

# IKONA

OBRAZ NEVIDITELNÉHO

Prvky teologie, estetiky a techniky

---

**EGON SENDLER**

---

# Úvod

Každé umělecké dílo vyjadřuje organickou jednotu. Prvky, které je utvářejí, se v umělcově vidění tak niterně propojují, že vzchází nová skutečnost. Bohatství složek spojené s přísností jejich sjednocení tvoří hodnotu díla. To platí pro ikonu stejně jako pro každé jiné umělecké dílo. Avšak ikona přidává k obrazu další rozměr, rozměr transcendentna. Přesahuje tvary našeho světa a činí přítomným svět Boží. A právě v tomto jiném světě se sjednocují teologické, estetické a technické prvky a otevírají nás vidění ve víře a v rozjímání. Nadto se ikona vyjadřuje jazykem byzantsko-slovanské kultury a spirituality východního křesťanství. Když shrneme tyto danosti, můžeme tušit složitost ikony, a tedy i složitost její objektivní interpretace.

U vědomí si této organické jednoty ikony a k tomu, abychom postupovali v duchu současného bádání v oblasti byzantského umění, rozhodli jsme se prezentovat *prvky* ikonopisu ne jako výsledky rozboru, který utvářející elementy odděluje, ale analýzy, jež odlišuje různé aspekty téhož uměleckého a náboženského fenoménu, aby vyjádřila jeho bohatství a jednotu.

Pro porozumění ikoně je důležité neopomíjet žádný z jejích tří podstatných rozměrů: teologické pozadí, vědecké poznání a uměleckou hodnotu. Přehlízíme-li některý z nich, plný význam ikony uniká. Opomíjíme-li teologii, ikona se stává

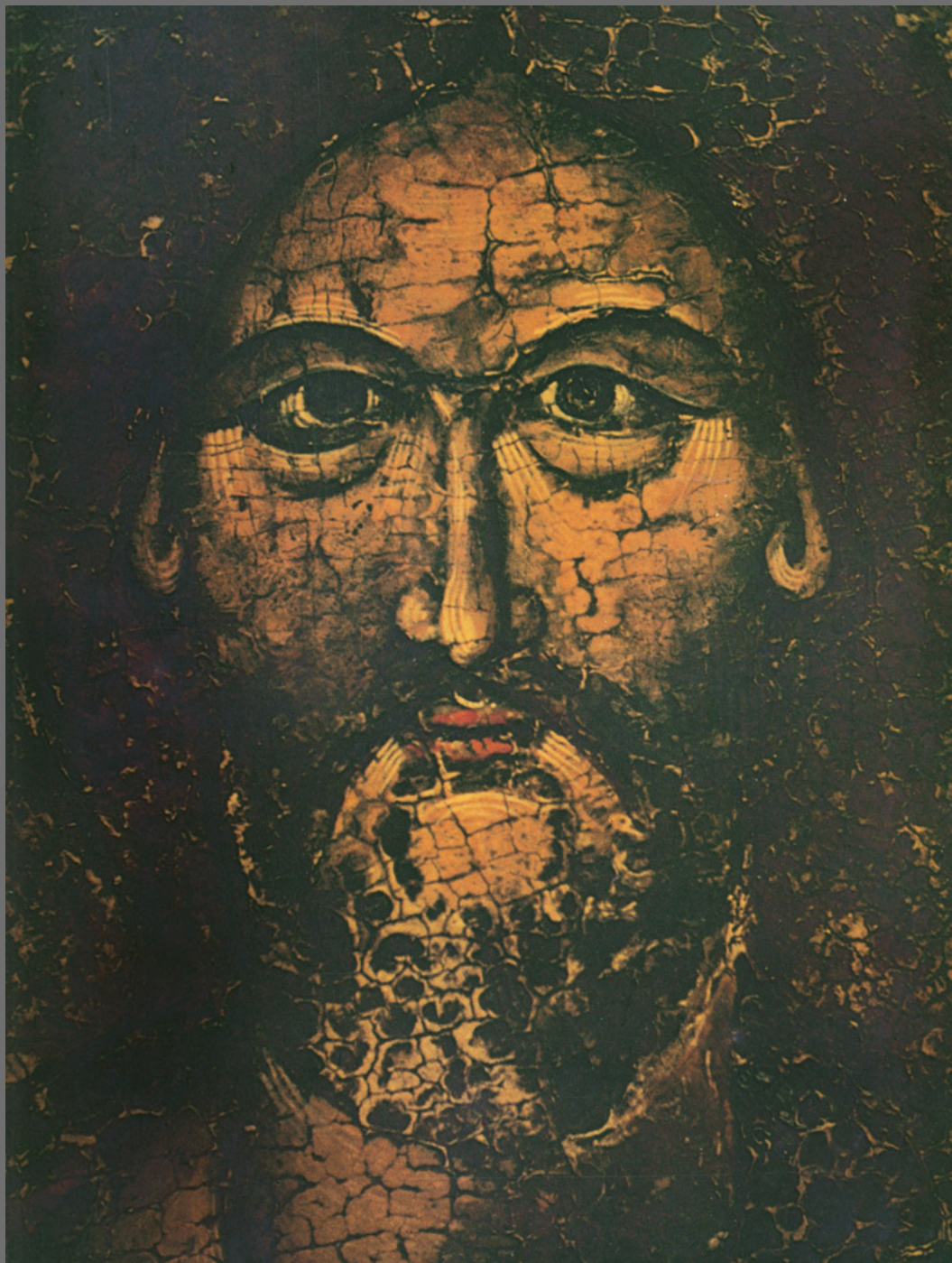
pouze historickým dokumentem nebo památkou, nositelkou hodnotných informací pro historii či folklór, ale ztrácí svou duchovní sílu. Pomíjíme-li prvek vědecký, ohrožuje nás nekomunikativní subjektivismus, který mnohdy neodlišuje podstatné od vedlejšího. A když opomíjíme umění, zrovna tak ikonu nepoznáme. Avšak vyžaduje-li náboženský předmět nejvyšší uměleckou dokonalost, neznamená to, že by všechna díla byla výrazem kultury na jejím vrcholu: i umění takzvané „primitivní“ může vyjadřovat hloubku myšlenky.

Jistě, ikona je ve své bytnosti uměním náboženským. Avšak formulace je možná nedostatečná: je třeba hovořit o umění teologickém. Ikona vyšla z křesťanských počátků a ze staletí pronásledování, obohacená obtížným věroučným hledáním sněmů, očištěná zkouškami ikonoklasmu, je součástí velkého proudu tradice, tedy vnitřního života církve. Je prodloužením Božího vtělení. Ikona je totiž niterně spjata s evangeliem a liturgií: v nich totiž koření.

Takto zakořeněna v srdci víry může cílit k rozměru, který přesahuje přirozeno: spěje k nevyšlovnému. Toto stoupání ke světu nad světem nás propojuje s věčností. Zatímco Kristus je, podle svatého Pavla, viditelným „obrazem neviditelného Boha“ (*Kol 1,15*), ikona, jak říkají řečtí teologové, je *deuterotypos prototypu*, odraz Boží skutečnosti.

Abychom pochopili toto spojení s podstatou, jež ikona hledá, není nutné myslet v kategoriích *neoplatonismu*. Pro křesťana je totiž duch všude vtělený: zejména Duch Boží je inkarnován ve slovech a v gestech, ve svátostech, je tvůrčí milostí pro novou skutečnost, nový svět. Nadto základní prvky byzantského ikonopisu nejsou naprosto originální. S některými se totiž setkáváme i ve středověkém umění Západu. A konečně si můžeme všimnout, že různé školy byzantského umění neuvžívají tyto utvářející nebo základní prvky stejně.

→ **I. Kristus Pantokrator**  
Řecko, 16. stol.,  
Katolické centrum byzantsko-  
slovanského ritu, Mnichov



Avšak daly zrod dobře definovanému jazyku, který je společný skvělosti vrcholných děl i skromnému vyzařování řemeslných ikon 19. století.

Když mluvíme o jazyce, nepředkládáme pouze principy nebo abstrakce – pravidla gramatiky jazyk netvoří –, ale myslíme též na to, co Schweinfurth nazval „byzantskou formou“. Jde o to, co tvoří jednotu různých byzantských technik: ikon, fresek, mozaik, jakož i architektury a menších umění. Ověřit tuto jednotu jazyka totiž umožňuje dílo jako takové. Na ně je třeba klást důraz, aby před námi vyvstala jednota toho, co jsme rozebírali a rozlišovali jen pro jasnost výkladu.

A ještě další otázka vyvstává na začátku našeho eseje: jak můžeme mluvit o byzantském jazyce, aniž bychom snižovali hodnoty vlastní jednotlivým zemím, jejich dějinám, kultuře, bohatství jejich světských uměleckých forem? Není řeči o tom, že bychom tyto hodnoty popírali. Ale dnes je nemožné tvrdit, že umění východní Evropy, Ruska a jižních Slovanů, pocházející z kultury Byzance, se rozvíjelo nezávisle na byzantském prameni. Hospodářské a společenské struktury těchto různých zemí, jejich společná víra, ba i jejich typy tvorby ukazují, že zůstávají sjednoceny v jedné velké rodině, která přežila císařství. Jednota byzantského světa vyvstane ještě jasněji, když například srovnáme románské a gotické umění na Západě s arménským a gruzínským uměním na Východě. Přesto tato jednota nebrání ruskému, srbskému a bulharskému umění projevat svůj národní ráz. Ikony nesou národní pečeť, i když byly napsány podle téhož ducha a stejnou technikou.

Proto se nemůžeme vyhnout otázce: Jaké byly zdroje byzantského umění? Jaké ideje a struktury tento umělecký jazyk vytvořily? Prvky formální estetiky a její rozbory lineárních tvarů, pojetí prostoru nebo systém barev na tuto otázku odpovídají pouze částečně. Zůstávají na povrchu díla.

Abychom na tyto rozmanité otázky odpověděli, a to nikoli vyčerpávajícím a definitivně, ale s určitou přesností a objektivitou, spojili jsme v naší knize tři studie: teologii ikony s její historií, estetiku ikony s jejími strukturami, a konečně techniku ikony s jejími etapami. Kniha totiž nechce být pouze teoretickým představením ikon, ale též pracovním nástrojem pro ikonopisce a pro všechny, kdo se *psaní ikon* chtějí věnovat.

Mnoho našich současníků ikony přitahují. Mnozí v nich tuší bohatství, které by rádi znali. Tyto stránky jim nabízím jako pomoc k vejítí do tohoto vesmíru krásy a víry. Z předchozích řádek je dostatečně jasné, že naše studie nechce být víc než průvodcem nebo pokusem určeným tomu, kdo se chce dozvědět, co je to ikona.



---

# I.

## GENEZE A TEOLOGIE IKONY

*Neviděli jste žádnou podobu (Dt 4,15): jak moudrý je zákonodárce! Jak učinit obraz Neviditelného? Jak zobrazit rysy toho, jemuž není nikdo jiný podobný? Jak zachytit toho, který nemá množství, velikost ani hranice? Jakou formu připsat tomu, kdo žádnou nemá? Co se tak dělá z tajemství?*

*Pokud jsi pochopil, že Netělesný se stal člověkem pro tebe, pak je zřejmé, že můžeš vytvořit jeho lidský obraz. Poněvadž se Neviditelný stal vzetím těla viditelným, můžeš vytvořit obraz toho, který byl viděn.*

*Poněvadž ten, který nemá ani tělo, ani formu, ani kvantitu, ani kvalitu, který skvělostí své přirozenosti přesahuje veškerou velikost, ten, jenž, ač přirozenosti božské, vzal na sebe přirozenost služebníka, se omezil na kvantitu a kvalitu a oděl se lidskými rysy, ryj tedy do dřeva a předkládej nazírání lidí toho, který se chtěl stát viditelným.*

Svatý Jan Damašský,  
*Řeč o posvátných obrazech, 1*  
(*Adversus eos qui sacras imagines abjiciunt. Oratio 1, in PG 94,1239*)



Technika a některé estetické prvky už ukazují zvláštnost ikony v křesťanském umění. Ale jsou to jen známky nového pojetí obrazu. Zůstávají na povrchu znázornění. Abychom měli na tento náboženský fenomén úplný pohled, musíme jít do hloubky a odpovědět na otázky: Jaká je podstata ikony? Jaké jsou její kořeny? Jaké principy určují její vývoj?

Cílem této kapitoly není do všech podrobností vylíčit dějiny ikony nebo předložit pojednání o její teologii, ale ukázat její vývoj a ideje, jež se vynořily ve východní církvi, abychom co možná nejobektivněji a bez polemiky poznali její podstatu.

To je nezbytné, neboť na základě poznání fenoménu *ikona* se jeho obsah – témata, kult, liturgická role, ba i variace stylů – stávají srozumitelnými.

Nabízíme tedy pohled na ikonu, na její dějiny a teologii ze zorného úhlu náboženské estetiky.

## Původ ikony

### *Obraz u prvotních křesťanů*

Umění prvotních křesťanů nepřišlo z ničeho: je svědectvím nového ducha, výsledkem vývoje, který probíhal v kontaktu s kulturami oblastí starověkého světa. Jsou to kultury, jež křesťanství na

své cestě našlo a skrze něj vytyčilo cestu ke svému zmateriálnění: v Palestině to byl judaismus, v Řecku a v zemích Blízkého východu helénismus s jeho východními obměnami, v Itálii římský duch a jeho pojetí obrazu.

### *Obraz v judaismu*

Obecně se soudí, že negativní postoj judaismu k obrazu je naprostý. Je založen na zákazu z Pentateuchu: „Nebudeš mít jiného boha mimo mne. Nezobrazíš si Boha zpodobením ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí“ (*Ex* 20,3–4). Ale *Ex* 20,23 a *Dt* 27,15 jako by tento zákaz omezovaly na zobrazení bohů, tedy na modly.

Každé figurativní zpodobení totiž zakázáno nebylo. Ukazuje to epizoda s bronzovým hadem (*Nm* 21,4–9) a hlavně příkazy ohledně cherubínů na příkrovu archy úmluvy: „Potom zhotovíš dva cheruby ze zlata...“ (*Ex* 25,18). Tyto příkazy jsou převzaty při budování Šalomounova chrámu (*1 Král* 6,23). Stejně tak Ezechiel mluví o palmách jako ozdobách chrámu a nadto o cherubech s jednou tváří lidskou a druhou lví (*Ez* 40,16.31 atd., 41,19).

Často se říká, že zákaz zobrazovat má za cíl uchránit lid Izraele před nebezpečím modloslužby. Ale záповěď má i jiný smysl, a sice pozitivně teologický. Ten se odhaluje ve světle Nového zákona. Lidská přirozenost a spolu s ní celé stvoření nemohou být posvátným obrazem, protože Adamovým hříchem jsou odděleny od Stvořitele. Boží obraz v člověku je zohyzděn. V tomto stavu oddělení už obraz nemá vztah se Stvořitelem: vyjadřuje falešnou skutečnost a stává se modlou. Naopak cherubové nejsou tímto oddělením pocházejícím ze hříchu dotčeni: jsou to duchové věrní Bohu a mohou takto figurovat jako ochránci na arše úmluvy.

Zpodobování lidského těla mělo v umění vždy velkou roli, avšak v ikonopisu tento figurativní prvek zakládá esenci. Jako křesťanská malba má totiž ikonopis jediný syžet: lidskou osobu, ducha vtěleného do těla. Ale nejde zde o zpodobování lidské bytosti v jejím kulturním a historickém rámci, ani bytostí nebeských skrze jejich lidský zevnějšek, jak to činili umělci renesance. Ikonopis má k lidskému tělu jiný postoj. Odrážeje se od některých historických a kulturních daností byzantské civilizace, pomáhá chápat křesťanskou víru.

Antický svět byl fascinován krásou lidského těla. Krása nebyla jen harmonie proporcí, pohybů a forem: byla účastí na božském, či, jak to vyjadřuje Plotin: „Umění nenapodobují viditelné předměty přímo, ale stoupají zpět k důvodům, odkud objekt vyšel.“<sup>1</sup>

Pro klasické Řecko je ideál krásy dán pythagorejskou doktrínou: „Vše je uspořádáno podle čísla.“ Tyto představy byly založeny na objevení číselných vztahů ve zvukových konsonancích. Intervaly oktáva, kvinta a kvarta byly pro pythagoreismus dokladem, že příroda odpovídá matematickému myšlení a že sjednocení obou je krása.

---

<sup>1</sup> PLOTIN, *Enneady*, 5,8,1, ed. Bréhier, 5, Les Belles Lettres, Paris 1931, s. 136.

K jejímu uchopení bylo zapotřebí „dešifrovat“ jevy. Krása je tedy podřízena číselné struktuře, jejíž klíčem je astronomie a geometrie.

Dobová díla, jako Polykleitův *Doryforos*, ukazují používání čísel ke stanovování vztahů mezi různými částmi lidského těla. V této souvislosti dává Galián říci Chrisyppovi:

*Krása spočívá v harmonickém poměru částí, jednoho prstu k druhému, všech prstů k celku dlaně, dlaně k zápěstí, zápěstí k předloktí, předloktí k celé paži, a konečně všech částí ke všem ostatním, jak je psáno v Polykleitově kánonu.*

Po staletí se velcí duchové jako Platon, Vitruvius, Augustin, Boëthius, Leonardo da Vinci pokoušeli stanovit kánon krásy. Jeho prvořadým principem je zlatý řez.

Pro starověk jsou texty a nákresy těchto teorií bohužel velmi vzácné a ohlas nalezly až v renesanci.

## Byzantský modul

Křesťanství nemělo po staletích pronásledování nic společného s pohanským světem, ani svou teologií, ani svou morálkou. A i když se obrátilo k antické filosofii a odhalovalo ji jako λόγος σπερματικός – *semeno božského poznání*, estetika střed jeho zájmu netvořila. V oblasti umění byla vzpomínka na starozákonní zákaz ještě příliš silná, než aby umožňovala zkoumání figurativního zobrazování. V katakombách bylo sice antické umění široce připouštěno, ale nejednalo se o iluzionistickou malbu s cílem velebit tělesnou krásu, ale o prosté symboly.

I pojetí světa zmrzačeného hříchem a povolání k přetvoření skrze milost bylo příliš daleko od kosmu harmonizovaného čísla. Proto tedy, přes vliv neoplatonismu v jiných oblastech, by-

zantské umění antický kánon krásy rychle ztratilo. A místo aby znovu hledalo číselné vztahy jednotlivých částí těla, snažilo se o harmonii díky jednoduché základní jednotce: modulu. vzdalovalo se od idealizované povahy helénistického světa a nacházelo obraz nového člověka. Ten stále víc vycházel z trojrozměrného světa a stával se odrazem světa, v němž už rozměrů není.

Systém modulů měl další důsledky: zjednodušoval kompozici figur a napomáhal jednotě mezi různými díly. Byla to tedy též jednoduchá ateliérová technika. (Na Západě tento praktický aspekt pěkně ilustruje rukopis Villarda de Honnecourt, uložený v Bibliothèque Nationale.) Modul rychle začal mít rychle na umění jako celek významný vliv: protože tvořil prostý a jasný kánon, prosadil se a utvořil pevnou tradici. A díky byzantskému modulu si též byzantské umění navzdory čas- to heterogenním vlivům, uchovalo svůj ráz.

Po odmítnutí helénistického kánonu bylo třeba problém proporcí řešit. Modul nemohl být jen nějakou prostou „mechanickou“ jednotkou: jestliže celek proporcí má smysl, pak jej musí mít i každá část. Při hledání nového kánonu sehrály důležitou roli dvě představy: první měla původ v helénistických koncepcích a byla zejména ovlivněna neoplatonismem. Člověk nemůže být omezen na své přirozené dimenze, ale je svou podstatou bytost *nadpřirozená*. A umělcovým úkolem je ukázat ho jako archetyp v jeho vztazích s věčným. Aby to učinil, používá kruhu jako symbolického měřítka a jeho poloměru, který se stává modulem, nejprve pro hlavu a pak pro celek těla.

Další klíčová představa je řádu teologického a duchovního. Ikonami, na nichž se struktury kruhu objevují jasněji, jsou ikony Pánovy tváře. Tato ikona má pro celý ikonopis prvořadý význam. V době obrazoborectví byla pro obránce ikon ospravedlněním jejich nauky. Skutečnost, že na této ikoně se uchovaly rysy našeho Pána,

→ XXI. *Tichvinská Matka Boží*  
*Moskevská škola, 15. stol.*  
*(Třetjakovská galerie, Moskva)*



dávala křesťanům právo zobrazovat Boha a svaté navzdory starozákonnímu zákazu. Celý ikonopis z toho bere svůj původ. Tyto dvě ideje tak tvoří tajemnostní základ každé ikony: Bůh se stal člověkem a člověk se pozvedá k věčnosti.

## Proporce těla

Přečtěme si, jak proporce těla udává rukověť z hory Athos:

*Nauč se, můj žáku, že tělo člověka má na výšku devět hlav, to znamená devět měr od čela až k patám.*

*Nejprve učiňte první míru tak, že ji rozdělíte na tři části: čelo bude první, nos druhá a vous třetí.*

*Učiňte vlasy vně míry, na délku nosu. Prostor mezi vousem a nosem znovu rozdělte na tři části, brada je tu na dvě míry, ústa na jednu a krk se rovná nosu.*

*Potom od brady až doprostřed těla jsou tři míry; až ke kolenům další dvě míry. Je jedna míra nosu pro kolenu; od kolenu až k nártu dvě další míry; potom od nártu k patě jedna délka nosu. Odtamtud až k nehtům jedna délka. Od hrtanu k rameni rovněž jedna míra; stejně tak i k druhému rameni. Pro oblast ramene jedna délka; od zápěstní kosti až k nehtům ruky jedna délka. A ještě jedna délka až do konce prstů. Obě oči jsou stejné a mezera, která je odděluje, je rovna oku. Když je hlava z profilu, použijte vzdálenost dvou očí mezi oko a ucho; je-li hlava z předu, je třeba jen jednoho oka. Ucho musí být rovno nosu. Když je člověk nahý, je třeba čtyř délek nosu pro polovinu jeho šířky; když je oblečený, šířka hrudi je jednu míru a půl; přepásání musí být zvednuto až k loktům.<sup>2</sup>*

V rukověti, kterou ikonopisec Nikolaj Grešnyj dostal od svých předků starověrců, je kánon po-

---

<sup>2</sup> DENYS DE FOURNA, *Manuel d'icongraphie chrétienne grecque et latine*, B. Franklin, New York 1963, s. 52–53 (první vydání ed. M. Didron, přel. P. Durand, Imprimerie royale, Paris 1845).

někud jiný, zejména pro četná vysvětlení asketického řádu:

*Hlava je rovna sedmině celkové délky těla. (...) Od vrcholku lebky ke bradě počítáme čtyři délky; od brady ke klíční kosti jednu délku; od klíční kosti k brániční jamce tři délky; odtud k pupku tři délky; od pupku k ohanbí rovněž tři délky. Od vrcholku lebky k ohanbí počítáme čtrnáct délek, tedy polovinu lidského těla.*

*To má dva významy:*

*a) Jedině ten, kdo má čisté srdce, vejde do nebeského království;*

*b) to v těle svádí křesťan nejtvrdší, ale též nejslavnější boj (...)*

*Dvě rozepjaté paže představují, od špiček prstů jedné ruky ke druhé, dvacet osm délek nosu odpovídajících celkové délce těla, což znamená, že své tělo musíme živit prací svých paží. Nadto šířka dvou rozepjatých paží je rovna jedné straně rovnostranného trojúhelníku, jehož špička se nachází kousek pod patou, což znamená, že Boží Trojice v nás byla obnovena na kříži...<sup>3</sup>*

Tyto dva kánony hovoří o mírách utvořených výškou hlavy nebo délkou nosu, ale nezmiňují schéma kruhů, jak je uvádějí díla Panofského a Onasche.<sup>4</sup>

Je pravděpodobné, že toto schéma bylo většinou ikonopisců rychle zapomenuto. Utvořeno hrou kruhů, se striktním způsobem objevuje jen na ikonách mistrů.<sup>5</sup> Malíři tedy dál používali ke stanovení proporcí údů těla kružítko, jak to Didron vypráví o athoském mnichu Joasafovi a jak to popisuje rukověť Dionysia z Fourny.<sup>6</sup> Je to

<sup>3</sup> DEJAIFVE, E., *Les Saintes Icônes*, Éditions de Chevetogne, Chevetogne 1965, s. 63.

<sup>4</sup> PANOFSKY, E., Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14 (1921), s. 188–219; ONASCH, K., *Icônes*, R. Kister, Genève 1961, s. 35n.

<sup>5</sup> Tuto poznámku jsme již učinili výše, na s. 133.

<sup>6</sup> DENYS DE FOURNA, *Manuel d'icographie chrétienne grecque et latine*, B. Franklin, New York 1963, s. 53, 61, 66.



technika předchozích staletí věrně předávaná jednou generací ikonopisců druhé.

Přesto podstata byzantského kánonu nespočívá v pevném počtu modulů, ale ve vztazích mezi částmi těla. Tyto vztahy jsou vyjádřeny planimetrickými moduly.

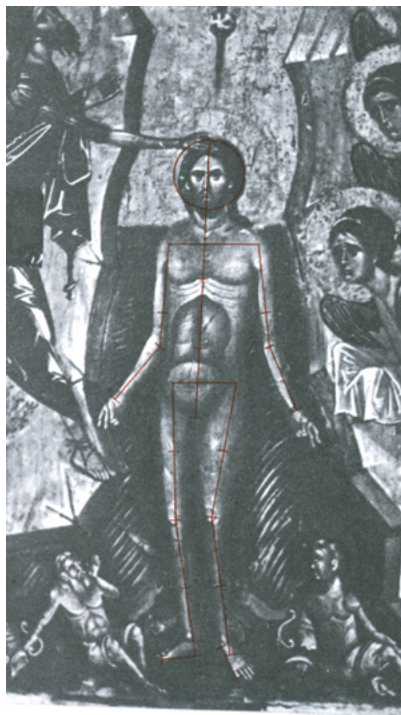
Když srovnáme ikony z různých období, vidíme, že se proporce lidského těla mění. Kristus z hory Sinaj ze 12. století (obr. 19) má, možná kvůli východním vlivům, formy dosti těžké: velikost hlavy představuje sedminu těla, paže a nohy jsou krátké, ramena a poprsí široké.

K Kristus z ikony *Křtu* ze 14. století je pouze vyšší o polovinu výšky. Ale skutečnost, že je podle tradice zobrazen bez oděvu dává dobře vystoupit lidské anatomii a propůjčuje mu štíhlejší vzezření (obr. 20).



Obrázek 19

**Křtus z ikony *Proměnění***  
Sinaj, 12. stol.



Obrázek 20

**Křtus z ikony *Křtu***  
Řecká ikona, 14. stol., Jeruzalém

Od 14. století se na Rusi lidská figura prodlužuje. U Teofanova Krista (obr. 21) je proporce 1:8; u Krista z Novgorodu (obr. 22) 1:9 a u mistra Dionisije světcí přesahují poměr 1:10. Lokty se nacházejí ve výšce tří jednotek a protaženo není poprsí, ale dolní část a hlavně nohy. Tato část jde od čtyř jednotek u Krista z 12. století k sedmi u Dionisije (obr. 23). Když figury srovnáme mezi sebou, konstatujeme, že každá doba našla harmonický celek proporcí, a to díky modulu pokaždé používanému jinak.



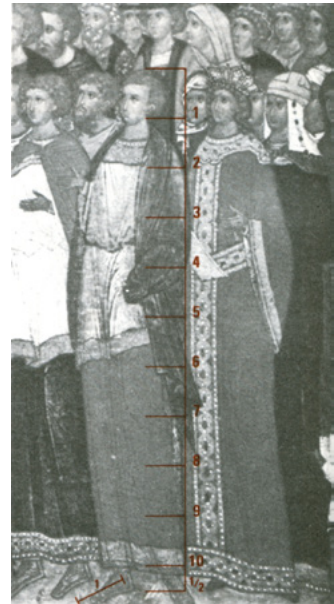
Obrázek 21

**Kristus z ikony *Proměnění***  
Teofan Řek, konec 14. stol.



Obrázek 22

**Kristus z ikony *Proměnění***  
Novgorodská škola, 15. stol.



Obrázek 23

**Svatí z ikony „Ž tebe se  
raduje všechno stvoření“**  
Mistr Dionisij, začátek 16. stol.

## Proporce obličejů: teorie tří kruhů

Pro proporce tváře a její detaily byzantský ikonopis rovněž používal modul. Ten vždy odpovídá délce nosu. Hlava je vepsána do dvou kruhů a svatozář často určena třetím. Střed kruhů je situován ke kořeni nosu, mezi očmi. Je to pravděpodobně důvod, proč je tato část nosu modelována způ-



Obrázek 24

*Acheiropoietos*

12. stol., Novgorod

sobem vlastním byzantskému umění. Je též středem hlavy, sídla moudrosti (srv. obr. 24, 25, 26).

Panofského teorie tří kruhu má nejspíš původ v jednom rukopisu ze začátku 13. století, který se nachází ve státní knihovně v Hamburku. Je to jediné středověké svědectví, které jasně vysvětluje proporce obličeje a hlavy s pomocí tohoto schématu. Rukopis je sice západní, ale jeho inspirovanost Byzancí je zřejmá. Tím je jeho hodnota možná ještě větší.

Nejlepším argumentem ve prospěch tohoto schématu se zdá rozbor ikon samotných. Toto schéma je pomůckou pro umělce, aniž by bylo striktní podmínkou kresby. Ale na konci se ukazuje jako tajemné podloží mistrovského díla, jako jedno z tajemství jeho harmonie.



Obrázek 25

*Spas mokraja boroda*

15. stol., Novgorod



Obrázek 26

**Svatý Panteleimon**

12. stol., lávra na hoře Athos

Ikona Spasitele z 12. století z Tretjakovské galerie (obr. 24) tuto strukturu ukazuje: první kruh, jehož poloměrem je délka nosu, dává prostor pro oči a čelo. Dvoumodulový kruh určuje objem hlavy. Naopak svatozář třetímu kruhu neodpovídá. Je přesunuta dolů, neboť obklopuje též vous a vlasy a musí se zarýsovat do formátu ikony. Ten je ostatně jedním ze vzácných typů čtvercové ikony.<sup>7</sup>

Druhá ikona, zvaná *Spasitel „mokrý vous“*, ukazuje jinou obměnu (obr. 25). Pravděpodobně kvůli velkým očím je obličej větší než první kruh, ale hlava je dokonale vepsána do kruhu druhého. Svatozář je menší též kvůli rozměrům desky.<sup>8</sup>

Zornice jsou často umístěny do poloviny středového modulu (kořen nosu) kruhu. To vytváří rovnostranný trojúhelník, který dává tváři harmonii a jemnost.

Tvář svatého Panteleimona na jedné řecké ikoně z 12. století se zdá větší než dvě předchozí (obr. 26). Ve skutečnosti má trojúhelník téměř stejné proporce, ale nachází se na menší tváři a vzdálenost očí od středu lehce přesahuje polovinu modulu (srv. obr. 25 a 26).

Až do začátku 18. století určovalo schéma tři kruhů tváře na mnoha ikonách. Později jako by se ztratilo. Prosazuje se naturalistický vliv Západu. Tváře těžknou a zplošťují se, ztrácejí harmonii a vyzářování starých ikon.

Zobrazování tváří zepředu nestavělo před středověkého umělce příliš problémů. S tříčtvrtěnými profily to bylo pro skloněné hlavy obtížnější: malíř totiž nepojímal syžet jako volný a pohyblivý v prostoru, ale jako projekci do dvojrozměrné plochy, na níž zobrazoval několik aspektů námětu. Tyto náhledy byly možné jen z rozdílných

<sup>7</sup> *Acheiropoietos* – neučiněný lidskou rukou.

<sup>8</sup> *Спас Мокрая Борода* – Spasitel „mokrý vous“. Výraz dobře charakterizuje tuto ikonu s přepjatými taHy.

bodů zření. Takováto *planimetrická* koncepce je typická pro umění středověku v Byzanci i na Západě. Povede k fenoménům perspektivy, jako je slavná *obrácená perspektiva*.

Mezi četnými obměnami tříčtvrtečních profilů danými sklonem hlavy a umístěním středu kruhů analyzujeme dvě ikony: *Donská Matka Boží* od Teofana Řeka a Rublevova *svatého archanděla Michaela* (obr. 27 a 28). Hlava přesně zaujímá prostor dvoumodulového kruhu, jako u pohledů zpredu. Jestliže se v tomto pohledu střed kruhu, u kořene nosu, nacházel v bodě A, nyní je přenesen do bodu B, v našem případě na kruh o jednom modulu. Osa nosu svírá s osou oči pravý úhel, neboť



Obrázek 27

*Donská Matka Boží*  
Teofan Řek, 14. stol.



Obrázek 28

*Svatý archanděl Michael*  
Andrej Rublev, kolem roku 1407

tvář není pojata do hloubky (tedy v reliéfu), ale *planimetricky*. Někdy je vzdálenost mezi očima a středem B zmenšena, často je pojednána jako při čelním pohledu ( $1/2$  modulu). Takto je planimetrický pohled ještě zdůrazněn. Brada a čelo zůstávají ve vzdálenosti jednoho modulu. Vertikální míry jsou tedy neměnné. Míry horizontální jsou prostými zlomky modulu. Tímto zobrazením dostávají tváře na ikoně průzračnost; „otevírají se“ k divákovi a křivka jejich hlav se stává ještě mocnější a jakoby obtěžkaná inteligencí.

Právě tento fenomén pravděpodobně vysvětluje důležitost objemu hlav u Rubleva. Záměrem ikonopisce nebyla věrnost v zobrazení vnější podoby věcí, nýbrž vyjádřit prostředky planimetrie v tomto schématu duchovní hodnoty.

Zde se bezesporu nachází též vysvětlení dalšího fenoménu ikonopisu: hlavy z profilu jsou na ikonách vzácné a neobratně nakreslené. Znamenají, že tyto postavy jsou méně důležité, někdy dokonce zlé. Zobrazení profilů na ikonách Poslední večere je frapantní. Část apoštolů okolo stolu musí divákovi ukazovat záda. Ale protože člověk bez viditelné tváře byl pro byzantské umění nemyslitelný, malíř tedy obrací jejich hlavy tak, jako bychom je viděli zepředu. Jediný, kdo je zobrazen z profilu, je Jidáš. Profil znásilňuje kruh, ničí jeho dokonalost.

Popravdě řečeno, četné ikony nejsou ve striktní shodě s těmito teoriemi. Proto je možná obtížné hájit, že schéma tří kruhů bylo uplatňováno na všech ikonách a to uvědoměle, jak tvrdí Panofsky. Avšak četné ikony napsané mistry ukazují, že bylo přesně užíváno až do 18. století, a dokonce i skromnější díla zůstávají pojátkem tradice planimetrické koncepci věrná. Modul jim dával jednotu a harmonii, které z nich činí odlesk jiného světa.

Cílem této studie byzantských modulů a schématu tří kruhů je umožnit vstup do ideálního

a téměř abstraktního světa byzantinské estetiky. Ideální a abstraktní svět neznamená svět odsekнутý od reálna. Znamená prostě, že formy jsou přeuspořádány s cílem neodrážet jevení nebo materiální obálku bytostí, ale jejich bytnost: jejich *duchovní jádro*, jejich věčnou pravdu. Ze skutečnosti sice přebírají lidskou formu, ale podřizují ji zvláštnímu geometrickému, rytmickému a chromatickému systému, způsobilejšímu navozovat niternost, duchovní a božskou bytnost.<sup>9</sup>

Pokud se týče ikon, hovořit o harmonii proměněného těla znamená tvrdit pravdu, ale je nezbytné pochopit, proč a jak k této proměně dochází. Zkoumání byzantského modulu i teorie tří kruhů nám umožňují překročit práh a vstoupit do světa této proměny, přinejmenším do jeho estetiky.

→ XXII. Čtyřicet  
mučedníků ze Sebasteie  
Novgorodská škola, 16. stol.  
(Novgorodské muzeum)

---

<sup>9</sup> VELMANS, T., Les icônes de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave, in  *Icônes bulgares IX<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Presse artistique, Paris 1976, (katalog výstavy v pařížském Petit Palais).









...  
...  
...  
...  
...

...  
...  
...

...  
...  
...





---

# Obsah

Úvod .....	5
<b>I. GENEZE A TEOLOGIE IKONY .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Dějiny ikony .....</b>	<b>12</b>
Původ ikony.....	12
<i>Obraz u prvotních křesťanů</i> .....	12
<i>Obraz v judaismu</i> .....	13
<i>Obraz u Řeků</i> .....	14
<i>Role obrazu v římském císařství</i> .....	15
<i>První křesťané a obraz</i> .....	18
Umění katakomb .....	19
Umění konstantinovské církve.....	21
První odpůrci obrazu .....	25
Quinisextum neboli trullský koncil (691) .....	27
První obrazoborecké období .....	30
Konstantin V. a sněm v Hierii .....	35
Obnova svatých obrazů (780–813) .....	37
<i>Libri Carolini</i> a frankfurtský koncil .....	38
Oživení obrazoborectví (813–842) .....	41
Vítězství ortodoxie (843) .....	44
Bilance obrazoborecké krize .....	46
<b>2. Prvky teologie ikony .....</b>	<b>52</b>
Tradiční nauka .....	52

Obrazoborecké argumenty .....	53
Ortodoxní kult obrazu .....	55
Předobraz a hypostaze .....	56
Předobraz a přítomnost.....	59
Konečné vyvrácení obrazoborectví .....	62
<b>3. Jazyk Byzance .....</b>	<b>66</b>
Byzantská společnost .....	66
<i>Aristokracie</i> .....	67
<i>Církev</i> .....	69
<i>Císař</i> .....	71
Náboženské vidění .....	73
<i>Kontemplace a askeze</i> .....	76
<i>Bohoslužba</i> .....	77
<i>Obraz</i> .....	79
<i>Proměněný člověk</i> .....	80
<i>Obraz a skutečnost</i> .....	85
<b>4. Ikony a literární žánry .....</b>	<b>86</b>
Panegyrický model.....	88
Epický model .....	90
Dramatický model .....	93
Model teologického pojednání .....	95
<b>5. Teorie obrazu .....</b>	<b>100</b>
Obraz jako znak .....	101
Obraz jako účast na božském .....	104
<b>II. PRVKY ESTETIKY .....</b>	<b>109</b>
<b>6. Geometrické struktury .....</b>	<b>113</b>
Proporce .....	113
Geometrické struktury pro polopostavy .....	115
<i>Trojúhelník</i> .....	115
<i>Svatozář</i> .....	116
Geometrické struktury pro celé postavy: čtverce a kruhy.....	122
Geometrické struktury pro ikony svátků: kříž, mřížka, kruh .....	128

<i>Kříž</i> .....	131
<i>Mřížka</i> .....	131
<i>Kruh</i> .....	133
<b>7. Proporce lidského těla</b> .....	<b>138</b>
Byzantský modul .....	139
Proporce těla .....	142
Proporce obličej: teorie tří kruhů .....	145
<b>8. Ikona a zákony perspektivy</b> .....	<b>152</b>
Různé systémy .....	154
<i>Lineární perspektiva</i> .....	154
<i>Perceptivní perspektiva</i> .....	158
<i>Axonometrická perspektiva</i> .....	159
<i>Obrácená perspektiva</i> .....	160
Zkoumání různých ikon .....	161
1. <i>Žvěstování</i> .....	163
2. <i>Žáštitá přesvaté Bohorodičky</i> .....	163
3. <i>Představení v chrámu</i> .....	165
4. <i>Vzkříšení Lazara</i> .....	167
<b>9. Teorie obrácené perspektivy</b> .....	<b>170</b>
Vědecký aspekt perspektivy .....	170
<i>L. F. Žugin: „dynamický“ prostor</i> .....	171
<i>B. V. Raušenbach: složky uměleckého díla</i> .....	177
Kulturní aspekt perspektivy .....	179
<i>P. A. Michelis: pocit prostoru</i> .....	180
<i>Konrad Onasch: perspektiva významová a perspektiva epická</i> .....	182
Závěr .....	184
<b>10. Svět barev</b> .....	<b>187</b>
1. Zdroje byzantského symbolismu .....	188
2. Barvy a jejich významy .....	191
<i>Bílá</i> .....	191
<i>Modrá</i> .....	195
<i>Červená</i> .....	196
<i>Purpur</i> .....	199
<i>Zelená</i> .....	200
<i>Hnědá</i> .....	201

Černá .....	202
Žlutá .....	202
Závěr .....	203
3. Kompozice barev .....	203
Polychromie .....	204
Kolorismus .....	206
Ikona a teorie barev .....	207
<b>11. Světlo .....</b>	<b>209</b>
Antické kořeny byzantského umění .....	210
Patristické myšlení .....	212
Pseudo-Dionysiova nauka .....	214
Dionysiův vliv na ikonopis .....	218
Světlo přirozené a světlo duchovní .....	220
Vliv hesychastického sporu .....	226
Teofan Řek a Rublev .....	227
Vlastní světlo ikon .....	230
<b>III. TECHNIKA IKONY .....</b>	<b>233</b>
<b>12. Technické přípravy .....</b>	<b>234</b>
1. Deska .....	234
Rám .....	235
Solaky .....	236
2. Klih .....	237
3. Plátno .....	237
4. Levkas .....	239
5. Podkresba (nákres) .....	240
6. Zlacení .....	243
Olejové zlacení .....	244
Zlacení na podkladu z přírodní hlinky (bolu) .....	244
Práškové zlato .....	245
Zlacení po nalakování .....	246
7. Barvy .....	246
1) Barvy minerální .....	247
2) Organické barvy .....	247
Pigmenty .....	248
8. Vaječná tempera .....	256



<b>13. Psaní ikony</b> .....	<b>260</b>
1. První vrstvy malby (открытие иконы) .....	260
2. Dokončovací práce (s výjimkou inkarnátu) (доличное письмо) .....	261
<i>Prosvětlování šrafurami</i> .....	264
<i>Žlaté šrafy, inokop (assist)</i> .....	264
3. Inkarnát .....	266
<i>Základní inkarnát</i> .....	266
1) <i>Plav (rus. плавл), prosvětlování plynulými přechody světla a stínu</i> .....	268
2) <i>Otborka (rus. отборка), prosvětlování šrafurami</i> .....	269
3) <i>Priplesk (rus. приплеск), rozsvěcování ředěním</i> .....	270
4) <i>Kombinovaný postup (rus. комбинированный прием вохрения)</i> .....	270
<i>Dokončení inkarnátu</i> .....	271
4. Dokončení ikony .....	272
5. Nápis .....	274
6. Lakování .....	275
Krátké shrnutí etap psaní .....	277
<b>14. Paleta starých ikonopisců</b> .....	<b>284</b>
Běloba .....	285
Okr .....	287
Žluť .....	287
Červeň .....	288
Zeleň .....	289
Modř .....	290
Čerň .....	292
Složené barvy .....	292
<b>15. Technika a styl starých ikonopisců</b> .....	<b>294</b>
Řecká technika .....	294
Ruská technika .....	298
<b>Závěr</b> .....	<b>303</b>
<b>Slovo k českému čtenáři na závěr</b> .....	<b>307</b>
<i>Jan Andres</i>	
<b>Slovníček ikonopisecké terminologie českého vydání</b> .....	<b>313</b>
<i>Pavel Ambros</i>	

<b>Bibliografie .....</b>	<b>343</b>
<b>Seznam barevných reprodukcí .....</b>	<b>347</b>
<b>Věcný rejstřík.....</b>	<b>351</b>
<b>Jmenný rejstřík .....</b>	<b>365</b>
<b>Rejstřík biblických odkazů .....</b>	<b>373</b>