldysinger.com/@themes/transfig/00a_start.htm> [cit. 2013-04-22])

