

SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

Y.-M. Blanchard – Světlo v Bibli

M. Evdokimov – Pohledy na téma světla v pravoslavné církvi

N. Schmidt – Nové vitraje (Rauch, Polke, Richter)

P. V. Kohut OCD – „Temný mrak ozařující noc“

A. Kölbl – John Pawson: Pannonhalma a Augsburg

J. Kotas – Světlo v liturgii

světlo



3/13







Obsah

Editorial / 5

Yves-Marie Blanchard
Světlo v Bibli / 9

Michel Evdokimov
Pohledy na téma světla v pravoslavné církvi / 19

Jan Kotas
Světlo v liturgii / 37

Pavel Vojtěch Kohut OCD
„Temný mrak ozařující noc“
Světlo a temnota v mystické zkušenosti Jana od Kříže / 45

Bertram Stubenrauch
Sakrální prostor jako obraz víry
Teologické předpoklady pro zacházení se světlem ve středověku / 67

František Burda
Duchovní sémantika funkce světla v nefigurativní malbě / 75

Norbert Schmidt
Nové vitraje – Neo Rauch, Sigmar Polke a Gerhard Richter / 93

Alois Kölbl
Citlivá redukce
Rekonstrukce opatského kostela v Pannonhalmě a chrámu sv. Mořice v Augsburgu
od Johna Pawsona / 115

Legenda k obrazovému doprovodu / 129

Recenze a anotace / 135

English Summary / 153

Editorial

Vážení čtenáři,

světlo, které je tématem tohoto čísla *Salve*, stojí na začátku knihy Genesis, stejně jako v úvodu Janova evangelia. Spatřit světlo světa je ustálená fráze, kterou vyjadřujeme samotný vstup do existence. Mluvíme také o světle rozumu, bez něhož by pro nás byl okolní svět nesrozumitelný a naše bytí v něm nesmyslné. Světlo však není jen předpokladem, ale také cílem. Světlo na konci tunelu, jasný bod na horizontu, k němuž směřujeme celým svým životem. „Já jsem světlo světa. Kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života (Jan 8,12),“ říká ten, v něhož jsme uvěřili, kdo se stal majákem v bouři našeho putování.

Světlo má řadu aspektů, které poznáváme nejen ze zkušenosti, ale i z tradice a nakonec i díky moderní vědě. Světlo umožňuje vidění, a tedy samo jevové bytí věcí. Světlo umožňuje barevnost světa, a tím i jeho krásu. Může však být také oslepující, palčivé, odhalující, a tím zahanbující. Jeho nedílnou součástí je i zkušenost jeho nepřítomnosti. Naše životy civilní i duchovní jsou provázány zážitky temných nocí. Musíme však mít vždy na paměti, že tak, jako neexistuje zlo, ale jen nepřítomnost dobra, neexistuje ani tma, pouze nepřítomnost světla. Proto i ono klíčové ujištění evangelisty Jana: „Světlo svítí ve tmě a tma se ho nezmocnila.“ (Jan 1,5) Duchovní život je permanentní cestou za světlem, je nesen nadějí, že světlo nemizí, jen se mu staví do cesty naše sobectví. Čím víc před ním zavíráme oči, tím víc se pak ale cítíme oslnění, tím víc pocítujeme jeho vítěznou jasnost. Tu znají dobře mystikové, onu paradoxní oslepující moc světla, při níž nás racionální rozum opouští a otevírají se oči srdce. Více se o tom čtenáři dočtou ve studii Vojtěcha Kohuta OCD o svatém Janu od Kříže.

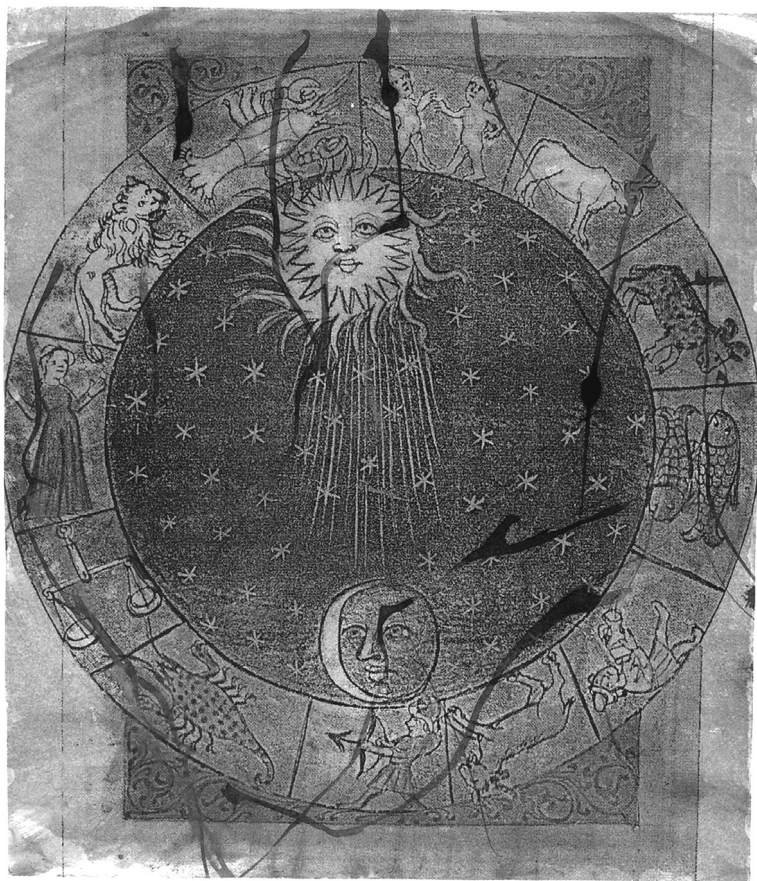
Světlo je odvěkým průvodcem člověka, je součástí jeho soukromého i veřejného života, jeho slavení i truchlení. Světlo v liturgii není jen okrasou, je mnohो-
značným a nesmírně bohatým zdrojem symbolických významů, jak o tom píše ve svém textu Jan Kotas. Je paradoxní, že s technologickým ovládnutím světla díky elektrickému proudu jako by z liturgie mnoho z jejího světelného, symbolického potenciálu vymizelo. Není pochopitelně možné utíkat se k předmoderním způsobům liturgického slavení, je to ale výzva k zamyšlení nad tím, zda není možné i v prostoru našich chrámů pracovat se světlem citlivěji, než jak je obvyklé. Fotografie tvořící obrazový doprovod tohoto čísla představují světlem prostoupené sakrální prostory, v nichž právě tvůrčí a zároveň citlivá práce se světlem stírá rozdíl mezi tím, zda vznikly ve 13., nebo v 21. století.

Právě umělci a architekti, zvyklí pracovat se světlem a jím utvářeným prostorem, mohou být průvodci i v našem rozpomínání se na vlastní tradici rozumění světlu jak na rovině praktické, tak té symbolické a duchovní. Ať se jedná o abstraktní malbu (o které píše František Burda), moderní vitraje (v textu Norberta Schmidta) nebo tvůrčí úpravy starých chrámů (přiblížené Aloisem Kölblem), světlo a barva k nám promlouvají jazykem, který se dotýká naší podstaty, a rozechvívají v nás struny, o nichž velmi dobře věděl autor Apokalypsy, když zaznamenával svá vidění: „Ten, jenž sedí, se zjevem podobá jaspisu a karneolu; duha kolem trůnu je zjevem podobná smaragdu. Trůn obklopuje čtyřiaadvacet stolic, na nich zasedá čtyřiaadvacet bíle oděných Starců se zlatými korunami na hlavách. Z trůnu vycházejí blesky, hlasy a hřímání a plane před ním sedm ohnivých lamp, sedm Božích duchů. Před trůnem je něco jako moře, průzračné jako křišťál.“ (Zj 4,3–6) Český básník Jakub Deml se k prožitku světla vracel ve své tvorbě opakovaně, snad nejkrásněji v básni „Sen jeden svítí...“, kde píše: „... neboť je noc, letní, teplá, bez měsíce, sama ze sebe vydávající světlo... Odkud přichází toto světlo? Ze stromů, z vody, ze země, z oblohy. [...] A země má oheň v sobě. A všechno viditelné má oheň v sobě. I vzduch hoří, i oblaka, i kámen a voda. Třeba jest, aby všechna ostatní světla pohasla. Nemohu za to, že den stal se mi nocí, a na Západě vyšlo Svítání...“

Středověké myšlení rozlišovalo mezi dvěma podobami světla, jež latina pojmenovává rozdílně. Světlo jako *lumen* se šíří průsvitnými prostředními a jako *color* či *splendor* se odráží od neprůhledných těles – to je fyzikální světlo, které známe z běžné zkušenosti. Vedle toho je ovšem jiné světlo, *lux*, světlo samo o sobě, pronikající každou hmotou, o němž sv. Bonaventura píše, že „je společnou přirozeností, která se nachází v každém tělese, nebeském či pozemském. [...] Světlo [= *lux*] je substantiální formou těles, která se tím reálněji a důstojněji zmocňují bytí, čím více na světle participují.“ Přeji všem čtenářům, aby vedle onoho *lumen*, které osvětluje naše pozemské domovy, stále častěji zakoušeli i onu *lux*, která září na naší cestě k tomu, který sám „je světlem“.

✱ fra Dominik Duka OP





Yves-Marie Blanchard

Světlo v Bibli

„Tvým světlem vidíme světlo.“ Zdá se, že 10. verš 36. žalmu dobře shrnuje bohatství pojmu světla prolínajícího Bibli od začátku do konce. V několika slovech jsou zde nastíněny dva významy slova „světlo“. Jednak význam symbolický, který má teologický rozměr, protože označuje světlo jako dar Boží nebo dokonce jako podobnost božského bytí, obklopeného září své nádhery; a jednak význam fyzický, protože označuje světlo jako přirozený jev, který je ve vesmíru všudypřítomný a je nezbytný k lidskému životu na zemi. Mezi těmito dvěma světly, světlem Boha jakožto zdroje a principu všeho života a světlem přirozeným, doprovázejícím pozemský život, se nachází sloveso „vidíme“ nebo „uvidíme“ v závislosti na různých překladech; odpovídá hebrejskému nedokonavému vidu, který označuje jak probíhající historický proces, tak jeho směřování k ještě nedosaženému završení. Lidstvo se tedy nachází mezi zdrojem světla, vztaženým osobně přímo k Bohu – „Tvým světlem“ –, a mezi směřováním a smyslem své existence, ať už ho chápeme jako teprve probíhající proces („vidíme“), nebo více teleologicky („uvidíme“). Originalita tohoto tvrzení je v tom, že božské světlo je označeno jako příčina nebo jako podmínka možnosti lidské zkušenosti spočívající ve „vidění světla“, se všemi odstíny a významy tohoto termínu. Bylo by možné tvrdit i opak a navrhnout lidstvu, aby přirozené světlo považovalo za odrazový můstek k dosažení duchovních hodnot spojených se samotným bytím Boha. Vezměme si jen příklad vitraje. Nedalo by se říci, že přirozené světlo, spoutané hrou skla a barev, otevírá oči a srdce božskému světlu, které se nachází za hranicemi všeho smyslového? Anebo, když to obrátíme – a naše tvrzení pak bude samozřejmě *a priori* náboženského charakteru –, že božské světlo, přebývající v geniálním duchu tvůrce, stejně jako v pohledu těch, kteří se oddávají kontemplaci díla, činí z umění vitraje zjevení světla, jistěže světla pozemského, avšak tak čistého a inspirovaného, že je současně i přítomností a zjevením Boha?

Vraťme se tedy k žalmistovu tvrzení „Tvým světlem vidíme světlo“ a nechme se vést napříč Bibli; naše putování zajisté téma nevyčerpá a bude omezeno určitým úhlem pohledu, avšak pokusíme se vyjadřovat jasně – ne-li průzračně –, jak to naše téma po právu vyžaduje.

Nejprve si připomeňme první kapitulu knihy Genesis, kde se vypráví o stvoření světa. Už ve třetí verši volá první božské slovo k existenci světlo, jež je

tak chápáno jakožto prvotní skutečnost, předpoklad celého procesu stvoření. A skutečně, po slovech „Budiž světlo!“ okamžitě přichází jejich účinek – „A bylo světlo“ –, bezprostředně následovaný hodnotícím soudem: „Bůh viděl, že světlo je dobré.“ Ihned poté, co je světlo stvořeno, stává se prvním principem rozlišení, který vstupuje do vesmíru; už tím, že existuje, je světlo odlišeno od svého protikladu, od temnot. Bůh je představen jakožto činitel tohoto rozdělení, které sám stvrzuje vyslovením dvou prvních slov, jež byla s ohledem na stvořený svět pronesena: den a noc. Jestliže se tedy z pohledu Bible vesmír zrodil, nebo spíše každý den rodí, z Božího dobrotivého záměru – znovu se zde setkáváme s tím, co jsme nazvali videm hebrejských sloves, tentokrát se jedná o vid dokonavý –, pak stopu božského řemeslníka, dá-li se to tak říci, či jeho podpis poznáváme právě skrze fenomén světla.

Podobně je tomu s obnovou stvoření po velké katastrofě, kterou byla potopa (Gn 6–9), obnovou interpretovanou jako plod Božího nezrušitelného závazku, jenž byl jakousi předeheurou k teologickému pojmu smlouvy. Jediné znamení, jehož se tomuto obnovenému stvoření dostane, je onen světelný oblouk rozpjatý mezi nebem a zemí, jenž jednou provždy připomíná Bohu sílu jeho slibu a člověka vyzývá, aby nikdy nepochyboval o Boží věrnosti.

Na druhém konci Bible – hovořím o prologu k Janovu evangeliu – zaznívá jako ozvěna prvního vyprávění z knihy Genesis oslava stvořitelského a spásného Božího Slova, jež vstupuje do dějin tak významně, že se stává Ježíšem, jediným Synem Božím a vtěleným Slovem. Jestliže je tedy světlo označeno jako vůbec první element, jenž začal reálně existovat, je jednoduše ztotožněno s životem, aniž by ztratilo něco ze své rozlišující funkce – je totiž ihned postaveno do protikladu k temnotám: „Ten život byl světlem lidí a světlo svítí ve tmě.“ (Jan 1,4–5) Hlavní přínos Janova prologu je však v tom, že život i světlo jsou k samotnému bytí tvůrčího Slova vztaženy tak, že jsou s ním totožné. Postupně se dozvídáme, že „ve Slově (dosl.: v něm) byl život“ (v. 4) a že „Slovo bylo tím pravým světlem, jež osvětluje každého člověka“ (v. 9).

Navíc právě tato specifická identita – Slovo je zosobněným světlem – umožňuje, aby Boží Slovo bylo odlišeno od tak zářivých proroků, jakým byl Jan Křtitel. S velkou naléhavostí klade evangelium důraz na to, abychom dobře rozlišovali: Jan Křtitel „přišel, aby svědčil, aby vydal svědectví tomu světlu... On nebyl to světlo, ale měl vydat světlu svědectví.“ (Jan 1,7–8) O něco dále v evangeliu se ozývá podobné upozornění s ohledem na Jana Křtitele – lampu: „Vy jste se chtěli,“ říká Ježíš, „chvilku těšit v jejím světle.“ (Jan 5,35) Jinak řečeno, každé lidské slovo, dokonce i slovo tak velkého proroka, jako byl Jan Křtitel, má omezený a přechodný charakter; jediné vtělené Slovo, božské Slovo vepsané do našich

dějin si může nárokovat status absolutní pravdy, jež mu dává právo prohlásit: „Já jsem světlo světa.“ (Jan 8,12 a 9,5) Je důležité si všimnout, že když Ježíš sám sobě přisuzuje funkci světla světa, to jest světla pro všechny lidi bez ohledu na rozdíly v původu, kultuře či náboženství, potvrzuje svou vlastní božskou identitu. Takový je také význam Janova „Já jsem“, v němž je nezakrývaný odkaz na oznámení Božího jména Mojžíšovi: „Jsem, který jsem“, nebo také „Jsem ten, který je“ (Ex 3,14). Ježíš Kristus je tedy skutečně poslaný od Boha pro spásu lidí, to jest božské Světlo vsazené do lůna světa a šířící se vesmírem. Světlo je atributem či vlastností samotného Boha a na lidstvo působí prostřednictvím jediného Syna, vtěleného Slova. Jak Ježíš čtvrtého evangelia rád zdůrazňuje: „kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života.“ (8,12) Také říká, že učedník, který bude následovat Krista-Světlo a uvěří v něj, získá jistotu, že se sám stane „synem světla“, a to podle slibu vysloveného v 12,36, to jest zcela na konci Ježíšova veřejného života, těsně před začátkem popisu událostí vrcholících v Kristově utrpení a vzkříšení. Světlo je tedy privilegováným podobenstvím spásy, protože je – skrze Krista a přijetím víry v něj – účastí na samotném Božím bytí.

V protikladu ke světlu stojí temnota a člověk by mohl cítit pokušení interpretovat Janovo evangelium na způsob metafyzického dualismu, předchůdce manicheismu, a chápat tyto dva protikladné póly, světlo a temnotu, jako dvě transcendentní entity stojící proti sobě a odsouzené ke střetu, na jehož nejistém výsledku závisel osud vesmíru. Pohlédneme-li však na řecký text čtvrtého evangelia zblízka, zjistíme, že v něm nic takového není. Když totiž v 1,5 čteme, že „světlo svítí ve tmě“ a že „tma se ho nezmocnila“, nebo podle některých překladatelů, jistě ovlivněných latinskou verzí, „neuchopila ho“, nesmíme toto sloveso chápat v pozitivním smyslu „přijmout“, což by v důsledku poukazovalo na neúspěch světla, zavrženého svým protivníkem. Právě naopak: dané sloveso má předponu „kata“, čímž je odlišeno od prostého slovesného tvaru znamenajícího „přijmout“ (v. 12) nebo od pozitivního tvaru, který má předponu „para“ (v. 11) a rovněž je překládán jako „přijmout“. V 5. verši je přece jasně řečeno, že prvotní temnota nebyla vůbec schopna zastavit, odrazit, omezit šíření světla. Určitý pozůstatek temnoty tu jistě setrvává, je jím kupříkladu ona část nicoty, bez níž by samo bytí bylo pravděpodobně nemyslitelné; světlo však okamžitě dosáhlo svého maximálního rozšíření, takže se už ze strany temnoty nemá čeho bát. Jinak řečeno, je-li Bůh světlem, je také jediným Bohem. Zlu tedy nikterak nepomůže, že si zachovalo velkou moc škodit; v žádném případě se nedostane na stejnou rovinu jako Bůh: „Bůh je světlo, tma v něm vůbec není.“ (1Jan 1,5) V prvním Janově listě se také praví: „tma odchází a září již pravé světlo.“ (1Jan 2,8) Na druhé straně je permanentní konflikt mezi světlem a temnotou víc než zřetelný a aktuální tam, kde jde

o srdce člověka a šířeji o lidské dějiny. Nejen že židé a pohané odmítli přijmout světlo (Jan 1,11–12), ale také každý člověk – jak to Ježíš zjevuje Nikodémovi – je vyzván, aby sám v sobě provedl volbu mezi světlem a temnotou. Pokud člověk prchá před světlem ze strachu, aby jeho vlastním očím nezjevilo zvrácenost jeho skutků, uzavírá se do začarovaného kruhu temnot. Pokud se naopak ochotně vystaví světlu, světlo ho po stoupající spirále bude pozvedat vzhůru a povede ho k objevení toho, že jeho vlastní skutky a díla dosáhnou svého završení teprve v Bohu. Člověk se tak stává jistým způsobem svým vlastním soudcem, ať už se vystavuje světlu, nebo se naopak uzavírá do temnot. V tomto smyslu vrcholí i řeč k Nikodémovi (Jan 3,19–21): „A soud [ve smyslu rozlišování, řecky *krisis*] je takovýto: světlo přišlo na svět, a lidé měli raději tmu než světlo, neboť jejich skutky byly zlé. Kdokoli totiž páchá zlo, nenávidí světlo a nepřichází ke světlu, aby jeho hříšné skutky nevyšly najevo, ale ten, kdo činí pravdu, přichází ke světlu, aby se zjevilo, že jeho skutky jsou konány v Bohu.“ (Všimněme si, že protikladným termínem ke zlu tu není dobro, ale pravda; odtud plyne význam světla, nutného ke zjevení pravdy.)

Tento úhel pohledu, jehož se drží čtvrté evangelium, zajisté ani zdaleka nevytíhne celou Bibli. Podle našeho názoru je však jeho velkou zásluhou, že objasňuje paradox, jenž tvoří na jedné straně drama lidské existence, stále bolestně rozepjaté mezi světlem a temnotou, a na druhé straně klidná jistota víry, jež odvázně vyznává vítězství, kterého světlo dobylo nad všemi podobami temnoty. Nic jiného neříká ani velikonoční tajemství Ježíše Krista: Bůh, vítěz nad smrtí a nad zlem, otevírá lidstvu cestu k nekonečnému světlu; za temnotami hrobu se už zvedá světlo nového dne, neboť ten, který o Velikonocích vstal z mrtvých, podoben Pastýři z podobenství, vede své lidské bratry k nevysychajícímu prameni a ke světlu, jež nehasne. Jako sen mi přicházejí na mysl poslední stránky Apokalypsy, které jsou rovněž posledními stranami Bible. Za hranicemi dějin se jednota Boha a lidí završuje v tajemství smlouvy, symbolizované zářivým obrazem svatby Beránka a posvěceného lidstva, které je vyliceno ve třech obrazech: v obraze ženy (snoubenka ozdobená svými nejkrásnějšími šperky), v obraze města (svaté město sestupující z nebe a obklopené hradbami, v nichž jsou však široké, dnem i nocí otevřené brány) a v obraze oázy (zahradu v Eden, obsypaná nádhernými plody: plody věčného léta). Tím, co spojuje všechny tyto obrazy, je právě božské světlo, s překypující štedrostí vržené do tohoto nového světa, prozářeného svatostí a proniknutého Boží přítomností, v jejíž blízkosti se stává zbytečným každé náboženské zprostředkování, podobně jako se stal zbytečným chrám (Zj 21–22). Od nynějška bude Bůh pro všechny vším a jeho světlo, rozšířené do světa, zvítězí nade vší temnotou: „Už nebude prokletí, v tom městě bude postaven trůn Boží

a Beránkům a Boží služebníci se mu budou klanět; uzří jeho tvář a jeho jméno bude na jejich čelech. Už nebude noc, aby si posvítili, nebudou potřebovat lampy a nebo slunce, neboť Pán Bůh na ně bude rozlévat své světlo a oni budou kralovat po věky věků.“ (Zj 22,3–5)

Autor Apokalypsy přenáší čtenáře daleko za hranice dějin, ale přitom se bez váhání vrací k Písmu z dob minulých, v našem případě ke slovům proroka, pronášeným v budoucím čase a přivolávajícím příchod oněch posledních dnů, kdy božské světlo – podobné planoucímu ohnisku – bude k sobě přitahovat všechny cesty lidstva: „Národy budou kráčet v jeho světle [zde: světlo svatého Města] a králové země mu přinesou své poklady [dosl.: svou slávu].“ (Zj 21,24, s odkazem na Iz 60,3–5)

I pro nás tedy nastala vhodná chvíle, abychom se vrátili ke knihám Starého zákona. Nechceme komentovat všechna místa, kde se vyskytuje slovo světlo; to by bylo nejen únavné, ale navíc zcela neplodné. Soustředíme se pouze na pět knih, v nichž se slovo světlo vyskytuje nejčastěji. V sestupném pořadí jsou to tyto knihy: Izaiáš, Job, Žalmy, kniha Moudrosti a v menší míře (kniha je ovšem krátká) Tobíáš. Podívejme se tedy na nejvýraznější rysy těchto pěti knih a zkusme odhalit, nakolik anticipují plné christologické zjevení, o němž jsme hovořili v souvislosti s Janovým evangeliem a Apokalypsou (což neznamená, že bychom vylučovali ostatní novozákonní texty).

Podívejme se nejprve na Izaiášovu knihu, složenou – jak víme – přinejmenším ze tří částí, sepsaných v různých dobách, avšak vztahovaných k tradici, na jejímž počátku stojí velký prorok, který žil v Jeruzalémě v 8. století před Kristem. Už od 2. kapitoly je světlo prezentováno jako atribut samotného Boha, schopný osvětlit cestu vyvoleného národa: „Jakubův dome, pojďme, kráčejme v Jahvově světle.“ (Iz 2,5) Pohromy té doby jsou proto interpretovány jakožto chvíle, kdy mizí nebo ustupuje světlo – tak například v 5,30: „světlo je zastřeno mračny“ – zatímco příslib obnovení míru a prosperity je vždy doprovázen evokací světla, jak je tomu ve slavném výroku, který je čten o vánoční noci: „Lid, který krácel ve tmách, uviděl velké světlo, obyvatelům temné země zazářilo světlo.“ (Iz 9,1) Proto čím silnější bude naděje, tím zářivější obrazy světla se objeví: i měsíc bude mít jas slunce a světlo slunce bude sedmkrát silnější než obvykle, protože do jednoho dne se soustředí světlo sedmi dnů spojených dohromady (Iz 30,26). Vidíme, jak odvážné přirovnání se užívá tam, kde je třeba nastínit plnost štěstí a života, které se lidu dostane, jestliže přijme Boží dar a bude žít v souladu s plně přijatou Smlouvou. Je také pozoruhodné, že s ohledem na tuto plnost světla je vyvolený lid současně zahrnut Božím darem i vyzván, aby ho vyzařoval do celého okrsku zemského: „Dělám z tebe světlo národů“ (Iz 49,6) nebo také: „Své právo udělám světlem

národů.“ (Iz 51,4) Na mysl zde přichází první Janova vize na ostrově Pathmos, v 1. kapitole Apokalypsy: vzkříšený Kristus, sám oděný světlem, drží v ruce sedm hvězd, jakoby nebeských obrazů sedmi pozemských církví, znázorněných v podobě svícňů, jejichž úkolem je nést do světa božské světlo vystupující z vítězného Krista (Zj 1,20). Stejně tak i prorok, který je autorem posledních kapitol knihy Izaiášovy, je povzbuzen nástupem na trůn krále Kýra, osvoboditele Hebrejců z babylónského vyhnanství, a může se oddat triumfující radosti: „Vzhůru! Zaskvěj se! Neboť zde je tvoje světlo [...]. Ve tvém světle budou kráčet národy [...] věčným světlem ti bude Jahve a tvou září bude tvůj Bůh...“ (Iz 60,1.3.19) Vidíme, že biblický obraz světla, byť by ho bylo možné zhlédnout i v přítomnosti, je ze své podstaty obrácen k budoucnosti; je součástí biblické teologie, která je sice hluboce zakořeněná v přítomnosti, ale přitom stále očekává Boha, jenž přichází a současně vždy předbíhá chod dějin, v protikladu ke konzervativním fundamentalismům, stále se s lítostí ohlížejícím k minulosti, považované *a priori* za lepší než přítomnost. Biblické texty naopak hledí k budoucnosti, je v nich vyjádřeno nesmírně dynamické směřování k příchodu nového dne, jsou nesené symbolikou času, která se vši rozhodností vítá očekávanou Jitřenku a plnou sluneční září, jež přijde po ní!

Každý vytuší, že v knize Job se budou věci jevit v méně zářivém světle. Na první pohled tu slyšíme jen stížnosti a nářky muže, nespravedlivě stíženého neštěstím a pokoušeného pochybnostmi o všem, v první řadě o možnosti světla vůbec. Copak Job už na začátku knihy neříká: „Nač dávat světlo nešťastnému, život těm, kdo v srdci mají hořkost?“ (Job 3,20) Ubožák se nedá utěšit a nevnímá ubíjející řeči svých údajných přátel, odvažuje se však obžalovat Boha, který se podle něj provinil tím, že přivádí na lid zkázu, „odhaluje hlubiny temnot“ a dopouští, aby duch vévodů země bloudil; ti pak musejí „tápat v temnotách beze světla a potácet se jako v opilosti“ (Job 12,22.24–25). Jedna věc je jistá, temnota podle něj symbolizuje rozpoutané síly zla a navršení všech možných neštěstí (23,13–16), takže uzavírá tímto verdiktem, proti němuž není odvolání: „Pro ně všechny [pro zlé] se je jitra mění v temnoty, protože pak zakoušejí jejich hrůznost.“ (24,17)

A ještě jednou se ohrazuje svou dobrou vůlí, na niž útočí zjednodušená obvinění jeho falešných přátel: „Kdo mě usvědčí ze lži a obrátí má slova vnivěč?“ (24,25) Na konci své křížové cesty Job ještě najde sílu k tomu, aby vyslovil svou žízeň po životě a po štěstí: „Doufal jsem ve štěstí a přišlo neštěstí; očekával jsem světlo a hle, tma.“ (30,26) Tak velká upřímnost nezůstane bez odpovědi, z bouře zazní Boží hlas a odpoví na křik žalobců, obviňujících ubohého Joba. Bůh připomene mezi jinými tajemstvími, jež pouhý lidský duch není schopen pochopit, i trvalý

zázrak světla: „Na které straně přebývá světlo a kde sídlí temnota [...]. Víš-li to, pak proto, že ses tehdy narodil, a velký je počet tvých dní.“ (Job 38,18.21) Vědění lidské je směšné, počínaje nabubřelými úvahami Jobových moralizujících přátel. Job je postaven tváří v tvář tajemství... Je však větší tajemství než světlo? Existuje větší zázrak než chvění barev ve výhni vitraje, světlo, jehož se pohled nemůže dotknout a přitom je stejně rozechvělé jako živý tvor? Tajemství života, zářivé a křehké, současně darované i ztracené, nekonečně cenné, protože tak zranitelné! „Tvým světlem vidíme světlo“ – zpěv žalmisty je protipólem Jobových nářků. Jen Boží světlo může ještě osvobodit záplavu světla, jež pulzuje za hranicemi temnot – to je v posledku poučení, jež nám tlumočí Job, který vykřičel až do dna svou bolest, přijal svou vzpouru, odmítl klamné zdání uhlazených projevů, a právě proto mu bylo dopřáno poznat sám sebe a usmířit se s Bohem.

Job nás tedy dovedl až na sám práh žaltáře. „Žalmy v noci i ve dne,“ jak psal nezapomenutelný Paul Beauchamp – neboť kontrastní symbolika světla a temnot krok za krokem prolíná zpěvem žalmisty, neustále zmítaného mezi nářkem a jásáním. Už ve 4. žalmu otevírá modlitba věřícího prostor naplněný jasem: „Dej, ať světlo tvé tváře vzejde nad námi.“ (Žl 4,7) A právě ve světle této víry, v průzračnosti důvěry silnější než zkoušky, získá žalmista odvahu k oslavě Boha a bude postupně volat: „Pán je mé světlo a má spása“ (Žl 27,1); „Sešli své světlo a svou pravdu, ty mě povedou, přivedou mě na tvou svatou horu“ (Žl 43,3); „Neboť jsi zachránil mou duši před smrtí, abych kráčel před Boží tváří, ve světle živých“ (Žl 56,14); „Světlo vzbíhá pro spravedlivého a radost pro člověka přímého srdce“ (Žl 97,11); „Jahve, můj Bože, jsi tak veliký! Oděl ses nádherou a leskem, zahalil ses světlem jako pláštěm“ (Žl 104,2); „Svítilnou pro mé kroky je tvé slovo, světlem na mé cestě“ (Žl 119,105); a na závěr, jako závěrečný akord varhan, přichází jásavé pozvání k nekonečné chvále: „Chvalte Pána, slunce a měsíce, chvalte ho, všechny zářící hvězdy!“ (Žl 148,3) Božské světlo tedy nejenže zahrnuje věřícího svým laskavým jasem, ale navíc kreslí napříč historickými zlomy zlatou linku, která umožňuje udržet přímý kurz a navzdory všem protivenstvím cítit hodnoty spravedlnosti a poctivosti, jež byly tak drahé moudrým mužům starého Izraele.

Dostáváme se tedy ke knihám, v nichž se vyjadřuje biblická moudrost. Světlo je v nich slaveno jakožto nejvyšší hodnota, symbol samotného života. Jen si vzpomeňme na zpěv z knihy Kazatel, jejíž autor s lítostí volá: „Sladké je světlo a očím se líbí, když vidí slunce a světlo, měsíc a hvězdy.“ (Kaz 11,7 a 12,2) Tím úchvatnější je slyšet, že král a mudrc Šalomoun dává přednost duchovnímu porozumění, schopnosti rozlišovat, zkrátka a dobře moudrosti před každou jinou hodnotou

včetně světla, jež je přitom rovnocenné samotnému životu: „Víc než zdraví a krásu jsem ji [moudrost] miloval a raději měl jsem ji než světlo, neboť její záře [jde stále o moudrost] nezná odpočinku.“ (Mdr 7,10) Moudrost je totiž, pokračuje Šalomoun, „odleskem věčného světla“ (7,26). Ba co víc, „ona je krásnější než slunce, překonává všechna souhvězdí, srovná-li se se světlem, vítězí“ (Mdr 7,29). Proto je možné chápat události kolem odchodu z Egypta (vysvobození z otroctví a ohnivý sloup, jenž vede Hebrejce v noci) jakožto projev světla, určený spravedlivým a svatým Božího lidu (18,1). Copak nebyl Izrael povolán k tomu, aby jeho prostřednictvím svět dostal „neporušitelné světlo zákona“ (18,4)? Ať už jde tedy o moudrost, nebo o zákon, metafora světla vyjadřuje současně božský pramen těchto hodnot a jejich schopnost osvětlovat a vést. Způsobem možná poněkud více moralizujícím Sirachovec prohlašuje: „Kdo se bojí Pána, jsou ospravedlnění, jako světlu dávají zazářit svým dobrým skutkům.“ (Sir 32,16) Je to koneckonců normální, vždyť pro zbožného člověka platí, že „jeho stezkou je světlo Páně“ (50,29).

Evangelium podle svatého Jana vyjadřuje v podstatě totéž, jen upřesňuje, že Ježíš, jediný Syn Boží, je osobně Světle, a že je tedy současně i „cesta, pravda a život“ (Jan 14,6).

Zbývá nám promluvit o knize Tobiašově. Vyprávění o uzdravení slepého nutně navozuje téma světla, výrazu samotného života – vždyť otec nazývá svého syna „světle svých očí“ (Tob 10,5; 11,4) – a tím dražšího pro lidské oko, že zkouška dočasné slepoty o něj člověka připravila. Musíme samozřejmě myslet na mnohá uzdravení slepých v evangeliích Marka, Matouše, Lukáše a nakonec i slepého od narození v Jan 9, který je příkladným obrazem spásy, kterou Bůh dává zcela nezištně, a dokonce i bez ohledu na hříchy (znovu si přečtíme rozhovor, jímž kapitola začíná – Jan 9,1–2) a bez jakékoli postranní myšlenky, jen s úmyslem uvést člověka do plnosti božského života: „Pokud jsem na světě,“ říká tehdy Ježíš, „jsem světlo světa.“ (9,5) Právě proto je jediný Syn „poslaný“ (taková je předpokládaná etymologie slova Siloe, jež označuje rybník, u něhož slepý od narození nachází zrak, tedy život – 9,7), aby „každý, kdo v něho věří, nezhynul, ale měl věčný život“ (3,16). Protože jsou Ježíšovi učedníci od nynějška naplněni světlem a jsou jakoby oděni jasnou šůry, nebudou mít jiné poslání, než aby sami byli „syny světla“ (12,36) a tím odpovídali na Kristovu výzvu: „Vy jste světlo světa [...]. Takto musí zářit vaše světlo před lidmi.“ (Mt 5,14–16) Také svatý Pavel říká: „Odějme se zbrojí světla“ (Řím 13,12); „Nyní jste světlo v Pánu; chovejte se jako děti světla“ (Ef 5,8); „Ve světě, kde záříte jako ohniska světla“ (Flp 2,15); „Abyste sdíleli úděl svatých ve světě“ (Kol 1,12); „Vy všichni jste syny světla, syny dne“ (1Sol 5,5).

Poslední slovo bude mít opět Jan: „Kráčíme-li však ve světle, jako je ve světle on sám, máme společenství jedni s druhými a krev Ježíše, jeho Syna, nás očisťuje od veškerého hříchu“ (1Jan 1,7); „Ten, kdo tvrdí, že je ve světle, a přitom nenávidí svého bratra, je dosud ve tmě. Ten, kdo miluje svého bratra, zůstává ve světle a není v něm nijaké příčiny k pádu [dosl.: žádné pohoršení]“.“ (1Jan 2,9–10)

Bible se zrodila ze setkání pastýřů starého Izraele, důvěrně obeznámených se stepí rozžhavenou sluncem, s obyvateli řeckých měst, světlem doslova zpitými – a dokázala vstřebat tisíce odlesků živého, bláznivého světla, světla neuchopitelného jako Bůh sám, štědrého jako dar života, průzračného jako moudrost a stejně přímého jako spravedlnost! Světlo je obrazem samotného Boha, z něhož vycházejí paprsky něžné lásky do celého světa. Žhnoucí plamen na cestě lidí, který učí žít, milovat, prostě jen vidět – neviditelné ve viditelném a duchovní v tělesném, tak jako ty těžké skleněné tabule, které se pod něžným dotekem světla dávají do zpěvu a stávají se slovem, hovoří s lehkostí básně a s vážností poselství, přicházejícího od Boha! Ano, sama Bible je katedrála světla a není náhodou, že křesťanská víra zavěsila do katedrál z kamene ta velká okna, světelné stěny utkané ze stránek Bible. Bible je vitrají, je utvořena tak, aby zachycovala světlo a aby jeho nekonečné variace byly radostí a bohatstvím jejích čtenářů. Jak pravil žalmista: „Tvým světlem vidíme/uvidíme světlo!“ O čem tedy hovoříme? O Bibli, nebo o vitrají? A co kdybychom mluvili o samotném Bohu?

Z francouzského originálu „La lumière dans la Bible“,
Theologia orthodoxa 2010, č. 1, s. 219–225,
přeložil Oldřich Selucký.

Prof. Yves-Marie Blanchard je biblista a teolog na pařížském Katolickém institutu. Mezi jeho hlavní témata patří exegze janovských textů, patristická hermeneutika, dějiny a teologie kánonu Pisma a ekumenická teologie.



Michel Evdokimov

Pohledy na téma světla v pravoslavné církvi

Světlo hraje v pravoslavné církvi důležitou roli. Je stále přítomné v modlitbách liturgických, stejně jako i osobních, projevuje se ve způsobu, jakým jsou rozmístěny zdroje světla (svíce, lampy) a ovšem také ikony. Všechna tato světla jsou jakoby symboly věčného světla v Božím království. „Vy všichni jste synové světla,“ píše svatý Pavel (1Sol 5,5). Tématu světla, které se tak často objevuje v Písmu svatém, se v pravoslavné církvi dostalo plného přijetí, jež se projevuje v liturgických modlitbách a o velkých svátcích a jež své vyvrcholení nalézá v patření na světlo nestvořené – to, které můžeme vytušit v zobrazeních na ikonách.

Pán je mé světlo a má spása (Žl 27,1)

Osmého dne po narození je dítě představeno knězi, který pronáší modlitbu s udělením jména: „Ať se světlo tvé tváře zjeví na tvém služebníku (tvé služebnici) [...] a ať je kříž tvého jediného Syna vtisknut do jeho srdce a myšlenek...“ Světlo a kříž – jejich spojením se otevírá cesta života. Počínaje tímto dnem všichni znají jméno dítěte a mohou ho poprvé tímto jménem oslovit.

Čtyřicátého dne, kdy je dítě představeno v chrámu, zaznívá i v modlitbě požehnání tato věta: „Daroval jsi tomuto dítěti život a ukázal jsi mu světlo smyslů, aby se ukázalo hodným světla duchovního...“ Světlo je zde symbolem, který spojuje svět smyslů se světem ducha; obě tato vzájemně závislá světla věřící nutně potřebuje k tomu, aby v průběhu celého života ozařovala jeho cestu.

V průběhu křestní liturgie pronáší kněz tuto invokaci: „Učiň Pane, ať tvoje tvář září na toho, kdo se připravuje k přijetí svatého světla, osvěž jeho ducha.“ V prvních křesťanských staletích byl křest nazýván „svátost osvícení“ a pokřtění byli „ti, kteří byli osvíceni“. Svatý Pavel píše: „Dříve jste byli temnotou, teď jste světlem v Pánu.“ (Ef 5,8) V tomto přechodu od temnot k životu je křest triumfem života nad smrtí. Kolik lidí v naší odkřesťanštěné době zapomenulo, že přijali tento plamen života, a odvrátilo se od něj!

A přece by stačilo málo, aby znovu vzplanul!

Celá eucharistická liturgie září světlem Ducha Svatého, počínaje invokací adresovanou na začátku bohoslužby „Králi utěšiteli“ a konče závěrečnou děkovnou

modlitbou, která zní: „Viděli jsme pravé světlo, přijali jsme nebeského Ducha [...] klaňme se svaté Trojici, protože ona nás spasila.“ Tento radostný hymnus vyzývá každého, aby si položil otázku, zda dostatečně otevřel své srdce, aby v Božím Duchu rozpoznal zdroj eucharistického ohně, který právě přijal.

Dříve než přečtete evangelium, pronáší kněz modlitbu epiklese, ve které prosí Otce, aby seslal Ducha, který „dá v našich srdcích zazářit čistému světlu božství a otevře je, aby chápala poselství evangelia“. Duch Svatý osvěcuje našeho ducha a vede nás k takovému pochopení Písma, které přesahuje čistě rozumové porozumění – jež je přístupné každému, věřícímu i nevěřícímu – a které rozpoznává božský rozměr, přístupný pouze víře. Nemělo by právě takové pochopení božského tajemství, skrytého v Božím Slově, v nás hořet tehdy, když nasloucháme Ježíšovi, podobně jako tomu bylo u dvou učedníků na cestě do Emauz?

Během postního období před Velikonocemi je eucharistie ve všední dny zrušena a slaví se jen v neděli. Ve středu a v pátek je však možné slavit liturgii Předposvěcených. Tato večerní modlitba, před níž jsou zpívány nešpory, probíhá v pološeru a kněz, který má v ruce svíci a kadidelnici, slavnostně pronáší před klečícími věřícími: „Kristovo světlo osvěcuje každého člověka.“ Už zde se ohlašuje Kristovo triumfální vítězství nad temnotami, jež se slavně završí o velikonoční noci.

Pojďte a krácejme ve světle Pána (Iz 2,5)

V průběhu celého liturgického roku je spásné světlo našeho Pána dáвано lidem v jednotlivých etapách, z nichž se zastavíme u těch hlavních: Vánoce, Zjevení Páně, Velikonoce, Letnice, Proměnění Páně.

Stalo se to v pohanském světě, v němž se náboženství nacházelo ve stavu úpadku a lidé pocítovali nejasný neklid, jako by žili v očekávání nějaké tajemné události: Jednoho podivuhodného večera se užaslý zrak skupiny pastýřů pozvedá k nebi, na němž se ve veliké záři objevilo množství andělů ohlašujících narození Božího Syna. Současně se na nebi ukazuje hvězda, vzdálené znamení vítězství nad mocnostmi temnoty, a vede k betlémské jeskyni mudrce od východu. To vše se odehrává v prostotě a chudobě, bez křiku, bez hlasité reklamy. Georges Bernanos poznamenává, že tehdejší novináři zůstali ve stínu, že tváří v tvář události, která měla změnit běh světa, nebyli mocni slova! Existovaly výjimky, jako například onen stařec Simeon, který bez váhání spatřil v dítěti, jež držel ve svých rukou, „světlo k osvětlení pohanů a slávu svého izraelského lidu“. Izraelský lid není početný, ale pro věrnost smlouvě, kterou uzavřeli jeho otcové, vychází právě z něj Marie, žena,

kteřá přivedla na svět spásné světlo lidstva. V modlitbě matutina ji pravoslavná církev nazývá „Matkou světa“.

V Kristově křtu, slaveném o svátku Zjevení Páně, jsou vyjádřeny dvě věci: pokora toho, který se sklání, aby se dal pokřtít od Jana Křtitele, a současně jeho sláva, zjevená rovněž Janem Křtitelem (Jan 1,15). Na březích Jordánu se poprvé projevuje Bůh ve třech osobách. Když Kristus vystupuje z vody, slyší Otcovo slovo „Toto je můj milovaný Syn“ a shůry na něj sestupuje Duch v podobě holubice. Lidé jsou touto událostí uvedeni do nejhlubšího ze všech tajemství, do samotného nitra Boží Trojice. Toto zjevení je označováno slovem osvětlení, lidé jsou osvětleni Kristovou slávou, zářící ještě intenzivněji, když je spatřována v nitru trojičního Boha: „Ukázalo se pravé světlo, osvěcující svět.“ Ústřední hymnus svátku Zjevení Páně končí těmito slovy: „Sláva tobě Kriste-Bože, který ses ukázal a osvětil jsi svět.“ Různé texty ukazují, jak roste a šíří se tato jasná zář, která poprvé zasvitla v prosté hvězdě nad Betlémem, začala zářit při Zjevení Páně, triumfálně vzplála o Velikonocích, aby nakonec s nedostižnou mocí a silou začala zářit a šířit se do světa o Letnicích. Ženy, které jsou o Velikonocích svědky ohlášení Kristova vítězství nad temnotami, patří očima naplněnými bázní na anděla obklopeného světlem, „jehož vzhled připomínal blesk a jehož oblečení bylo bílé jako sníh“ (Mt 28,3). Všichni se připravují na toto rozhodující poselství. Večer o Bílé sobotě se vytvoří procesí, které obchází kostel a zastavuje se u vchodu. Brána je zavřena, kostel se stává symbolem zapečetěného hrobu. Po jásavé proklamaci vzkříšení, kdy se mnohokrát opakuje: „Kristus vstal z mrtvých!“ a pokaždé se odpovídá: „V pravdě vstal!“, vstupují věřící do jasně osvětleného kostela, v němž je přijímá sám Kristus obklopený jasem svého vzkříšení: „Zasvit, nový Jeruzaléme, neboť sláva Páně spočinula na tobě [...] a ty, Matko Boží, raduj se ze vzkříšení toho, jehož jsi porodila.“ Už teď nastává nikdy nekončící jasný den budoucího království. Zpěvy a tváře jsou naplněny intenzivním pocitem radosti, vše je obklopeno jasem svátečního veselí, který jako by nikdy neměl vyhasnout.

O Letnicích zazáří toto světlo s nejvyšší silou a jasem, aby se rozlilo do celého světa. Nad hlavami shromážděných učedníků se objevují ohnivé jazyky, každému z nich je osobně určen právě jeden. Tím je překonán tragický rozpor mezi jednotou (jde o tentýž oheň) a personalizovanou růzností (každý má svůj jazyk). Tato ohnivá smršť vyvolává dvojí důsledek: dar jazyků („Jak je možné, že je slyšíme každý ve svém mateřském jazyce?“ – Sk 2,8) a dar prorokování („Vyliji svého Ducha na všechny lidi – vaši synové a vaše dcery budou prorokovat“ – Sk 4,17). Do tohoto zářícího, ale ještě skrytého světla mohou být všichni lidé, jejichž oči se otevrou, přijati jako „děti světa“ (Ef 5,8).

Na hoře Tábor byla Kristova tvář plná světla a jeho roucho bylo zářivě bílé. Toto bělostné vyzařování není žádným fyzickým jevem, jako kdyby se Kristus zářačně proměnil v oslnivou bytost, ani není podobné přirozenému světlu slunce či měsíce, nebo světlu umělému, například takovému, jež umožňuje zažehnout oheň. Je září božské slávy, která Krista od lůna jeho matky nikdy neopustila, ale kterou oči lidí, jež hřích učinil slepými, nebyly schopné spatřit. Nuže, právě v den Proměnění Páně spadly poprvé šupiny z očí jeho učedníků a oni vidí svého Mistra v plnosti jeho slávy. Svatý Řehoř Palama píše, že v Kristu „zářil jas božské přirozenosti, skrytý v jeho těle“. Tváří v tvář tomuto světlu jsou naše oči, schopné vidění v přirozeném řádu, stíženy slepotou. Učedníci ho neviděli svým přirozeným zrakem, nýbrž pohledem proměněným mocí božského Ducha. Nám samotným pravděpodobně nebude dopřáno vidět toto „nestvořené“ světlo, víme však, že někteří lidé ho i v tomto pozemském životě směli spatřit: apoštolové, svatá Bernadetta v Lurdech, svatý Serafim ze Sarova, svatý Řehoř Palama a svatí hesychasté...

Světlem na mé cestě je tvé slovo (Žl 119,105)

Na začátku 1. kapitoly knihy Genesis je prvním slovem, jež Bůh pronáší, apel na světlo: „Budiž světlo!“ Když chceme říci, co je to světlo, klademe ho do protikladu k tomu, co světlem není, k temnotě. Ve chvíli stvoření však temnoty ještě nebyly vyděleny, světlo je tu strhujícím zjevením Boží tváře. Otevírá pohled na svět takový, jaký je počátkem společenství: „Se světlem, o němž hovoří Bible, se to má jako s božským Otcovstvím, které je zdrojem všeho otcovství, neboť vše vychází z Počátku. Světlo je to, co zjevuje, tak i to, co vidí, je Principem trinitárního společenství, které je současně i počátkem a zdrojem společenství mezi Bohem a lidmi.“ (Paul Evdokimov, *Hořící keř*) Proto chápeme, že David mohl volat: „Pán je mé světlo a má spása, koho bych se bál?“

Zářivý oblak na hoře Tábor – stejně jako při každém světlem naplněném zjevení v Písmu – dává každé z těchto událostí trinitární rozměr. Otec, jemuž je všechno podřízeno, si někdy bere slovo: „Toto je můj Syn.“ A planoucí záře, jež se stává viditelnou lidským očím, je projevem vyzařování Ducha. Toho Ducha, který v den Letnic sestoupil na učedníky v ohnivých jazycích, který zažehl hořící keř, jenž planul a neshořel, který jako zářící oblak vedl lid napříč Sinajskou pouští a oslepil ho jasnem Mojžíšovy tváře po jeho sestupu z hory, který se projevil na voze unášejícím Eliáše do nebe i na oblaku, jenž skryl očím učedníků jejich Mistra v den Nanebevstoupení.

Tvým světlem vidíme světlo (Žl 36,10)

Bůh je Bohem nedostupným, je zcela jiný, je stravujícím ohněm, který nikdo nemůže vidět, aniž by zemřel, a současně se ze své vůle stává dostupným, svou milostí nám dává účast na svém životě. Východní církev přijala od svatého Basila rozlišení mezi Boží esencí, samotným Božím bytím, jež je ve striktním slova smyslu nepoznatelné a nachází se za hranicemi všeho stvořeného, a Božími energiemi, skrze něž je Bůh všude přítomný a skrze něž nabízí účast na svém životě!

Pro svatého Řehoře Palamu (14. století) je Bůh světlem a zkušenostní poznání božských energií nabývá podoby setkání se světlem. Svatý Jan říká jako první, že „Bůh je světlo a temnot v něm není“ (1Jan 1,5) a že vede boj proti temnotám, které ho nepřijaly. Světlo svítí, plodem jeho působení je pravda zjevení; zlo se ukrývá, plodem jeho působení je pokrytecká lež. Když ďábel vynáší navenek, co pochází z něj, jde o lež; je lhářem a říká, že to, co není, je (Jan 8,46). Povinností křesťanů je být svědky světla, předsunutou stráží v boji proti mocnostem temnot. Kristus chce, abychom ho na toto bitevní pole následovali; přišel totiž na zemi, aby se utkal se Satanem, kterého zahnal na poušti, kterého vyhnal z duše posedlého, jehož moc zlomil v hlubinách pekla. Touha Lucifera být rovný Bohu se projevila před stvořením světa, v čase věčnosti. Čin, který měl za následek jeho pád, uniká naší zkušenosti, a právě proto neexistuje žádné logické vysvětlení původu zla. Žádná lidská bytost nebyla svědkem Satanova pokušení a pádu. Kristus o těchto otázkách nikdy nepojednává, nedává žádnou odpověď na mučivé tázání, jímž se trápilo ve svém pozemském životě tolik filozofů: Proč je tu zlo?

Právě toto tázání odvedlo velkou část západního světa od nebeského Otce, prezentovaného v podobě rozhněvaného Boha toužícího potrestat svého vzpurného tvora, zdrtit ho hrůzami pekelných temnot. Freud by řekl, že jde o pohanský obraz sadistického boha – a Nietzsche by dodal: boha toužícího rozdrtit člověka, jenž slabošsky rezignoval na své lidství.

Tento obraz je však pravým protikladem milujícího Boha, který posílá svého Syna, jenž je „tichý a pokorný srdcem“, na kříž nikoli proto, aby soudil, ale aby spasil svět (Jan 3,17). Takový obraz je jako hřejivý plamen, jenž pozvedá srdce k tomu, který je jeho původcem.

Od dob Platónovy *Ústavy* se objevila nekonečná řada pokusů a návrhů, jak uspořádat život lidí ve společném státě, jak vrhnout trochu světla do „společného života“ v obci. Křesťan se tohoto úsilí může a má zúčastnit, avšak přitom si musí uvědomovat, že v sobě nese život a světlo, jež pochází odjinud, že na realizaci svého poselství míru a lásky musí pracovat bez ohledu na překážky, které se mu staví do cesty, bez ohledu na soudy, jež nad ním vynášejí druzí. V takové situaci

se dnes nachází mnoho křesťanů na různých místech světa, především na Blízkém východě a v Africe.

Být v temnotách, to znamená být oddělen, rozdělen, rozbit na kusy. Ježíš se ptá posedlého: Jaké je tvé jméno? A démon odpovídá: Mé jméno je legie. Toto slovo označuje jednotku římské armády, která se v přeneseném slova smyslu zmocnila nešťastného posedlého. Legie četla několik tisíc vojáků! V lidových pohádkách se objevuje motiv člověka, který svou duši prodá ďáblu, a proto ztratí svůj stín; tím, že se ztotožnil s tím, co neexistuje, stal se sám stínem.

V tomto boji mezi světlem a temnotami projevuje svatý Jan jistý optimismus, když píše: „A přesto je to přikázání nové, co vám píši, protože tma odchází a září již pravé světlo.“ V poznámce k překladu Bible TOB (francouzský ekumenický překlad Bible, pozn. překl.) se k tomu uvádí, že zjevení lásky v Ježíši Kristu, jež září v křesťanském společenství, je jako jitřenka světa. Světlo září v plnosti, když učedníci, shromáždění v lásce, společně přijímají tělo a krev toho, který přišel, aby byl světlem světa. Opustit společenství plné světla znamená vstoupit do temné samoty, podobně jako to učinil Jidáš, když přijal od Krista sousto a hned nato se vydal do moci Satanovi, opustil apoštoly a ponořil se do tmy (Jan 13,30). Odnášel s sebou nicméně ono sousto, částčku světla uprostřed černé noci.

Světlo vzchází pro spravedlivého (Žl 97,11)

Mezi velikány kontemplativní modlitby východní církve bylo mnoho těch, kterým se dostalo milosti vidět nestvořené světlo, přítomnost Boha v jeho energiích. Řehoř Naziánský, pěvec světla, prožívá chvíle, kdy je jakoby osvobozen od svého těla a cítí se obklopen nadpřirozeným světlem, jež ho plní vznešenými city, ale přitom ho nezbavuje jasného vědomí jeho hříšné přirozenosti.

Rozhovory svatého Serafina ze Sarova († 1833) s Motovilovem, které jsou na Západě dobře známy, krouží kolem otázky, jaký je cíl křesťanského života? Pro tohoto svatého mnicha je cílem získání darů Ducha Svatého. Když už rozhovor chvíli trvá, táže se ho jeho učedník: Celou dobu hovoříte o Duchu Svatém, ale jak mohu vědět, zda já sám přebývám v Duchu Svatém? Tehdy Serafin, místo aby ho nutil poslouchat dlouhou teologickou rozpravu, spojuje skutek se slovem a pronáší prosbu, jež je skrze Boží milost ihned vyslyšena:

Otec Serafin mi silně stiskl ramena a řekl: Pohled! Právě v této chvíli přebýváme oba v plnosti Ducha Svatého! Proč se na mne nedíváš? Tatíčku, řekl jsem mu, nejsem toho

schopen. Ž vašich očí srší blesky! Vaše tvář září víc než slunce! Oči mě pálí jako žhavá pec!

Neboj se, řekl otec Serafin. Záříš stejně jako já. I ty teď přebýváš v plnosti Ducha Svatého. Kdyby tomu tak nebylo, nemohl bys mě vidět tak, jak mě vidíš.

Tento nádherný text, který zde nemůžeme citovat v plnosti, patří ke šperkům celé křesťanské mystiky. V závěru tohoto úryvku je znázorněna jedna z Plótinových myšlenek: Chceš-li vidět slunce, staň se sám sluncem. Chceš-li vidět světlo Ducha, staň se sám nositelem Ducha.

„Hésychastické“ hnutí má svůj název od řeckého slova „hésychia“, jehož smysl je vnitřní mír, pokoj duše. Díky *Vyprávění ruského poutníka* se Ježíšova modlitba, která je právě v hésychastickém hnutí praktikována, rozšířila mezi křesťany na Západě, katolíky i těmi, kteří vzešli z reformace. Není možné líčit zde dějiny a základy hésychasmu, které lze nalézt v rozsáhlé antologii textů ze 4. až 16. století nazvané *Filokalia*, což znamená „láska ke krásě“. Řekněme jen, že Ježíšova modlitba – nebo také modlitba srdce – se zrodila z výzvy našeho Pána: „Bděte a modlete se, neboť neznáte dne ani hodiny.“ (Mk 13,33) Jde o stručnou, na samou podstatu zaměřenou repetitivní modlitbu, která také probouzí vědomí posledního cíle života, *memento mori*.

Se svatým Basilem a poustními otci přichází přesvědčení, že modlitba hésychastů je cestou, která může skrze Boží milost vyústit v patření na božské či nestvořené světlo. Ve 14. století tvrdě zaútočil Barlaam Kalábrijský, italský Řek, na názory hésychastů, hlásal, že božskou přirozenost je možné spatřit pouze nepřímo, a mnichy této školy nařkl z abstraktního materialismu. Obrany hésychastů se ujal velký byzantský teolog Řehoř Palama († 1359), který tvrdil, že skutečně viděli nestvořené světlo. Západní křesťanstvo nepřijalo dogmatický základ hésychasmu, i když je mnoho těch, kteří sami za sebe přijali Palamovu pozici. Ten rozsáhle vyvrací Barlaama za pomoci teologie božských energií. Jak píše Kallistos Ware, je třeba „stanovit rozlišení mezi esencí a energiemi, to znamená uznat, že Bůh je v celku svého bytí nedostupný, ale také, že Bůh se v celku svého bytí učinil dostupným člověku tím, že ho obklopil svou láskou“ (*Approches de Dieu dans la tradition orthodoxe*). Mezi jiným také Řehoř Palama říká, že Bůh je světlo a že božské energie na sebe berou přednostně podobu světla, totožného s tím, které apoštolové viděli na hoře Tábor.

Ve velmi inspirativní knize o Ježíšově modlitbě rozlišuje její autor, který se popisuje jako „mnich východní církve“, několik etap na cestě modlitby pozvedající se k patření na božské světlo. Zprv je o světle možné hovořit ve smyslu čistě symbolického: „Vy jste světlo světa“ (Mt 5,14) nebo: „Je-li tvé oko zdravé, je celé

tvé tělo ve světle“ (Lk 11,34). Soustavnějším praktikováním modlitby je možné dospět do stavu „vnitřního prosvětlení“, jež je Kristovým dílem; tento mezistav je více než pouhý symbol, ale ještě není stavem extatickým, v němž je člověk vytržen sám ze sebe. Následně může člověk svými přirozenými smysly vnímat světelnou záři nadpřirozeného původu. Není to na Západě případ Bernadetty v Lurdech, která viděla Pannu Marii obklopenou zářivým světlem? A konečně na samém vrcholu se nacházejí stavy, které popisují svatí Řehoř, Simeon, Serafin a při nichž je zrakový smysl – tak jak tomu bylo u apoštolů na hoře Tábor – proměněn, a je tudíž schopný vnímat proměněného Krista.

Barlaam vyhloubil mezi Bohem a člověkem propast, kterou nic nemůže překlenout. Palama pomocí své teologie božských energií zachoval nedostupnou Boží transcendenci a přitom zabránil pádu do panteismu, ke kterému mohl vést zjednodušeně chápaný mysticismus; usiluje o pochopení imanence vtěleného Boha, jeho trvalé přítomnosti mezi námi lidmi. Bůh je světlo, říká, „a zření světla, jež bylo dopřáno hěsychastům, je tedy skutečným patřením na Boha“ v jeho božských energiích; toto patření lze ztotožnit s tím, co se stalo na hoře Tábor.

Pleť jeho tváře zářila (Ex 34,29)

Učení pravoslavné církve o Kristově životě je silně ovlivněno událostmi proměnění a vzkříšení. U Syna člověka je lidské tělo proniknuto božskými energiemi, on sám vystupuje z hrobu v lesku své slávy: „Dnes je vše naplněno světlem, nebe, země i peklo. Ať celé stvoření zpěvem oslavuje Kristovo vzkříšení.“ Každá neděle je považována za velikonoční den, jak to potvrzují některé hymny o vzkříšení, zpívané v průběhu celého roku. Tyto dva svátky, Velikonoce a Proměnění Páně, jsou jakoby majáky teologie světlem prozářené krásy, jíž jsou naplněny ikony.

Historik André Grabar má za to, že náboženské umění na Západě je uměním znázorňujícím, zatímco na Východě jde o umění zpřítomňující. Ikona je otevřeným oknem do neviditelného světa a technika jejího vytváření vyžaduje, aby se postupovalo od prvního temného nárysu, do něhož se přidávají částčky čím dál jasnějšího světla, až se dosáhne planoucího jasu odrážejícího nádheru božského tajemství. Neexistuje zde žádný vržený stín, protože v proměněném světě je vše ponořeno do ryzí transparence, nic zlého nemůže být ukryto. Není zde také žádný zdroj světla, protože samotná ikona je malována světlem a stává se tím, čím je, za cenu pomalého výstupu ke světlu. „Na ikonách nikdy není namalován zdroj světla, protože světlo je jejich námětem; nikdo přece neosvětluje slunce. Lze dokonce

řící, že kontemplanace Proměnění poučuje každého malíře ikon o tom, že maluje daleko více světlem než barvami.“ (Paul Evdokimov, *Umění ikon*)

Svatozář jen podtrhuje zářivý rozměr dané osoby; je to, jako by se k lidem obracela z výšin slunce. Ten, kdo se začíná učit umění ikony, se musí nejprve přinutit k askezi pohledu, která je mimořádně důležitá v době, kdy média svou záplavou obrazů znečišťují zrak i duši. První ikona, kterou učeďník dostane za úkol namalovat, bude ikona Proměnění, na níž ukáže, jak je vnímavý ke světlu, jež vzplanulo na hoře Tábor.

V hříšném člověku se obraz, podle kterého byl vytvořen, stal neprůhledným, těžkým, bez tvůrčího vzdmachu. Naproti tomu světec namalovaný na ikoně má protáhlé tělo, jež mu dodává lehkost a průsvitnost, je jakoby zevnitř prosvětlen, tvář je soustředěna na plamen, na pozadí, někdy málo viditelné, z nějž vyzařují pruhy světla. Ikona znázorňuje obraz, který do něj Bůh ve své lásce vložil při jeho zrození a který dospěl k slavnému završení a připodobnil se tak svému božskému vzoru.

Každá bytost v sobě nese obraz, jenž pochází od Boha, a právě tento obraz kněz při liturgii s účtostí okouřuje. Je zvykem modlit se před ikonami, ať už v kostele, nebo ve skrytu svého pokoje, jsou totiž jakoby odleskem nebe na zemi.

Tajemné pouto se vytváří mezi ikonou a tím, kdo na ni pohlíží – a na koho pohlíží ona. Takový člověk se možná právě nachází v procesu proměny, o níž hovoří svatý Pavel: „A my všichni, kteří s odkrytou tváří odrážíme jako v nějakém zrcadle slávu Páně, jsme přetvořeni v týž obraz, jenž jde od slávy ku slávě jakoby prostřednictvím Krista, který je Duch.“ (2Kor 3,18) Vypráví se, že mniši na hoře Athos, kteří po dlouhá léta procházejí chodbami svého kláštera, se nakonec začnou podobat svatým, namalovaným na freskách v chodbě.

Musíme bdít nad zdravím svého oka, této svítilny těla, o níž mluví Kristus, protože „je-li tvé oko zdravé, bude celé tvé tělo jasné. Je-li však tvé oko nemocné, bude celé tvé tělo temné“ (Mt 6,22–23).

Budme bdělí, abychom naplnili své poslání „synů světla“ (1Sol 5,5).

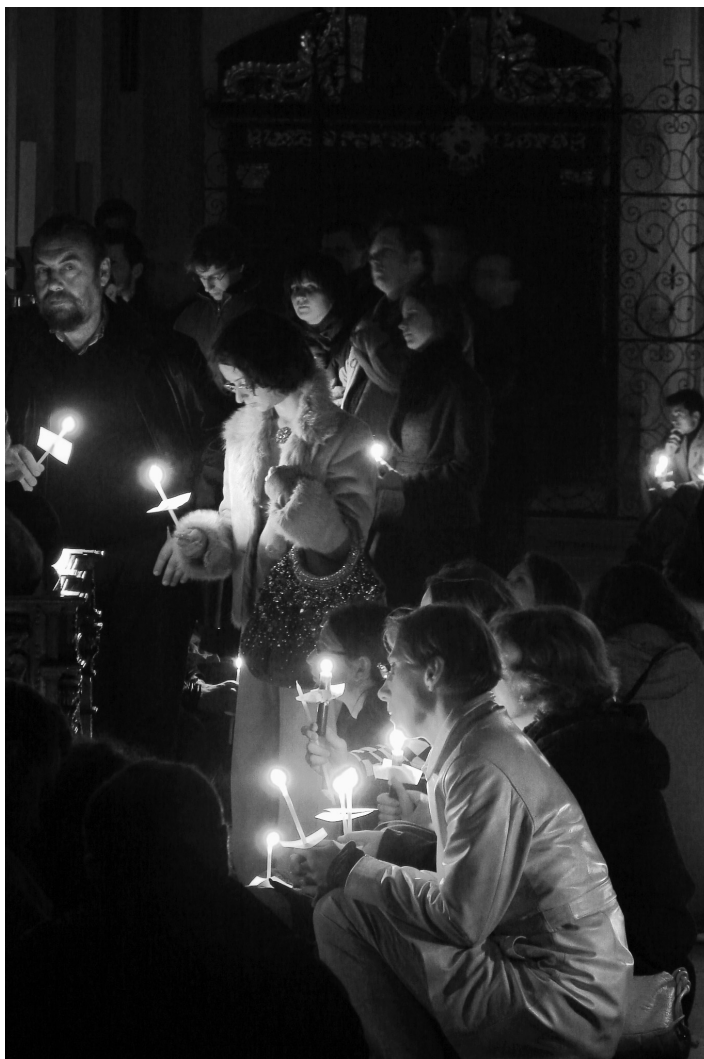
Z francouzského originálu přeložil Oldřich Selucký.

Michel Evdokimov je pravoslavný duchovní arcibiskupství ruských ortodoxních církví v západní Evropě (exarchát konstantinopolské církve) ve farnosti Saints-Pierre-et-Paul v Châtenay-Malabry. Jeho otcem byl významný pravoslavný teolog Paul Evdokimov. Michel Evdokimov byl profesorem srovnávací literatury na univerzitě v Poitiers a dnes působí na Collège des Bernardins.



















Jan Kotas

Světlo v liturgii

Hned v úvodu přemýšlení o pozoruhodném tématu *světla* v liturgii, na něž jsem se těšil, při prvních rekapitulacích všeho, co jsem o něm kdy přečetl a prostudoval, mne samotného zarazila disproporce, které jsem si byl dosud vědom jen zlomkovitě a kterou tu bez okolků předkládám laskavému čtenáři: Jaksi navzdory mnoha pozoruhodným pasážím Písma svatého, velkým hymnům, modlitbám a dávným obřadům či filozofickým, teologickým a duchovním textům, s nimiž naše tradice v průběhu staletí „ve světle a za světlem“ kráčela, se rychle ukazuje, že výčet běžných fenoménů naší křesťanské rituality, jak ji v západním křesťanstvu dnes potkáváme, nebude ohledně významu světla příliš přesvědčivý.

Co vlastně nalezneme? Svíce na oltáři, dnes spíše vybavení oltáře než znamení, jedno slavnostní rozsvícení paškálu o Velikonocích, jeden tuze zjednodušený introit se svícemi na Hromnice a pak čas od času křestní svíce v rukou a paškál nad rakví. Světla přinášena k evangeliu se do farní liturgie vracejí tu a tam s rozpaky, stejně jako je tu a tam s rozpaky po staletích opět přijímána sama kniha evangelíí a její slavnostní přinášení. K eucharistické modlitbě se světla přinášejí zřídka, snad pro obavu z přílišné obřadnosti tohoto starého zvyku. Adventní věnec, ne tak dávno rozšířený, a svíce, objevující se při osobní i společné modlitbě a někde znovu i před obrazy svatých, patří spíš lidové zbožnosti než liturgii samé. Slycháme nemálo nádherných liturgických textů vyjadřujících se v obrazech světla, které ale většinou zapomínáme hned v okamžiku, kdy právě doznívají, stejně jako leckteré další texty naší liturgické euchologie. Církev na cestě dějinami znala i mnohem bohatší „liturgii světla“.

Ovšem ani při naší současné západní dietnosti by v liturgii nebylo světla vlastně tak málo, kdyby nade vším neleželo několik „nádob“:

Zvykli jsme si na Západě věnovat v liturgii péči spíše jen tomu, co je nezbytně nutné k platnosti svátostí, a to v rámci velmi úzce pojaté svátostné ekonomie, a tak se symbol světla, podobně jako třeba moudré používání prostoru liturgie coby znamení, dostal na okraj naší pozornosti.

Poněvadž nás umělé osvětlení vzdálilo přirozené zkušenosti se světlem a tmou ve stvořeném světě a máme rozsvíceno vlastně kdykoliv a kdekoliv, není nakonec světlo pozoruhodné už nikde. Živé světlo svíce, olejové lampy či ohně

se v životním prostoru stalo nadbytečným, a proto vždy poněkud podezřelým, jako pouhá hra s romantikou. To ale není největší překážkou, poněvadž v liturgii si mnohé prvky zachovaly své místo v obřadu i dlouho potom, co ztratily svoji praktickou povahu – pokud byly včas rozpoznány jako symbol přesažného.

Textů modliteb používáme mnoho, v naší tradici je každý den obměňujeme. *Varietas delectat*, pravda, ovšem není tak rozsáhlá variabilita zároveň trochu slabostí naší tradice? Ze všech modliteb o světle si zřejmě opravdu pamatujeme jen některou větu z *Exultet* – ovšem díky tomu, že *laus cerei* (chvála svíce) je stejná rok co rok.

To nejpodstatnější ale spočívá, dle mého, v našem přístupu k tajemství Boha a jeho díla, v anemii našeho vztahu k teologické povaze Božího stvoření a k jeho zjevující hodnotě. Navzdory svědectví Písma i Otců¹ se pro nás svět stal především matérií určenou k technologickému zacházení a zpracování a ztratil své místo v tajemství Božího konání. Jeho živly, a mezi nimi také světlo, přestaly být místem epifanie, kde Bůh člověku zjevuje něco ze sebe sama.

Světlo přitom vstoupilo do liturgie Ježíšových učedníků jako živé dědictví Abraháмова a Mojžíšova lidu – jeho víry, Písma, bohoslužby a očekávání, v nichž se vztah k živému Bohu, slíbenému Mesiáši a spásě významně artikuloval právě i ve zkušenosti světla.² Také samotné texty Nového zákona vyjadřují tajemství evangelijní víry v hojně míře slovy o světle³ a Ježíš, když sám sebe prohlašuje za „světlo světa“ (Jan 8,12 a 12,46), mesiánsky navazuje na živou tradici Izraele.⁴ V novozákonních textech o světle a v dalších spisech raného křesťanství se pravděpodobně uplatnilo také myšlení soudobého helénismu⁵ a specifické setkání židovského náboženského myšlení s řeckou filozofií.⁶ Nelze zcela pominout ani archetypální symboliku světla přítomnou v náboženských dějinách Mediterranea a Orientu.⁷ Přenechme však biblistům a religionistům, aby představili celou šíři tématu v Písmu a v relevantních mimobiblických tradicích.

S ohledem na současný poněkud anemický stav obřadů světla lze shledat jako vskutku inspirující, co odkrývá studium liturgie starověké církve. V jejích obcích bylo vedle křtu a lámání chleba vůbec nejčastěji konaným obřadem každovečerní rozžehnutí světla s modlitbami. Podívejme se nyní podrobněji na tuto triádu svatého tajemství spásy-světla.

Večerní světlo bylo rozžiháno jako symbol Krista, který je pravým světlem, neznajícím západu,⁸ který zjevuje lidem neporušitelné a jinak nepřístupné světlo, v němž přebývá Bůh.⁹ Křesťané z pohanů znali každodenní rituál večerního rozsvícení domácí lampy a vděčného vítání jejího světla, obvyklý v helénském světě: „Buď pozdraveno, dobré světlo!“ nebo „Buď pozdraveno, milované světlo“,¹⁰

i obřady světel jako votivních darů ke cti bohů.¹¹ Křesťané ze židů měli v živé paměti především večerní obřad zapálení světla, spojený s požehnáním, kterým se v židovských domácnostech zahajuje šabat,¹² a sedmiramenný svícen nepřetržitě rozsvícený před svatyní jeruzalémského chrámu.¹³ Modlitba tohoto požehnání oslavuje Hospodina jako Pána světa, připomíná příkaz o rozkošném šabatu a vyprošuje od Boha proud bohatého života, pokoje, světla a radosti v domě. V závěru cituje známé žalmové místo: „U tebe je pramen žití, když jsi nám světlem, spatřujeme světlo.“ (Žl 36,10) Světla na prostřeném stole zapaluje a požehnání pronáší matka, obklopená malými dětmi. Když se otec se staršími syny vrátí ze synagogy, začíná společná večeře.

Křesťanský obřad rozsvícení světla, tzn. *lucernarium*, který byl doprovázen velkým entuziasmem, je ve své ritualitě i textech dobře dosvědčen a prostudován.¹⁴ Křesťanská obec se k němu scházela spolu se svým biskupem každý večer. Poté co v přítomnosti biskupa jáhen přinesl lampu, zaznívala velká modlitba díkůvzdání: Bohu je přinášena vděčnost skrze Krista, který křesťany osvětil a zjevil jim neporušitelné světlo. Nasycení „světlem dne“, které je Božím dílem, přijímají věřící jako dar Boží milosti „světlo večera“ a chválí Trojjediného. Následuje hostina a modlitba alelujatických žalmů.¹⁵ Začátek naší velikonoční vigilie s obřadem velikonoční svíce a zpěvem chvalozpěvu *Exultet* je dnes vlastně jediným takovým živým lucernáři v tradici římské liturgie, zatímco byzantská tradice ho zachovala jako součást každých nešpor.

Ve všech uvedených případech je světlo primárně vítáno jako božský dar, znamení vítězství a života, které se z božského pramene rozlévají jako znamení přítomnosti slávy Boží. Zároveň je ale světlo také darem, který přináší člověk, znamením jeho pozorné přítomnosti a služby, která jde Boží slávě vstříc: v helénském světě jako votivní dar, ve starozákonní tradici jako znamení oddané a ustavičné služby člověka před Hospodinovou tváří a v křesťanském prostředí jako výraz bdělosti „prozíravých panen, které čekají na ženicha, až přijde“ (Mt 25,1–13).¹⁶ Tato dvojí přítomnost ztělesněná v jediném znamení rozžaté lampy, přítomnost Boha pro člověka a člověka pro Boha, přivedla do bohoslužebného prostoru „věčná světla“ hořící v jeruzalémském chrámu před velesvatyní, posléze v synagogách před schránkou s Tórou a v křesťanských kostelích před oltářem a svatostánkem.

Vraťme se však k lucernáriu. Tváří v tvář přicházející temnotě noci se věřící v Krista oddávají radosti z Pána a opěvují toho, který je osvětil a v jehož světle jednou zcela spočinou v nebeském Jeruzalémě (Zj 22,1–5). Také ráno a okamžik ranní modlitby jsou ale pro věřící naplněny symbolikou světla¹⁷ – světla přicházejícího dne, světla ohlašujícího Pánovo zmrtvýchvstání a prorokujícího příchod dne, po kterém už nebude žádná noc (Zj 22,5), dne, jemuž patří „dětí světla a dne“

(1Sol 5,5), které odkládají „skutky temnoty“ (Ef 5,9–11). Ranní chvály a především jejich hymny jsou tradičně pokladnicí této symboliky.

V textech lucernária je ovšem také pozoruhodná souvislost a paralela s tajemstvími křtu a eucharistie. Pojem *osvícení* je v křesťanském starověku typickým teologickým výrazem pro křest, celá vize křtu je vystavěna na daru Božího světla, na němž pokřtění participují a v jehož záři mají kráčet.¹⁸ Struktura děkování za světlo zase připomíná anaforu ze starokřesťanského spisu *Didaché*, v níž modlitba vychází od pokrmu tělesného k díkům za pokrm a nápoj duchovní, za *poznání* a za nesmrtelnost v Kristu.¹⁹ Spojení světla a křtu je dosti všeobecně známo a nebudeme se u něj teď podrobněji zastavovat. Mnohem překvapivější je spojení s eucharistií.

Téma světla nás totiž opravdu přivádí až k eucharistickým modlitbám. Jedna z významných tradic formování anafor, tradice alexandrijská, vychází ve svých raných textech z židovské ranní modlitby zvané *yosser*, která se tváří v tvář dennímu úsvitu vrací k hymnu o stvoření (Gn 1), dobrořečí Hospodinu jako stvořiteli světla a tmy a rozvíjí téma ve světle mesiánského textu proroka Izajáše (Iz 45,6–8). V židovském prostředí má tento text kanonizovaný mesiánský výklad. Alexandrijští židokřesťané, spojení s židovskou mesiánskou komunitou zvanou „terapeuté“, kteří byli zvyklí po sobotní večerní hostině pokračovat vigilií až do nedělního rána a slavili eucharistii při úsvitu na konci této vigilie, využili dobře známou židovskou ranní modlitbu jako osnovu své křesťanské eucharistické modlitby.²⁰ Kristus je tu v samotném srdci křesťanské bohoslužby, stejně jako ve křtu, vyznáván a oslavován v koncepci spásy-světla: jako slíbený služebník Hospodínův, který bude dán jako „světlo národům“ (Iz 42,6 a 49,6). Naše IV. eucharistická modlitba reprodukuje část této vize ve své prefaci: „svatý Otče [...] přebýváš v nedostupném světle. Tys jedině dobro a zdroj všeho života. Všechno jsi stvořil a naplňuješ svým požehnáním, a všem dáváš své světlo a radost.“²¹ O světle tu ale mluví nejen texty, nýbrž také sám okamžik ranního slavení odkazu Zmrtvýchvstáního a postavení při modlitbě – víme dobře, že se tenkrát shromáždění věřících při anafore obracela k Východu, tváří ke světlu vycházejícího nového dne.²²

Prošli jsme zběžně tři základní a nejčastěji slavené obřady starověké církve a vídéli jsme, že jsou spojené do jediné mozaiky biblického obrazu světla. Co z výše uvedeného může být inspirací pro nás? Jistě nelze jen kopírovat staré obřady a domnívat se, že by nás tento typ „archeologie světla“ mohl sám o sobě přivést k plnější křesťanské existenci.

Smysl má ale návrat, možná nenápadný, ke znovupřijetí světla jako důležitého biblického klíče porozumění – tomu, co Bůh koná, k „poznání spásy“. Světlo

v naší liturgii není sofistikovanou lidskou hrou s emocemi, světlo nebude symbolem spásy proto, že se ho my rozhodneme používat s takovouto interpretací. Není vypočítáváno mezi svátostmi Nového zákona v úzkém slova smyslu, ale bezpochyby patří k přirozeným svátostem stvoření, a navíc mezi výsostná znamení Mesiášova, zjevuje způsob jeho života i života jeho učedníků.²³ Světlo je z děl Božích, která si Stvořitel i Spasitel sám připravil pro svoji cestu k člověku.

Můžeme si ho začít v liturgii více všimnout jako pozoruhodného daru i výrazu naší služby Pánu – v textech Písma, v modlitbách, v obřadech církve. Můžeme pak najít vůli a odvahu k jeho prostému vyzdvížení tam, kde by mohlo ozařovat naše liturgická shromáždění, ač zatím zůstává pod nádobou.²⁴

Tato studie byla lektorována.

POZNÁMKY:

1 / Srov. např. Žl 19 (18): „Nebesa vypravují o Boží slávě a dílo jeho rukou zvěstuje obloha. Den dni o tom podává zprávu, noc noci sděluje poučení. Není to slovo a nejsou to řeči, jejichž hlas by nebylo slyšet. Do celé země vychází jejich hlasy, až na konec světa jejich slova.“ Nebo Řím 1,20: „Co je na něm (Bohu) od stvoření světa neviditelné, jeho věčná moc i božství, dává se rozumu zabláhnot prostřednictvím jeho děl...“

2 / Srov. např. „Světlo a temnota“. IN: *Slovník biblické teologie*, ed. X. LÉON-DUFOUR. Řím, Velehrad–Křesťanská akademie 1991, s. 495–497.

3 / Srov. např. tamtéž, s. 497–498.

4 / Srov. např. Iz 42,6 a 49,6.

5 / Srov. např. F. J. MOLONEY: *Evangelium podle Jana* (Sacra pagina 4). Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2009, s. 68–74.

6 / Srov. např. K. SCHUBERT: „Židovský helénismus a jeho následky“. IN: *Židovské náboženství v proměnách věků. Zdroje, teologie, filosofie, mystika*. Praha, Vyšehrad 2010, s. 135–158.

7 / Srov. např. „Lampa a svícen“. IN: M. LURKER: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha, Vyšehrad 1999, s. 129.

8 / Viz např. chvalozpěv „Exultet“. IN: *Český misál*. Praha, Česká liturgická komise 1983, s. 250–253.

9 / Viz Hippolyt Římský. *Apoštolská tradice* (Prameny spirituality 4), ed. a překl. G. PIÁČKOVÁ. Olomouc, Refugium Velehrad-Roma 2000, s. 39. Také 4. eucharistická modlitba v *Českém misálu*, s. 453.

10 / Srov. např. R. TAFT: *Život z liturgie. Tradice Východu i Západu*. Olomouc, Refugium Velehrad-Roma 2008, s. 186–187.

11 / Viz „Lucerne“. IN: *Dizionario di antichità classiche*. San Paolo, Cinisello Balsamo 1995, s. 1252.

12 / Strukturu obřadu i text požehnání uvádí C. DI SANTE: *Židovská modlitba. K počátkům křesťanské liturgie*. Praha, Oikoymenth 1995, s. 150; B. NOSEK – P. DAMOHORSKÁ: *Židovské tradice a zvyky*. Praha, Karolinum 2010, s. 192–194.

13 / Viz Ex 25,30 a 27,20n.

14 / Česky je k dispozici R. TAFT: „Poděkování za světlo. Příspěvek k teologii nešpor“. IN: *Život z liturgie...*, s. 171–199. Nebo F. KUNETKA: „Lucernarium v liturgii křesťanského starověku“. IN: *Antické křesťanství: liturgie, rétorika, antropologie. Sborník z Konference Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty a Patristické společnosti České republiky Olomouc 7.–8. 11. 2008*, ed. V. HUŠEK – P. KITZLER – J. PLÁTOVÁ. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2009, s. 11–34.

15 / Viz Hippolyt Římský. *Apoštolská tradice...*, s. 38–39.

16 / Srov. „Luce“. IN: *Dizionario teologico enciclopedico*. Casale Monferrato, Piemonte 42004, s. 590.

17 / Srov. TAFT: „Poděkování za světlo. Příspěvek k teologii nešpor“..., s. 195–196.

18 / Viz G. S. GASPARO: „Luce“. IN: *Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane 2*. Marietti 2007, s. 2928–2929.

19 / Srov. „Učení dvanácti apoštolů (Didaché)“. IN: *Spisy apoštolských otců*, ed. D. DRÁPAL. Praha, Kalich 2004, s. 19–20.

20 / Srov. E. MAZZA: *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*. Bologna, EDB 2003, s. 41–49.

21 / Viz *Český misál...*, s. 453–459.

22 / V češtině viz např. studie U. M. LANG: *Obrácení k Pánu. Orientace liturgické modlitby*. Olomouc, Maticе cyrilometodějská 2010.

23 / Srov. Jan 8,12 a Mt 5,14–16.

24 / Při poučeném studiu liturgických knih a moudrém promýšlení liturgického života našich společenství najdeme nemálo dobrých příležitostí.

Jan Kotas S.L.L. (* 1970) byl roku 1995 vysvěcen na kněze. Studoval na Katolické teologické fakultě UK v Praze. V letech 1995–1998 působil jako osobní tajemník a ceremonář pražského arcibiskupa, poté vykonával pastorační službu v několika farnostech pražské arcidiecéze. Postgraduální studium absolvoval na Papežském liturgickém institutu u sv. Anselma v Římě (2002–2007), kde se pod vedení prof. Enrica Mazzy specializoval v oblasti anaforických studií. Na Papežském orientálním institutu se v téže době seznámil s byzantskou liturgickou tradicí a z rukou Kongregace pro východní církve obdržel fakultu biritualismu. Je členem liturgické komise pražské arcidiecéze a liturgické komise exarchátu Řeckokatolické církve. V současné době vyučuje liturgiku na KTF UK v Praze a působí jako farář na pražském Vyšehradě.



Pavel Vojtěch Kohut OCD

„Temný mrak ozařující noc“

Světlo a temnota v mystické zkušenosti Jana od Kříže

Stalo se již běžně přijímaným a často opakovaným klišé, dělit křesťanskou mystiku na jedné straně na *mystiku světla* a na straně druhé na *mystiku temnoty*. Ta první bývá dávána do souvislosti takřka výlučně s mystikou křesťanského Východu, zatímco tu druhou by četní autoři rádi nacházeli u mystiků křesťanského Západu,¹ zejména pak u sv. Jana od Kříže. Ponecháme-li stranou překérnost samotné tendence příliš včleňovat jednotlivé mystiky do různých klasifikací a snažit se tak ujednotit velmi rozdílná a originální poselství konkrétních postav,² je třeba se rozhodně ohradit proti jednostrannému prezentování západní mystiky jako mystiky temnoty, a ještě více proti povrchnímu představování Jana od Kříže jako jejího typického představitele.³

V následujícím příspěvku bych proto rád představil tohoto Mystického učitele jako velmi originálního mystika a myslitele, jehož osobní zkušenost, přetavená do podoby systematické nauky, svědčí spíše o dialektickém prožívání a prezentování *světla a temnot*. Struktura tohoto příspěvku sleduje základní linie jednotlivých sanjuanistických děl (v první části vycházím zejména z poezie a krátkých spisů, ve druhé z diptychu *Výstup na horu Karmel* a *Temná noc* a ve třetí ze zbývajících velkých děl světce, tj. z *Duchovní písně* a *Živého plamene lásky*) a v nich postupně rozkrývá tři hlavní témata nauky sv. Jana od Kříže v této otázce: 1. nerozdělitelnost symboliky světla a temnot a její funkce; 2. teologická východiska a proces duchovního rozvoje, které charakterizují použití této symboliky; a 3. duchovní hledisko a cíl procesu rozvoje, na které tato symbolika odkazuje.⁴

1. „Ohnivé lampy v temných jeskyních“ (Dvě funkce bipolárního symbolu)

Jsem přesvědčen, že chceme-li poznat Jana od Kříže jako mystika temnot i světla a toužíme-li z tohoto pohledu také porozumět jeho nauce, musíme ve svém hledání začít od symboliky, kterou nacházíme v jeho literárních prvotinách, tedy

zejména v jeho básních, ale (alespoň v náznacích) rovněž v některých jeho kratších spisech.⁵ I jen zběžný pohled na tyto prameny nás ujistí o tom, že většina jím použitých symbolů nese známky bipolarity světla a temnoty a že tato dvojpolovost zároveň podstatně odpovídá dvojí funkci těchto symbolů.

Světlo v temnotách

Pomineme-li okrajový výskyt slov „světlo“ (*lumbre*) a „jas“ (*claridad*) v Janových trojičních romancích a v nejdelsí poémě *Kam ses ukryl, Milovaný?*,⁶ můžeme konstatovat, že pouze v šesti básnických skladbách je symbolika světla a temnot výrazněji přítomna, ovšem ve čtyřech z nich je bezesporu zásadní, ne-li přímo klíčová.⁷

Glosy *Ža jedním láskyplným poryvem* (*Tras de un amoroso lance*) a *Bez opory a s oporou* (*Sin arrimo y con arrimo*), z nichž první opěvuje mystickou zkušenost extáze a druhá obecně mystický život jako takový, zdůrazňují obě nepochopitelnost a nepostižitelnost mystické existence. Ve druhé strofě glosy *Ža jedním láskyplným poryvem* Jan od Kříže dosvědčuje: „Když jsem vystupoval výše, / oslepen byl můj zrak / a nejmocnějšího dobytí / se dosáhlo potmě; / jelikož však šlo o poryv lásky / odhodlal jsem se k slepému a temnému skoku / a vystoupal jsem tak vysoko, tak vysoko, / že jsem se hnál až na dosah.“⁸ A ve druhé strofě glosy *Bez opory a s oporou* světec komentuje druhý verš úvodního motivu takto: „A třebaže trpím temnotami / v tomto smrtelném životě, / můj neduh nevzrostl příliš, / neboť i když mi chybí světlo, / mám v sobě nebeský život, / vždyť takový život daruje láska, / čím slepější se stává, / že udržuje duši podrobenou, / žijící beze světla a v temnotách.“⁹

Neuchopitelnost mystické zkušenosti je zde tedy vyjádřena *symbolikou temnot*: „oslepen byl můj zrak“, „potmě“, „odhodlal jsem se k slepému a temnému skoku“, „třebaže trpím temnotami“, „i když mi chybí světlo“, „žijící beze světla a v temnotách“. Avšak již za těmito obraty tušíme to, co bude jinde vyjádřeno explicitně: nejde o temnotu ze skutečného *nedostatku světla*, nýbrž z jeho *přemíry*. Vždyť mystický básník mluví o tom, že jeho zrak byl oslepen, a že i když mu chybí světlo, má v sobě nebeský život.

Tato dialektika temnot a světla je mnohem výrazněji vyjádřena v symbolu, s nímž se setkáváme ve zřejmě první světcově básni vůbec, v glose *Vstoupil jsem, kde jsem nevěděl*. V páté strofě Jan od Kříže ujišťuje: „Čím výše se vystupuje, / tím méně se chápalo, / což je temný mrak, / který ozařoval noc; / proto ten, kdo jej znal, / trvá stále v nevědění, / každou vědu překračuje.“¹⁰ Básník se zde – zcela zřetelně – inspiruje biblickým „oblačovým a ohnivým sloupem“ (tak ČEP i JB), který byl Egypťanům oblakem a temnotou, zatímco Izraelitům osvětloval noc (srov.

Ex 14,19nn).¹¹ Jestliže je přirozené poznání v mystickém životě zatemněno, pak proto, že mystik je osvětčován nadpřirozeným světlem zkušenostně vnímané víry.

Je to právě tento symbol temného mraku ozařujícího noc, který se pro Jana později stal velmi důležitým interpretačním klíčem k pochopení a objasnění bolestné zkušenosti mystického očišťování, jak bude popsána zejména v diptychu *Výstup–Noc*.¹²

V tomto duchu je třeba také číst další skladbu mystického básníka, poému *Že dobře já znám pramen*, kde se jako vůdčí motiv vrací verš: „třebaže patří noci.“¹³ Je-li totiž celkovým a převládajícím symbolem této básně temnota noci,¹⁴ je třeba neopomenout, že tato temnota nejen že nevylučuje světlo, nýbrž je paradoxně umožňuje. Ve verších 19–21 totiž čteme: „Jeho jas nikdy není zatemněn, / vím, že všechno světlo vzešlo z něj, / třebaže patří noci.“¹⁵ A v závěrečné strofě básník v podobně paradoxním vyjádření volá: „Tento živý pramen, po němž toužím, / v tomto chlebě života já jej vidím, / třebaže patří noci.“¹⁶ Jde tedy o temnotu, která osvětluje, totiž temnotu víry: „V této lyrické skladbě je noc symbolem víry, to jest oné nadpřirozené skutečnosti, která na jednu stranu sdílí tajemství božského života (objektivní víra) a na stranu druhou uschopňuje k jejích poznání s jistotou, byť toto poznání není dosud plné a dokonalé (subjektivní víra).“¹⁷

S touž perspektivou se setkáváme rovněž v poémě *Ža jedné noci temné*, kde je noc rovněž ústředním symbolem, oproti předchozí skladbě ale snad ještě víc zdůrazněným, vždyť jde o „temnou noc“ (*noche oscura*). Z jedné strany je zde podtržena neproniknutelnost temnot: duše vybíhá ze svého domu „nepozorována“, „v temnotách a bezpečná po tajných schodech v přestrojení“, „v temnotách a zahalená“ (srov. v. 4.6n8). Nechybí ovšem ani zvýraznění opačného pólu paradoxu: je-li duše „bez jiného světla a vůdce / leč s tím, které v srdci plálo“ (v. 14n),¹⁸ pak se vzápětí ujišťuje, že toto světlo duši vedlo „jistěji než světlo poledne“ (v. 17).¹⁹

A nakonec je tu poéma *Ó, živý plameni lásky*, jež sice noc explicitně nezmiňuje, ale celková atmosféra skladby s ústředním symbolem plamene ji jaksí předpokládá. Plamen ohně, který slehá vzhůru a je básníkem opěvován, si nejspíš spontánně zasadíme do představy setmělé krajiny, na jejímž tmavém pozadí jasněji vyniká. Do jisté míry to ostatně naznačuje třetí strofa, v níž čteme: „Ó, lampy ohnivé, / v jejichž zářích / hluboké jeskyně smyslu, / který byl temný a slepý, / a s podivuhodnými přednostmi / dávají spolu teplo a světlo svému Drahému!“ (vv. 13–18)²⁰ Na rozdíl od předchozích básní zde však nevládne onen paradox temnot, které osvěčují, nýbrž je to žár plamene, který přemáhá temnotu, a to i hlubokých jeskyní. Ještě jeden posun je zde zřejmý, jakkoli je částečně přítomen už v předcházející skladbě: plamen zde je zdrojem nejen světla, ale i *tepla*. Ono světlo, které

už v poémě *Ža jedné noci temné* plálo či žhnulo (*ardía*), byť pouze v duši,²¹ se nyní projevuje i navenek a sálá z plamene ohně do ztemnělé krajiny, aby zahřívalo ty, kdo se k němu přiblíží.

Tentýž motiv se ostatně objevuje rovněž v závěru poémy *Kam ses ukryl, Milovaný?*, kde je výslovně zmíněna i noc: „za jasné noci, / s plamenem, který dovršuje a nepůsobí bolest.“ (v. 189n)²²

Bipolarita Janovy symboliky

Z této krátké prezentace vcelku zřetelně vysvítá základní zjištění: Janovy symboly světla a temnot bývají nejčastěji propojeny do jakýchsi bipolárních, antinomických dvojic. Známý odborník na Janovu nauku, Eulogio Pacho, to vyjadřuje následujícím způsobem: „Plamen a noc tvoří literární i naukově dva nosné symboly sanjuanistického myšlení. Existuje mezi nimi vzájemná závislost a radikální návaznost, i když se zdají být antitetické, ba nesmiřitelné. Duchovní panoráma, předložené Světcem, je jakoby naznačené těmito dvěma základními symboly, ba ještě lépe, jediným dvoupólovým symbolem *světla–temnoty*, *noci–plamene*. Všechny ostatní, menší symboly krouží kolem tohoto ústředního jádra.“²³

Důvod propojení snad již také vyplynul z citovaných míst Janovy poezie: pomocí oxymoronů se mystický básník pokouší vyjádřit nevyjádřitelné, postihnout Boží tajemství. V próze se o totéž pokouší analogickým a antitetickým způsobem vyjadřování a v mnoha případech je čtenář svědkem doslovného vnitřního zápasu autora, ba někdy i skutečné rezignace na původní záměr.²⁴

Dvojí funkce symbolů světla v temnotách

Zdůvodnění bipolárního charakteru Janovy symboliky se však nevyčerpává v nepostizitelnosti Božího tajemství. Tato dvoupólovost je totiž zároveň základem pro uznání dvojí funkce symbolů světla v temnotách, které se nacházejí v jeho poezii. Je to zjevné zejména na symbolu *plamene*: ten totiž nejen osvětluje, ale i zahřívá. Mystickému učiteli tak jde nejen o vyjádření jedinečného poznání, jež s sebou nese mystická zkušenost, nýbrž i mimořádného rozdílení v lásce, které je ostatně podstatnou součástí tohoto druhu poznání.

Na tuto skutečnost ukazuje rovněž titul a předmluva jednoho drobného díla světce, a to *Výroky o světle a lásce*. Název v originálu (*Dichos de luz y amor*) lze totiž přeložit nejen ve smyslu předmětném, jak to činí současný překlad,²⁵ nýbrž i ve

smyslu podmětném: jednotlivé výroky, z nichž spisek sestává, jsou výroky (plné) světla a lásky. V předmluvě to autor vyjadřuje následovně: „Ty, Pane, miluješ uvážlivost, miluješ světlo, miluješ lásku nad všechny ostatní projevy duše; proto budou tyto výroky *plné uvážlivosti cesty, světla na cestu a lásky při této cestě*. [...] Pronášeje slova k srdci, zalitá něhou a láskou, jak to máš ty tak rád.“ (*Výroky*, předmluva)²⁶

Jakkoli v Janově poezii i próze odpovídá druhé funkci – totiž roznění v lásce – spíše symbol tepla a žáru, nikoli samotného světla v temnotách, námi zkoumaný symbol ji v sobě implicitně obsahuje. A to nejen v symbolu světla, který s sebou většinou nese rovněž výpovědní hodnotu tepla a žáru (pomysleme pouze na symbol plamene a ohně), nýbrž i v doprovázejícím symbolu temnoty: zkušenost sálajícího žáru, který zahřívá, bývá člověkem okoušena mnohem intenzivněji v noci než ve dne. Nedostatek zrakového podnětu činí citlivějšími ostatní smyslové vjemy. Nejvíce je to zřetelné na hmatu, který mají slepci většinou mnohem vyvinutější než ostatní lidé; něco podobného však zakoušíme i v souvislosti s jinými vjemy, mezi něž patří rovněž teplo.

Symbol světla v temnotách má tedy u Jana od Kříže zásadně dvojí funkci: poznávací i rozněcující v lásce. Srovnáním s ostatními, prozaickými spisy svěťce, zejména s jeho hlavními spisy *Výstupem na horu Karmel*, *Temnou nocí*, *Duchovní písní* a *Živým plamenem lásky*, bude tato výpověď potvrzena a doplněna nejen o podstatné naukové prvky, nýbrž i o další doprovodné symboly.

2. „Oblakový sloup a paprsek temnoty“

Porovnáme-li totiž výsledky naší zběžné analýzy symbolů v poezii s duchovně teologickou naukou, jak ji nacházíme v hlavních dílech Mystického učitele, zjistíme, že mezi nimi panuje zásadní shoda. Představme si tedy nejprve světcovo objasnění příčin temnoty a nutnosti bolestného očištění, dále proberme dva důležité symboly či spíše koncepty, podstatné pro jeho teologii mystiky (oblakový sloup a paprsek temnoty), a naznačme si důležitost Janova pojetí víry a kontemplace pro zkoumané téma.

Proč a k čemu je noc?

Temná noc není pouze básnickým symbolem, který uchvátil mystika z Fontiveros, nýbrž i základním teologickým konceptem, který autor rozvíjí zejména v diptychu *Výstup–Noc*. „Noc je symbolem víry nejen proto, že se jedná o ctnost, která

uschopňuje člověka k tomu, aby pronikal pohledem až do tajemství Božího života nebo proto, že představuje základní atmosféru, v níž, kvůli níž a díky níž se rozvíjí láskyplné dobrodružství mezi duší a Snoubencem, nýbrž je jím na základě svého rozměru temnoty, mračen, strachu a nejistoty, které se v ní objevují v určitých obdobích putování k uskutečnění sjednocení. Světec klade důraz na tyto negativní aspekty noci, když jeho báseň *Za jedné noci temné* přechází do komentáře v próze ve dvou knihách: ve *Výstupu na horu Karmel* a v *Temné noci*, v nichž symbol noci vystupuje na každé stránce.²⁷

Jan od Kříže jako duchovní vůdce a teolog v jedné osobě se zde zamýšlí nad těmito negativními aspekty duchovní, zejména mystické zkušenosti, a snaží se především odpovědět na palčivou otázku toho, kdo prochází bolestným očištěním: „Proč?“

Již v předmluvě k *Výstupu na horu Karmel*²⁸ uvádí: „[...] vždyť šťastné duše obvykle procházejí tolika a tak hlubokými temnotami a strastmi jak duchovními, tak časnými, aby mohly dospět k tomuto vznešenému stavu dokonalosti, že ani lidská věda nestačí, aby to dokázala pochopit, ani zkušenost nestačí, aby to dokázala vyjádřit.“ (Předmluva, 1) A vzápětí objasňuje: „Abychom tomu rozuměli, musíme vědět, že má-li duše dospět do stavu dokonalosti, musí obyčejně projít nejprve dvěma hlavními druhy noci, které nazývají duchovní lidé očištěním neboli očišťováním duše. A zde je nazýváme nocemi, protože v obou kráčí duše jako za noci, potmě.“ (1. kniha, 1,1)

Toto dvojí očišťování, týkající se smyslové a duchovní části duše (srov. tamtéž, č. 3n), nazývá *noc smyslu* a *noc ducha*, klade do souvislosti s vírou a objasňuje nejen to, proč lze (ba je třeba!) hovořit o noci, nýbrž také, že má ve skutečnosti co do činění se světlem: „Z toho plyne, že pro duši je toto přílišné světlo, které jí dává víra, temnou mrákotou, protože to, co je více, odejme a překoná to, co je méně. Tak jako sluneční světlo zatlačuje jakákoli jiná světla, takže se už nezdaří světly, když ono svítí, a přemáhá naši zrakovou mohutnost tak, že ji spíše oslepí a zbaví vidění, než aby jí ho umožnilo, neboť jeho světlo je pro ni velmi neúměrné a přílišné; tak i světlo víry potlačí a překoná svou přemírou světlo rozumu, které se samo od sebe vztahuje pouze na přirozené poznání [...]. Je tedy jasné, že víra je pro duši temná noc, a tímto způsobem jí dává světlo, a čím více ji zatemní, tím více světla jí dá ze sebe.“ (2. kniha, 3,1.4) Noc tedy není nedostatkem, nýbrž *přemírou světla*, které svým osvětlením oslepuje!

K čemu je noc dobrá, objasňuje velmi pregnantně následující text: „Tato temná noc je Boží působení v duši, které ji očišťuje z jejích neznalostí a habituálních a přirozených a duchovních nedokonalostí, a to nazývají kontemplativní lidé vlitou kontemplací nebo mystickou teologií, v níž Bůh skrytě učí duši a vzdělává

ji v dokonalosti lásky, aniž by ona cokoli dělala či chápala, jak *se to děje*. Tato vlitá kontemplace, nakolik je láskyplnou Boží moudrostí, působí v duši dva hlavní účinky, protože ji disponuje tím, že ji očišťuje a osvětluje ke sjednocení lásky s Bohem. Takže tato *láskyplná* moudrost, která očišťuje blažené duchy osvícením, je totožná s tou, která zde očišťuje duši a osvětluje ji.“ (2N 5,1)²⁹ Jan rovněž vysvětluje, proč k tomuto bolestnému očišťování musí docházet: „Na to se odpovídá, že ze dvou důvodů je tato božská Moudrost nejen nocí a temnotou pro duši, nýbrž i trápením a mukami: zaprvé pro vznešenost božské Moudrosti, která překračuje schopnost duše, a z tohoto důvodu je jí temnotou; zadruhé pro její nízkost a nečistotu, a z tohoto důvodu je jí bolestná a skličující a také temná.“ (2N 5,2)

Tak jako je pro lidský zrak pohled do slunce oslepující a působící bolest, i nadpřirozené světlo víry je pro lidskou duši zatemňující a bolestivé: člověk jde jako potmě, v noci, a je tímto putováním očišťován od všeho, co v něm neodpovídá nadpřirozenému světlu.

Dva důležité symboly, jež se stávají teologickými pojmy

Je-li pro Jana od Kříže víra bolestnou přemírou světla, která zatemňuje natolik, že se stává nocí, není divu, že k jejímu vystižení užívá ve svých hlavních dílech dva důležité symboly: *oblačový ohnivý sloup* a *paprsek temnoty*.

S prvním symbolem biblického původu jsme se již setkali v rámci Janovy poezie, v glose *Vstoupil jsem, kde jsem nevěděl*. Příznačný komentář k němu nacházíme v následující úvaze: „Proto byla víra znázorněna oním mrakem, který odděloval izraelské syny od Egyptanů, když měli vstoupit do Rudého moře, o kterém se v Písmu praví, že [...] byl onen oblak tmavý i osvětlující noc. Je obdivuhodné, že i když byl tmavý, osvětloval noc. To proto, že víra, která je pro duši tmavým a temným mrakem – a je rovněž nocí, poněvadž v přítomnosti víry je svého přirozeného světla zbavena a co do něj zaslepena – svou temnotou osvětluje a dává světlo temnotě duše. [...] Takže z toho se zde má vyvodit, že víra, protože je temnou nocí, dává světlo duši, která je v temnotách.“ (2V 3,4–6)

Jen na tomto místě svých prozaických děl se Mystický učitel odvolává na zmíněný biblický symbol. Ne však z důvodu, že by pro něj byl tak málo důležitý, nýbrž proto, že jej na více místech zastupuje jiným symbolem se stejnou valencí, totiž symbolem paprsku temnoty (*rayo de tiniebla*), s nímž se setkal při četbě Pseudo-Dionýsia Areopagity³⁰ a který byl v jeho době v duchovní literatuře v nemalé oblibě: „Když toto božské světlo kontemplace vtrhne do duše, která ještě není

úplně osvícena, způsobí jí duchovní temnoty, protože ji nejen překročí, ale také zbaví úkonu jejího přirozeného chápání a zatemní jej. A z tohoto důvodu svatý Dionýsius a jiní mystičtí teologové nazývají tuto vlitou kontemplaci *paprskem temnoty*, to je pro neosvícenou a neočištěnou duši, protože jeho velkým nadpřirozeným světlem je poražena a omámena přirozená poznávací síla.“ (2N 5,3) Světec sám tento symbol přibližuje a rozvíjí následujícím způsobem: „A aby se to jasněji pochopilo, uvedeme zde příklad s přirozeným a obyčejným světlem. Vidíme, že sluneční paprsek, který proniká oknem, čím je čistší a prostší částicek, tím méně je vidět, a čím víc částicek a prachu obsahuje ovzduší, tím se jeví oku jasnější. Příčina je ta, že světlo samo o sobě není vidět, nýbrž je prostředkem, díky němuž jsou vidět všechny ostatní věci, jimiž proniká. A tehdy je také ono vidět pro odraz, který v nich působí, a kdyby na ně nedopadalo, ani ony, ani ono samo by nebyly vidět. Takže kdyby sluneční paprsek pronikl do pokoje jedním oknem a na druhé straně prošel jiným *zase* ven a nenarazil by na žádnou věc či částicek v ovzduší, od nichž by se odrazil, pokoj by neměl více světla než předtím, ani paprsek by nebylo vidět. Naopak, kdyby se to domyslelo, pak je větší temnota tam, kde je paprsek, protože pozbavuje světla a poněkud zatemňuje, a sám není vidět, neboť, jak jsme řekli, zde není viditelný předmět, od něhož by se mohl odrazit. Nuže, stejně tak působí v duši božský paprsek kontemplace, který do ní proniká svým božským světlem, jež přesahuje přirozené *světlo* duše a tím ji zatemňuje a pozbavuje všech vjemů a přirozených náklonností, které předtím prostřednictvím přirozeného světla vnímala. A tak ji nejen ponechává temnou, nýbrž také prázdnou co do mohutností a žádostí, jak duchovních, tak přirozených, a tím, že ji nechává takto prázdnou a v temnotách, ji očišťuje a osvětluje božským duchovním světlem, aniž by si *přitom* duše myslela, že je má, nýbrž *má za to*, že je v temnotách, jak jsme řekli o paprsku, že i když je uvnitř pokoje, je-li čistý a nemá-li nač narazit, není vidět. Avšak v tomto duchovním světle, jímž je duše zaplavena, když se *ono* má oč odrazit, to je, když se mu nabízí nějaká duchovní věc či chápání i ohledně dokonalosti nebo nedokonalosti, ať jde o sebemenší částicek či úsudek o tom, co je falešné nebo pravé, vzápětí to *duše* vidí a chápe mnohem jasněji než předtím, kdy byla v oněch temnotách. A stejně tak poznává i *samotné* světlo, které duchovní *osoba* má na to, aby snadno poznávala nedokonalost, jež se jí nabízí, tak jako když paprsek, jak jsme řekli, je temný v pokoji, a třebaže sám není vidět, když se mu naskytne, aby jím prošla ruka či cokoli jiného, pak je *ona* ruka vidět, a z toho se i poznává, že tam bylo ono sluneční světlo.“ (2N 8,3n) Paprskem temnoty se tedy – ve shodě s naukou Pseudo-Dionýsia – míní mystická kontemplace, která analogicky k teologální ctnosti víry (jen v mystické formě) zatemňuje přemírou nadpřirozeného světla.

Symbol paprsku temnoty nechybí ani v *Duchovní písni a Živém plameni lásky*. V prvním ze jmenovaných děl světec píše: „Příčinou, proč pro něj duše tolik trpí v tomto čase, je, že čím více se spojuje s Bohem, tím více v sobě pocituje prázdnotu od něho a tíživé temnoty ve své duši, s duchovním ohněm, který ji vysušuje a očisťuje, aby se očistěná mohla sjednotit s Bohem. Protože dokud Bůh nesešle do duše nějaký paprsek nadpřirozeného světla o sobě, je pro ni nesnesitelnými temnotami, když je jí co do ducha nablízku, protože nadpřirozené světlo zatemňuje přirozené svou přemírou.“ (DPB 13,1)³¹ Ve shodě s převládající snubní perspektivou tohoto spisu je zde mystická kontemplace prezentována nejen ve funkci poznávací, nýbrž i láskyplné, sjednocující. Na úrovni symbolu bychom mohli říci – ačkoli Jan sám zde tak nečiní –, že tento paprsek temnoty nejen osvětluje zatemněním, nýbrž i zahřívá, totiž sjednocuje s Milovaným v lásce.

Ale až v posledním z hlavních děl tuto myšlenku explicitně rozvíjí, opět s přímým odkazem na pseudodionýsiovský symbol. S ohledem na význam úryvku si zde dovolím citovat poměrně široce: „V kontemplaci, o níž hovoříme a skrze kterou, jak jsme řekli, vlévá Bůh do duše ze sebe, není třeba, aby měla duše rozlišený poznatek ani aby dělala úkony poznání. V jediném úkonu jí totiž Bůh sděluje světlo i lásku společně, a to je nadpřirozený láskyplný poznatek, o němž můžeme říci, že je jako teplé světlo, které zahřívá, protože ono světlo zároveň rozněcuje lásku; a tento poznatek je pro rozum nejasný a temný, protože je to poznatek z kontemplace, jež, jak řekl svatý Dionýsius, je pro rozum paprskem temnoty. Proto způsobem, jakým je poznání v rozumu, je také láska ve vůli, takže jako je v rozumu tento poznatek, který mu Bůh vlévá, obecný a temný, bez rozlišeného poznání, miluje také vůle obecně, bez rozlišování poznání jednotlivosti. Takže nakolik je Bůh božským světlem a láskou, naplňuje stejně tyto dvě mohutnosti, rozum a vůli, poznáním a láskou, když se sděluje duši; a protože Bůh není v tomto životě poznatelný, je poznání temné, jak říkám, a taková je i láska ve vůli. [...] Proto pravím, že koná-li duše přirozené úkony rozumem, nemůže milovat bez poznání; ale pokud jde o úkony, které dělá Bůh a které do ní vlévá, jak činí u duše, o které pojednáváme, je tomu jinak, protože Bůh se může sdělovat v jedné mohutnosti bez druhé, a tak může zapálit vůli dotekem vřelosti své lásky, třebaže rozum nechápe; jako může být člověk zahříván ohněm, třebaže oheň nevidí.“ (ŽPB 3,49)

Teologální a mystické osvětlení, jež zahřívá láskou

Biblický obraz oblakového ohnivého sloupu, který odkazuje na teologální ctnost víry, a pseudodionýsiovský obraz paprsku temnoty, který naproti tomu naznačuje

mystickou kontemplaci, na sebe u sv. Jana od Kříže úzce navazují ideou přemíry nadpřirozeného světla, která zatemňuje přirozený rozum, a – alespoň v případě druhého obrazu – rovněž přemíry nadpřirozené lásky, která rozněcuje vůli duše, jež prochází očistěním a sjednocuje se s Bohem. Pokud o tutéž myšlenku analogicky obohatíme první obraz, naskytne se nám působivý paralelismus mezi teologálními ctnostmi a mystickou kontemplací: vlitá víra a láska tak u nemystické formy duchovního rozvoje odpovídají vlitému láskyplnému poznatku (tj. kontemplaci) u mystického itineráře.

S tím ostatně souzní i jedno z klíčových tvrzení Mystického učitele, které u něj nacházíme jak v souvislosti s teologálními ctnostmi, tak v souvislosti s mystickou kontemplací: jedno i druhé je jím označeno jako „nejbližší a přiměřený prostředek“ (*medio proximo y proporcionado*) ke sjednocení duše s Bohem (srov. 2. kniha, 9,1).³² Na základě těchto paralel se dá tedy domnívat, že vlitá kontempace není pro Jana od Kříže nic jiného než mystická, tj. vědomě zakoušená varianta (či modalita) působení teologálních ctností.³³

Na cestě ke sjednocení s Bohem, ať už se uskutečňuje obvyklým, nebo mystickým způsobem, tak teologální ctnosti (zejména víra a láska) nebo jejich mystická forma, vlitá kontempace (tedy láskyplný poznatek), očisťují rozum a vůli tím, že ji zatemňují přemírou nadpřirozeného světla a vyprazdňují od přirozených afektivních lpění přemírou nadpřirozené lásky, a tak postupně sjednocují duši s Bohem.³⁴

Teologickým jazykem se tak přesněji vymezuje to, co Mystický básník intuitivně vyjádřil dialektikou symbolů světla a temnoty, jež zatemněním nebo oslepením skýtají osvětlení a zároveň rozněcují v lásce.

3. „Tepló a světlo dávají zároveň Milovanému“

Na příkladu pseudodionýsijského obrazu paprsku světla jako symbolu vlité kontempace bylo možné konstatovat, že je to nejen diptych *Výstup na horu Karmel* a *Temná noc*, který nám poskytuje naukové uchopení zkušenosti Mystického básníka, vyjádřené symbolikou světla a temnot. I v *Duchovních písních* a *Živém plameni lásky* lze nalézt tyto ohlasy.

Zmíněná díla (částečně již na úrovni jejich poetického základu, zejména však ve vlastních komentářích) tuto tematiku světla a temnot, především ale funkci poznávací a rozněcující v lásce (u symbolů plamene a ohně), ještě dále rozvíjejí a prohlubují. Děje se tak proto, že obě uvedená díla jsou světcovým příspěvkem k duchovní literatuře, jež je nesena snubní symbolikou biblické *Písně písní*, a tedy tématem láskyplného sjednocení.

Tento přínos si naznačíme nejprve stručným naznačením itineráře lásky, jak se s ním setkáváme v *Duchovní písni*, dále přiblížením jedinečné perspektivy závěru tohoto díla a celého *Živého plamene lásky*, a nakonec se pokusíme o formulaci jisté duchovní pobídky pro každého z nás, bez ohledu na to, zda k Bohu kráčíme mystickou či nemystickou cestou.

Itinerář snubní lásky

Již samotná poéma *Kam ses ukryl, Milovaný?* nabízí, aby byla čtena se zřetelem na postupný rozvoj láskyplného vztahu mezi Milovaným a milovanou. Jan od Kříže to nejspíš v průběhu vzniku samotné básně ještě nereflektuje,³⁵ ale již v průběhu psaní první redakce komentáře k této básni (tj. v DPA) si tuto možnost uvědomí a začne ji využívat.³⁶ A je to tato perspektiva, která jej následně přiměje až k tomu, aby *Duchovní píseň* přepracoval do definitivní podoby zejména tím, že přeskupí pořadí strof básně a na základě toho upraví rovněž jejich komentáře.³⁷

Na úrovni básně (s jejím původním pořadím strof, respektovaným také v DPA) můžeme hovořit o šesti cyklech písní (strof poémy): 1. hledání Milovaného (1–11); 2. setkání milujících (12–16); 3. mystické sjednocení snoubenců (17–26); 4. duchovní manželství (27–31); 5. intimní život v duchovním manželství (32–34); 6. touhy po oslavení a jeho prosvítání (35–39).³⁸ V prvním, ale zejména pak ve druhém komentáři se poetické zvraty zjednoduší, takže je následně možné hovořit o čtyřech etapách: 1. dychtivé hledání Milovaného; 2. setkání lásky (duchovní zasnuby); 3. plné sjednocení (duchovní manželství); 4. touha po oslavení.³⁹

Tato prezentace rozvoje duchovního života se může jevit jako v zásadě nezávislá na myšlenkových schématech, jež byla zkoumána v diptychu *Výstup–Noc*, a také s ohledem na zkoumané téma světla a temnot ve spisech a nauce Jana od Kříže jako v podstatě irelevantní. Ve skutečnosti je ovšem třeba vnímat itinerář duchovního rozvoje, jak jej nabízí *Duchovní píseň*, jako zásadně *komplementární* vůči schématu rozvoje, jak jej nacházíme ve *Výstupu na horu Karmel* a v *Temné noci*. Právem můžeme tvrdit, že se oba itineráře nejen dávají, alespoň v hlavních liniích, bez větších těžkostí harmonizovat,⁴⁰ ale že se navzájem vyžadují, jelikož každý z nich je pouze částečný a odráží jen výsek bohaté skutečnosti mystického rozvoje. Lze totiž říci, že zatímco teologálně-zkušenostní itinerář, naznačený v diptychu *Výstup–Noc*, má spíše ontologický, „předmětný“ charakter (nakolik se soustředí na prostředky procesu sjednocení, ať už se jedná o teologální ctnosti nebo vltou kontemplaci), zdůrazňuje očištnou funkci procesu a zaměřuje se na kognitivní rozměr, snubní itinerář *Duchovní píseň* má spíše existenciální, „podmětný“

charakter (nakolik se soustředí na rozvoj vztahu protagonistů), zdůrazňuje sjednocující funkci procesu a zaměřuje se na rozměr volitivní, láskyplný. Tím se ukazuje, že plnost intuice básnických symbolů, jak byly zkoumány v první části příspěvku, se v hlavních, doktrinárních spisech drobí na dílčí aspekty, a to spíše z pedagogických důvodů, totiž aby se usnadnilo nezkrácené vystižení bohatství mystické zkušenosti.

Plamen v nitru

Ostatně závěrečná část komentáře *Duchovní písňe* (tj. DPA 35–39, resp. DPB 36–40), které podstatně odpovídá celková perspektiva *Živého plamene lásky* (srov. ŽP předmluva, 3), naznačuje opodstatněnost tohoto náhledu. Setkáváme se zde s duchovně-teologickým výkladem symbolu plamene, který žhne za noci v nitru duše a nepůsobí bolest. Ten totiž nacházíme rovněž v poemě *Za jedné noci temné* (srov. strofy 3 a 4), k níž se – alespoň formálně – hlásí obě díla diptychu *Výstup–Noc*,⁴¹ i když jej pak ani jedno nekomentuje.

Při komentování veršů, v nichž zmíněný symbol plamene nacházíme,⁴² se Jan od Kříže takřka instinktivně blíží způsobu uvažování a vyjadřování v diptychu, zároveň však zdůrazňuje novost situace: plamen, který žhne v duši, již nemá očištný charakter, nýbrž se blíží stavu nebeské blaženosti. Když totiž komentuje verše „za jasné noci / s plamenem, který dovršuje a nepůsobí bolest“, uvádí: „Touto nocí je kontemplace, ve které duše touží vidět tyto věci. Nazývá ji nocí, protože kontemplace je temná, takže proto ji označuje jiným jménem jako mystickou teologii, a to znamená tajnou nebo skrytou Boží moudrost, ve které bez zvuku slova a bez pomoci nějakého tělesného nebo duchovního smyslu, jako v tichu a klidu, potmě ode všeho smyslového a přirozeného, vyučuje Bůh potají a ve velké tajnosti duši, aniž by ona věděla jak. [...] Plamenem zde rozumí lásku Duchu Svatého. Dovršení zde označuje dokončování a zdokonalování. Když tedy duše říká, že všechny věci, o kterých mluvila v této písni, jí má dát Milovaný a ona je má vlastnit s dovršenou a dokonalou láskou, všechny pojaté, a sebe s nimi, do dokonalé lásky, která by nepůsobila bolest, říká to, aby dala na srozuměnou plnou dokonalost této lásky. Protože aby to bylo, má mít tyto dvě vlastnosti: aby stravovala a přetvářela duši v Boha a aby nepůsobilo bolest ono zanícení a přetváření tohoto plamene v duši, a to je možné jen v blaženém stavu, kde je tento plamen již sladkou láskou. [...] V onom blaženém životě nepocítí žádnou újmu ani bolest, třebaže její poznávání bude velmi hluboké a její láska nesmírná, protože k jednomu jí dá Bůh schopnost a k druhému sílu, až doplní její rozum svou moudrostí a její vůli svou

láskou.“ (DPB 39,12.14) A když komentuje verše „Ó, živý plameni lásky, / který něžně zraňuješ“, píše: „Nakolik je tento plamen plamenem věčného života, zraňuje duši něžností Božího života, a tolik a tak niterně ji zraňuje a dojíímá, že se duše rozplývá láskou. [...] Ale jak se může říci, že ji zraňuje, když už není v duši nic, co by se mohlo zranit, když už je celá sežehnuta ohněm lásky? Je podivuhodné, že jelikož láska nikdy nezahálí, nýbrž je ustavičně v pohybu jako plamen, který neustále vyšlehuje tu a tam, i láska, jejímž úkolem je zraňovat, aby vzbudila lásku a oblažovala, je v takové duši jako živý plamen a zraňuje ji přeněžným plápoláním jemné lásky.“ (ŽPB 1,7n)

Perspektiva věčného života se v obou úryvcích nenachází náhodou a nesvědčí výhradně o eschatologických touhách toho, kdo byl nadpřirozeným světlem natolik očištěn, že je plně sjednocen s Bohem, nýbrž o tom, že stav věčné blaženosti je jím do jisté míry předjímán a okoušen již za pozemské existence. Mystický učitel nám zde předkládá takřka neuvěřitelné a teologicky jen velmi těžko uchopitelné horizonty.

Aby je poněkud přiblížil, použije ještě jednoho příoměru, který má co do činění se zkoumaným tématem. Jedná se o přirovnání s kusem vlhkého dřeva, které se postupně přetváří, když je vloženo do žhnoucího ohně. S tímto obrazem se lze setkat už ve *Výstupu na horu Karmel* a v *Temné noci*,⁴³ tam ovšem zdůrazňuje spíše proces vysušování dřeva, který je symbolem bolestného očištění během temné noci. V *Živém plameni lásky* Jan od Kříže zdůrazňuje spíše závěrečný stav s jeho mimořádnými účinky: „Když oheň zapálil dřevo a už je přetvořil v sebe a je s ním sjednocen, přece jen, když se oheň rozněcuje a dá se mu k tomu čas, rozpálí se mnohem víc a rozplamení, až z něho létají jiskry a šlehaají plameny.“ (ŽPB předmluva, 3)

Duše je již natolik sjednocena s Bohem, že spolu s ním koná navenek to, co konal dříve on v ní. Jakési shrnutí tohoto stavu z pohledu Božího světla v temnotách, které zároveň osvětluje i zahřívá, můžeme nalézt v následujícím vyjádření: „Nuže, tento smysl duše, který byl dříve temný bez tohoto božského světla a slepý svými žádostmi a náklonnostmi, je již osvícen a rozjasněn nejen se *svými hlubokými jeskyněmi* prostřednictvím tohoto božského sjednocení s Bohem, ale také se stal s jeskyněmi svých mohutností jediným zářivým světlem, že *s podivuhodnými přednostmi dávají teplo a světlo svému Milovanému!* Protože jsou tyto jeskyně mohutností, již tak úžasné a obdivuhodně pohroužené do obdivuhodných září oněch *lamp*, ve kterých hoří, jak jsme řekli, nejen se odevzdávají Bohu, ale vysílají k němu tytéž záře, které přijaly s láskyplnou slávou. Jsou nakloněny k Bohu v Bohu a staly se také rozžatými lampami v zářích božských lamp a *dávají Milovanému stejné světlo a teplo lásky*, kterých se dostává jim. Proto je zde stejným způsobem, jak je

přijímají, dávají tomu, který je dává, a to se stejnou *předností*, s jakou je dává on, jak dělá sklo, když na ně dopadá slunce, které rovněž září, třebaže toto druhé je vznešenější, protože se na něm podílí cvičení vůle.“ (ŽPB 3,76n)

Stávat se žhnoucím světlem

Je snad vcelku pochopitelné, že ne všechno, co v závěru *Duchovní písně* a v *Živém plameni lásky* čteme, se může tak snadno realizovat v našem vlastním životě, ba že to ani nejsme schopni zcela pochopit. Domnívám se však, že nám svědectví Mystického učitele může pomoci formulovat jistou duchovní pobídku, platnou pro každého z nás, bez ohledu na to, zda nás Bůh vede mystickou, nebo obvyklou cestou.

K její formulaci bych si rád vypomohl něčím, co s Janovou naukou zdánlivě nesouvisí: totiž posunem významu Ježíšova výroku o „světle světa“, jak se s ním setkáváme v synoptických evangeliích. Jsme zvyklí na to, že „světlem světa“ (podobně jako „solí země“) jsou Ježíšovi učedníci. Toto je však perspektiva Matoušova evangelia, přesněji horského kázání (srov. Mt 5,14–16). Když se pídíme po paralelní výpovědi u ostatních synoptiků, zjistíme, že tímto „světlem světa“ jsou naproti tomu pro Marka spíše samotná Ježíšova podobenství, jeho hlásání Božího království (srov. Mk 4,21–23), zatímco pro Lukáše je tímto „světlem světa“ Ježíš sám (srov. Lk 11,33 v kontextu 11,29–32).⁴⁴ Jistě by bylo zavádějící ztotožnit se s jedním pojetím a ostatní vyloučit. Postavíme-li naopak všechna tři vyjádření vedle sebe, pak je můžeme snáze aplikovat na nauku Jana od Kříže, jak byla výše představena, a uplatnit ji také na náš vlastní život. I my jsme totiž povoláni, abychom se jako mokré dřevo nechali nejprve „vysušit“ ohněm Ježíšova hlásání Božího království, abychom se posléze natolik sjednotili se svým Pánem, který je tímto ohněm, že budeme nakonec i my vyzářovat do svého okolí jeho světlo a žár.

Vrátíme-li se k začátku naší společné úvahy, myslím, že můžeme konstatovat následující: Nechceme-li Janu od Kříže křivdit, musíme uznat, že jej rozhodně nemůžeme klasifikovat výhradně jako „mystika temnoty“. Noc a temnota jsou u něj totiž přímým účinkem působení přemíry nadpřirozeného světla, které člověka dočasně zatemňuje bolestným očistěním, aby jej následně přivedlo ke sjednocení s Bohem v lásce a tím i k vyzářování téže přemíry nadpřirozeného světla navenek. Mystický učitel tak může být klasifikován jedinečně jako „mystik světla a temnot“ a my jsme četbou jeho děl pobízeni k tomu, abychom se i my nechali vtáhnout do téhož duchovního dobrodružství.

Závěrečné slovo pobídky však ponechme přímo jemu: „Ó, duše stvořené pro tyto velké věci a k takovým povoláním! Co děláte? Čím se zabýváte? Vašimi nároky jsou nízkosti a vaším jméním ubohosti. Ó, ubohá slepota očí vaší duše, vždyť vůči tak velkému světlu jste slepí a k tak velkým hlasům jste hluchí, a nevidíte, že zatímco hledáte velikost a slávu, nepřestáváte být ubozí a nízcí, neznalí a nehodní tolika učiněných dober!“ (DPB 39,7)

Tato studie byla lektorována.

POZNÁMKY:

1/ Popis této jednostranné prezentace nám nabízí např. T. ŠPIDLÍK: „La mistica ortodossa“. IN: *Sentieri illuminati dallo Spirito. Atti del Congresso internazionale di mistica. Abbazia di Münsterschwarzach*. Roma, Ed. OCD 2006, s. 369. Uvedená studie s touto tendencí polemizuje a dokládá (zejména na příkladech z východní mystiky), že mystiky světla a temnot se vzájemně vyžadují a doplňují i u autorů, kteří bývají považováni za typické reprezentanty jednoho či druhého typu mystiky.

2/ Více k tomu má vlastní studie „Uvedení do studia křesťanské mystiky“ (část 3.3 Pokusy o klasifikaci křesťanské mystiky). IN: *Slovník křesťanských mystiků*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství (dále jen: KNA) 2012, s. 41–42.

3/ K opakovaným tezím Federica Ruize, zřejmě nejvýznamnějšího znalce sv. Jana od Kříže ve 20. století, patří přesvědčení, že Mystického učitele nelze jednoznačně zařadit do jediné z existujících mystických typologií. Viz např. F. Ruiz: „Unidad de contrastes: Hermeneutica sanjuanista“. IN: *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid, Editorial de Espiritualidad (dále jen: EDE) 1990, s. 17–52; „Síntesis doctrinal“. IN: *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. Salamanca, Junta de Castilla y León 1991, s. 203–280; „Lectura integrada de los escritos de San Juan de la Cruz“. IN: *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, III: Pensamiento*. Valladolid, Junta de Castilla y León 1993, s. 19–49. Proto také ve svém klasickém díle *Místico y maestro: San Juan de la Cruz* (Madrid, EDE 1986) označuje svěťce jako „hraničního mystika“ (*místico de frontera*) a píše k tomu mimo jiné: „Čtenář se s tímto paradoxem setkává v jeho spisech pokaždé, když se je snaží utřídit podle běžných schémat a kategorií: podstatná a existenční mystika, mystika poznání a lásky, přítomnosti nebo absence přírody a niternosti, lyriky a přemítání. Jistým způsobem patří do všech těchto kategorií, ale v žádné ne výlučně. Žije a píše v předvoji jako pokorný i odvážný prorok.“ (s. 43n)

4/ V článku je použito následujících zkratk děl sv. Jana od Kříže: DP = *Duchovní píseň* (první číslice uvádí strofu, druhá číslice citovaného místa; DPA = první redakce knihy; DPB = druhá, definitivní redakce); N = *Temná noc* (číslice před zkratkou uvádí knihu, první číslice za zkratkou kapitolu, druhá pak číslo citovaného místa); V = *Výstup na horu Karmel* (číslování jako u *Temné noci*); ŽP = *Živý plamen lásky* (číslování a určení redakcí jako u *Duchovní písně*).

5/ K významu symbolů v Janově nauce viz např. stručná prezentace B. MORICONI: „Simboli per dire il mistero“. IN: TYŽ (ed.): *Simboli e mistero in San Giovanni della Croce*. Roma, Teresianum 1991 (dále jen: *Simboli e mistero*), s. 7–11.

6/ V 67. verši druhé trojiční romance čteme „světlo z mého světla“ (*lumbre de mi lumbre*), což je zřejmě parafráze formule nicejsko-cařihradského Vyznání víry *lumen de lumine*. V 90. verši třetí trojiční romance se setkáváme s dále nerozvinutým Synovým příslibem „svůj jas bych jí [= tj. Snoubence, kterým je postupně celé stvoření, lidstvo a nakonec vyvolený Boží lid] daroval“ (*yo mi claridad daría*). A ve verších 48–49 básně *Kam ses ukryl, Milovaný?* nalezneme obrat: „a kéž tě spatří mé oči, / vždyť jsi jejich světlem“ (*y véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos*). Ten však není dál nijak rozveden. Ve skutečnosti se v závěru této básně nachází ještě jeden motiv světla a temnot (srov. v. 189n), ten ale zmíníme dále v souvislosti s básní *Ó, živý plameni lásky*.

7/ Naopak, v ostatních třech básních (tj. v romanci, jež parafrázuje žalm *Nad řekami Babylónu*, kontrafaktu lidové poezie *Pastýřek* a v glose *Žiji v sobě bez života*) nenacházíme žádný, ani okrajový symbol světla nebo temnoty.

8/ V originálu: *Cuando más alto subía / deslumbroseme la vista / y a la más fuerte conquista / en oscuro se hacía; / mas por ser de amor el lance / di un ciego y oscuro salto / y fui tan alto, tan alto, / que le di a la caza alcance*. S ohledem na skutečnost, že se nám v této studii jedná prvořadě o obsahové, nikoli estetické hledisko, překládám pokud možno doslovně a v poznámkách uvádím originální znění. Překlady všech Janových básní jsou mé vlastní.

9/ V originálu: *Y, aunque tinieblas padezco / en este vida mortal, / no es tan crecido mi mal, / porque, si de luz carezco, / tengo vida celestial, / porque amor da tal vida, / cuando más ciego va siendo, / que tiene al alma rendida, / sin luz y a oscuras viviendo*.

10/ V originálu: *Cuanto más alto se sube, / tanto menos se entendía, / que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía; / por eso quien la sabía / queda siempre no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo*.

11/ Viz však také Dt 1,33; Žl 78,14; 99,7; 139,11n.

12/ Explicitně pouze v textu 2V 3,4–6, avšak přítomnost výkladového principu, který je na onom místě rozvinut, je snadno doložitelná v celém textu obou zmíněných děl, zejména připustíme-li, že se tento biblický symbol vzápětí plodně propojí s pseudodionýsovským obrazem „paprsku temnoty“, jak se to dále pokusíme doložit.

13/ V originálu: *aunque es de noche*. Dovoluji si zde čtenáře odkázat na vlastní komentář k této básni pod názvem „Eucharistie: zjevení Otcovy lásky a brána k Trojici. Mystická báseň Jana od Kříže *Že dobře já znám pramen*“. IN: *Salve* 2005, č. 2, s. 75–99.

14/ Srov. PUTTINI: „La notte“. IN: *Simboli e mistero*, s. 101.

15/ V originálu: *Su claridad nunca es oscurecida / y sé que toda luz de ella es venida, / aunque es de noche*.

16/ V originálu: *Aquesta viva fuente que deseo / en este pan de vida yo la veo, / aunque es de noche*.

17/ PUTTINI: „La notte“, s. 101.

18/ V originálu: *si otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía*.

19/ V originálu: *más cierto que luz del mediodía*.

20/ V originálu: *¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su Querido!*

21/ Srov. výše, pozn. 18.

- 22/ V originálu: *en la noche serena, / con llama que consume y no da pena*. Komentářům těchto veršů v *Duchovní písní* se budeme věnovat v závěrečné části tohoto příspěvku.
- 23/ PACHO: „Fiamma viva d'amore“. IN: *Simboli e mistero*, s. 159.
- 24/ Jako klasický příklad takového vnitřního zápasu autora se uvádí ŽPB 1,14, zatímco příkladem rezignace je závěr tohoto díla v první redakci, srov. ŽPA 4,17.
- 25/ Srov. JAN OD KŘÍŽE: *Krátké spisy a korespondence*. Kostelní Vydří, KNA 1998, s. 63 a dále.
- 26/ Slova uvedené kurzívou jsou oproti užívanému překladu pozměněna.
- 27/ PUTTINI: „La notte“, s. 103.
- 28/ *Výstup na horu Karmel*. Kostelní Vydří 1999.
- 29/ Při citování textů *Temné noci* užívám vlastního nepublikovaného překladu tohoto díla světce.
- 30/ *De Mystica theologia* 1,1: „ad supernaturalem illum caliginis divinae radium.“ (Migne, PG 3,999)
- 31/ Dalším místem, kde je paprsek temnoty v *Duchovní písní* explicitně uveden, a to i v přímém odkazu na Pseudo-Dionýsia, je DP 14 a 15,16.
- 32/ Pro všechny tři teologální ctnosti viz 2V 6,6; pro samotnou víru viz např. 2V 2,1; 4,6; 9,1; 2N 2,5; pro kontemplaci viz např. 2N 3,3; 6,5; 9,3 (případně pro temnou noc viz 1N 9,4).
- 33/ Toto pojetí, jak se domnívám, je dosud jen málo doceněné, přitom by se mohlo stát poměrně cenným příspěvkem k základnímu problému takzvané *Querelle mystique* („mystického zápasu“), totiž v jakém vztahu se nachází mystika vůči svatosti. Prezentace tohoto dlouhodobě řešeného sporu viz KOHUT: „Uvedení do studia křesťanské mystiky“ (část 1.2 Přínos *Querelle mystique*), s. 16–21.
- 34/ Je zajímavé, že Janova prezentace jak teologálních ctností, tak i vlité kontemplace vykazují jakési elpidedické manko, tj. malou rozpracovanost rozměru a funkce naděje, jak při řádném procesu sjednocení člověka s Bohem na základě činnosti teologálních ctností, tak při mimořádném, mystickém sjednocení působením vlité kontemplace. Všechny významnější práce zabývající se buďto nadějí, nebo pamětí v nauce Jana od Kříže (případně obou) tento dobově podmíněný nedostatek konstatují; srov. např. A. BORD: *Mémoire et espérance chez Jean de la Croix*. Paris, Beauchesne 1971; M. ZAWADA: *Żagadnienie nadziei w doktrynie św. Jana od Krzyża*. Kraków, Wyd. Karmelitów bosych 1999.
- 35/ Ostatně geneze této poezie je poměrně složitá, srov. např. E. PACHO: *San Juan de la Cruz. Historia de sus escritos*. Burgos, Monte Carmelo (dále jen: MC) 1998, s. 112–133; česky např.: „Úvod“. IN: Sv. JAN OD KŘÍŽE: *Duchovní píseň*. Kostelní Vydří, KNA 2000, s. 6nn.
- 36/ Viz zejména DPA 27,2.
- 37/ Srov. F. RUIZ: *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos 1968, s. 234nn; česky: „Úvod“. IN: Sv. JAN OD KŘÍŽE: *Duchovní píseň*, s. 6nn.
- 38/ RUIZ: *Introducción a San Juan de la Cruz*, s. 225–229.
- 39/ Srov. např. L. ZABALZA: *El Desposorio Espiritual según San Juan de la Cruz*, Pars dissertationis... Burgos 1964, s. 138. S ohledem na přeskupení strof ve druhé redakci díla je třeba tyto etapy identifikovat různě u první a druhé redakce: 1. DPA 1–11 (DPB 1–12); 2. DPA 12–26 (DPB 13–21); 3. DPA 27–34 (DPB 22–35); 4. DPA 35–39 (DPB 36–40).
- 40/ To ostatně činí už Jan sám ve druhé redakci *Duchovní píseň*, když pro větší přehlednost naznačuje

propojení s tradičním schématem začátečníků–pokročilých–dokonalých, případně cesty očištné–osvětlné–sjednocující, srov. DPB téma, 1n; 22,3.

41/ Srov. V téma; 1V 1,1nn; 2V 1,1nn; N předmluva; 1N objasnění, 1n; 7,5; 10,6; 11; 13,15; 2N 4; 13,11; 14n; 17,1; 21,12; 22–25.

42/ V poemě *Kam ses ukryl, Milovaný?* se jedná o verše 189n., v básni *Ó, živý plameni lásky!* jde o verše 1–4.13n.17n.

43/ Srov. zejména 2V 8,2 a 2N 10.

44/ Toto Lukášovo pojetí výslovně potvrzuje rovněž Janovo evangelium, kde se Ježíš sám prohlašuje za světlo světa (srov. Jan 8,12).

Pavel Vojtěch Kohut OCD, Th.D. (* 1969) absolvoval základní kurz teologie na CMBF v Litoměřicích (1987–1989) a na CMTF UP v Olomouci (1991–1994), v roce 1996 získal licenciát ze spirituální teologie na Papežském institutu spirituality Teresianum v Římě a v roce 2007 tamtéž i doktorát. Od roku 1990 je členem Řádu bosých karmelitánů, od roku 1995 knězem. V letech 2002–2009 vyučoval spirituální teologii na KTF UK v Praze. Publikoval celou řadu odborných článků v *Teologických textech*, *Mezinárodní katolické revue Communio* a *Salve*. Je editorem současného vydání děl sv. Jana od Kříže (Karmelitánské nakladatelství, 1998–2001) a autorem několika knih. Aktuálně působí jako misionář–novicmistr ve středoafrickém Bouaru a připravuje k vydání nový překlad děl sv. Terezie od Ježíše.









Bertram Stubenrauch

Sakrální prostor jako obraz víry

Teologické předpoklady pro zacházení se světlem ve středověku

„Každý skvělý dar, každé dokonalé obdarování přichází shůry a sestupuje od Otce světél...“ Tímto citátem z novozákonního listu svatého apoštola Jakuba (Jak 1,17) začíná *magna charta* středověkého ideálu katedrály prozářené světlem. Je jí míněno programatické dílo takzvaného Pseudo-Dionysia Areopagity, který kolem roku 500 po Kristu sepsal pravděpodobně v Sýrii průkopnické spisy *O nebeské hierarchii*, *O církevní hierarchii*, *O mystické teologii* a *O božských jménech*.¹

Metafyzika světla a novoplatonismus

Pseudo-Dionysios měl přirozeně vlivné předchůdce. Jeho dílo vychází z obširných novoplatonských spekulací o světle, za nimiž stojí – vedle jiných – jméno filozofa Prokla, působícího v 5. století. Proklos učil, že všechno, co existuje, je osvětleno: všechno je světlo – světlo, které je s vděkem přijímáno, pokud má účast na prasevětle božství. Toto prasevětlo se hierarchicky šíří dolů – od stupně ke stupni, a tak zasahuje veškerou hmotu. Z toho vyplývá, že duchovno si udržuje převahu nad materiálním. Proto má člověk jako bytost duchovní zvláště blízko k prasevětlu, neboť božství je samo duchem, je duchem jako světlo, jež je nehmotné, ale přesto veškerou hmotu proniká. Člověk jako vysoce prosvětlená bytost je schopen identifikovat hmotu co do světelné kvality a přinést si ji zpět k jejímu počátku.² U pohanského myslitele Prokla tak nacházíme anticipaci vize, která se stala pramenem nábožensko-uměleckého programu pro středověké křesťanské stavitele. Materiál sakrální stavby splynul do jisté míry se světlem nebes, propojil se s ním vjedno. Stavitelé doufali, že tímto způsobem dodají posvátnému prostoru jazyk, který je mu přiměřený. Wilhelm Höck velmi výstižně napsal: „Kámen katedrály je hmotné světlo, a proto je jen přirozené, že se o kousek dál promění zpět do prasevětla, z něhož pochází. Stavitelé umožňují, aby si světlo slunce s kamenem tak pohrávalo, že do sebe něco z tohoto slunečního světla vstřebává, a stavba se tak objevuje v hmotné i nehmotné podobě zároveň.“³

Metafyzika světla a křesťanství

Od Prokla se učil Pseudo-Dionysios Areopagita, zmiňovaný v úvodu, a z Pseudo-Dionysia čerpali velcí teologičtí učitelé středověku. Mezi nimi se objevuje další jméno, velmi důležité pro křesťanskou metafyziku světla, a to Jan Scotus Eriugena, z jehož pera pochází zevrubný komentář k Pseudo-Dionysiovým spisům. Dvorní filozof franského krále Karla Holého, pocházející z Irska, systematicky zpracoval příliš komplikované a místy záhadné myšlenky vykládané předlohy. Filozofie a teologie tvoří u Jana Scota Eriugeny těsnou syntézu, přičemž mu myšlenkový odkaz antiky slouží k široce založenému výkladu křesťanské kosmologie. Celý hmatatelný svět má pro něho charakter Božího zjevení; hmotný svět mu svou viditelností – jelikož je ponořen do světla – slouží k zobrazení toho, co je samo o sobě neviditelné, je odrazem absolutního, nestvořeného světla. Tuto funkci však plní pouze jako podobenství, jako symbol, jako metafora. Neboť vnímatelné světlo, jež dodává věcem obrysy a zůstává pro všechny živé bytosti tak drahocenné, tak nenahraditelné, se musí ještě jednou transcendovat, musí vystoupit na zcela jinou úroveň. Bůh sám není koneckonců jen prosté světlo, je mnohem víc: přebývá nade vším světem, existuje jako transcendentní světlo, takže můžeme a musíme také říci: Bůh je temnota.⁴ Tento snad poněkud překvapivý výrok jasnoživého Ira osvětlil o více než století před ním řecky píšící teolog Jan z Damašku těmito jednoduchými slovy: „Je to pro Boha přemrštěné popření: ne že by Bůh byl skutečně temnota; ale my to tak říkáme, protože on není ani světlo, nýbrž je tím, který přebývá nekonečně vznešený nad světem.“⁵

Zde se nám objevuje něco podstatného, co patří k základům křesťanství: Bůh se vymyká jakékoliv lidské představivosti. Žije způsobem, který lze lépe pochopit a popsat metodickým popřením než cestou pozitivní afirmace. Kdo by si Boha představoval jako světelnou bytost, přidržuje se přírodního náboženství; jenže křesťanství nikdy nepřipouštělo kult slunce. Bůh znamená právě také temnotu ve smyslu, jak to chápal Jan z Damašku. Zůstává větší, pronikavější než obrazy, které by ho mohly zachytit; ve srovnání s ním bledne i ten nejzářivější blesk.

Pro středověký sakrální prostor to znamenalo velmi mnoho. Neboť podle zásad negativní teologie má velkou symbolickou hodnotu nejen světlo. K výmluvným symbolům patří také stín, temno a temnota. Přirozené i umělé světlo si musejí uchovat charakter odkazu, pokynu. Proto by bylo fatální chybou chtít sakrální prostor plošně osvětlit a světem přímo zaplavit. Posvátno by bylo racionálně zbaveno svého kouzla a tím by ztratilo svou teologickou přitažlivost. Ve středověku každopádně neexistovalo žádné „světlo za každou cenu“, žádná

totální dominance nemilosrdné světlosti.⁶ Rozhodující byla hra záře a šera, slunce a stínu, tedy světla a temnoty. Obě tyto dimenze se hodily jako podobenství Boha. Neboť ve střídavé hře protikladů se vyjevovalo, že Bůh je skutečně Bůh – pro člověka nepochopitelný a nevypočitatelný, ale nikoli jednou dobrý a jindy zlý, nýbrž natolik dobrý, tak odzbrojujícím způsobem dobrý, že by ho žádná jednoznačná metafora nedokázala vystihnout.

Středověké teologii sakrálního prostoru, která se inspirovala antickým novoplatonismem, šlo – jinak vyjádřeno – v zásadě o to, doložit *paradox*: světlo a temnota odkazují společně k neproniknutelnému, a přece tak mámivému a tak dlouhodobě působivému mystériu. Božství – prezentované světlem, barvou, stínem a temnotou – je lidským tvorům vepsáno doslova do těla. Kameny jsou stejně jako lidé osvětleny září posvátného prostoru a současně jí zastíněny. Tak vznikají pocity a nálady a smysly pronikají k oněm dějům mezi nebem a zemí, které nezapadají do žádných šablon. Gotická katedrála se uplatňuje jako mystické místo. A přece jí každý mysticismus odporuje; mysticismus totiž svádí k tomu, aby se člověk bez jakéhokoliv teologického uvažování a bez církevního vědomí odpovědnosti koupal v citech. Pravá mystika ovšem zbystřuje rozvažování, přestože jasně odmítá pokušení chtít se zmocnit tajemství.

Katedrála a rozum

To je důvod, který hovoří pro tezi Erwina Panofského, že se v gotické katedrále odrážejí ideály scholastické, teologické metody. V tomto směru přišel Panofsky se dvěma pojmy, *manifestatio* a *concordantia*.⁷ Jedná se o dvě základní povinnosti scholastické školní teologie. Jejím úkolem bylo zaprvé doslova osvětlit co nejjasnějším způsobem svět křesťanské víry. Za tímto účelem bylo zadruhé nutné vyhledat v dílech vysokých teologických autorit alternativní myšlenková východiska, která musela být okomentována z hlediska možné shody. Znamenalo to tedy, že se – technicky řečeno – racionálními prostředky pečlivě rozčlenila nauka víry tak, aby vyšla najevo její logická souvislost a aby se ozřejmilo, z jakých principů vychází příslušný argument: *manifestatio*. Toto úsilí ovšem předpokládalo práci s kontrasty, které z hlediska většího celku křesťanské myšlenkové konstrukce ztrácely svou rozporuplnost: *concordantia*.

V sakrální gotické architektuře vrcholného středověku přicházely ke slovu srovnatelné momenty. Nápadné je zejména jasné členění například konstrukce podélných stěn. Svou krásu čerpá z logicky diferencovaného vedení linií, z rafinovaného rozvětvení, které však v sobě zároveň nemá nic svévolného. A kontrasty,

jak se alespoň domnívá Erwin Panofsky, se projevují například v rovnovážném použití řad oken a rozet na jednom a tomtéž průčelí.⁸

Sakrální prostor jako obraz světa

Podle antického a raně středověkého pojetí dodává světlo jako nejvznešenější Boží výtvar nezbytnou, diferencující formu všem smyslově vnímatelným skutečnostem; tato forma odkazuje pak zpětně ke Stvořiteli.⁹ Podobnou myšlenku vyjádřil Jan Scotus: „Hnací silou celého světa je převeliké světlo – složené z mnoha částí jako z mnoha lamp, aby ukázalo čisté podoby duchovních věcí.“¹⁰ Pro teologii katedrály to znamenalo: sakrální prostor byl v první řadě pojmán veskrze jako obraz – jako světelný obraz, chcete-li – *světa*. Vnitřek sakrální stavby byl chápán jako miniaturní svět, který získává své kontury ze světla a těmito konturami nabývá svou racionálně uchopitelnou transparenci pro Boha. Kvůli tomuto záměru musel být dům Boží krásný a krásný mohl být jen tehdy, když vykazoval promyšlený vztah ke světlu; teprve světlo vytvořilo krásu. Neboť *splendor ordinis*, „vyzařování řádu“, vyvolávalo k životu harmonii proporcí a zároveň ji předkládalo na odív. Jako advokáti krásna se středověcí stavitelé řídili podle estetických zásad známých teologických učitelů své doby. Nejvýznamnější z nich, Tomáš Akvinský, jim vyšel vstříc následující výstižnou definicí: „Ke kráse jsou nezbytné tři věci: za prvé neporušenost a dokonalost [...]. Zadruhé přiměřený poměr rozměrů neboli shodnost. A zatřetí jasnost; proto se o věcech, které mají zářivou barvu, říká, že jsou krásné.“¹¹ Působem barev zrozených světlem a vyrovnaností proporcí se naznačoval vztah Boha ke světu. V tomto směru rozlišovala scholastika mezi světlem pojmenovaným jako *lux*, které vycházelo bezprostředně od Stvořitele, a světly označovanými jako *lumina*, která jsou odrazem světla *lux*.¹² V tomto dvojím ohledu byl fenomén „světa“ rozebírán jak z hlediska teologie stvoření, tak z hlediska teologie milosti.

Sakrální prostor jako obraz nebe

Gotická katedrála – a její hra světél – je tedy obrazem světa. Ve středověké perspektivě nelze však pojednávat o světě a o člověku bez toho, aby se zároveň nezmiňoval hřích. Na jeho temném pozadí se o to jasněji rozzáří radostná zvěst o milosti. V centru zájmu opět stojí světlo. Z jeho jasné záře číší naděje ve Spasitele, v Krista, „slunce spravedlnosti“. Vystoupil v plnosti času z nedostupného

jasu Božího a jako člověk bez hříchu přinesl světu nové světlo – Syn Boží se stává vlastním obyvatelem katedrály. Řečeno slovy Apokalypsy svatého Jana, Kristus je králem, který v ní vládne. Je králem jako Beránek, který byl zabit na kříži a který nyní, po svém proměnění skrze Ducha, sídlí v domě Božím jako jeho mystický střed.

O tom vypovídá klasická koncepce gotické katedrály, totiž pojetí, že katedrála představuje nebeský Jeruzalém, město Boží, které sestoupilo shůry na zem.¹³ Podle Hanse Sedlmayra se toto určení projevuje následovně: v románském sakrálním prostoru byl nebeský Jeruzalém symbolizován svítidlem ve tvaru koruny, zavěšeným nad oltářem. V gotické epoše se touto osvětlenou korunou stal celý sakrální prostor. Tato proměna byla architektonicky provedena zprůhledněním stěn, takže stěny začaly samy do jisté míry svítit.¹⁴ O tom, zda tento výklad odpovídá skutečnosti z hlediska dějin umění, není třeba na tomto místě rozhodovat. Barevná okna gotické sakrální stavby v každém případě symbolizují drahokamy nebeského Božího města, popsané v Janově Apokalypse.¹⁵ Malované sklo září pomocí denního světla přicházejícího zvenčí stejně jako zevnitř – podle středověkého lidového mínění, že se drahokamy třpytí díky vlastnímu světlu. Z toho všeho vychází mystika milosti, která je nejvýstižněji obrazně popsána pojmem „osvěcení“: stejně jako člověk může přijímat světlo *lux*, aby se sám stal světlem *lumen*, tak musí do sebe pojímat milost, aby se stal požehnáním pro ostatní. Proto se rozumí samo sebou, že gotická kostelní okna nejsou žádná *biblia pauperum*, že jejich účelem nebylo katechetické poučování. Při hlubším pohledu je zřejmé, že tu jde o ponoření do barvitě škály Boží přízně, která nepoučuje, ale již člověk prožívá.

Posvátný sňatek a dobro

Podle Sedlmayra jsou také rozhodující základní tvary gotického sakrálního prostoru zcela podřízeny symbolice světla vztaženého k milosti, což se především týká baldachýnů. Celek prostoru s aditivním řazením mnoha průhledných baldachýnových buněk, které nesou žebrovou křížovou klenbu, se podobá krystalu složenému z mnoha dílčích útvarů.¹⁶ Ke hře světla v prostoru může docházet bez ohledu na kámen i ve spojitosti s ním. Vzniká tu iluze v původním, pozitivním slova smyslu (*ludus*). Sakrální prostor se inscenuje a v tom se znovu projevuje teologická tematika charakteristická pro katedrálu: představa o „posvátném sňatku“. Vždyť v Apokalypse svatého Jana je nebeský Jeruzalém označován jako „ozdobená nevěsta“, jako „Beránkova choť“. ¹⁷ Analogie jsou tu zřejmé: světlo nebes se slučuje s kamenem země. Dimenze, které nemohou být rozdílnější, se tu

spojují vjedno, aby se už nikdy neodloučily. Konkrétně – to znamená z hlediska dějin spásy – je zde myšleno početí Ježíšovo. Wilhelm Höck píše, že „v Marii se Bůh spojuje novým způsobem s člověkem, s jeho stvořením, takže se může vrátit původní člověk“.¹⁸ Není tu řeč o tom (podle vzoru historicko-náboženských nebo mytologických paralel), že by na sebe Bůh a Maria vzájemně působili jako manžel a manželka. Katedrála spíše vyjevuje, „jak Bůh v Marii, která počne a donosí pravého člověka, napravuje stvoření“.¹⁹ Podle tohoto výkladu má skvostný prostor, který je hrou kamene a barev, světla a stínu, přivést každou bytost nadanou duchem k tomu, aby se stala třeba i mariánskou postavou. Muži, ženy i děti mají duchovně porodit Krista a tímto způsobem společně uskutečnit posvátný sňatek, který opěvuje katedrála. Nebo to lze vyjádřit také prozaičtěji: gotický sakrální prostor dělá všechno pro to, aby se médiem prosvětlených kamenů prosadilo dobro, které v životě zůstává tak často ohroženo. Zcela v duchu Pseudo-Dionysia Areopagity vyjadřuje katedrála optimismus bytí, který je, když se to tak vezme, typicky katolický: „Neboť jako naše slunce osvětluje bez vypočítavosti nebo volby pouhým svým bytím všechno to, co je schopno mít charakteristickým způsobem účast na jeho světle, tak také analogicky dobro, které daleko přesahuje slunce jakožto pouhý temný obraz, přestože ono výstižným obrazem je, vysílá ve skutečnosti pouhou svou existencí paprsky veškeré své dobroty ke všemu jsoucnu.“²⁰

Z německého originálu „Der Kirchenraum als Glaubensbild“ ze sborníku *Dom im Licht im Dom*. Regensburg 2004, s. 81–87, přeložil Petr Kaška.

POZNÁMKY:

- 1/ *O Nebeské hierarchii* 1,1; autor však uvádí biblický citát jen zčásti.
- 2/ Srov. W. BEIERWALTERS: „Art. Licht I. Antike“. IN: HWPf 5, 1980, s. 284.
- 3/ „Licht und Stein: Die Utopie der Kathedrale“. IN: *Edith-Stein Jahrbuch* 6, 2000, s. 272–280, zde s. 274.
- 4/ Srov. M. GERWING: *Theologie im Mittelalter. Probleme und Stationen theologisch-spiritueller Suchbewegungen im mittelalterlichen Deutschland*. Paderborn 2000, s. 30n.
- 5/ *De fide orthodoxa* 1,12; srov. též také PSEUDO-DIONYSIUS: *O mystické teologii* 1, 1: „V nauce o Bohu jsou mystéria skryta v příliš jasně ozářené temnotě tajuplně zahaleného mlčení: jsou jednoduchá, absolutní a neměnná. Uprostřed neproniknutelné temnoty ji překonávají jasem, který má větší svítivost než vše ostatní.“ Srov. A. M. RITTER: „Die Lichtmetaphorik bei Dionysius Ps.-Areopagita und in seinem Wirkbereich“. IN: R. BERNHARDT – U. LINK-WIECZOREK (eds.): *Metapher und Wirklichkeit. Die Logik der Bildhaftigkeit im Reden von Gott, Mensch und Natur* (FS D. Ritschl). Göttingen 1999, s. 164–178.

6/ Srov. k tomu kritickou poznámku od S. WEYER-MENKHOFFA: „Lichtzwang. Vom Licht in Kirchen“. IN: *kunst und kirche* 62, 1999, s. 18–20, zde s. 19: „Je nezbytné, aby byl kostel zalit za každou cenu světlem, aby se stal něčím víc než pouhým domem farní obce? Je třeba k tomu, aby se z kostela stal dům Boží, osvětlení o síle mnoha kilowattů?“

7/ *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Köln 1989, s. 23, 42. K tomu dále R. SPRENGER: „Die Weltanschauung des Mittelalters im Spiegel der Kunst“. IN: R. BECK AJ. (ed.): *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*. München 1984, s. 50–57.

8/ *Architektur und Scholastik...*, s. 45–47. Panofsky nabízí ještě další příklady, srov. tamtéž s. 47–54.

9/ Srov. HUGO OD SVATÉHO VIKTORA: *Summe über die Mysterien*: „Neboť nikoli proto (Bůh) stvořil světlo, aby On sám viděl skrze světlo, nýbrž aby skrze světlo ozřejmil svá díla, neboť byla učiněna v Bohu.“ Citováno podle P. WOLFF: *Hugo von St. Viktor, Mystische Schriften*. Trier 1961, s. 29.

10/ *Super Ierarchiam coelestem S. Dionysii* 1,1.

11/ *Summa Theologiae* I, 39,8. Srov. též definici ALBERTA VELIKÉHO: „Ke kráse jsou potřebné tři věci: zaprvé příjemná a přiměřená velikost těla, potom přiměřené ztvárnění končetin a zatřetí pronikavost krásné a zářivé barvy“; citováno podle W. PERPEET: *Ästhetik im Mittelalter*. Freiberg 1977, s. 92.

12/ Srov. tamtéž, s. 87–89. V Perpectově výkladu je ovšem na tomto místě poněkud zanedbána nezbytnost jasně rozlišovat světlo ve významu *lux* a Boha. Zřetelněji o tom píše tamtéž, s. 77.

13/ Srov. za všechny například F. HOFFMANN: „Der gotische Dom in Köln und seine Licht- und Zahlensymbolik“. IN: *Pastoralblatt* 50, 1998, s. 247–250, zde s. 249n.

14/ *Die Entstehung der Kathedrale* (dotisk Herder Spektrum; 4181). Freiburg–Basel–Wien 1993, s. 125–128, s. 135–137.

15/ Srov. Zj 21,9–27.

16/ *Die Entstehung der Kathedrale...*, s. 50.

17/ Zj 21,2.9.

18/ *Licht und Stein...*, s. 275.

19/ Tamtéž, s. 276.

20/ *O božských jménech* 4,1.

Prof. Bertram Stubenrauch (* 1961) je německý katolický teolog. Od roku 2006 vyučuje dogmatiku a ekumenickou teologii na univerzitě v Mnichově a vede zde ekumenický výzkumný institut.



František Burda

Duchovní sémantika funkce světla v nefigurativní malbě

Představme si situaci, kdy procházíme kolem černých monochromatických obrazů Marka Rothka v kapli v Houstonu, kolem tematicky velmi oproštěných obrazů Jiřího Mědíka či kolem monochromů mladého malíře Tomáše Pilaře z Podlažic. Když se náhodou stane, že nepřipravený a nepoučený divák přijde do kontaktu s abstraktní či nefigurativní malbou, jako by se mezi ním a obrazem rozevřela propast, velmi často se v něm spustí vnitřní programy obrany, které ho mohou dovést až k pohoršení a odmítnutí. Jenomže občas se přihodí, že podobně nepřipravený a nepoučený divák před těmi samými obrazy zažije nečekaný okamžik okouzlení či oslovení. Právě tento okamžik setkání si zasluhuje naši pozornost a reflexi. Co umožňuje naše srovnání s řečí barev?

V našem příspěvku se nebudeme zabývat uměnovědnou kontextualizací uměleckého vývoje, který dospěl k abstraktním nebo abstrahujícím a nefigurativním formám zobrazení, ani psychologickou rovinou kognitivní funkce vnímání, stejně tak nás nebude zajímat ikoničnost obrazového výrazu, pokusíme se spíše poukázat na některé aspekty funkce světla a jejich antropologickou, epistemologickou a teologickou relevanci. Nechceme se zabírat pouhou klasifikací zkoumaných jevů, ale také vnímáním vzájemných souvislostí a jejich přesahem do životní zkušenosti recipienta.

Imaginace a řeč

V běžném životě člověk vnímá a uchopuje svět prostřednictvím řeči slov a obrazů. Do značné míry můžeme hovořit o řečové zkušenosti světa.¹ V řeči slov a obrazů mysl třídí a kategorizuje svět, respektive v řeči je již svět roztržiděn a kategorizován. Člověk používáním řeči slov a obrazů vstupuje do světa a přijímá jeho podobu. Řeč „vyjevuje svět [...]. Kdo má řeč, má svět.“² Řeč slov a obrazů je nám předávána od nejtělejšího věku, je naší „druhou přirozeností“,³ s ní nám jsou předávány kategorie, zobecnění a rozlišení, které řeč obsahuje. Tak zásadním způsobem ovlivňuje pohled jedince na svět i způsob, jakým se jedinec ve světě profiluje: „jsme již vždy před-pojati řečovým výkladem světa [...] [řeč] nás

vždy přesahuje.⁴ Zorné pole mysli i obraz světa do jisté míry závisí na předávané řeči. Řeč však současně závisí na duševní schopnosti člověka symbolizovat, abstraktně myslet, používat a vytvářet kulturu.⁵ Reciprocitní propojenost řeči a člověka má specifickou povahu, neboť více ovlivňuje řeč jedince než že by jedinec ovlivňoval řeč.

Uvnitř řeči, která je vnitřně kategorizovaným, roztržiděným, zobecněným a rozlišeným světem, se na základě duševní schopnosti člověka symbolizovat vytváří vnitřní symbolická struktura. Klasifikace světa, uložená v řeči, je umožněna díky symbolům, které jsou v řeči obsaženy. Tato symbolická struktura se projevuje ve všem, co člověk vytváří, v celé struktuře kultury, ve všech jejích oblastech. Symboly, především slova a obrazy, jsou bohatým archeologickým úložištěm navrstvených zkušeností člověka. Slova i obrazy jsou symboly a současně také taxonomií velmi dlouhé a široké zkušenosti.⁶ „Každé slovo je uměleckým dílem, na jehož zdokonalování spolupracovaly nesčetné generace rozmlouvajících intelektů a které je nám svěřeno, abychom je v rozmluvě ještě více zušlechtili a předali pak těm, kdo přijdou po nás, aby jim sloužilo jako nástroj při jejich hledání nevyslovitelného.“⁷

Mysl a imaginace jedince je těmito symboly a symbolickými strukturami, které jsou obsaženy ve zkušenostech člověka, zásadním způsobem ovlivňována a podmiňována. Naše vnímání a uchopování skutečnosti je organizováno symbolickými i významovými systémy. Symbolické systémy nám na základě naší zkušenosti poskytují konceptualizaci světa, „mapu fyzických a sociálních světů a instrukce, jak se v nich s úspěchem zorientovat“.⁸ Když se vrátíme k úvodní situaci, kdy staneme před obrazy výše zmíněných malířů, je vcelku jisté, že naše vnímání viděného bude určitým způsobem před-pojato. Naše předpojetí nám někdy vnímání viděného usnadňuje, ale velmi často také znesnadňuje. Přesto však naše předpojetí nemusí být absolutní determinací našeho vnímání. Existuje tu ještě skutečnost, která nás ponouká vystoupit nad rámec, nebo alespoň na hranici našeho předpojetí a vyhlédnout ze svého okna (rámce) ven.

Barva a světlo

Když staneme před nějakým obrazem, ještě dříve než začneme vnímat jeho motiv, tvarosloví nebo formát, na nás primárně působí jeho barvy. Nemusí se nutně jednat o vědomé působení, dokonce se může stát, že pocitu barvy, který nás uchopuje, nedáme čas, aby mohl vstoupit do naší reflexe. Jsme až příliš zaujati očividností viděného, že se velmi rychle cítíme být dostatečně vybaveni

k zúročení našeho dojmu prostřednictvím hodnocení. Jenomže ačkoliv je barva oči-vidná, vůbec nemusí být součástí našeho konceptu očividnosti. Barva, více než cokoliv jiného, současně je a není součástí naší konceptualizace viděného. Pocit barvy vzniká jako reakce na vlnovou délku světelných paprsků, barva a její tonalita se tak, ať chceme či nechceme, dostává do nitra našeho vnímání, stává se jeho nedílnou součástí.⁹ Míra jasu, prosvětlení barev, vstupuje do recepčního vědomí diváka a stává se součástí vnitřního prostoru člověka. Barva, nebo spíše pocit barvy, je rozhraním mezi vnějším a vnitřním světem vnímatele s tím, že hranice mezi subjektivním a objektivním v barvě není přesně vymezena. Do jisté míry tedy můžeme hovořit o barvě nikoliv jako o staticky dané a vymezené skutečnosti, ale jako o vnitřním dění „barevné hry“. V souvislosti s barvami je tedy přesnější hovořit spíše o koloritu, o konotacích a kontextualitě barev než o barvě jako takové. V pojmu kolorit je obsažený kontext vnímání problematiky barev v širších souvislostech. Kolorit v sobě současně zahrnuje barevný i mimobarevný kontext implicitní barevné informace.¹⁰

Barva ale nestojí na počátku vnímání, objektivně i subjektivně je umožněna jen díky světlu. Barevné odstíny jsou výslednicí setkání světelného paprsku se specifickými vlastnostmi materiálu a jeho složením, což určuje míru absorpce nebo odrazu vlnových délek barevného spektra. Barevný odstín je závislý na povrchu, na který je vázán, na světle, které přijímá, na světle, které odráží, a na světle, které odráží okolní předměty.¹¹ Světlo tak odstiňuje a strukturuje skutečnost, včetně malířské reprezentace viděného, dříve než barvy. Světlo stojí na počátku barvy i na počátku našeho vnímání.

Symbolický obraz strukturování viditelného reprezentuje biblické vyprávění o stvoření světa. Světlo rozevírá viděné, tvaruje tvarosloví viděného. Analogicky také malířství rozevírá viděné, je na prvním místě světem, který vzniká prostřednictvím světla. Malířství odzrcadluje proces vznikání, povstávání věcí, stvoření světa, a tudíž vnitřní drama existence. A co víc, nepřímě odkazuje k bodu spuštění samotného tvořivého procesu a k tomu, co spuštění procesu vznikání bezprostředně předcházelo a je zahaleno tajemstvím: „Drama existence se odehrává před vyvstáním světla.“¹² Vizualizovaná forma obrazu souvisí s mentální představou, kterou člověk není schopen beze zbytku nahlédnout, je pokusem o rekonstrukci události odehrávající se ve vědomí autora. Vlastní drama existence však zůstává i nadále zahalené. Ticho, které toto drama obklopuje, však může být velmi intenzivní, silné, výmluvné a odkazující. Svět malířství vzniká až po vzniku světla. Barvy a jejich odstíny by neexistovaly bez světelného záření, jeho prostřednictvím se dostávají k recipientovi. Světlo nás nepřímě odkazuje k počátku, který zůstává v temnotě.

Černé prázdno a náboženská zkušenost

Americký historik umění James Elkins se celé roky zabýval otázkou, proč lidé na některá díla světového malířství tak emocionálně a existenciálně velmi silně reagují. Elkins si všiml, že ta nejintenzivnější setkání s obrazy měla v zásadě náboženskou povahu, a to i v těch případech, kdy byla víra divákovi velmi vzdálená a cizí.¹³ Zajímalo ho, ke kterým obrazům se taková intenzivní setkání vážou nejčastěji. S překvapením zjistil, že ve 20. století se patrně nejpočetnější záznamy silného vnitřního pohnutí vážou ke čtrnácti obrazům Marka Rothka v kapli v Houstonu, na kterých vlastně není dohromady nic zobrazeno.¹⁴ Jde o obrovská, patnáct stop vysoká, téměř černá plátna, na kterých je něco, co se podobá dehtovitě kupovitým mračnům. Tyto obrazy však rozehrávají velmi silné vnitřní procesy.

Rothko tvrdil, že jeho obrazy vyjadřují náboženskou zkušenost, i když se na první pohled nezdá, že by tomu něco nasvědčovalo. Sám Rothko se za duchovně založeného člověka nepovažoval. Autorova náboženská zkušenost je zahalena abstrakcí, přičemž abstrakce nevyslovitelné zkušenosti zde není o nic méně odhalující a současně zahalující než figurativní ztvárnění náboženské zkušenosti jiného umělce.¹⁵

Co promlouvá na obrazech, které nemají jméno a nic neznamenají? Na otázky po významu obrazů z kaple v Houstonu Rothko odpovídá: „Je to jen barva.“ Že by tedy jen pouhá barva působila silný vnitřní otřes, pohyb nebo katarzi? Anebo je něco, co se skrývá v „pouhé“ barvě, v umělcově způsobu vnímání barvy? Je tu něco, k čemu my jako diváci nemáme žádný zvětčující přístup, ale intenzita naší zkušenosti to současně odhaluje i skrývá? Ať už malíř chce nebo nechce, pracuje s barvou na základě své vnitřní zkušenosti. Nemá barvu ani tak v moci, jako je spíše barvou pohlcen. Barvou a světlem, v první řadě světlem, dramatem světla. Divák, recipient se posléze může nechat barvou vtáhnout do nitra své vlastní vnitřní zkušenosti.

Když se Rothka ptali, z jaké vzdálenosti by se měl divák na jeho obrazy v Houstonu dívat, odpověděl, že ze vzdálenosti pětáctýřiceti centimetrů, což zhruba odpovídá přirozenému odstupu, který si udržujeme od druhých lidí při intenzivní osobní komunikaci.¹⁶ Jeho obrazy tedy mají diváka vtáhnout do osobního niterného rozhovoru. To podstatné se tedy týká lidského nitra. Avšak jedná se zde pouze o psychologickou relevanci lidské niternosti? Pojďme se podívat na to, co o své zkušenosti s Rothkovými obrazy vypovídají ti, koho oslovily.

Významná část zápisů v návštěvní knize v kapli v Houstonu hovoří o hutnosti a současně o nesnesitelné prázdnotě, o mihotání, pohyblivosti ploch temnoty nebo o horní vrstvě kaštanově hnědého filmu Rothkových obrazů. Obrazy

diváka zahlcují a matou, barvy mizí a odhalují absolutní prázdnotu, nesmyslné světlo a tragičnost pohybující se prázdnoty. Elkins na základě své zkušenosti píše o zářivosti černých obdélníků, které vydechují čisté žhnoucí ticho. Rothko jednou vyjádřil, že maluje velká plátna proto, aby byl divák vtažen tím, co nemůže ovládat. Člověk je uchopen vnitřním dějem, vlněním barvy a dostává se do prostoru bezmeznosti. Černá barva se ocitá v těsné, téměř nepatrné souvislosti se světlem.

Drama existence se odehrává před vyvstáním světla, právě na tuto skutečnost může děj uvnitř barvy odkazovat. Ať už jsou Rothkovy obrazy v ekumenické kapli v Houstonu vnímány jakkoli, v každém případě diváka vyvádějí z míry, mimo kontext. Jsou nečekanou zkušeností transcendence, zásahem transcendence do návštěvníkova světa jistot. Právě vyvádění mimo kontext, neschopnost uchopit vizuální poselství těchto obrazů je srovnatelné s náboženstvím.

Světlo, barva a prostor

Hned vedle primární funkce světla, které rozevírá viděné a umožňuje tvary, stojí v úzké souvislosti s touto funkcí prostor a čas. Světlo rozevírá prostor a dovoluje pohyb. Malíř hledá vyzařování viditelná tím, že usiluje o hloubku, prostor a barvu.¹⁷ Hypotetická nepřítomnost světla by znamenala také nepřítomnost hloubky, prostoru i barvy, včetně černé. Barva je implicitní a někdy i explicitní přítomností světla. Světlo potřebuje protipól a naopak. Tma odkazuje ke světlu. Černá je vážná, evokuje hloubku a rozevírá vnitřní zrak. Na percepci světla má člověk vyvinuté receptory, na hloubku temnoty však žádné receptory vyvinuty nemá, temnota uniká možnosti poznání. Avšak v temnotě se v nás probouzí něco, co temnotě vzdoruje, jedná se o vnitřní zrak. Černá barva není nikdy absolutní, je meziprostorem, přechodem od vnějšího světla k vnitřnímu. Jeden zápis v návštěvní knize kaple v Houstonu hovoří v souvislosti s černými obrazy Marka Rothka o bezbřehém prostoru a čase.¹⁸ Svědčí tak o zkušenosti, ve které člověk prolomí určité bariéry, stane sám v sobě a je vtažen do vlastního nitra. Mezi divákem a obrazem tak vzniká specifický druh prostoru, který odkazuje k vnitřní rozprostraněnosti člověka. Prostor viděného je zde současně odstupem i možností sdílení. Uvnitř prostoru může vznikat vztah či souvztažnost, pohlcení barvou, které je možné jedině ve vztažném odstupu vytvořeném díky světlu. Černá barva a potažmo všechny barvy odkazují ke komplementárnímu, nedualistickému vztahu světla a tmy jako pólů jediného nerozděleného kontinua bytí a současně odkazují k absolutnímu zdroji světla.

Světlo je středem a nitrem temnoty, ve středu temnoty se však odhaluje a rozevírá jiný střed. Zkušenost barvy v sobě nese receptivní potenciál zdroje světla, které se v barvách daruje a strhává naše nitro. Uvnitř zkušenosti barvy se tak rozevírá analogie trojičního sebesdílení. Světlo vychází a vystupuje ze sebe sama, ztrácí se v barvě, prostupuje barvou, barva prostupuje světlem a současně působí schopnost oslovení a otevření receptivity lidské niternosti. Působení a funkce barvy tak odkazuje k personální rovině trinitární extáze, kenoze a perichoreze otištěné do reality stvořeného světa. Barva tedy může být vnímána jako stopa Trojice (*vestigium Trinitatis*) jako jedno z privilegiovaných míst personálního sebesdílení Trojice ve vztahu k člověku.

Barva rozevírá intimní prostory jak viděné skutečnosti, tak recipienta. Oba intimní prostory, vnitřní prostor barvy a vnitřní prostor recipienta, se vzájemně prostupují a dostávají se do souzvuku svou nezměrností. Intimní i vnější prostor se povzbuzují ve svém růstu. Prostor je subjektem slovesa prostírat se, růst. Každý předmět obdařený intimním prostorem koexistuje s ostatními předměty obdařenými vnitřním prostorem, a tak se stává středem všeho prostoru.¹⁹ Intimní prostorovost barvy se stává naší intimitou, prostor barvy se stává naším prostorem, tonalizuje naše intimní bytí. Již nevidíme barvu, neboť jsme v hloubi její prostorovosti.

Analogií prostoru je také čas. Někdy se setkáme s příliš úzkým pojetím časovosti umění, které říká, že časová struktura je v rámci uměleckých forem vlastní pouze filmům a románům. Jenomže také obrazy po divákovi požadují recepční časové pole, uvnitř kterého se odehrává poměrně intenzivní děj.²⁰ Všechna umělecká díla mají prostorově časovou strukturu. Kromě vnitřního prostoru rozevírají také privilegiovaný čas vyznění. Divák stržený očividností prvního dojmu se zpravidla nemůže setkat s působením nějakého uměleckého díla, které má delší časovou linku vyznění, než mu poskytuje časová perspektiva očividného pohledu.

Základní prvky osnovy malířského obrazu – světlo, prostor a čas – tedy zcela ojedinělým způsobem komunikují s lidskou niterností a otevírají nitro samému středu lidské niternosti ve smyslu Augustinova tvrzení, že Bůh se člověku sebedílí jako *intimior intimo meo et superior summo meo*.²¹ Prostor není prázdný, například prostor monochromatického obrazu je vyplněný nehmotnou odrazovou skladbou různých typů a podob světla, které je v čase recipováno uvnitř lidského nitra. Kolorit obrazu tak hraje mnohem důležitější roli, než by se na první pohled zdálo. Odraz barev je odrazem vyzařování světla barev, vše viděné se podílí na neviditelném záření. „Lomem světelného paprsku vzniká něco docela jiného než barva. Přinejmenším je světelný paprsek schopen oduševnění, takže se v něm láme duše v oduševnělé barvy.“²²

Možnosti abstraktní funkce barvy

Častým důvodem odmítnutí nebo nezájmu o abstraktní nebo nefigurativní malbu bývá právě její abstraktní funkce. Je však třeba si uvědomit, že každé abstraktní umění je abstrakcí jen do určité míry. Základním obsahem zobrazované skutečnosti je totiž vždy reálné světlo včetně jeho zobrazovaného nedostatku. Skutečné, vždy reálné světlo zobrazuje, osvětluje nebo prozařuje. Světlo se stává konstitutivním transcendentním bodem, který je vždy přítomný za jevovou stránkou obrazu. Světlo do jisté míry symbolizuje apriorní základ či princip vnitřní výstavby obrazu.²³ V malbě má práce s tímto transcendentním bodem zcela specifickou povahu například při míchání barvy nebo při její volbě. Právě v případě všech tří výše zmíněných malířů (Rothko, Mědílek, Pilař) je navzdory jejich odlišnosti proces „hledání světla barvy“ zvláště patrný.

Malíř abstrahuje teprve na základě konkrétnosti světla pomocí barvy a prostoru. Barvy člověk od pradávna používá jako signalizační soustavu, která podává informace o kvalitách. Rozlišuje tak například suché–svěží, čerstvé–zkažené, zralé–nezralé apod. Člověk také barvy odedávna používá jako pomůcku pro vyjádření emocí, aby se zorientoval v životě. Barvy tedy mají orientační a signalizační úlohu. Z těchto faktorů pramení recepční vlastnosti spojené s barvou. Avšak k barvám se běžně váže protichůdný sémantický potenciál, sémantické okolí barvy vytváří paradoxní, nejednoznačný prostor, který je dán průnikem symbolických významů. V každé barvě je již přítomno určité sémantické pole. „Smysl se objevuje v průsečíku [...] smysl se vynořuje na okraji znaků...“²⁴ Neuchopitelnost a nemožnost zřejmého významu souvisí nejen s odkazem na neproniknutelnost temnoty, ze které vyvstává světlo, ale také s paradoxalitou a mnohoznačností sémantického pole barev. Právě tuto skutečnost abstraktní nebo abstrahující forma uměleckého sdělení vyjadřuje lépe než jiné formy uměleckého jazyka.

Barva jako šifra transcendence

Světelnost světla umožňující tonalitu barev umocňuje věčnost, tvarovost i prostorovost viditelného světa a spojuje je s vědomím člověka a s jeho niterností. Z teologického hlediska se tu nabízí interpretace abstrahující malby jako negativní teologické cesty, která symbolickým způsobem vyjadřuje odkaz k tajemství lidského bytí. Každé umělecké dílo nese vyjádření podstatných rysů člověka, je šifrou transcendence lidské existence. Smysl šifer transcendence nelze vyslovit, o transcendenci nelze mluvit, mluvit můžeme jen o věcech tohoto světa. Šifry

transcendence nejsou poznáním něčeho, transcendence není totožná se šifrou, ale ani s „něčím“ jiným, nemá reálnou podobu v tomto světě, není předmětem zkoumání jako nějaká věc ve světě. Šifry jsou řečí transcendence, která k nám promlouvá, chce si nás podmanit a současně odkazuje k mlčenlivému základu. Tyto šifry zpřístupňuje podle Jasperse pouze existenciální zkušenost. Díky transcendenci promlouvající z řeči šifer bez toho, aby taková řeč vyžadovala reálnou podobu v tomto světě, člověk dospívá k sobě samému. Šifry transcendence nás odhalují.²⁵

Svět sice není zdáním, nýbrž objektivitou reality, avšak tato realita je jevem, který je nesený „všeobjímající“ skutečností mlčenlivého základu, který nikdy nevystupuje jako realita, jako zkoumatelný předmět.²⁶ Také barvy je možné vnímat v jejich jevovosti. Projevování se však není totožné s projevovaným (všeobjímajícím). Bytí „projevujícího se“ jevu (barvy) se odhaluje a současně skrývá. To obklopující je transcendentní, sice se nám dává poznat v projekci do viditelného světa, avšak ne v úplnosti. Transcendence zachycená v obraze je pouze jejím zkráceným a zploštělým obrazem.²⁷

Obraz a šifra však dokážou prostředkovat prostor za hranicemi smyslového poznání. Merleau-Ponty se domnívá, že existuje propojení mezi existencí a barvou: „Vyjádřením toho, co existuje, je nekonečná barevná skvrna.“²⁸ Symbolicky k této skutečnosti odkazuje Paul Cézanne, když říká, že „barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem“.²⁹ František Kupka spojuje význam barvy s osobním bytím člověka: „Smysl barev je ve vás samých! Tam je musíte jít hledat!“³⁰ Barvu a především „okolí barvy“ tedy můžeme vnímat jako šifry. Jenomže k čemu nás tyto šifry odkazují? Malba vždy odkazuje k intencionálnímu světu malíře, ovšem tento svět, jakožto lidský, je světem reflexivním, který se skrze zobrazovanou skutečnost vztahuje a navrácí k vlastnímu „já“. Transcendentní šifra barvy poukazuje na transcendentní zakotvení vlastní existence. K intencionalitě, tedy k zaměření od vědomí k mínění, odkazují všechny základní složky obrazu – volba barvy, motivu, formátu, kompozice. Všechny tyto významotvorné prvky obrazu umožňují jeho symbolickou interpretaci, kterou můžeme uchopovat na psychologické, sociologické, kulturně-antropologické, ale také na teologicko-antropologické úrovni, avšak nikdy ne jednoznačně. Z hlediska teologicko-antropologické reflexe je například možné vnímat světlo jako odkaz k nestvořenému světlu, šířeji pak můžeme funkci barev a světla reflektovat jako sebesdílení božské Trojice „navenek“.³¹

Prostor barvy jako analogie Ducha Svatého

Pakliže budeme vnímat vztah mezi obrazem a divákem jako součást univerzálního působení Trojice „navenek“, tak se před námi rozevře nová perspektiva. Mezi obrazem a divákem vzniká za určitých okolností privilegovaný prostor setkání dvou vnitřních světů. Tyto světy se perichoreticky prostupují. Člověk může být tím více sjednocen s oslovujícím všeobklopujícím vnitřním světem projevování se „barevné hry“ a současně tím více sám v sobě, čím více a intenzivněji přijímá darující se barevnou hru světla. Šifry transcendence barev se projevují jako sebedarující se ty, divák je doslova vyzýván k odpovědi. Rozevírání vnitřního prostoru diváka je posléze odpovědí na výzvu vystoupit ze sebe sama, sebe sama překonat, uskutečnit extázi a procházet cestou sebedarování. Tento vnitřní pohyb je přechodem od sebestřednosti do sebe uzavřené existence k novému sebeuchopení. Světlo jako apriorní předpoklad barev a viděného poukazuje na štědrost, kterou v sobě stopově nese každé jsoucné nutně existující v síti vztahů a jevící se spolu s ostatními jako poznatelné. Díky tomu odkazuje na primární sebedarující transcendentní štědrost Otce jako k základní štědrosti existence.³²

Aby se při setkání s obrazem uskutečnilo vycházení ze sebe sama, je nutný nějaký prostor, který takové vyjití umožní. Taková možnost je dána protichůdným sémantickým potenciálem, sémantickým okolím barvy, které vytváří paradoxní a nejednoznačný prostor průniku symbolických významů. Průsečík protichůdných významů se „nachází“ v nekonečnu. Právě tento průsečík, vzájemně darovaný nekonečný bod, vstupuje do lidského nitra a stává se tak ikonou Ducha Svatého. Prostor obrazu přitahuje diváka k sémantickému průsečíku plnicímu sbližující a sjednocující funkci, díky které se prostor stává symbolickou analogií Ducha Svatého.³³ Geometrický prostor člověk vnímá jako výsek nekonečna, který symbolicky odkazuje, stejně jako světlo, na cosi prvotního a absolutního. Na prostor je vázána veškerá realita existence. Vnitřní prostor barvy otevřený k nekonečnu po divákovi podvědomě požaduje vnitřní odvalu k ustavičnému sebezpřesahování. To platí zvláště v případě monochromatických abstraktních obrazů usilujících o čistou formu. Barva se zde stává analogií všeobklopujícího a všesjednocujícího prostoru.³⁴ Světlo, prostor, paradox, průsečík v nekonečnu jsou apriorními předpoklady barvy a obrazu, se kterými malíř pracuje a díky kterým se obraz stává více či méně privilegovaným místem transcendence.

Tato studie byla lektorována.

POZNÁMKY:

- 1/ Srov. HANS-GEORG GADAMER: *Pravda a metoda II*. Praha 2011, s. 68.
- 2/ Týž: *Pravda a metoda I*. Praha 2010, s. 380, 386.
- 3/ „nás samé opravdu obemývá řečový svět, v němž žijeme.“ Týž: *Pravda a metoda II*., s. 129.
- 4/ Tamtéž, s. 130.
- 5/ Srov. ROBERT F. MURPHY: *Úvod do sociální a kulturní antropologie*. Praha 1998, s. 24.
- 6/ Tamtéž, s. 24n.
- 7/ VILÉM FLUSSER: *Jazyk a skutečnost*. Praha 2005, s. 164n.
- 8/ Srov. MURPHY: op. cit., s. 25.
- 9/ Barvy nejsou objektivní, vznikají působením elektromagnetických vln na smyslový orgán jako subjektivní jevy. Objektivně je svět bezbarvý. Objektivně existují jen vlny, ale pro smyslový subjekt jsou objektivní barvy. Existuje tedy jistá objektivnost barevnosti, která se zkoumá bez ohledu na fyzikální podmínky jejího výskytu. K objektivnosti barev patří subjektivnost v živé existenci. Srov. KARL JASPERS: *Malá škola filosofického myšlení*. Bratislava 2003, s. 39n.
- 10/ Srov. DANA KUBÁTOVÁ: *Kolorit vo výtvarnom umení*. Nitra 2010, s. 27n.
- 11/ Tamtéž, s. 30.
- 12/ JACQUES DERRIDA: *Násilí a metafyzika*. Praha 2003, s. 31.
- 13/ Srov. JAMES ELKINS: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha 2007, s. 132.
- 14/ Tamtéž, s. 12.
- 15/ Tamtéž, s. 18n, 151.
- 16/ Tamtéž, s. 12, 23.
- 17/ Srov. MAURICE MERLEAU-PONTY: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971, s. 27.
- 18/ Tamtéž, s. 121.
- 19/ GASTON BACHELARD: *Poetika prostoru*. Praha 2009, s. 202n.
- 20/ Tamtéž, s. 123.
- 21/ Sv. Augustin hovoří o Boží přítomnosti, která je „vnitřnější než mé vlastní nitro a vyšší než nejvyšší vrchol ducha mého“. AUGUSTINUS AURELIUS: *Vyznání*. Praha 1992, s. 75.
- 22/ Novalis, citováno dle: GASTON BACHELARD: *Psychoanalýza ohně*. Praha 1994, s. 51.
- 23/ Jan Hojda a Zbyněk Pavienský tento princip vztahují především na fenomén fotografie, kde je technický princip zachycení obrazu přímo a neoddělitelně závislý na faktoru světelnosti. Jenomže také malba je i bez technicko-mechanické vazby na faktor světla zcela podmíněna prací se světlem a světelností. Srov. JAN HOJDA – ZBYNĚK PAVIENSKÝ: *Hledání vzájemnosti. Obraz rodiny v konceptuální fotografii*. Jablonec nad Nisou 2013, s. 30, 46n.
- 24/ MERLEAU-PONTY: op. cit., s. 54.
- 25/ Srov. KARL JASPERS: *Šifry transcendence*. Praha 2000, s. 96n, 126n.
- 26/ Srov. TÝŽ: *Úvod do filosofie*. Praha 1991, s. 27–30.
- 27/ Srov. TÝŽ: *Šifry transcendence...*, s. 74; Srov. KUBÁTOVÁ: op. cit., s. 181.
- 28/ MERLEAU-PONTY: op. cit., s. 182.

29/ PAUL CÉZANNE: *Čist přírodu*. Praha 2001, s. 37.

30/ FRANTIŠEK KUPKA: *Tvoření v umění výtvarném*. Praha 1999, s. 100.

31/ Srov. HOJDA – PAVIENSKÝ: op. cit., s. 19–28.

32/ Srov. JACQUES MARITAIN: *Existence and Existent*. Garden City 1957, s. 90, in: ČTIRAD VÁCLAV POSPÍŠIL: *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitární teologie*. Kostelní Vydří 2007, s. 400.

33/ Duch Svatý bývá symbolizován analogií prostoru, který je společným jmenovatelem všech myslitelných rozličností. Funkce sjednocování rozličností pak vede k tomu, že Duch Svatý je vnímán také jako zosobněný paradox. Srov. POSPÍŠIL: op. cit., s. 424.

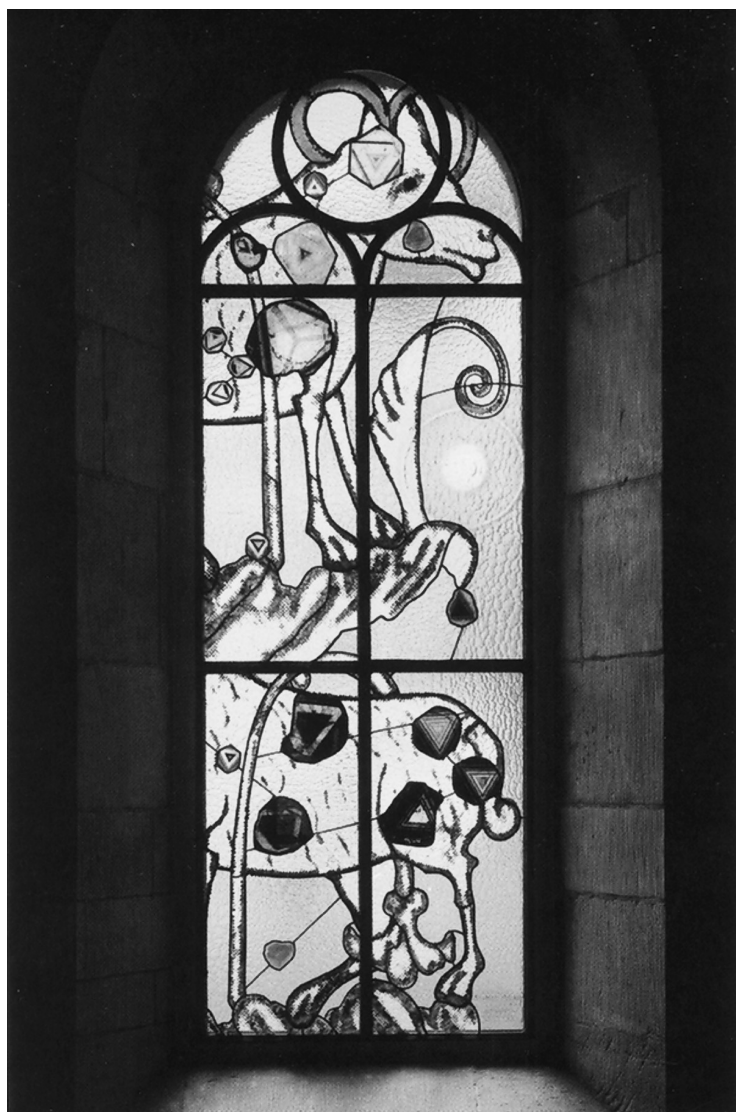
34/ „Veškerá složenost světa je v dokonalé jednotě nesloženosti Uzlu, který symbolizuje *Nexus mysteriosum* a také *Nexus paradoxorum*.“ Tamtéž, s. 479.

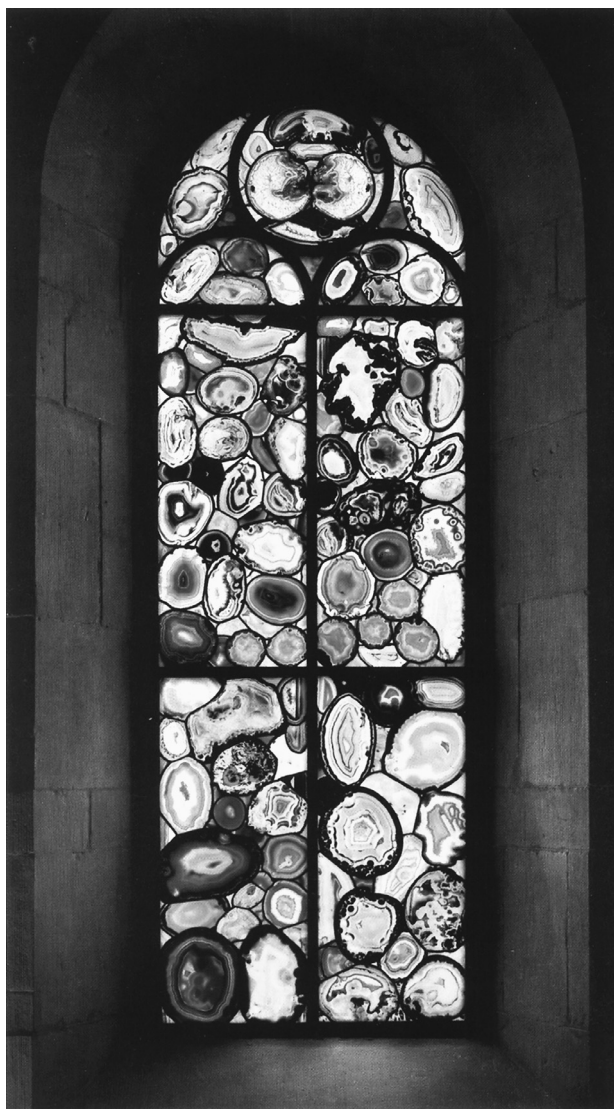
ThLic. František Burda, Th.D. (* 1972) vystudoval teologii na KTF v Praze v roce 2004 prací na téma *Naděje navzdory vší beznaději v díle francouzského básníka Charlese Péguy*. V roce 2008 zakončil studium doktorátem z teologie. V nakladatelství Gaudeamus publikoval monografii *Člověk a jeho cesta ke svobodě na pozadí humanistických koncepcí dvacátého století* (2010), v nakladatelství Oftis publikoval monografii *Člověk v raném (filosofickém) díle Karola Wojtyły* (2011) a *Naděje proti vší naději* (2012). Publikoval také několik článků v *Teologických textech*, především na téma vztahu literatury a teologie. Dlouhodobě se věnuje organizaci literárně-výtvarných děl Ars poetica. Od roku 2010 přednáší na katedře kulturních a náboženských studií UHK v Hradci Králové.



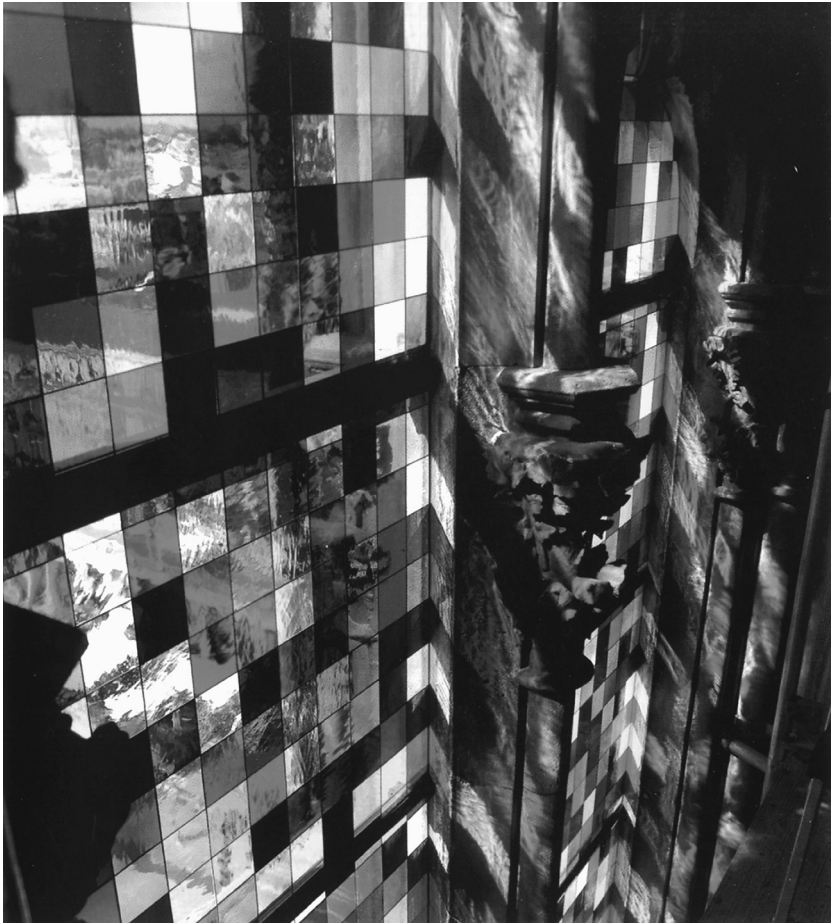












Norbert Schmidt

Nové vitraje – Neo Rauch, Sigmar Polke a Gerhard Richter

Moderní vitraj

Není určitě běžné, aby nové vitraje umístěné do starého kostela vzbudily takový zájem a rozruch, že se o nich píše na prvních stránkách novin, že se o nich referuje ve večerních zprávách a následně se o nich vydávají samostatné knihy¹ či dokumentární filmy na DVD. Staré kostely a katedrály speciálně se navíc považují za hotová díla hodná jen obdivu a památkové péče. Současné umění je prý už natolik vzdálené běžnému publiku a církvi zvláště, že se již možná ani nedá harmonizovat s veřejným prostorem či křesťanskou liturgií.

V nedávné době se právě toto vše podařilo nezávisle na sobě propojit minimálně ve třech vyznařujících příkladech, které se vyznačují inovativním rozměrem na poli umění, ve vztahu umění a církve obecně a také dosahují mezinárodního významu. Všechny vitraje, o nichž je řeč, navrhli malíři světového věhlasu, kteří však nevyrostli z žádné „školy“ vitrají a kteří se jistě neprezentují ani jako „křesťanští umělci“. Neo Rauch navrhl vitraje do malých románských oken kaple sv. Alžběty Durynské, která se nachází v naumburském dómu. Iniciátorem byla evangelická církev. Sigmar Polke vyhrál soutěž na dvanáct nových vitrají do kalvínské katedrály v Curychu. A konečně asi nejslavnější žijící malíř Gerhard Richter byl požádán katolickou katedrální kapitulou v Kolíně nad Rýnem, aby navrhl vitraj pro okno jižního portálu největší gotické stavby mimo území Francie.

Než představíme zmíněná tři díla, tzv. „vitraje umělců“ (Künstlerfenster), která tomuto umění pomohla opět se dostat do povědomí širokého publika, musíme předeslat, že tyto počiny nespadly z čistého nebe. Ve 20. století můžeme dokonce pozorovat a popsat jakési „obnovné hnutí“, které se snaží přiblížit církev a současné umění právě i v médiu vitraje a prvotně právě v kontextu starého kostela. Výrazná je tradice ve Francii, kdy ve 30. a 40. letech vznikají v církevním prostředí kolem dominikána Marie-Alaina Couturiera a časopisu *L'Art Sacré* i nová a často abstraktní okna, která navrhují přední avantgardní umělci jako Alfred Manessier, Jean Bazaine či Fernad Léger (Les Bréseux, Plateau d'Assy, Audincourt), Henri Matisse (Vence) a dokonce i Le Corbusier (Ronchamp).² Tyto příklady se staly rozhodující inspirací i pro mnohé nové vitraje vzniklé pro válkou zničené kostely

jak ve Francii, tak především v Německu. Co se týče německých předválečných pokusů spojit zcela moderní výtvarné směry s křesťanskou tradicí, můžeme zmínit na svou dobu zcela ojedinělé vitraje Jana Thorn-Prikker, které u příležitosti výstavy německého Werkbundu v Kolíně nad Rýnem navrhl pro kostel Svatých tří králů již v roce 1914. Thorn-Prikker pak v Kolíně roku 1930 realizoval také vitraje pro románský kostel sv. Jiří. V této souvislosti je třeba uvést, že i v Čechách máme z této doby reprezentativní díla integrující staré médium s funkcionalistickým tvaroslovím, jako je například vitraj sv. Václava od Josefa Kaplického pro Gočárovův kostel v Praze-Vršovcích (1933). Z projektů, které se staly výraznými mezníky v dějinách umění, zmiňme ještě například excelentní práce Georga Meistermann pro několik německých obnovených kostelů a katedrál (např. Münster), ale také pro mnohé moderní novostavby, např. pro kostely Rudolfa Schwarze. Neopomenutelné je také dílo Marca Chagalla pro katedrálu v Remeši (1974) či průzračně tiché vitraje Pierra Soulagese v opatství Conques (1994). Fundovaně kritický přehled na poli aktuální tvorby vitrají v Německu podává nejnověji Holger Brülls v knize *L'Art contemporain du vitrail en Allemagne*,³ které vděčíme za mnohé informace i pro náš text. Pro další zájemce budiž zde ještě odkázáno na *Mezinárodní centrum vitrají* ve francouzském Chartres, které pořádá i pravidelné tematické výstavy.⁴

Neo Rauch v Naumburgu

Malíř Neo Rauch (* 1960) je asi nejznámějším představitelem tzv. „Nové lipské školy“. Jeho velká surrealistická, malířsky lehká, prostorově anarchistická plátna plná znepokojivých snových výjevů mohl český divák spatřit i na výstavě v pražském Rudolfinu.⁵ Úkol vytvořit vitraje do malých románských oken s motivy ze života středověké světnice, který Rauch dovršil v roce 2007, tedy na první pohled vybočuje z jeho díla hned v několika rovinách.

Kaple sv. Alžběty Duryňské je relativně malý čtvercový prostor v přízemí severozápadní věže naumburského dómu, jehož čtyři pole křížových klenb nese uprostřed štíhlý sloup. Naumburský dóm je dnes známý především díky nádhernému gotickému sousoší Uty a Ekkeharda. Z hlediska architektonického a liturgického je dále pozoruhodným dokladem toho, jak vypadala středověká polycentrická liturgická krajina v katedrálách před tridentskou reformou, která zde – na protestantském území – pochopitelně neproběhla. Zachované jsou tu oba letnery, východní a západní, i jejich původní gotická sochařská výzdoba.

Kapli sv. Alžběty střídme osvětlují tři zmíněná okna o rozměru 140×50 centimetrů, které doplňuje ještě jedno malé okno těsně nad starobyklým oltářem. Nachází

se tu také kamenná socha světice, která je jejím vůbec nejstarším znázorněním a která se do kaple dostala krátce po jejím svatořečení v roce 1235. Alžběta Durynská (1207–1231) se řadí k největším ženám v dějinách křesťanství. Jako dcera uherského krále byla provdána na durynský dvůr a se svým manželem Ludvíkem IV. žila na hradě Wartburg, kde mu porodila tři děti. Již v té době se nadchla pro ideály sv. Františka a ošetřovala chudé a nemocné v podhradí. Po smrti manžela na křížové výpravě odešla z hradu, stala se františkánskou terciářkou a založila špitál v Marburgu. Zde se zcela obětovala svému ideálu chudoby a služby nemocným a potřebným. Čtyři roky po smrti byla svatořečena papežem Řehořem IX. a ani reformace nepotlačila úctu k této ženě, která se zcela vydala evangelijním příkázáním.

Neo Rauch respektoval životní příběh světice, ale vybral si z něho dosud výtvárně nezpracované motivy. Rozvíjí tak staletou, bohatou ikonografii a obohacuje ji k osmistému výročí narození sv. Alžběty o nové prvky, o aspekty, které mu přišly aktuální i dnes. Ostatně ne jinak postupovali také jeho umělečtí předchůdci. První okno na západní straně ukazuje scénu, kdy Ludvík IV. opouští Alžbětu a vydává se na křížovou výpravu. Postavy jsou oblečené do šatů z 20. století. I účesy a střihy vousů odpovídají tomu, co nosí lidé dnes. Alžběta je znázorněna jako silná žena, která si ale zoufale sahá do svých bohatých vlasů. Z druhé ruky jí vyklouzává dlaň jejího milovaného manžela, kterého už nikdy neuvidí. Obraz láká diváka k různorodým projekcím z událostí vlastního života a vzbuzuje zvědavost a imaginaci, jak se vlastně tato scéna celá odehrála. Druhé okno na západní straně ukazuje Alžbětu, jak podává pokrývku žebrákovi, který před ní klečí. Pahýly mrtvých stromů dodávají výjevu až apokalyptický nádech. Třetí okno na severní straně zachycuje světici v civilních šatech a bez svatozáře, jak pečuje o nemocnou ženu. Závěsy nad postelí naznačují špitální prostředí. Výjevům dominuje všednodenní, civilní, skoro až melancholická poetika, kterou však dobře vyvažuje zvolená barevnost.

Všechna okna (a tím i celý prostor) jsou totiž ponořena do rubínově červené barvy, která je vyleptaná do čirého skla. Červené však nejsou postavy, ale jejich pozadí. Výjevy jsou tedy pojednány jako bezbarvé vynechávky na červené ploše. Vitraje také nekopírují samotný okenní otvor, ale jsou osazeny relativně hluboko dovnitř kamenné špalety, aby se mimo jiné zvětšila i „malířská plocha“ pro žádaný motiv. Zbývajících čtvrté okno nad oltářem je již ponecháno bez jakéhokoli figurálního motivu a je zaskleno stejnou monochromatickou červenou, jaká nese Rauchovy vitraje.

Vedle zaslouženého uznání – Rauch dostal například v roce 2010 za svá okna mimo jiné vysoké ocenění od nadace Bible a kultura – se objevila také závažná

kritika z řad znalců výroby vitrají. Holger Brülls ji shrnuje do těchto bodů: Rauchovy návrhy na kartonech vypadají živěji než výsledná okna, která prý nepůsobí jako vitraj, ale spíš jako grafika či komiks na skle. Olovené pásky, které spojují jednotlivá skla, jsou údajně vedeny skrze výjevy značně svévolně a nerespektují v takovýchto případech obvyklé dělení. Tím, jak je vitraj posazena hlouběji do interiéru a samotné scény jsou pojaty v čirém sklu, se příliš uplatňuje obrys vlastního menšího okna a materiál ostění, což obojí snižuje čitelnost znázorněných scén.⁶ Rauchovým vitrajím je také vytýkána ona záměrná afinita k zobrazovacím postupům socialistického realismu.

O těchto uvedených výtkách je jistě dobré přemýšlet. Dotýkají se problematických míst. Ale při samotné návštěvě kaple a zážitku jejího celkového působení nám přijdou jako druhotné, někdy až neopodstatněné. Oknům se totiž podařilo umocnit přívětivou meditativní atmosféru tohoto starobylého prostoru. Vnesly do něj jemný, teplý tón s mírným nádechem dramatičnosti. Dojem je přesvědčivě jednotný. Vitraje, jak se jindy tak často stává, nejsou sebestředné a prostor nepřebíjejí. Červená barva sama o sobě skrývá mnohá nadčasová poselství a odkazy. Výtvarná i obsahová úroveň Rauchova figurálního pojetí navíc značně převyšuje většinu běžných historizujících znázornění postav či druho- až třetířadou abstrakci, do které se současná „křesťanská vitraj“ utíká. To, že ztvárněné motivy do prostoru nekřičí, že okna zdaleky působí jako červenobílé struktury, může být naopak i jejich předností. Výjevy z každodenního života společenské a sociální angažovanosti a jejich univerzální platnost je možná dobré pro sebe objevovat právě až v druhém plánu.⁷ Celý prostor zůstává soustředěný na oltář, a to jistě není chybou.

V Naumburgu se ukazuje, že osobité a silné umělecké pojetí dokáže přinést výraznou pozitivní hodnotu, a to i přesto, že porušuje většinová očekávání i tradiční výtvarné i technologické postupy.

Sigmar Polke v Curychu

Když Sigmar Polke (1941–2010) vyhrál v roce 2006 výtvarnou soutěž na okna ve velké katedrále (Grossmünster) v Curychu, obohatil město o další významný cyklus vitrají. Pro chrám Panny Marie (Fraumünster) totiž navrhl vitraje mezi lety 1970–1978 jiný velký umělec – Marc Chagall.

Je-li možná hlavní předností vitrají Neo Raucha jednotné, koncentrované působení atmosféry sakrálního prostoru, okna Sigmara Polkeho, realizovaná mezi lety 2007–2009, naopak na takovou jednotu zcela rezignují. Okna jsou značně

rozdílná, jako by je ani nenavrhoval jeden umělec. Čtyři z nich zpracovávají po způsobu přiznané koláže motivy převzaté ze středověké knižní malby. Jedno vybočuje svou radikální černobílostí. Zbýlých sedm se zdá být nezávažnou kompoziční hrou z barevných achátů.

Polke na rozdíl od Raucha absolvoval v mladých letech výuku tvorby vitrají a malby na sklo, kterou však uplatnil až zde, těsně před svou smrtí, a dokázal vytvořit cyklus prozrazující pozornému pohledu vysokou komplexnost, poučenost i inovativnost jak v klasických technikách, tak v dané ikonografii. A to, aniž by vymizela pro Polkeho dílo tak typická jemná ironie.

Curyšská katedrála je trojlodní románskou bazilikou z 12. století. Presbytář je uzavřen plochou stěnou se třemi okny, které od roku 1933 prozařují barevné expresionistické vitraje Augusto Giacomettiho s tématem narození Krista. Polkeho úkolem bylo doplnit okna do zbývajících tří stran chrámu, do obou bočních lodí a do prostoru západní části. Polke navazuje na svého předchůdce obsahově, nikoli výtvarným pojetím. Nová okna jsou blízko centra chrámu, kterému podle reformovaných zvyklostí dominuje kazatelna a křtitelnice – není tu tedy žádný oltář nebo stůl.

Dvě okna na severní straně za kazatelnou ukazují Obětního beránka a Obětování Izáka. Naproti v jižní lodi je král David a Nanebevzetí proroka Eliáše. Páté okno je věnováno tématu Syna člověka. Každou z vitrají Polke ztvárnil zcela individuálně. Na všech jde ale o starozákonní motivy, prefigurace novozákonních událostí, které odkazují na Krista, na téma, které pojednal Giacometti v závěru vysokého chóru.

Polke však nerozvíjí žádnou moderní ikonografii, jako by tím chtěl naznačit, že již žádná taková ani neexistuje. Používá místo toho přiznané citáty středověkých předloh, které ale modifikuje a razantně přeznačuje. Postava krále Davida odpovídá snad nejvíce svým středověkým vzorům. Je ponořena do olivově zelené barvy. Polke do ní výrazně zasáhl na dvou místech. Jednak připojil velkou harfu, kterou do kompozice přidal jako nepřehlédnutelný bílý negativ. Obličej krále je zjednodušen tak, že připomíná masku. David není jen básníkem, zpěvákem a prorokem, ale také válečníkem a vrahem. I tyto stránky jsou vepsány do Kristova lidského rodokmenu.

Prorok Eliáš na dalším okně je zvěstovatelem Mesiáše a předobrazem nanebevstoupení Krista, proto si Polke vybral motiv, jak prorok stoupá do nebe na ohnivém voze a ze země na něj hledí jeho společník Elizeus. Zbytek plochy je pokryt různobarevnými skleněnými kapkami. Celý výjev působí velice hravě a příjemně.

Třetí okno je ponořené do růžových barev, které jsou pro vitraje značně nezvyklé. Zobrazuje Obětování Izáka, předzvěst Kristova ukřižování, ale krutý

úmysl a děj Polke ukryl do na první pohled hravé hry zrcadlení drobných motivů. Středověký obraz Abraháma, který pozvedá svou ruku k smrtícímu úderu, Polke několikrát ozrcadlil a pootočil. Až při opravdu detailním pohledu se nám jakoby květinový motiv rozvine v tušení nekonečného kolotoče násilí, který člověk sám nedokáže zastavit. Východisko je naznačeno v sousedním okně s názvem Obětní beránek. Polke se svou předlohou beránka pracuje brutálně a něžně zároveň. Zvíře je rozseknuté na dvě části, jež jsou umístěny nad sebou. Jeho tělo je následně ozdobeno jiskřivými turmalíny – „jeho rány zaskvěly se jak drahé kameny“.

Nutno ještě jednou zdůraznit, že tyto tak jednoduše popsané motivy a souvislosti uvedených čtyř oken nejsou, když se díváme na samotné vitraje, zcela jasně čitelné. Působí spíše svou barevností a vizualitou a člověk musí být znalý křesťanské ikonografie, aby znovu dohromady poskládal motivy a odhalil témata, se kterými Polke tak rafinovaně pracuje.

Páté okno s názvem Syn člověka je černobílé a nejexpresivnější ze všech. Jeho motiv je naopak čitelný zcela bezprostředně. Jedná se o jediné okno, kde Polke nesahá k předlohám z minulosti. Základ kompozice tvoří dva k sobě obrácené obličejy, jejich vzájemná vzdálenost se pak v rámci celého okna obměňuje. Podle toho, zda se zaměříme na černou, nebo na bílou, vidíme buď dva přibližující se lidi, nebo kalich. Vitraji dominuje vibrující průnik světla a tmy. Témata setkání, přibližování a vzdalování dvou lidí, kalichem naznačené setkání božského a lidského, je pro dnešního člověka čitelné zcela bezprostředně.

Zbýlých sedm menších oken na západní straně pojednal umělec způsobem, který také známe z minulosti, z pozdní antiky a ze středověku, kdy se k „zasklení“ otvorů používalo tenkých plátek mramoru nebo alabastru. Polke ale používá různobarevné acháty, které místy neváhá ještě přibarvovat a jejich působení vystupňovat i uměle. Plátky kamenů o různých velikostech jsou tradičním způsobem pospojovány olovem. Díky své výrazné, dětsky naivní barevnosti se uplatňují i v exteriéru chrámu. Zcela bezprostředně poukazují na motiv drahých kamenů v hradbách nebeského Jeruzaléma, za jehož předzvěst se ve středověku kostel považoval. Tato okna okamžitě vzbuzují obdivný údiv, okouzlení přímočarou krásou materiálu i působivé výtvarné ornamentální hry.

Polkemu se v Curychu podařilo velice komplexní dílo, působivá koláž, kterou však vyzdvihl do autentického uměleckého počínu, jenž v sobě sjednocuje mnoho rovin, otázek i upřímných informací o současné době. Nevzdává se ikonografie, ale zároveň přiznává bezradnost současných umělců, jak v ní autenticky pokračovat. Neváhá znovu používat předlohy z minulosti, ale nevzdává se umělecké svobody dále je transformovat, a zároveň klade otázky po jejich dnešní

srozumitelnosti. Respektuje a dobře ovládá tradiční technologie, ale odváží se i jejich nekonvenční aplikace. Kouzlo barevných kamenů, které se vytratilo ze sakrálních prostor a spadlo do kýčovitých sfér různých obchodníků, znovu s dětskou naivitou a upřímností zapojil do míst, odkud vzešlo. Katedrále v Curychu, která byla jako působiště Ulricha Zwingliho jedním z ústředních center té větve reformace, která nebyla umění zrovna přátelsky nakloněna, dodal Sigmar Polke ve formě vitrají několik malých, zářivých klenotů, které působivě doplňují mohutnou, samu o sobě dostatečně jednotně působící architekturu i o náznak promyšlené časové osy. Ta vede od geologických počátků, od Stvoření ve westwerku přes starozákonní dobu v lodi k Ježíšovu příběhu v Giacomettiho vitrajích ve vysokém chóru, a ve svém zpracování tedy právě od minulosti přes středověk, reformaci až k naší přítomnosti a dál dopředu.

Gerhard Richter v Kolíně nad Rýnem

Přijedeme-li do Kolína nad Rýnem vlakem, čeká na nás překvapení, hned jak opustíme vstupní halu hlavního nádraží. Do neuchopitelné výšky se před námi tyčí severní portál kolínského dómu, portál gigantické schrány na relikviář svatých Tří králů, samostatné Boží město uprostřed Colonia Sancta, středobod, který dodal tomuto Římu severně od Alp veškerý lesk a slávu. Je to ostatně také dodnes nejnavštěvovanější „dům“ Německa.

Vejdeme-li tímto severním portálem dovnitř, čeká nás další zcela iritující překvapení. Od roku 2007 totiž katedrálnímu prostoru vévodí mihotající se světelná stěna, abstraktní geometrický rastr vyplňující gotickou kružbu gigantického okna jižního portálu, který se skládá přesně z 11 263 malých různobarevných čtverečků, z nichž každý měří 9,6×9,6 centimetrů. Okno samotné má rozměr 18,92×9,32 metrů a začíná ve výšce asi 20 metrů nad podlahou chrámu.⁸ Nic zprvu návštěvníkovi nepomáhá, jak toto okno „číst“ – ani skutečnost, že všech 72 použitých barev je odvozeno z dochovaných historických vitrají katedrály. Tato gigantická optická hra, generovaná pomocí počítače, k ničemu konkrétnímu nepoukazuje. Okno však pozorovatele fascinuje, a to v první řadě tím, jak nelze na žádou jeho část očima zaostřit a nikde na něm v klidu spočinout zrakem. Vitraj vyvolává pocity závratě a řadu neklidných otázek, například i tu po reálných schopnostech člověka spatřit podstatu věcí. Zároveň však návštěvníka vytrhuje z každodennosti mohutnou slavnostní hrou barev, která někdy díky přímým paprskům rozzáří svou barevností i kamenné prvky gotické architektury. Působení se samozřejmě mění podle denní doby, počasí či ročních období. Mění se intenzita dopadajícího

světla radikálně proměňuje výraz samotné vitraje. Údiv a ohromení se stupňuje například i tehdy, když se za příznivého slunce během bohoslužby barevné paprsky zachytávají do oblaků kadidla a vytvářejí v prostoru různobarevné světelné objemy. V tomto křesťanském a zvláště liturgickém kontextu člověk možná i povzdechne, že takto nějak mohly vypadat začátky stvoření, když Bůh nechal z ničeho pomalu vyvstávat první formy.

Nové okno pro kolínskou katedrálu si vyprosila katedrální architektka a kapitula ho velkou většinou odhlasovala. Původní okno jižního portálu bylo zničeno za bombardování během II. světové války a náhradní ornamentální zasklení z roku 1948 se ukázalo jako příliš světlé. Úkol byl v roce 2002 zadán přímo malíři Gerhardu Richterovi (* 1932), umělci, který je známý širokou škálou často protikladných výtvarných postupů. V jeho díle je zastoupena jak figurální, tak i abstraktní malba, práce s fotkami, počítačovou animací, ale také skleněné prostorové objekty. Původní ideové zadání však znělo, aby vytvořil vitraj světců a mučedníků 20. století. Tato jistě správná představa však narazila na objektivní potíže: Jak současnými prostředky plynule navázat na figurální gotická či novogotická zobrazení „kolínských“ světců, biskupů a králů, aby práce nesklouzla k historismu? Pokud by se postavy Edith Steinové a Maximiliána Kolbeho zvěšily na celou plochu, nebudou působit jako veliký, laciný plakát? Richter už chtěl práci vzdát, ale „náhodou“ odložil černou maketu kružby gotického okna na reprodukci starších abstraktních děl, která chystal na nadcházející výstavu. Setkaly se tak dvě struktury: barevný čtverečkový rastr obrazů z roku 1974 a kamenná kružba gotického okna. Během několik dalších jednání se dómská kapitula s Richterem shodli na tom, že právě toto je správná cesta, kterou se vydat.⁹

Pro dílo Gerharda Richtera jsou důležité dva pojmy: náhoda a neostrost. Jak ukazuje jeho *Atlas*, postupně publikovaná sbírka příležitostně pořízených nebo nalezených fotek, projektů a záznamů inspirace, motivy svých děl k sobě nechává přicházet ze svého okolí a „jen“ je pečlivě třídí a vybírá. Abstraktní obrazy zase vystavují z nešťetcového „náhodného“ překrývání a proškrabávání různých barevných vrstev. Obraz si jakoby sám řekne, kdy je hotov, kdy dozrál čas, aby vstoupil do světa či došel konečné transformace.¹⁰ Richter sám k tomu dodává, že raději „nechává vzniknout, než aby vytvářel; tedy žádné tvrzení, konstrukce, výroba, vynález, ideologie, ale snaha dostat se k tomu vlastnímu, bohatšímu, živějšímu, co převyšuje můj rozum“.¹¹ Neostrost, která je již přítomná v jeho černo-šedo-bílých malbách podle dobových fotografií, či právě v jeho abstraktním díle, nenechává zrak diváka ulpět na povrchu plátna, ale vede ho dál za obraz. Dílo Gerharda Richtera se vyznačuje mimo jiné obdivuhodnou schopností doprovodit diváka právě za jeho vlastní představy a předporozumění, s nimiž se před obraz postavil.

V tomto kontextu nelze nezmínit, že dějiny křesťanského umění od počátku také provází touha po lidskou rukou nestvořeném obraze. Touha po tom, zahlédnout skrze obraz onu původní podstatu, která je za obrazem, či ještě lépe, která tu byla před ním. Důležité také je, že základní lidskou touhu po krásě a znázorňování v dějinách doprovází i „bratr“ ikonoklasmus, a to nejen jako vandalské, ničivé hnutí, ale jako oprávněný korektiv a upozornění, že každý obraz je pochybný, nedostatečný a neodpovídá plně tomu, co znázorňuje. Oba aspekty v sobě nese i Richterova kolínská světelná stěna.

Jezuita Friedhelm Mennekes, který v Kolíně nad Rýnem dlouhá léta působil, výstižně shrnuje význam nové katedrální vitraje takto: „Toto okno nezvěstuje nic: žádného Boha ani žádné kázání na hoře. Ale jako vykalkulovaná membrána vlastní mocný styl a neopotřebovaný výtvarný ‚jazyk‘. Nutí vnímavého pozorovatele k zaujetí postoje k této mocné a koncentrované síle světla, která vyzývá lidské smysly i ducha. [...] *Claritas* prázdná v novém okně a *corporalitas* jeho barev vyvolávají údiv a vzrušení. Vyvádějí pozorovatele ze sféry samozřejmosti a staví ho skrze znejistění a pocity odcizení před to Nevyslovitelné a před to, co nelze vyjádřit a vykonstruovat rychle pochopitelnými formami.“¹²

Napsali jsme, že původní obsahová idea vitraje, tedy zobrazit křesťanské mučedníky 20. století, ztroskotala. Možná to ale není tak docela pravda. Nad pracovním stolem Gerharda Richtera v jeho ateliéru totiž vedle sebe visí dva malé obrázky. Jednak to je právě návrh okna pro kolínský dóm, jednak černo-bílá fotografie hrůzného nacistického vraždění.¹³ Jedním z hlavních Richterových témat je právě i vyrovnávání se se zločiny, které napáchal německý národ během II. světové války. Je ostatně málo známou skutečností, že právě českým Lidicím věnoval v roce 1967 Gerhard Richter jeden ze svých zásadních obrazů z 60. let, nazvaný *Strýček Rudi*,¹⁴ který zachycuje rozostřenou postavu usměvavého nacisty. Fotografii, která visí nad jeho pracovním stolem, však zatím Richter nedokázal, podobně jako se mu to povedlo u fotografie „strýčka Rudiho“, přeměnit v samostatné umělecké dílo. Hrůza, utrpení, děsivá krutost, bezedná propast, které se také nacházejí v nitru člověka, jsou podobně neuchopitelné, vzpírající se každému porozumění a výkladu, jako se vzpírá lidským emocím i logice Richterova kolínské vitraj. Vedle asociací, jako Stvoření, vždy většího Tajemství křesťanského Boha či prosté oslavy přírody i technické dovednosti člověka, si tedy může návštěvník dómu při pohledu na jižní portál vybavit i tuto okolnost. Nabízí další klíč porozumění, prvnímu pohledu ukryté, a přesto nesmazatelné memento. Připomeňme ještě, že nebýt ničivého bombardování Kolína, které rozmetalo staré okno a většinu historického centra na tisíce fragmentů, nevznikla by ani nutnost vytvořit pro jižní část transeptu katedrály novou vitraj.

Vitraj jako světelná membrána

Výše uvedené příklady snad alespoň částečně ukázaly, že tradiční starobylé médium vitraje zdaleka není mrtvé a poskytuje široké pole nečekaných možností. Tam, kde nevymizela odvaha vyzkoušet něco nového, vyjít na netradiční, nezajištěnou cestu v doprovodu prvotřídních umělců, se lze setkat s opravdovou uměleckou hloubkou a závažností jejího sdělení.

Vitraj totiž není jen obraz, který místo lampičky rozsvítilo slunce. Je to citlivá komplexní membrána, které dává život proměňující se světlo. Jako světelná stěna podstatně souvisí s danou architekturou a jejím obsahem a rozhodujícím způsobem ovlivňuje atmosféru vnitřního prostoru. Úspěch a mistrovství vitraje tedy nespočívá jen v tom, jak výrazný, inovativní a originální je konkrétní motiv, jak je kompozičně promyšlená konkrétní okenní plocha, jak zvládnutá je daná technologie, ale právě i v tom, jak se okno dokáže včlenit do celku prostoru, jaký lom atmosféry mu světelně dodá, jaké emoce a otázky v návštěvníkovi vyvolá, jakou novou závažnou hodnotu starému kostelu přidá a zda tato v čase a v dialogu s jeho „starými“ obsahy obstojí.

Poznámka: Vitraje si samozřejmě zaslouží barevné reprodukce. K ponechání černo-bílého obrazového doprovodu, který však odhaluje v barevných reprodukcích zasuté specifické rozměry děl, jsme se v *Salve* rozhodli především proto, že všechna pojednávaná díla jsou v mnoha barevných fotografiích lehce dostupná a vyhledatelná na internetu.

Tato studie byla lektorována.

POZNÁMKY:

1 / Gerhard Richter – *Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben*. Köln, Museum Ludwig / Metropolitanakapitel der Hohen Domkirche Köln 2007; HOLGER KUNDE – UWE JOHN (eds.): *Die Elisabethkapelle im Naumburger Dom mit den von Neo Rauch gestalteten Glasfenstern*. Petersberg 2008; GOTTFRIED BOEHM – JACQUELINE BURCKHARDT: *Sigmar Polke. Fenster / Windows Grossmünster Zürich*. Zürich – New York 2010.

2 / HARTWIG BISCHOF: *Marie-Alain Couturier. Ein Traditionalist und Revolutionär. Eine theologische Biografie*. Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag 2007. V českém jazyce vyšly ke Couturierově osobnosti a dílům, která inicioval, texty v *Salve* 2004, č. 4 – sakrální architektura a *Salve* 2007, č. 1 – teologie (a) umění.

- 3 / HOLGER BRÜLLS: *L'Art contemporain du vitrail en Allemagne*. Chartres, Centre international du Vitrail 2012.
- 4 / <http://www.centre-vitrail.org>.
- 5 / NEO RAUCH: *Neue Rollen*. Praha, Galerie Rudolfinum, 10. 5. 2007 – 5. 8. 2007.
- 6 / BRÜLLS: op. cit., s. 190.
- 7 / Podotkněme ještě, že červená barva a znázorňování světců a biblických scén v reáliích autorovy současnosti jistě není nic, na co by měla patent komunistická strana a socialistický realismus. Podobně jako ani hnutí homosexuálů nemá patent na duhové spektrum a katolíci na černou barvu.
- 8 / FRIEDHELM MENNEKES: „Lichtblicke in Köln. Gerhard Richters Domfenster und das Kunstmuseum Kolumba“. IN: *Stimmen der Zeit* 2008, č. 1, s. 49.
- 9 / *Gerhard Richter. Das kölnner Domfenster*, dokumentární film režisérky Corinny Belz z roku 2007.
- 10 / *Gerhard Richter Painting*, dokumentární film režisérky Corinny Belz z roku 2009.
- 11 / Citováno z Richterových *Poznámek* z 28. února 1985. IN: MENNEKES: op. cit., s. 52.
- 12 / Tamtéž, s. 55.
- 13 / Film *Gerhard Richter Painting...*
- 14 / GERHARD RICHTER: *Onkel Rudi*, 87×50 cm, 1965, Lidická galerie.

Ing. arch. Mgr. Norbert Schmidt (* 1975) je architekt, redaktor teologické revue *Salve* a vedoucí Centra teologie a umění při KTF UK. V současné době pracuje v AP ateliéru Josefa Pleskota. Samostatně realizoval rekonstrukci krypty kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze (2005) a upravil tamní presbytář (2009). V kostele doprovází intervence umělců jako Václav Cigler, Adriana Šimotová, Jindřich Zeithamml, Stanislav Kolíbal, Choi Jeonghwa, Patrik Hábl atd. V roce 2013 dokončil s Helenou Kohlovou úpravu liturgického prostoru klášterního kostela ve Slaném. Na téma vztahu teologie, architektury a umění publikuje v odborných i populárních časopisech.









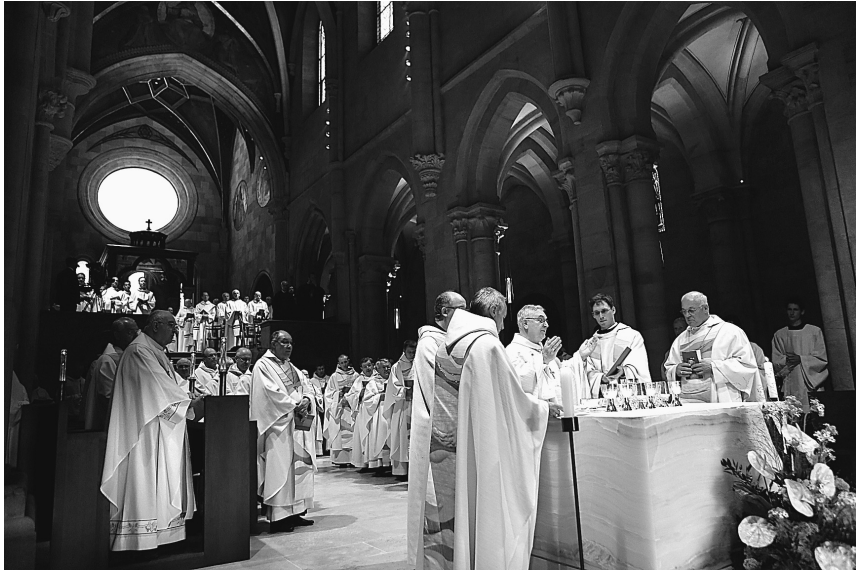














Alois Kölbl

Citlivá redukce

**Rekonstrukce opatského kostela v Pannonhalmě
a chrámu sv. Mořice v Augsburgu od Johna Pawsona**

Anglický architekt John Pawson už byl známý tím, že vytvořil interiéry vlajkových obchodů módního řetězce Calvin Klein, když francouzští trapisté rozeznali v jeho redukované řeči forem styl adekvátní jejich cisterciáckému ideálu a pověřili ho nejen několika zásahy do podoby francouzského kláštera Sept-Fons, ale především stavbou kláštera a kostela v Novém Dvoře v Čechách. Klášterní kostel trapistů udělal dobrý dojem též na benediktiny maďarského arciepatství v Pannonhalmě. Ti a posléze také farnost sv. Mořice v Augsburgu se rozhodli zadat úpravu svých kostelů přímo tomuto britskému architektovi. Při obou rekonstrukcích vsadil Pawson na radikální redukci a její souhru s do všech detailů promyšlenou inscenací světla, a to jak světla umělého, tak přirozeného, které vniká zvenčí.

V duchu Bernarda z Clairvaux

Svou citlivou radikalitu, jak ji rozvinul při novostavbě kostela v Novém Dvoře, Pawson mistrovsky uplatnil i při rekonstrukci vnitřního prostoru opatského chrámu v Pannonhalmě, v dialogu s vysoce kvalitním prostorem s dlouhou stavební historií. Maďarský architekt Ferenc Stornó v druhé polovině 19. století vymanil raně gotický bazilikální prostor se silně zvýšeným chórem nad halovou kryptou z barokní stylizace a v historizujícím slohu jej vybavil novogotickým oltářem, freskami a okny. Pawson ve spolupráci se skupinou maďarských architektů a po intenzivních diskuzích s památkáři odstranil nejen doplňkový mobiliář, ale dokonce i ústřední vybavení, jako je kazatelna nebo kruhové okno s vyobrazením sv. Martina. Ve svém formově reduktivním jazyce nově definoval centrální liturgická místa a od základů změnil inscenaci přirozeného a umělého světla. Tak dokázal, že opět můžeme vidět a prožívat spirituálně-estetickou kvalitu tohoto prostoru, jejímž základem je citlivé vyvážení objemů. Mohl přitom vycházet z oné krásné stavebně historické danosti, totiž že východní stěna

benediktinského chrámu má podle cisterciáckých ideálů podobu ploché stěny s centrální růžicí nad třemi úzkými okny. Použitím nadzemsky zářivého onyxu v centrálním kruhovém okně, na ambonu, oltáři a křtitelnici dochází k projasnění a vzájemnému sblížení oddělených prostorů podél centrální osy, kterou lze smyslově vnímat, a navíc také k vizualizaci vzestupného pohybu lidské duše k transcendentnímu světlu podle teologie a spirituality sv. Bernarda z Clairvaux. Členění okenní růžice do kříže skrze světelné osy spolu s větší světlostí v centrálních kruhových výsečích, která vznikla použitím tenčeji nařezaného kamenného materiálu, přirozeně otevírá další symbolické interpretační roviny. Použitý bílý onyx je navíc ušlechtilým materiálem, který Janovo Zjevení umisťuje do nebeského Jeruzaléma a vidění proroka Ezechiela do zahrady Eden. Na začátku prostorové osy mezi portálem a kruhovým oknem Pawson kruhovou křtitelnicí z téhož materiálu zdařile akcentoval místo nad základy románského westwerku a dal mu nový význam.

Odhalit původní organicky estetickou sílu tohoto chrámového prostoru a zároveň přitom zachovat – a s přesvědčivou silou nově akcentovat – všechny jeho historicky tradované funkce mnišského, farního a poutního kostela se Pawsonovi zdařilo v neposlední řadě tím, že vytvořil funkční postranní prostory pro oblékání mnišů a pro začátek liturgického procesu, které však návštěvníci kostela nevidí. Také krypta s relikvií sv. Martina získala úsporným zásahem zcela novou sílu vyzařování. Celkově právě díky zásahům, které nezapírají, že se zrodily na počátku 21. století, můžeme opět zakoušet původní kvality tohoto prostoru z počátku 13. století.

Bělostný světelný prostor

Na rozdíl od Pannonhalmy mohl John Pawson ponořit celý prostor augsburského chrámu sv. Mořice do jeho upřednostňované bílé barvy. Za to, že prostor přesto nepůsobí sterilně ani muzeálně, vdčíme uvědomělé reinscenaci historicky rostlé architektonické situace se specifickými znaky různých slohových epoch, dále použití tmavě mořeného dřeva na lavice a varhany, vedení světla a v neposlední řadě novému citlivému rozmístění kvalitních barokních soch.

Chrám sv. Mořice v centru města Augsburgu má za sebou dlouhou a na nejvyšší pohnutou historii. Byl založen roku 1019. Tehdy stál ještě mimo město. Když se původní stavba zřítla, vznikl na jejím místě roku 1314 kostel poněkud většího půdorysu, jehož zbytek se dodnes zachoval v částech vnějších zdí. Na východě byl k úzké a vysoké a navíc značně protáhlé budově přistavěn gotický

chór. Západní chór byl stržen v době reformace. V letech 1714/15 byla celá stavba barokizována a dokonce opatřena kupolí. Po bombardování v únoru roku 1944 ale zůstaly stát jen vnější zdi. Téměř celé vnitřní vybavení skončilo v plamenech. Po válce se Dominiku Böhmovi zdařila citlivá a přesvědčivá rekonstrukce, která dovoluje vnímat historii stavby, jakkoli promlouvá jazykem 20. století. Böhmovu koncepci však později zastřely další úpravy: zvýšení podlahy, změna pilířů a jiné zásahy.

John Pawson dobře udělal, když Böhmovu adaptaci historicky vzniklého prostoru příliš výrazně nezměnil, ale spíše ji zjasnil. Leccos také obnovil – například Böhmovu křestní kapli ve vstupní části chrámu, která mezitím změnila svou funkci. Šikovně využil Böhmových plochých kupolí v lodích, aby tam umístil zcela nenápadné LED osvětlení. Veškeré osvětlení se mu ostatně podařilo navrhnout tak, aby světelné zdroje nebyly nikde v chrámu vidět. Pawson dává nicméně silněji než Böhm vyniknout vysoké a úzké lodi a silně nasměrovanému protáhlému půdorysu longitudinálního kostela, v jehož optické ose z prosvětleného chóru jako by spěchala přicházejícím vstříc mistrovská barokní socha Krista Spasitele od Georga Petela. Pawson toho dosáhl uzavřením postranních vchodů a přemístěním barokních soch apoštolů ze stěn hlavní lodi na kamenné podesty v bočních lodích. Tak ještě více uvolnil cestu pro pohled ve směru hlavní podélné osy. Podlaha na horním chóru nesáhá až ke stěnám, což ještě zesiluje vznášející dynamičnost figury – to je jeden z mnoha zdařilých detailů Pawsonovy celkové kompozice. Podobně jako v Pannonhalmě zasklil všechna okna bílými, průsvitnými onyxovými tabulkami, které zásadně přispívají k homogenizaci prostorového účinku, a především jimi vstupuje rozptýlené světlo, které působí nadpozemsky a étericky. Přirozené inkluze a zbarvení materiálu dodávají velkým okenním plochám živost. Kromě bělosti vápna, jímž jsou pokryty stěny a stropy, a bělosti okenních ploch je zde jen silně kontrastní tmavá hněd' lavic a dveří a pak portugalský pískovec, z něhož je podlaha, oltář, ambon i křtitelnice a podstavce soch světců. Tak vznikl jednotný kontemplativní prostor, který je zjevným protikladem světského shonu živého městského centra, v němž tento dům Boží stojí.

Mohlo by se zdát, že v tomto radikálně longitudinálním kostele ustupuje do pozadí aspekt společenství ve prospěch koncentrace na individuální zbožnost. Ale jen na první pohled, vždyť mimo jakoukoli estetizující soběstačnost se tu myslelo na přesvědčivé prostory pro liturgie menších společenství: křestní a křížová kaple, ale především chór s pohledem na Petelova Krista.

Pawsonovy projasňující zásahy a jeho radikální redukce jsou přesvědčivé jak v maďarském opatském chrámu, který má plnit mnoho různých funkcí, tak

i v sakrálním prostoru v augsburském městském centru. A to především díky tomu, že v obou případech vyrostlo nové uspořádání prostoru jak z citlivého dialogu s historicky vzniklou substancí, tak i z aktuálního užívání.

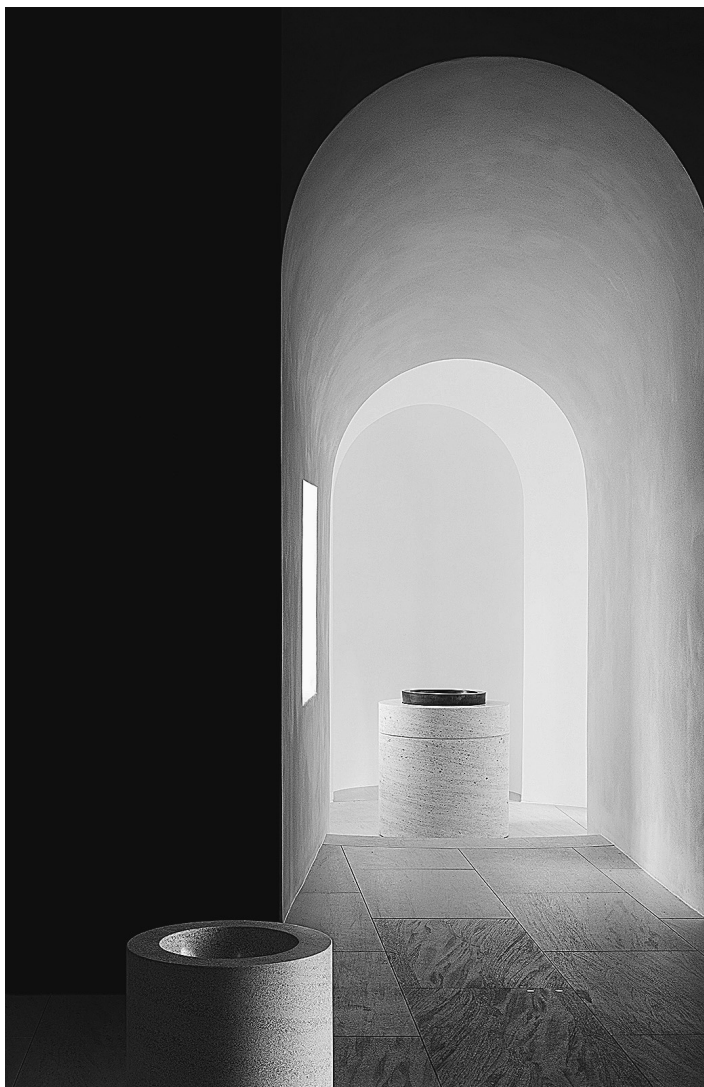
Z německého originálu přeložil Petr Babka.

Alois Kölbl (* 1968) je teolog a historik umění. Působí jako studentský farář pro univerzitu a vysoké školy v rakouském Grazu. Je duchovním asistentem Katolické akce ve Štýrsku a předsedou rakouské konference pro vysokoškolskou pastoraci. Vede uměleckou komisi diecéze Graz-Seckau, působí jako redaktor ekumenického časopisu *Kunst und Kirche* a je vydavatelem časopisu *Denken und Glauben*. Od roku 2004 vyučuje křesťanské umění na Karl-Franzens-Universität v Grazu. Působí také jako kurátor uměleckých projektů na tematickém poli církev a umění.





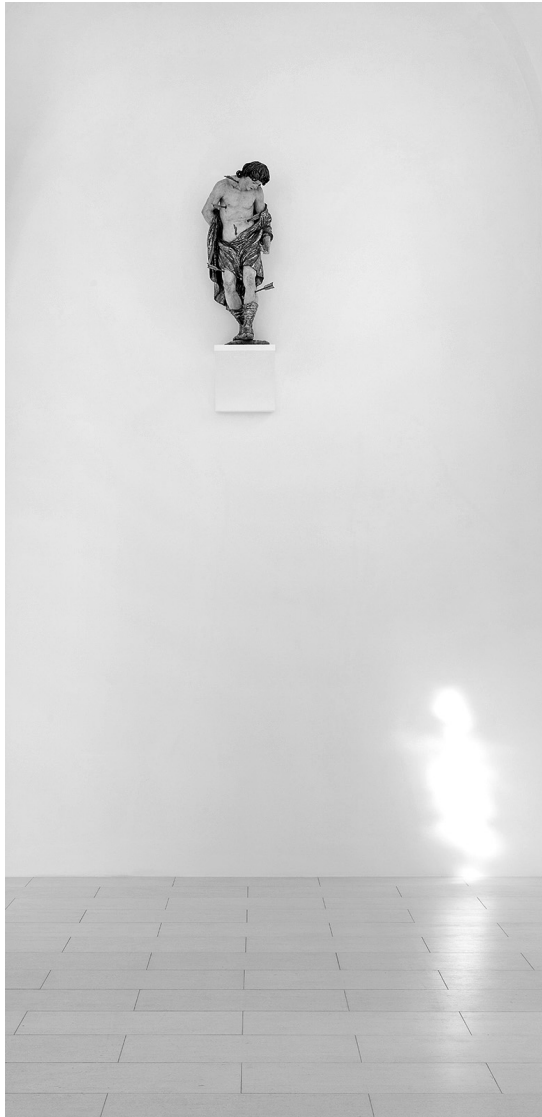
















Legenda k obrazovému doprovodu

- s. 1–3 Václav Cigler a Michal Motyčka: Procesní kříž pro karmelitánský klášter ve Slaném, 2013 (foto: Petr Neubert).

Jako vzácný klenot korunuje novou liturgickou úpravu klášterního kostela ve Slaném nový skleněný procesní kříž. V kostele existují již dvě výrazná ztvárnění ukřižování. Je tu Martinický oltář pocházející ze Svatovítské katedrály a barokní ciboriový oltář se sochou Ukřižovaného. Ciglerův skleněný kříž zcela současnými prostředky obohacuje prostor kostela o typ zářícího vítězného kříže, jak ho známe z pozdní antiky či středověkých zlatých křížů posázených drahokamy, tzv. crux gemata. Je fascinující, jak dynamicky skleněný kříž působí právě v pohybu, jak proměňuje vše, co je za ním, jak projasňuje celé své okolí a otevírá před očima každého jednotlivce jiný originální pohled. (Norbert Schmidt)

- s. 7, 8, 18 Arnulf Rainer: Bibelübermalungen. Ukázka tří prací současného rakouského umělce ze souboru přemaléb středověkých iluminací ze sbírky Frieder Burda (*Bůh stvořil světla na obloze, Světla na nebeské klenbě, Bůh tvoří svět*), 2000.
- s. 28–36 Bílá sobota v pražském Akademickém kostele Nejsv. Salvátora, 2004–2013 (foto: Martin Staněk).

Fotografie Martina Steckera

- s. 44 Cisterciácký klášterní kostel ve francouzském Fontenay (12. století).
- s. 63–66 Katedrála Saint-Denis na okraji Paříže (12. století).

Vybral jsem mistry z různých zemí a dal jim vymalovat pestrou řadu horních i dolních skel nových oken, od kmene Jesse v závěru kostela až po okno nad hlavní vstupní branou do kostela. (opat Suger)

- s. 104, 105 Pohled na benediktinský klášter v maďarské Pannonhalmě.
- s. 132 Římský Pantheon (2. století).
- s. 133 Závěr katedrály ve francouzském Chartres (13. století).
- s. 134 Kopule římského kostela San Carlo alle Quattro Fontane od Francesca Borrominiho (17. století).
- s. 151, 152 Kostel francouzského benediktinského opatství Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) (12. století).

Mgr. Martin Stecker (1957) je odborný asistent Katedry fotografie a vedoucí Studia Katedry fotografie na FAMU. Vystudoval na FAMU obor umělecká fotografie, působil jako umělecký fotograf a externí vyučující. V roce 1999 se stal kmenovým pedagogem a učí techniky fotografie architektury a krajiny. Podílel se na expozici nově rekonstruovaného muzea v Sedlčanech a tvoří multimediální programy pro výstavy doma i v zahraničí. Jeho fotografie jsou publikovány např. v knihách *Umělecké památky Prahy, Praha město kutelů, Kostely na Sedlčansku*, v katalogu pro výstavu *Keltské umění* v Tokiu či v katalogu putovní evropské výstavy *Střed Evropy okolo roku 1000*.

- s. 74 Interiér kaple v Houstonu s obrazy Marka Rothka, 1971.
s. 86, 87 Neo Rauch: Vitraje pro kapli sv. Alžběty Durynské v Naumburgu, 2007.

Nejštědřejší Pán, který poskytl výrobcům těch nádherných vitrají mezi ostatními skvělými věcmi také dostatek safírového skla a volné prostředky – přes osm set liber –, jistě nestrpí, aby se pro nedostatek peněz nedokončil zbytek prací. Vždyť sám je počátkem i koncem. (opat Suger)

- s. 88–90 Sigmar Polke: Vitraje v katedrále v Curychu (2007–2009).
s. 91, 92 Gerhard Richter: Vitraj v jižním portálu katedrály v Kolíně nad Rýnem (2007).

Protože okna mají díky skvělé práci a obrovským nákladům na malované a safírové sklo velikou cenu, pověřil jsem jednoho mistra toho řemesla, aby se staral o jejich ochranu a údržbu, a jednoho zkušeného zlatníka jsem pověřil údržbou zlatých a stříbrných ozdob. (opat Suger)

- s. 104–114 Úprava liturgického prostoru a celého interiéru klášterního kostela v maďarské Pannohalmě od Johna Pawsona, 2006–2012 (foto: Martin Stecker [104, 105], Tamás Bujnovszky [106–111, 114], Richard Davies [112, 113]).

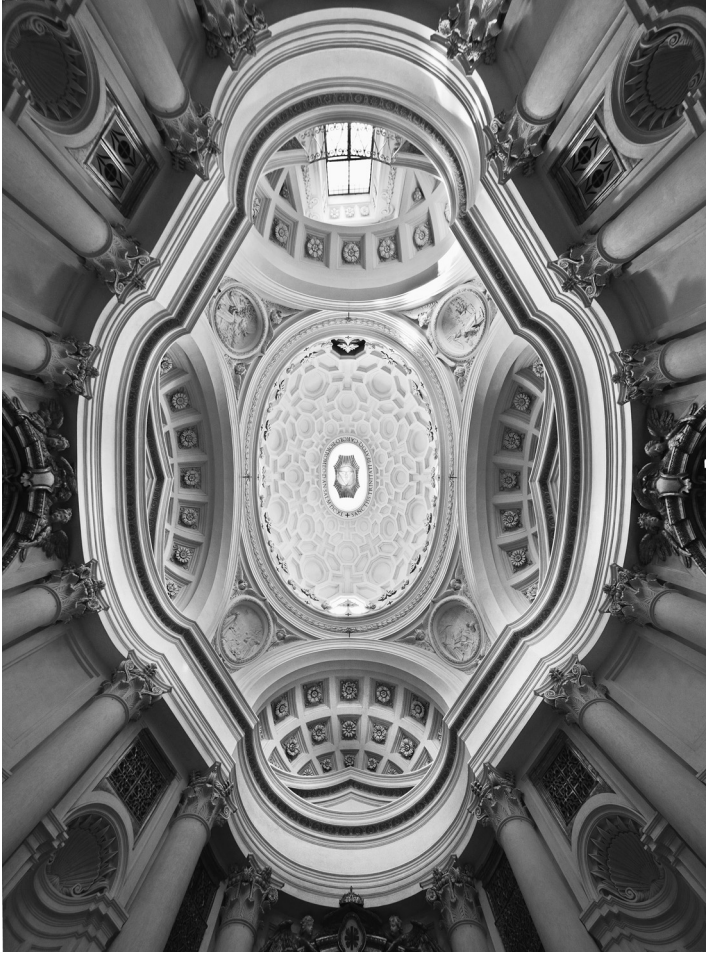
Po svém nástupu na místo opata jsem z prostředku kostela odstranil tmavou dělicí zeď, aby nádherný obrovského prostoru kostela nekazily podobné přepážky. (opat Suger)

- s. 119–128 Úprava liturgického prostoru a celého interiéru farního kostela sv. Mořice v Augsburgu od Johna Pawsona, 2008–2013 (foto: Gilbert McCarragher [119–122, 124–127], Alois Kölbl [123, 128]).

Mám rád krásu Božího domu, mnohobarevný lesk drahokamů mě odvádí od vnějších starostí a přenáší mě z hmotného světa do nehmotného, k upřímnému rozjímání o bohatství svatých ctností a je mi, jako bych dlel kdesi mimo tento svět, na místě, které neleží docela ani v špíně tohoto světa, ani v čistotě nebes, na místě, odkud bych se mohl s pomocí Boží povznesením přenést vzhůru do vyšších sfér: (opat Suger)







Recenze a anotace

Prudentius: *Kniha hodinek (Cathemerinon)*

Praha, Herrmann a synové, 2012. Přeložil Martin C. Putna.

Martin C. Putna pokračuje ve vydávání pramenů k poznání pozdněantického duchovního světa, křesťanského i pohanského, světa „posledních Římanů“ v edici, která je pojmenována právě takto. V roce 2012 vydal svazek, jehož kořeny sahají do dávných dob jeho vlastních studií: revidoval, komentoval a úvodem opatřil překlady hymnů básníka Aurelia Prudentia Clementa (348 – někdy po roce 405), kterými se zabýval už během latinářských univerzitních let (ukázka vyšla v roce 1990 v časopise *Souvislosti*), a v českém překladu zpřístupnil celek sbírky nadepsané v originále grecismem *Cathemerinon* – název překládá *Kniha hodinek*, v narážce na „hodinky“ jako jednotlivé části církevního officia. Volba sbírky v rámci Prudentiova díla není náhodná: jak nás překladatel přesvědčuje v úvodu, je to „právě a jediné pro *Cathemerinon*“, proč je Prudentius považován za „největšího básníka křesťanské antiky“ (s. 63) – myšleno nejspíš mezi těmi, kdo psali latinsky.

Překlad je opatřen úvodem (s. 7–94), který se věnuje nejen *Knize hodinek*, ale i dalším Prudentiovým dílům (Putna jejich názvy překládá: *Proti Symmachově řeči*, *O věncích*, *Zbožštění*, *O původu hříchu*, *Boj o duši* a *Dvojí hody*) a v neposlední řadě metrice hymnů a tradici i možnostem jejich poetického převádění do češtiny. Hymny obsažené v knihách hodinek jsou dvojího typu podle souvislosti s časovým zařazením – jednak hymny k denním dobám („hodinkám“, tedy Hymnus na zpěv kohouta, Hymnus ranní, Hymnus před jídlem, Hymnus po jídle, Hymnus k rozsvícení lampy a Hymnus před spaním), jednak hymny k různým příležitostem v běhu církevního roku a v širším plynutí času (Hymnus postní, Hymnus k zakončení půstu, Hymnus na celý život, Hymnus pohřební, Hymnus vánoční, Hymnus tříkrálový). Jsou rámovány básnickou předmluvou a epilogem.

Prudentius tu navázal na soubor hymnů mediolánského biskupa Ambrosia – svatého Ambrože (339–397) –, který ho časově nepatrně předcházel. Církevní tradice z rozsáhlejších Prudentiových skladeb abstrahovala do breviáře některé sloky hymnů *Cathemerina* jako součást officia. Překladatel na to soustavně upozorňuje a v úvodu si i klade otázku, zda takové hymny, tematicky spojené s jednotlivými částmi dne nebo významnými okamžiky roku, mohly sloužit v nějaké křesťanské komunitě jako prakticky provozované hymny, součásti officia (používá slova „protobreviář“, s. 49; nebo má být „protohymnář“?). Odpověď hledá s Jacquesem Fontainem v hypotéze, že Prudentius mohl žít v rodné Hispánii jako statkář, tedy ve *ville*, která fungovala jako jeden z předchůdců pozdějších západních klášterů, byla sídlem komunity více nebo méně asketické (obdobných příkladů známe ze sklonku staré římské říše víc). Tak či tak (není to vyloučené, stěží se to kdy potvrdí) může taková hypotéza sloužit jako interpretační návod – a z tónu, kterým ji Martin Putna rekapituluje, je zřejmé, že je to i jakési jeho překladatelské východisko: tyto verše nejsou jen literární variace na motivy křesťanské liturgie, ale jsou to slova, která lze liturgicky číst, prožívat nebo používat. O to

výrazněji pak čtenáře zaujmou v hymnech motivy, které je zmíněnou hypotézou připraven vnímat téměř jako realistické „záběry“ ze všedního života imaginární intelektuální asketické komunity (Hymnus ranní, s. 117):

K Tobě se modlit učíme
myslí upřímnou, bezelstnou,
slzami, slovy, písněmi
i skloněnými koleny.

Toto je naše umění,
náš zisk a naše bohatství,
to dílo započínáme,
když slunce v září povstane.

Vládne tady mírná askeze – *laxus ac liber modus abstinendi* (s. 212n.). Překladatel nabízí, abychom se s ním na Prudentia dívali jako na křesťanského pokračovatele Vergilia a Horatia v té jejich poloze, kdy jako básníci chválí život mimo velká kulturní centra a vděčně velebí skromné, ale postačující životní dary. Nejspíš i proto Putna celek Prudentiova díla nejenom nestaví na odiv, ale téměř před ním čtenáře varuje – a českému čtenáři nezbyvá, než Putnovi věřit, protože jiné dílo než *Cathemerinon* není v překladu k dispozici; může ovšem číst latinsky, neplatí-li pro něj demlovský povzdech, že latinsky už se neumí. Celý tento interpretační klíč (statek, teologický básník v ústraní na venkově, pravidelný životní rytmus) je nakonec sice subjektivní, ale účinná aktualizace překladu. A myslím, že překladatel má na vlastní aktualizovaný pohled právo právě proto, že tu překládá starokřesťanské verše, a ne prózu.

Nových překladů ze staré křesťanské literatury přibývá, ale samozřejmě především překladů prozaických. Z řečtiny a latiny se většinou překládá když ne archaizujícím, tak alespoň zcela neutrálním až neutralizovaným jazykem, takže to působí, jako by celou patristickou produkci obstaral jeden stylista v jedné jazykové tónině, nevybočující z okruhu těch jazykových prostředků, které všichni zaručeně sdílíme. Mnohem větší důraz se při vydávání překladů klade na vysvětlivky a poznámky, věcnou interpretaci v doprovodných textech. Kdyby tomu tak bylo i u starokřesťanské poezie, bylo by to smutné. Prudentiův překladatel se vydal cestou přebásnění a hledal pro formální rysy autorových hymnů odpovídající rysy české, vycházející z domácí poetiky. To je snazší v případech forem už zavedených, jako u pravidelných čtyř osmislabičných veršů ve sloce nebo básní se sappickými strofami (tedy vlastně u písniček). Kde mu to česká poetická tradice neumožňovala, nebo kde byla prostá nápodoba krkolomná, substituoval. Ke snaze oživit překlad lexikálně (s. 116: „To jenom my jsme nedbalí / výdělečku a úroku...“; s. 263: „nebesklon“) přidává touhu zaujmout formálně, rytmem a rýmem, případně asonancí. Asonance jednak rozšiřuje překladatelovy lexikální možnosti (s. 85), jednak výslednou báseň zbavuje dikce tradiční dobře rýmované a rytmicky přesné

české básně řekněme v lumírovském stylu – rým sám posunuje poetiku z antické k novější (středověké a novější), asonance pak působí volně a moderně. K dojmu dnešní dikce může překvapivě vést i dělení slov na slabiky: například ve verši „že je to poukaz k naději“ (s. 107) zbyly na *pou-kaz* jenom dvě slabiky. K dojmu literárního bohatství a většího rozpětí pak na obrácené straně stylistického spektra může přispět klasickofilologické překládání „antických reálií“ nebo slovníkových výpůjček: *Tonans* = *Hromovládce* (s. 179, vysvětleno v poznámce: Iovův přívlastek použit pro Boha Otce); „to je krvavá Chyrybda, / které v knize klné Jan“ (s. 181: Charybdis vypůjčena z hrdinských zpěvů pro šelmu z Apokalypsy), *héros* (s. 181, pojmenován je tak Kristus a v překladu jsou vyznačeny dlouhé samohlásky, aby byl zřejmý výpůjčkový charakter slova z antické rétorické zbrojnice). „Antičtější“ než latina působí v českém stylistickém prostředí mnohdy řečtina – Putna překládá *Verbum* jako *Logos* (s. 187). Krajním případem antikizující aktualizace je pak překlad *regimen* jako *vozataj* (s. 207); překladové pojmenování Krista je nejenom lexikální narážkou, ale ještě i explicitně v překladatelově poznámce návodem k platónskému výkladu (dialog *Faidros*) a Martin Putna rovnou deklaruje, že jde o posun vědomý a že „u Prudentia to dává smysl“ vzhledem k jeho dílu *Boj o duši*.

Úvodní studie je také v dobrém slova smyslu zaujatá a autor se v ní nesnaží skrýt za svůj text. Vysvětluje své stanovisko a pojetí Prudentiovy poezie jako celku a ani tady není jeho jazyk bez individuálních charakteristik: živá dikce je tu modelovaná slovosledem, nefádní dojem vzbuzuje lexikální napětí (přechodníky a papírová slova jako *jež* se tu potkávají s mladickým přirovnávacím *coby* – něco jako krásné stylistické setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole).

Positivity nového překladu Prudentia je znalost dosavadní zčešťovací tradice. Putna ji nejen zná, ale také hodnotí a popisuje. K starověkému Prudentiovi samému to sice nevede, ale je to většinou cesta, jak se dobrat vlastní kulturní tradice a jak svou práci napojit na dílo předchůdců, jak budovat Prudentia českého. Individuální a rozumně experimentující překlad starokřesťanského básníka nutno hodnotit jako významný bod této stavby, konečně celek po řadě dílčích překladů malých úryvků. Snad tu máme také naznačenu cestu, jak se v češtině zmocnit dalších významných autorů a děl.

Ondřej Koupil

Radek Tichý: Liturgie evangeliáře. Láska církve k Božímu slovu
Praha, Krystal OP 2013

V ediční řadě Liturgie vydalo nakladatelství Krystal OP licenciát ní práci Radka Tichého, který v současné době studuje liturgiku na *Pontificio Ateneo s. Anselmo* v Římě. Jedná se o autorský překlad textu, psaného původně ve francouzském jazyce. Uvedené skutečnosti vysvětlují – kromě jejich prosté existence a nedostupnosti v češtině – výběr edic pramenů i sekundární literatury především z románských jazykových oblastí. Knihu otevírá krátká předmluva Guida Mariniho, ceremonáře emeritního

papeže Benedikta XVI. a papeže Františka. Radek Tichý totiž zároveň působí jako jeden z pomocných papežských ceremonářů.

Publikace je rozdělena do tří částí. První z nich, nazvaná „Některá úvodní témata“ (s. 11–28) popisuje místo hlásání Božího slova během mešní liturgie a intronizaci knihy evangelií na začátku mše svaté. V této části autor také vysvětluje způsob uspořádání jednotlivých čtení z Písma svatého z hlediska liturgického roku.

Druhý, centrální oddíl knihy „Liturgie hlásání evangelia krok za krokem“ (s. 29–80) obsahuje výklad jednotlivých ritů, jež provázejí zpívání či četbu radostné zvěsti v římské mešní liturgii: zpěv před evangeliem, požehnání kadidla, požehnání jáhnovi, procesie od oltáře k ambonu, rity těsně předcházející přednesu evangelijní perikopy, orientace a postoj těla při její četbě a rity následující po skončení četby. Radek Tichý postupuje při vysvětlování dílčích prvků liturgie evangeliáře ve třech krocích: (1) Ve vybraných střípcích z historie ukazuje proměny chápání konkrétního gesta, a tedy i jeho vnější proměny při liturgickém slavení; (2) druhý krok spočívá v popisu současné podoby ritu po II. vatikánském koncilu, na který navazuje (3) krátká liturgická reflexe autora k právě probranému úseku.

„Celkový pohled“ (s. 81–87) knihu formou syntézy uzavírá a obsahuje dvě části: pohled na historický vývoj a teologii hlásání Božího slova ve mši svaté. Zde Radek Tichý shrnuje, jaká témata obsahuje liturgie evangeliáře jako celek a uvádí tři aspekty: (1) přítomnost vzkříšeného Krista v hlášeném slově, jež má stát na začátku úvah o znameních přítomných v této části liturgie: „Je to evidentně přítomnost Krista, která je klíčem ke struktuře hlásání evangelia. Tak jako při slavení svátostí jedná sám přítomný Kristus a tato jeho přítomnost vyžaduje přípravu prvků, které ke slavení slouží [...], i přípravu těch, kdo mají svátost přijmout, také svatost evangelia vyžaduje přípravu.“ (s. 86) (2) Kvalitativní odlišnost hlásání evangelia od přednášení jiných textů se vyjadřuje specifickými výrazy *proclamare* a *annuntiare*. (3) Jinakost evokuje i používání slovesa *elevare* pouze pro pozdvihování knihy evangelií z oltáře a eucharistických darů taktéž z oltáře – „liturgické gesto tedy samo o sobě svědčí o tom [...], že slavení Slova a eucharistie jsou tak úzce spojeny, že tvoří jeden akt kultu.“ (s. 85)

Stručný závěr (s. 88–90) nabízí pět poznatků vycházejících ze specifické přítomnosti Krista v Božím slově při liturgii. (1) V návaznosti na sv. Lva Velikého chápe Radek Tichý svátost šířeji „jako liturgické slavení církve, která používá znamení složená ze slyšitelných slov, viditelných gest a hmatatelných prvků“ (s. 88). (2) V průběhu bohoslužby slova se liturgické shromáždění setkává s Ježíšem v textu evangelia a (3) tomuto setkání předchází příprava zapojující smysly. (4) Cílem konaných gest je pomoci ve vnímání slov a uvěření v přítomnost Krista, „který k nám chce mluvit dříve, než začne lámat chléb“ (s. 89). (5) Nakonec autor podtrhuje nutnost změn vnějších liturgických prvků: „Liturgické prvky se mohou a musí měnit, jestliže do nich proniklo něco, co liturgii neodpovídá, nebo jestliže se změnila společnost, jejíž je církev integrální součástí“ (s. 89).¹

Radek Tichý rozdělil texty, na něž se odkazuje, do dvou částí. (1) Seznam studovaných pramenů obsahuje patristická díla, komentáře středověkých autorů, liturgické prameny rozdělené podle

období vzniku (středověk, renesance, potridentské období, přípravná schémata pro *Všeobecné pokyny k římskému misálu*, doba po II. vatikánském koncilu) a dokumenty magisteria. Z církevních otců se autor přímo v poznámkách pod čarou odvolává na svaté Cypriána, Justina, Jeronýma a Augustina, z dalších spisovatelů na Tertuliána. Středověcí komentátoři, kupříkladu Amalarius z Mét, Sicardus z Crémony nebo Guillelmus Durantus, a velké množství mešních řádů slouží autorovi jednak k předložení vývoje, rozmanitosti a také různých výkladů jednotlivých gest, jednak místy k poukázání na důrazy pramenů (např. výskyt slova „chvályhodně“). Z textů učitelského úřadu stojí v pozadí řady reflexí posynodní apoštolská exhortace papeže Benedikta XVI. o Božím slově v životě a poslání církve *Verbum Domini* z roku 2010.

(2) Seznam citované literatury obsahuje řadu titulů sekundární liturgické literatury a pomůcky, především *Caeremoniale episcoporum* Josepha Catalana. V *Liturgii evangeliaře* autor používá práce klasiků liturgické vědy (např. Joseph Andreas Jungmann), práce historické (např. Cyrille Vogel), historicko-liturgické (např. Mario Righetti), i spirituálně-teologické (např. Goffredo Boselli). V částech týkajících se období po II. vatikánském koncilu se Radek Tichý opírá mimo jiné o dílo Maurizia Barby.

Název knihy *Liturgie evangeliaře* odkazuje k autorově snaze předložit výběrový, ale pramenně povitý přehled dějin hlásání evangelia v římském slavení eucharistie. K tomuto účelu vhodně slouží přeložené citace z edic starších i novějších teologů. Podtitul publikace *Láska církve k Božímu slovu* směřuje k pochopení významu liturgie evangeliaře, jež se odehrává ve slavení církve. Nenásilně obsahuje apel k hlubšímu pochopení, když stále znovu odkazuje k základním rubrikám obsaženým ve *Všeobecných pokynech k římskému misálu*, *Úvodu k mešnímu lekcionáři* a konečně v textu bohužel dosud v českém jazyce nedostupnému, totiž v *Úvodu k římskému evangeliaři*. Právě spojení historické a teologicko-liturgické roviny založené na (stále nedostatečně rozšířené) znalosti zmíněných závazných textů povede k plnějšímu prožívání radosti z hlásání radostné zvěsti ve shromáždění církve.²

K historické a teologicko-liturgické rovině by bylo možno v budoucnu (sám autor hovoří v úvodu o zamýšlené stručnosti) přidat ještě další dvě, a to třeba i ve formě exkurzů: uměnovědnou a praktickou. Pojednání o vzhledu a výzdobě evangeliařů a evangelistářů samo o sobě jistě nepostihuje celek liturgie hlásání Božího slova. Láska církve k němu – uvedená v podtitulu publikace – se ale vyjadřuje i tímto způsobem. Některé praktické poznámky týkající se např. průvodů, mikrofonu, způsobu četby či zpěvu apod. by společně se schémata a nákresy mohly pomoci nejen hlasatelům evangelia, ale i ceremoniářům, příslušujícím a lektorům. Tím ovšem nechceme dílo Radka Tichého směřovat k ministrantské příručce, pouze poukázat na vhodnost propojit všechny roviny (historickou, teologicko-liturgickou, kunsthistorickou a technicko-praktickou) spojené s liturgií evangeliaře.

Kromě tohoto by bylo možné prohloubit ryze teologickou rovinu. O výše zmíněnou exhortaci *Verbum Domini* se totiž opírá i dokument Mezinárodní teologické komise z roku 2011 *Teologie dnes: perspektivy, principy a kritéria*, který začíná tématem naslouchání Božímu slovu. Hned v první kapitole uvádí tři důležité body: „Naslouchání Božímu slovu je definujícím principem katolické teologie, neboť nás přivádí k porozumění, zvěstování a formování křesťanské komunity.“³

Brožovaná publikace s kvalitní sazbou (vyjma s. 88) a vkusnou obálkou náleží do edice Liturgie, již by jistě přes zdařilost vzhledu jednotlivých dílů prospěla jednotná grafická úprava. Čtenář by v dobře navazujícím textu ocenil chybějící číslování kapitol a věcný rejstřík v závěru knihy. Překlepy se v knize vyskytují minimálně, jazyková stránka odpovídá odbornosti i čitelnosti (snad kromě nadužívání slov víceméně a nicméně).

Pro český knižní trh a odbornou i širší veřejnost představuje *Liturgie evangeliáře* velmi vítaný přínos a obohacení, protože zaplňuje další z mnoha mezer v soudobé české liturgice. Kvalitní liturgické pojednání, obsahující jak analytické kroky, tak teologicko-liturgickou syntézu, lze doporučit k pozorné četbě a zařazení do knihovny za účelem další práce s ním. Závěr recenze může patřit pozitivně laděným slovům Radka Tichého, která podtrhují radostný aspekt liturgie evangeliáře: „Když dnes při mši vidíme, jak je ve vstupním průvodu za doprovodu světla a kadidla přinášena kniha evangelií a jak je položena na oltář, můžeme si být jisti, že mezi svůj lid přichází vzkříšený Pán, aby promlouval o věčném životě a o pokoji.“ (s. 28)

Michal Sklenář

POZNÁMKY:

1 / Zde můžeme úvahu doplnit o teologii jakožto integrální součásti církve: „Obsahové určení ‚teologie‘ vychází z reflexe o její nutnosti jako funkce církve. Poslání církve zvěstovat evangelium všem lidem (Mt 28,19) zahrnuje i úkol zprostředkovat Zjevení odpovídající formou ve vyjadřování a dosvědčování, aby ho člověk mohl v daných duchovních, psychických a kulturních podmínkách přijmout.“ G. L. MÜLLER: *Dogmatika pro studium i pastoraci*. Kostelní Vydří 2010, s. 13–14.

2/ „Slovo Boží, svěcené lidem v Písmu svatém, uchovávané a předkládané učitelským úřadem církve a slavené v liturgii je výsadním a nenahraditelným nástrojem působení Ducha Svatého v kultickém životě věřících. Jelikož nasloucháním Božímu slovu roste a buduje se církev, musí si křesťanský lid osvojit důvěrný vztah k Písmu svatému a nechat se proniknout jeho duchem.“ KONGREGACE PRO BOHOSLUŽBU A SVÁTOSTI: *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*. Kostelní Vydří 2007, čl. 87.

3/ MEZINÁRODNÍ TEOLOGICKÁ KOMISE: *Teologie dnes: perspektivy, principy, kritéria*. Olomouc 2013, čl. 4.

Peter Kreeft: Návrat ke ctnostem
Praha, Krystal OP 2013

Autor sice tvrdí, že kniha je tuctová učebnice morálky, ale není tomu tak – alespoň co do žánru a metody výkladu. Vznikla na základě přednášek pro vysokoškoláky, přednášek velice živých a tvořivých, plných překvapivých zvratů a souvislostí, které samy dovedly posluchače k řešení nastolených otázek – a teprve tento výsledek je tradiční, starý několik tisíc let, prostě „tuctový“. Není jiné cesty než návrat ke starým ctnostem! Kniha poslouží jako nepřeberný zdroj inspirace pro všechny učitele etiky či katolické morálky na středoškolské i vysokoškolské úrovni, a samozřejmě pro všechny, kdo hledají, jak být plně člověkem.

Charles Journet: Promluvy o milosti, o Eucharistii, o Marii, o Duchu svatém
Praha, Krystal OP 2013

Duchovní cvičení kardinála Journeta určená laikům nebo řeholním sestrám ukrývají čisté zlato teologie a nauky o duchovním životě. Otec Journet uměl jedinečným způsobem a pomocí prostého jazyka otevírat mysl posluchačů, aby chápali i ta nejhlubší tajemství víry; dokázal probouzet žízeň po poznání pramenů; učil věřící hledat svobodu v setkání s Boží krásou. Jakoby nevědomky jim zároveň předával oheň a mír, kterým hluboká kontemplace naplnila jeho vlastní srdce.

Divo Barsotti: Píseň písní. Duchovní výklad
Kostelní Vydrů, Karmelitánské nakladatelství 2013

Píseň písní je biblická kniha, jejíž alegorické významy přitahovaly velký zástup křesťanských i židovských mystiků. U jejího zrodu stála sbírka svatebních písní opěvujících lásku mezi mužem a ženou, z nichž některé vznikaly už v dobách krále Šalomouna. Židé si *Píseň písní* vykládali jako alegorii vztahu Boha k Izraeli, křesťané v ní viděli vyjádření lásky mezi Kristem a jeho nevěstou církví, potažmo vztah lásky mezi duší a Bohem. V souladu s celou křesťanskou tradicí se Barsotti pokouší o *lectio divina*, kdy nechá Boží slovo promlouvat ke svému srdci, nechá se jím oslovit a pohnout k novému obrácení. *Píseň písní* v jistém smyslu slova celou starozákonní Bibli uzavírá, když ohlašuje Boží vtělení, prolomení všech přehrad mezi člověkem a Bohem. Kniha zjevuje samu podstatu duchovního života, který není jen souhrnem nějakých náboženských praktik. Pravý duchovní život vyvěrá ze vztahu lásky a je ve službách vztahu mezi Bohem a člověkem. Jde v něm o zkušenost toužebného hledání druhého i prohlubujícího se sjednocení, které přináší člověku radikální proměnu.

Petr Sláma: Nové teologie Starého zákona a dějiny
Praha, Vyšehrad 2013

Autor představuje několik desítek starších i nových teologií Starého zákona s ohledem na to, jak jejich autoři rozumějí dějinám, jakou mají představu o dějinách starověkého Izraele a jak s touto představou pracují. Kromě encyklopedického představení těchto teologií se autor zamýšlí nad povahou dějin a jejich vztahem k teologické práci a ke křesťanské víře.

Řehoř z Nyssy: O stvoření člověka
Praha, Oikoymenth 2013

Ve spise *O stvoření člověka* vytvořil Řehoř ze stoických zdrojů, z biblických interpretací inspirovaných Filónem a Origenem i z postřehů antického lékařství poměrně soustavné antropologické pojednání. Hlavním tématem je přitom pojetí člověka jako Božího obrazu na základě slov knihy Genesis 1,26. Řehoř uvádí všechny druhy dobra, na nichž dal Bůh člověku podíl, přesto nejvýraznějším rysem, jímž se člověk Bohu podobá, je podle jeho přesvědčení nepochopitelnost podstaty. Nejen člověk jako jednotlivec, sestávající z duše i těla, ale i celé lidstvo jakoby v jediném těle tvoří podle Řehoře úplný Boží obraz. Dynamičnost tohoto Božího obrazu je patrná jak v rámci vývoje jednotlivce, tak i v růstu celého lidstva, od prvního až do posledního člověka v dějinách spásy. Edice díla je řecko-česká. Úvodní studie, překlad a poznámky Magdalena Bláhová.

Miroslav Vepřek: Modlitba sv. Řehoře a Modlitba vyznání hříchů v církevněslovanské a latinské tradici
Olomouc, Univerzita Palackého Olomouc 2013

Monografie je věnována komplexní analýze dvou pozoruhodných církevněslovanských paraliturgických textů. Analýza vychází z komparace s jejich dosud neznámými a v nedávné době autorem objevenými latinskými předlohami. Díky neustálému zřetelu k českému jazyku a teritoriu tato publikace přispívá k poznání našich nejstarších kulturních dějin.

Aurelius Augustinus: O nesmrtelnosti duše Praha, Oikymen 2013

Nedokončené rané pojednání z roku 387 navazuje svým tématem zvláště na Augustinova *Soliquia* – mělo být patrně jejich třetí knihou. Augustin se zde pokouší ukázat, že lidská duše je nedílně spjata s neproměnnou božskou *ratio*, a proto nemůže zemřít. Jakkoli se Augustin nechává v mnohém inspirovat Ciceronem a novoplatónskými zdroji, nepřebírá platónskou myšlenku duše, která se ustavičně znovu vtěluje, ale pokouší se provést svou úvahu jinak. Latinsko-české vydání. Úvod, překlad a komentář Lenka Karfíková.

Markéta Porete: Zrcadlo prostých duší Praha, Malvern 2013

Zrcadlo prostých duší bezesporu patří k nejpozoruhodnějším dílům evropského středověku sepsaným v lidovém jazyce. Alegorický rozhovor Duše s Láskou a Rozumností o nejhlubších duchovních a teologických otázkách byl po staletí předáván anonymně. Zrcadlo bylo příležitostně považováno za dílo neznámého kartuziánského mystika, svaté Markéty Uherské, či dokonce blahoslaveného Jana van Ruysbroecka. Právě autorství knihy bylo odhaleno teprve v půli 20. století. Za její pisatelku byla označena Markéta Porete, severofrancouzská bekyně, upálená 1. června roku 1310 v Paříži jako nenapravitelná kacířka. Její dílo bylo zakázáno, některé jeho myšlenky, vytržené z kontextu, ztotožněny s tezemi „sektý svobodného ducha“ a jako takové opakovaně odsuzovány. Ve svém díle Markéta Porete jedinečným způsobem spojovala teologické tradice předchozího století (Bernard z Clairvaux, Vilém ze St. Thierry, Richard ze Sv. Viktora) a dionysiovskou negativní teologii s jazykem kurtoazní lyriky a dvorských románů. Svou mystickou řeč oprostila od vizí a obrazného vyjadřování, upomínajíc tak na Eckharta, jemuž také byla ve skutečnosti inspirací. *Zrcadlo prostých duší* Markéty Porete lze tak považovat rovněž za významný kořen „německé mystiky“, náboženské a myšlenkové tradice, jejíž vliv v dalším duchovním vývoji Evropy bude nesmírný.

Mistr Eckhart: O rození věčného Slova. Křesťanská praxe rození Božího Syna Praha, Malvern 2013

Kniha přináší výběr z tzv. pseudo-eckhartovské literatury. Předkládaný traktát *O rození věčného Slova v duši* svým odměřeným, ale zároveň uceleným způsobem syntetizuje Eckhartovo učení o rození Boha v duši a jakožto příručka křesťanské meditace z počátku 14. století je svědkem duchovní praxe evropského středověku. Následující soubor výroků, marginálně nalezených ve středověkých rukopisech, pak doplňuje a rozšiřuje Eckhartovo dílo.

Dietrich Bonhoeffer: Následování Praha, Kalich 2013

Jeden z nejdůležitějších teologů 20. století osvětluje vztah křesťana a Ježíšova učení. Co dnes znamená vzít vážně Ježíšovo slovo, jak se dnes má stát učedníkem voják, obchodník, dělník? V čem spočívá radikalita Ježíšovy výzvy? Jak rozumět Boží vůli dnes? Bonhoeffer svým rozlišením laciné a drahé milosti uvádí člověka do vztahu k nikdy nekončícímu hledání vlastní poctivosti a jedinečnosti svého poslání. Drahá milost je drahá, neboť stojí člověka život, a je milostí proto, že mu pravý život dává.

Aleš Havlíček: Ideje a zbožnost v Platónově dialogu Euthyfrón Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně 2013

Autor si klade za cíl podat výklad smyslu idejí v Platónově dialogu *Euthyfrón*, který je většinou interpretů považován za první dialog, v němž se vyskytují výrazy *eidos* a *idea*, a to právě v souvislosti s otázkou zbožnosti. Kniha tak sestává ze dvou částí. První obsahuje výklad idejí a jejich úlohy v Platónových dialozích a ve druhé je podán výklad dialogu *Euthyfrón* v souvislosti s tematizovaným problémem zbožnosti. Těžiště této monografie leží v její druhé části, v interpretaci dialogu *Euthyfrón*, jež se zaměřuje na otázku zbožnosti a na úlohu idejí, tedy na problém, v jakém smyslu je zbožnost idea a zda jsou ideje oddělené od jsoucen, nebo naopak jsou s nimi v nějaké hlubší vzájemné souvislosti.

Jiří Hoblík: Myšlenkově schůdné cesty mezi Jeruzalémem a Athénami. Nábožensko-filosofické konfrontace (1. díl) Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně 2013

Přepracovaná a doplněná verze habilitační práce „Myšlenkově schůdné cesty mezi Jeruzalémem a Athénami“ obsahuje nástin setkávání raného judaismu a řecké filozofie, nástin dějin filozofie náboženství, metodologické pojednání studia Bible, religionistiky a filozofie náboženství. Dále pak přináší analýzy několika významných hebrejských textů a rozpracování jejich témat ve filozofii, především novověké (láska, naděje, moc, neviditelnost, individuální subjektivita). Spojujícími prvky z dějin hebrejského a židovského náboženství je téma proroků a osobnost Mojžíše.

Theo Kobusch: Filosofie vrcholného a pozdního středověku
Praha, Oikymnēh 2013

Autor hledá ducha křesťanské filozofie a vnímá jej v těsném sepětí s duchem středověké filozofie. I s tímto jednotčím cílem však široce těží z teologického, filozofického a historického pluralismu, jak se prosadil ve druhé polovině 20. století, a v řadě ohledů klade zřetelně odlišné akcenty.

David Hume: Dialogy o přirozeném náboženství
Praha, Dybbuk 2013

Dialogy o přirozeném náboženství jsou Humeovým nejdůležitějším příspěvkem k filozofii náboženství a jedním z klíčových novověkých textů tohoto oboru. Tématem knihy jsou teze tzv. přirozeného náboženství, které tvoří doplněk principů a pouček „zjeveného“ náboženství. Výzkumy v rámci přirozeného náboženství si kladou za cíl odpovědět na otázku, co můžeme zjistit o existenci Boha a o jeho atributech čistě pomocí rozumové úvahy a smyslové evidence. Tyto výzkumy nejsou založeny na tvrzeních Bible ani jiných posvátných textů a neberou v potaz svědectví o zjeveních, zázracích či jakýchkoli jiných nadpřirozených jevech.

Martin Jabůrek: Eschatologický existencialismus Nikolaje Berďajeva
Brno, Centrum pro studium demokracie 2013

Tato kniha je první českou monografií pojednávající o myšlení ruského filozofa Nikolaje Berďajeva (1874–1948). Berďajevova filozofie je zde představena jako specifický proud křesťanského existencialismu. Důraz, který Berďajev klade ve svém vrcholném díle na eschatologický význam své metafyziky, vede autora knihy k tomu, že o Berďajevově variantě existencialismu hovoří jako o eschatologickém existencialismu. Popis složitého Berďajevova intelektuálního vývoje je doplněn o analýzu ústředních pojmů jeho filozofie, přičemž největší prostor je věnován Berďajevovu specifickému pojetí svobody jako něčeho, co předchází veškerému bytí. Podrobně je pojednáno i o Berďajevových politických a politologických názorech. Je známou skutečností, že Berďajev byl jedním z nejvýznamnějších ideologických oponentů komunismu.

Codefroy Kurth: Svatá Klotylda (474–545) Olomouc, Refugium Velehrad-Roma 2013

Když se k franskému králi Chlodvíkovi donesla zvěst o proslulé kráse Klotyldy a sám se o její moudrosti přesvědčil, požádal ji o ruku. Klotylda se poté vytrvale modlila, aby manžel přijal křesťanství. Nepolevovala ani tehdy, když byla víra obou vystavena zkoušce při náhlém úmrtí pokřtěného potomka a nahněvaný Chlodvík považoval křest za příčinu neštěstí. Ač chtěla populistická beletrie z královny vykřesat neovladatelnou choleričku, historická svědectví hovoří o vyhraněné osobnosti.

Rodulfus Glaber: Dějiny v čase milénia Praha, Argo 2013

Burgundský mnich Rodulfus Glaber (po 985–1047) bývá v odborné literatuře oprávněně nazýván kronikářem roku tisíc a jeho *Pět knih dějin* je pokládáno za jeden z nejvýznamnějších textů k dějinám evropského Západu v čase milénia. Glaber se pochopitelně soustředí především na francouzsko-říšskou oblast, zmiňuje však i události v severní Evropě, vpády Saracénů na Pyrenejský poloostrov, maďarské nájezdy do střední a západní Evropy, pronikání Normanů do jižní Itálie i jiných zemí, tamní boje s Byzantinci nebo události ve Svaté zemi. Překlad Jany Zachové je doprovázen studií a poznámkovým aparátem medievalistky Ivy Adámkové.

Robert Antonín: Ideální panovník českého středověku Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2013

Kniha předkládá kulturně-historickou skicu z dějin středověkého myšlení, nastiňující otázky původu a legitimizace moci v českých středověkých zemích, role svatováclavského kultu, místa antických a biblických motivů v myšlenkovém světě středověkého člověka. Spolu s tím se autor zaměřil na uchopení představ o ctnostném jednání panovníka a prostředků vizualizace dobré vlády, jakož i pronikání rytířského ideálu či myšlenek husitských reformátorů do života české středověké společnosti.

Miroslav Šmied – František Záruba (eds.): Svatá Anežka Česká a velké ženy její doby

Praha, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy 2013

Kniha přináší řadu studií od českých i zahraničních renomovaných autorů, kteří mapují duchovní a kulturní odkaz sv. Anežky. Pozornost je věnována příbuzenským a dynastickým vztahům panovníckých rodů střední Evropy, které vytvářely pevné kulturní spojnice napříč středověkou Evropou. Dále jsou pojednány památky, které jsou přímo spojeny s osobou sv. Anežky, ať jde o Anežský klášter nebo křižovnícký kostel sv. Františka. Pozornost je věnována hagiografii i ikonografii sv. Anežky, řádovému prostředí klarisek, křižovníků a špitálními bratrstvům. Opomenut nezůstal ani obraz sv. Anežky v české literatuře.

František Šmahel: Jan Hus. Život a dílo

Praha, Argo 2013

František Šmahel se téměř padesát let originálním způsobem věnuje dějinám českého a evropského pozdního středověku, s důrazem na genezi české reformace, dějiny vzdělání a univerzit či raného humanismu. V posledních desetiletích svůj záměr rozšířil i na dějiny mentalit a pozdně středověké kultury. Svižným způsobem napsaný životopis českého reformátora, jenž, ač ponořen ve středověku, v mnohém předstihl svoji dobu, je knihou o společenské imaginaci v čase krize víry a nahromaděného společenského přetlaku. Šmahelův Hus je mužem pochybností, mužem hledáním pravých cest. Mužem vzorů a ideálů, zosobněných biblickým životem a ostře uvažujícím Wyclifem. Zároveň je však reformátorem, který nahlíží vše, co čte, kritickým duchem univerzitního mistra. Na rozdíl od mnoha soudobých kritiků církve jeho doby však umí riskovat a ve jménu pravdy jít hlavou proti zdi, s tušením, že není návratu. Soudcem mu však není pouze Bůh, nýbrž i jeho vlastní svědomí, stejně jako pocit zodpovědnosti vůči těm, k nimž mluví a kdo mu naslouchají. Šmahelův Hus tedy není intelektuál, jenž by svévolně manipuloval davem. Je to člověk víry, stejně jako člověk činu, který velmi dobře ví, že je někdy třeba zapřít sám sebe, a to až na hranu sebeobětování.

Vladimír Bystrický: Západní Čechy v husitských válkách

České Budějovice, Národní památkový ústav 2013

Na příkladu západočeského regionu podává kniha souhrnný pohled na jedno z nejdramatičtějších období našich dějin. Většina českého národa se počátkem 15. století pokusila o nápravu nedostatků soudobé církve i společnosti a předznamenala tak o sto let pozdější reformaci. Musela čelit přesile konzervativních evropských sil a v tvrdých bojích uhájit své právo na vlastní postoj i zásadu

svobodné diskuze na základě argumentů. Mnohé ze zápasů byly vybojovány právě na západě Čech a autor vedle nich objasňuje podle historických pramenů i jejich širší souvislosti, vykládané nejednou zcela zkresleně a historicky mylně.

Šárka Belšíková – Martin Gaží – Jarmila Hansová: Opat Bylanský a obrazy zlatokorunské školy. Osvícenství zdola v okrsku světa České Budějovice, Veduta 2013

Opat Bohumír Bylanský dovedl cisterciácký klášter Zlatá Koruna a jeho okolí k nebývalému kulturnímu i hospodářskému rozkvětu. Ve třech desítkách let před zrušením kláštera (1755–1785) zdejší řeholní společenství vytvořilo významné centrum navazující na středověké i barokní podněty, zároveň se však pěstí o tzv. industriálíe včleňovalo do konceptů osvícenského státu. Jednou z nejzajímavějších opatových aktivit bylo zřízení nově pojaté školy pro děti z okolí, přičemž školní místnosti nechal vyzdobit velkým množstvím didaktických olejomalb. Tři desítky pláten se dochovaly dodnes a tvoří zcela unikátní soubor, na jehož základě můžeme nahlédnout do duchovního i všedního života českého venkova v druhé polovině 18. století. Kniha tyto obrazy fotograficky prezentuje a rekonstruuje i všednodenní fungování klášterní školy, myšlenkový svět jejího opatského otce, který své názory na společnost shrnul mj. do obsáhlé statě napsané na jedinečný textový obraz, a ukazuje, jak individuální iniciativa „zdola“, kterou bychom dnes vřazovali do souvislosti občanské společnosti, byla „shora“ nemilosrdně rozmetána státními reformami.

Cyrille Debris: Zita – důvěrný portrét císařovny Brno, Kartuziánské nakladatelství 2013

Zita Habsbursko-Lotrinská, rozená Bourbonso-Parmská, byla poslední rakouskou a českou (a uherskou) královnou. Po skončení I. světové války a pádu monarchie odešla s manželem, posledním císařem a králem Karlem Rakouským, a dětmi do exilu. V madeirském vyhnanství císař zemřel a Zita zůstala sama se sedmi malými dětmi a ve vysokém stupni těhotenství. Vdovou byla 67 let, až do své smrti ve věku 97 let v roce 1989. Svých osm dětí vzorně vychovala, všem osmi poskytla vynikající vzdělání, ač zůstala prakticky bez prostředků a odkázaná na milosrdenství příbuzných a bývalých poddaných. Sílu k tomu čerpala v hluboké celoživotní víře. Jejího manžela blahořečil v roce 2004 papež Jan Pavel II., její vlastní proces blahořečení byl zahájen v roce 2009. Kniha se věnuje především duchovním aspektům jejího života a jejím kontaktům s řadou pozoruhodných osobností víry. Materiál k ní autor získal pečlivým zkoumáním mnoha archivů, které je součástí jeho práce postulátora. Řada archivních materiálů byla dosud neznámá.

Luboš Kropáček – Jan Paulas – Martin T. Zikmund: Po cestách kamenitých. O životě, islámu a křesťanské víře
Praha, Vyšehrad 2013

Islamolog a afrikanista Luboš Kropáček se již desítky let věnuje putování po neschůdných cestách poznávání dějin a kultury islámského světa. Rozhovor sleduje nejprve životní příběh absolventa arabistiky, anglistiky a afrikanistiky v Praze, který se v roce 1968 účastnil studentské expedice do nemocnice Alberta Schweitzera v Lambaréné. Tato mnohaměsíční cesta předznamenala celoživotní zájem Luboše Kropáčka o Afriku. Až do roku 1974 působil jako odborný asistent na FF UK, poté byl donucen odejít a živil se překlady a tlumočením z arabštiny. Po roce 1989 se na fakultu vrátil, v roce 2001 byl jmenován profesorem. Luboš Kropáček je autorem mnoha úspěšných knih o dějinách, kultuře a duchovnosti islámského světa.

Jan Royt: Mistr Třeboňského oltáře
Praha, Karolinum 2013

Mistr Třeboňského oltáře je jednou z nejvýznamnějších uměleckých osobností gotického malířství internacionálního stylu v evropském kontextu. V odborné literatuře české i zahraniční se objevují různé názory na připsání konkrétních děl této anonymní osobnosti, na jejich dataci a chronologii, na výtvarná i ideová východiska malířovy tvorby či na rekonstrukci tzv. Třeboňského oltáře. První kapitoly publikace nastiňují historické události a vývoj malířství v Evropě a v Čechách v poslední třetině 14. století, včetně duchovního zázemí té doby. Nejpodstatnější část práce je věnována výtvarné a ikonografické analýze tvorby Mistra Třeboňského oltáře a děl z jeho dílny a okruhu i na jeho význam při formulování krásného stylu. Autor zaměřil svou pozornost i na různé varianty hypotetické rekonstrukce oltáře Třeboňského mistra. Závěrečnou kapitolu tvoří detailní a kritický přehled názorů historiků umění na tvorbu tohoto středověkého umělce. Příloha, včetně ukázky obrazové dokumentace, shrnuje výsledky restaurátorského průzkumu deskových obrazů Třeboňského mistra.

Roman Lavička: Pozdně gotické kostely na rožmberském panství
České Budějovice, Národní památkový ústav 2013

Skupina pozdně gotických kostelů vznikala na panství Rožmberků v době, kdy v českém království vládla dynastie Jagellonců. Výjimečnost souboru pozdně gotických sakrálních staveb na rožmberských panstvích tkví nejen v rozsahu, relativně uceleném výtvarném projevu, ale i v kvalitě kamenické práce prováděné v místní tvrdé žule. Nalezneme zde především bohaté hvězdové, síťové a kroužené klenby, výjimečně i klenby sklípkové. Nejvíce stavebních prací probíhalo na přelomu

15. a 16. století. Odrážely prosperitu a sebevědomí městských i venkovských obcí, korporací i jednotlivců. Za vrcholná díla můžeme považovat části kostelů v Haslachu, Chvalšínách a Rožmberku, spojená se jménem haslašského kameníka Hannse Getzingera.

**Kolektiv autorů: Farní a klášterní kostel sv. Jiljí v Praze, umělecký průvodce
Praha: Krystal OP 2013**

Umělecký průvodce klášterním kostelem sv. Jiljí nás seznamuje s architekturou kostela, s jeho vnitřní uměleckou výzdobou a s ostatními zajímavostmi. Čtenář zde mimo jiné nalezne podrobné popisy fresek V. V. Reinera, oltářů, soch či dřevorezby a pochopí jejich umístění v ikonografickém programu kostela. Díky barevným fotografiím se lze podrobně seznámit s kostelem sv. Jiljí i z pohodlí čtenářského křesla.

Anotace připravili Jana Nosková a Benedikt Mohelník OP.
Všechny anotované tituly lze zakoupit či objednat
v Knihkupectví Oliva (<http://www.oliva.op.cz>).





English Summary – Light

Yves-Marie Blanchard

Light in the Bible

“In your light we see light”: Based on two meanings of the word “light”, physical and symbolic, the author firstly spans the beginning of the Bible – the creation of light, and one of the last parts – the famous prologue to the Gospel of St. John, there is highlighted the antithesis of light and darkness, tempting to metaphysical dualism; the author shows that the text itself does not justify such a dualism. Then he approaches the Old Testament and chooses five books in which the occurrence of the word “light” is most frequent: Isaiah, Job, Psalms, Wisdom and Tobit. On the basis of a numerous citation from each of them, the author accents the aspect of light typical for each one, finally to compare, in an almost hymnical paragraph, the Bible as a whole to a stained glass window. Like a glass miracle in medieval cathedrals, the Bible leads us through the mysterious game with the theme of light to Him, Whose essence is to be the Light.

Michel Evdokimov

Views on the theme of light in the Orthodox Church

The author presents the theme of light with the focus on liturgical life, major feasts throughout the year, and the doctrine of the Orthodox Church on spiritual life. Light speaks powerfully in the very first liturgical act which the newborn child meets – in the baptism. Also the Eucharist raises the believer to the light coming from the Holy Spirit. There are during the liturgical year the most important stages: Christmas, Revelation (i.e. Baptism) of the Lord, Easter, Pentecost, and the Transfiguration of the Lord. The author describes and particularly stresses the importance of the Transfiguration of Christ on Mount Tabor (in the Catholic world celebrated with less intensity). This event and the whole tradition of spiritual life arising from its interpretation, is the key to the Orthodoxy mystique. Finally the author explains some fundamental moments in the spiritual understanding of the art of icon.

Jan Kotas

Light in the Liturgy

The Czech liturgist observes at the very beginning of his essay that the once rich symbolism of light in the liturgy is today limited to only a few rituals (Baptismal candle, Paschal candle, Candlemas...). The author sees the reason for such a reduction in our present relation to the theological nature of God's creation and its revelatory value. The world became mostly matter, designed primarily to technological treatment and processing, and has lost its place in the mystery of God's action. In contrast to modern times, the author draws attention to the liturgical practice of the ancient Church, when among one of the most commonly held nightly ceremonies belonged the lighting of lamps

accompanied with prayers (lucernaria). The light was symbolically appreciated at the end of each day, as well as at the beginning; it was related not only to the rites of Baptism, but also to the Eucharist. The author concludes: Light is not included among the Sacraments of the New Testament in the strict sense, but it certainly belongs to the natural sacraments of creation, and also to the supreme symbols of the Messiah – it announces the way of his life and of the lives of his disciples.

Pavel Vojtěch Kohut OCD

“The Dark Cloud Illuminating the Night”

Light and Darkness in the Mystical Experience of John of the Cross

The study presents John of the Cross as a genuine mystic and thinker whose personal knowledge, remoulded into a shape of systematic doctrine, bears testimony of dialectical experience and presentation of light and darkness within the mystical experience. Structure of the article follows the basic line of separate works of St. John (the first part is based mainly on poetry and short writings; the second on a diptych the Ascent of Mount Carmel and the Dark Night; the third one is based on the remaining great works of the Saint, i. e. the Spiritual Canticle, and the Living Flame of Love) and in this way there are gradually revealed three major topics of St. John's teaching on this issue: firstly the indivisibility of the symbolism of light and darkness and its function; secondly the theological grounds and process of spiritual development characterizing the use of this symbolism; and thirdly a spiritual aspect and goal of the process of development which this symbolism refers to.

Bertram Stubenrauch

Sacred Space as an Image of Faith

Theological Suppositions for the Approach to Light in the Middle Ages

This study summarizes the theological grounds of the perception of light in the Middle Ages. It starts with the mysticism of light in the context of Neoplatonism (Proklos), mentions the personality of Pseudo-Dionysius, and concludes with the understanding of light in Christian antiquity and in early modern times. On the example of cathedral the author depicts perception of space filled with light as an image of the world, and a perception of sacred space as an image of heaven.

František Burda

Spiritual Semantics of the Function of Light in Non-Figurative Painting

A sense of colours and colour schemes develops as a response to the wavelength of rays of light; colour is therefore within our perception, like brightness, associated with consciousness, the inner space of human beings. In what sense can we speak about visible? Light refers us to the beginning. The colours would not exist without the visible radiation of light, which brings them to the recipient. Opposing semantic potential refers to the colours and their combinations. At the edge of semantic intersections then emerges sense. Light present within colours raises to a power visibility, formability, spatiality, factuality, and connects it with consciousness and interiority. The light seems

to work with matter like a sculptor, and to breathe even life into it. Light is a paradox, it is a hypo-stating non-factuality. From a theological point of view, light is a strong metaphor for the Holy Spirit, a metaphor of eternal procession of the Holy Spirit and a metaphor of God's creative act.

Norbert Schmidt

New Stained Glass Windows – Neo Rauch, Sigmar Polke, and Gerhard Richter

This study refutes the notion that stained glass techniques belong to history, having no more use in modern art. It deals with three modern stained glass windows in old churches – the ones of Neo Rauch in Naumburg, Sigmar Polka in Zurich, and Gerhard Richter in Cologne. The author describes the different approaches of artists to the assignment, their approach to iconography, figurality and abstraction. He displays how on the example of the form of a stained glass window reflects the key problem of the relationship between modern art and Christianity – or actually between modern art and a Church commission.

Alois Kölbl

Sensitive Reduction

Reconstruction of the Abbey Church in Pannonhalma

and St. Moritz Church in Augsburg by John Pawson

The commentary on the images accompanying this issue of *Salve* describes two recent reconstructions realized in the ancient sacred space by the famous minimalist architect John Pawson: Pannonhalma, Hungary and Augsburg, Germany. In both cases, similarly as in the new built monastery church in Nový Dvůr, light, and empty, sensitively reduced space play an important role, which not only reflect modern aesthetics, but also returns to the essence of sacred architecture in its very nature.

SALVE hledá velkorysé dárce a podporovatele

Proč potřebujeme Vaši pomoc:

- ☛ Salve, revue pro teologii, duchovní život a kulturu má za sebou 23 let existence. Během této doby prošlo také vývojem v odbornosti, grafické tváři, obrazovém doprovodu i tiskové kvalitě.
- ☛ Náklady samozřejmě rostou, a tak nyní překračují náš zisk z prodeje jednotlivých čísel. Jsme odkázáni na několik velkorysých dárců.
- ☛ Vzhledem ke změnám cen poštovního a dalšímu zdražování jsme museli zvýšit cenu revue Salve na 80 Kč za výtisk při ročním předplatném 300 Kč a sponzorském 500 a více Kč.
Tato cena je však stále výrazně nižší než skutečné náklady.

Staňte se, prosím, předplatitelem SALVE – podpořte tak naši revui!

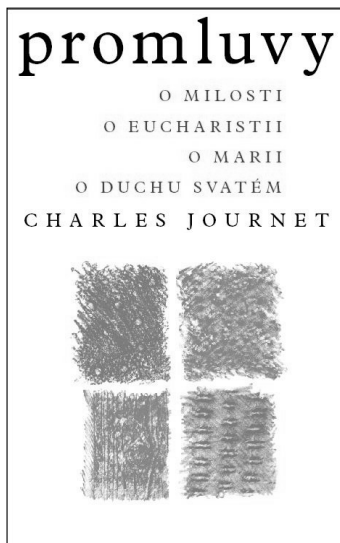
Číslo účtu pro sponzory: 6375022/2700, variabilní symbol: 72583

Adresa: Salve, Arcibiskupství pražské, Hradčanské nám. 16, 119 02 Praha 1 - Hradčany

Tel.: 603 229 688

E-mail: dominika@apha.cz

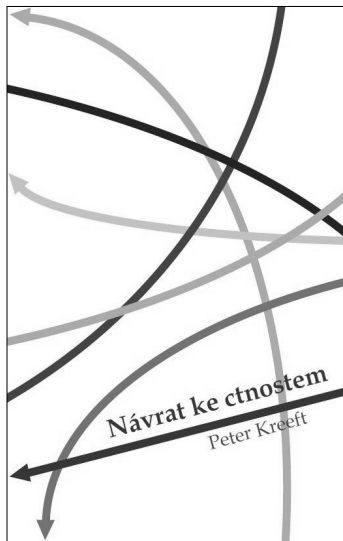
Další informace o revue SALVE najdete na <http://salve.op.cz>.



Charles Journet: Promluvy o milosti, o Eucharistii, o Marii, o Duchu svatém

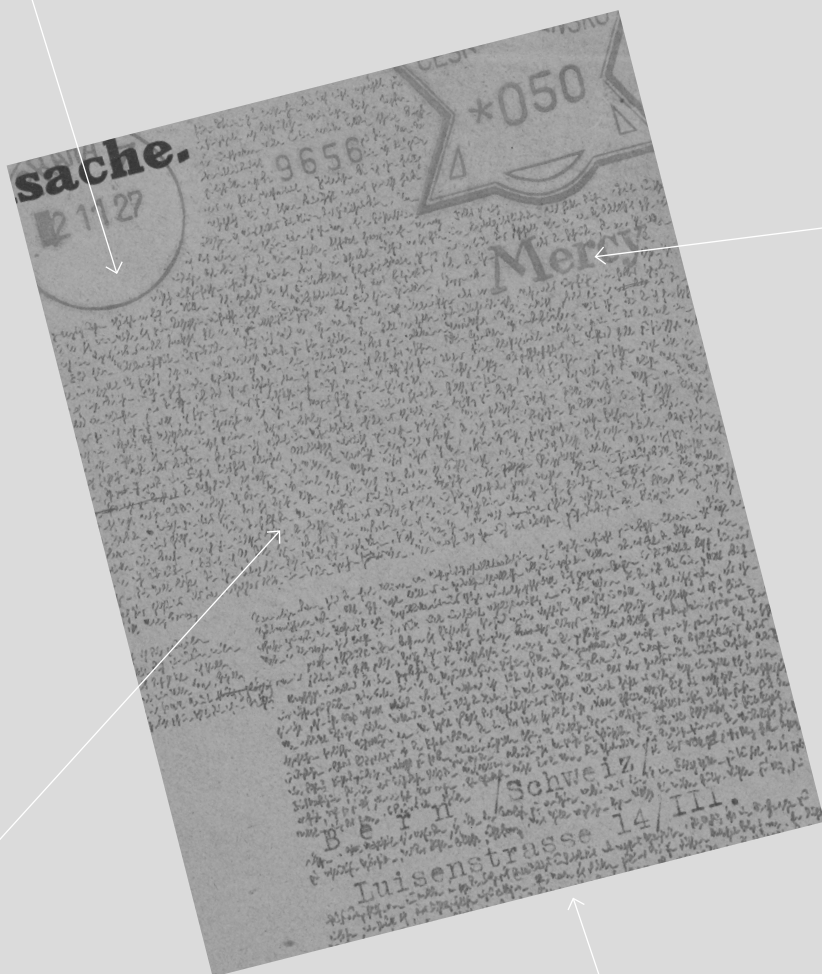
Duchovní cvičení kardinála Journeta určená laikům nebo řeholním sestrám ukrývají čisté zlato teologie a nauky o duchovním životě. Otec Journet uměl jedinečným způsobem a pomocí prostého jazyka otevírat mysl posluchačů, aby chápali i ta nejhlubší tajemství víry; dokázal probouzet žížeň po poznání pramenů; učil věřící hledat svobodu v setkání s Boží krásou. Jakoby nevědomky jim zároveň předával oheň a mír, kterým hluboká kontemplace naplnila jeho vlastní srdce.

„Podle starých autorů je moudrým ten, kdo nejprve upře svůj pohled na nejvyšší příčinu jistého celku, a pak je schopen podle ní zhodnotit a uspořádat všechny prvky tohoto celku... Po cestě „objevování“ (via inventionis) tak následuje cesta „sjednocení“ (via iudicii). To je charakteristický rys poznání, jež nese jméno moudrost.“
brož., 304 str., 249 Kč



Peter Kreeft: Návrat ke ctnostem

Autor sice tvrdí, že kniha je tuctová učebnice morálky, ale není tomu tak – aspoň co do žánru a metody výkladu. Vznikla na základě přednášek pro vysokoškoláky, přednášek velice živých a tvořivých, plných překvapivých zvratů a souvislostí, které samy dovedly posluchače k řešení nastolených otázek – a teprve tento výsledek je tradiční, starý několik tisíc let, prostě „tuctový“. Není jiné cesty, než návrat ke starým ctnostem! Kniha poslouží jako nepřeborný zdroj inspirace pro všechny učitele etiky či katolické morálky na středoškolské i vysokoškolské úrovni, a samozřejmě pro všechny, kdo hledají, jak být plně člověkem.
brož., 172 str., 195 Kč



A black and white photograph of a brick wall. In the foreground, a spider web is stretched across the frame, with its threads creating a dense pattern of diagonal lines. The background is a textured brick wall, with some bricks appearing slightly more worn or damaged than others. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

www.ctu-uk.cz

SALVE

revue pro teologii, duchovní život a kulturu

číslo 3 ročník 23 (2013)

vychází čtyřikrát ročně

pro Českou dominikánskou provincii a Arcibiskupství pražské vydává:

Krystal OP, s. r. o., Husova 234/8, Praha 1

šéfredaktor: Dominik Duka OP

redakce: Martin Bedřich a Norbert Schmidt

redakční rada /

Josef Bartoň, Dominika Bohušová OP, Gregor Buß, Tomasz Dostatni OP,
Štěpán Filip OP, Ludvík Grundman OP, Klára Jirsová, Pavel Vojtěch Kohut OCD,
Benedikt Mohelník OP, Jiří Pavlík, Tomáš Petráček, Tomáš Pospíšil OP,
Albert-Peter Rethmann, Oldřich Selucký, Karel Šprunk, Petr Štica, Jaroslav Šubrt,
Alexius Vandrovec OSB, David Vopřada.

sídlo redakce /

Salve, Arcibiskupství pražské, Hradčanské nám. 16, 119 02 Praha 1 – Hradčany

tel.: 603 229 688, e-mail: dominika@apha.cz

Redakce přijímá příspěvky bez nároku na autorský honorář.

Odborné články jsou lektorovány.

jazyková korektura: Jan Linka

překlad do angličtiny: Diana Kopřivová OP

obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt

sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: Pavel Vodička

tisk: Tiskárna Durabo

internetové stránky: <http://salve.op.cz>

distribuce – objednávky /

Postservis, odd. předplatného, Poděbradská 39, 190 00 Praha 9, www.periodik.cz

e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 300 302

(Dosavadní předplatitelé obdrží složenku na předplatné poštou.)

cena 80 Kč

roční předplatné včetně poštovného 300 Kč, sponzorské 500 Kč a více

číslo účtu pro sponzorské příspěvky: 6375022/2700 v.s. 72583

MK ČR 67 83

ISSN 1213-6301