

Specifika církevního umění balkánských Slovanů

Počátky křesťanského umění u balkánských Slovanů

Z dob počátků křesťanství v Bulharsku a Srbsku se zachovalo poměrně málo staveb. Nejvýznamnější z nich jsou bezesporu ruiny carského chrámu v Preslavi, kostel sv. Nauma na břehu ochridského jezera byl bezesporu vybudován v dobách Nauma a Klimenta, nicméně později byl přestavěn, také chrám prvního biskupství v Ras, kostel sv. Petra nad Novým Pazarem si dodnes zachoval svoji archaičnost, a z jeho podoby můžeme mimo jiné určovat i podobu velkomoravských chámů, z nichž se zachovaly pouze základy.

V pozdější době architektura a malířství navazovaly jak na srbském, tak na bulharském území na tradice byzantské monumentální architektury a byzantské ikonopisectví. Zároveň ovšem Srbsko, na rozdíl o Bulharska, v němž nebyl vytvořen svébytný typ specificky bulharské středověké architektury, leželo na hranici světů západního a východního křesťanství a čerpalo také z vlivů blízkého italského stavitelství, působícího zde z Dalmácie. Fresková výzdoba pokrývající vnitřní stěny chrámu a ikony zdobící ikonostasy vycházely především z monumentální byzantské ikonografie, z níž se začaly vyprošťovat od poloviny 14. století, kdy na freskách v Bulharském kostelíku v Bojaně, ale také v Mileševském chrámu v západním Srbsku, ale i jinde, vidíme snahu o životné a věrné zpodobení světců, sice stále v tradičním přísném ikonopisném vzoru, nicméně figurálně i jemnými rysy obličejové kresby lze tyto fresky označit jako předchůdce italské renesance.

Vrcholný středověk v balkánské sakrální architektuře

Pokud jde o architekturu, pak v srbském prostředí můžeme hovořit přímo o třech architektonických školách:

1. První taková škola byla Rašská, a z ní pocházejí kláštery Studenica, Žića, Peć, Mileševo, Sopočany a Dečany. Většina těchto klášterů byla opevněna (dodnes se opevnění zachovalo kolem kláštera ve Studenici). Kostely v některých z těchto klášterních komplexů byly zvenčí omítnuty omítkou červené barvy (Žića, Peć), jinde byly vnější strany vystavěny z hlazených žulových či opukových kvádrů, s tím, že výzdobu fasády představovaly zejména reliéfy kolem oken a portálů, či podšřešní římsy. Stavba kláštera ve Studenici s centrálním jednodílným kostelem, zasvěceným Bohorodičce, s dvanáctibokou kopulí, se stala přímo vzorovou stavbou pro řadu dalších chrámů. Do skupiny vytvořené v této škole lze zařadit i klášterní chrám v Chilandaru na sv. Hoře Athoské, vybudované za krále Milutina. Ve většině těchto chrámů jsou, zejména ve výstavbě oken, portálů a lodí patrné vlivy románského a raně gotického stavitelství.

2. Od počátku 14. století lze hovořit o tzv. Kosovsko-metochijské škole, někdy se hovoří také o vardarsko-byzantském stylu, protože zde již vliv západu ustupuje a tyto památky se dochovaly převážně v jižních částech tehdejšího srbského státu, jímž protéká řeka Vardar se svými přítoky. Typické pro ni byly chrámy s půdorysem vepsaného kříže, nejčastěji s jednou centrální kopulí, jíž obklopuje pět kopulí bočních. Zde spíše převažuje tradice byzantského stavitelství, vnější výzdoba neomítnuté fasády je charakteristická střídáním různobarevných vrstev tesaných kamenných kvádrů s několika pásy tenkých byzantských cihel, popř. ještě s keramickými ozdobami na okny a portály. Nejznámější z takovýchto chrámů je kostel Panny Marie Ljevišské v Prizrenu (v roce 2004 vypálený albánskými extremisty), kostel sv. Jiří v makedonském Starém Nagoričanu, klášter Treskavac u Prilepu a zejména pak klášterní chrám v Gračanici.

3. Poté, co se centrum říše po rozpadu Dušanova carství přesunulo na sever do povodí řeky Moravy, dochází k poslednímu architektonickému rozmachu srbského stavitelství. Pro chrámy této, tzv. moravské školy je typické, že je rozšířen o boční apsidy ve tvaru trojlístku (tzv. trikonchos): Zato vznikly kostel Lazarica v Kruševci a mohutný klášterní komplex

Ravanica, jež je záduší kosovského hrdiny knížete Lazara, klášter Kalenić. Svoji monumentalitou dodnes udivuje klášterní pevnost Manasija-Resava, jíž nechal postavit despota Štěpán Lazarević. Pro tyto stavby jsou typické geometricky přesně vyskládané prvky fasády (vrstva kamenných kvádrů doplněná třemi vrstvami úzkých cihel, jejich nepřehlédnutelnou charakteristikou jsou velké rosety gotického typu.

V Bulharském prostředí lze z doby druhé bulharského státu vyzvednout zejména chrámy v Rilském a Bačkovském klášteře, jejichž klášterní budovy, tzv. konaky, ovšem byly přestaveny až v době bulharského národního obrození v typickém malebném obrozeneckém stylu.

Církevní umění v dobách osmanské vlády

Chrámy, a některé i velké stavby, se budovaly i v dobách osmanské vlády. Docházelo zde k obdobím velké volnosti pravoslavné církve (zejména od roku 1557, kdy byl obnoven i srbský patriarchát), kdy byly budovány i velké stavby a obnovovány také zpustlé kláštery. Obecně však lze říci, že se v této době budovaly spíše menší kostelní stavby, často vymalované freskami i na vnější zdi kostela, které tak v dobách obecného úpadku vzdělanosti, a to i povědomí o podstatě křesťanské víry, které se projevovalo i u pravoslavných kněží, z nichž mnozí uměli stěží základní křesťanské poučky, sloužily jako „komix“, jako kreslená nauka o podstatě křesťanské víry. Z nedostatku jiného materiálu se budovaly v horských oblastech i kostely dřevené, za dob, kdy naopak docházelo k nesouladu mezi osmanskou mocí a pravoslavnou církví, musel být chrám často budován i jako zahloubené, aby tak ani náznakem nepřevyšovaly islámské stavby. Mnohé z takovýchto kostelů zvenčí ani nevypadají jako chrámy. Chybí jim kopule, věžice, byly prostě nenápadné.

Také ikonopisectví procházelo krizí, fresky s 17. či 18. století svojí strnulostí spíše připomínají kresby z dob raného středověku, nijak nenavazují na období kulturní vyspělosti 14.–15. století. Přesto zůstávala některá klášterní centra, v nichž působily významné malířské školy, a to zejména na území Makedonie, tzv. ochridsko-prespanské a lesovské centrum. Makedonští umělci tehdy působili po celém Balkáně. V Srbsku později vznikla škola také v Resavě a v klášteře Račanském. Specifickým fenoménem této doby bylo také řezbářství, které se projevovalo na výzdobě pravoslavných kostelů. Ojedinelým fenoménem se stala především makedonská řezba, známé zejména výrobou celých vyřezávaných ikonostasů. K jejímu vrcholu dochází koncem 17. a v 18. století, a je možné ji spatřit např. na ikonostasu kláštera sv. Nauma na Ochridském jezeře, či ikonostas v chrámu Spasitele ve Skopji.

S národním obrozením začaly některé klášterní komplex získávat jiný charakter. Zejména národní obrození u Bulharů vytvořily specifický architektonický styl, jež je pozoruhodnou syntézou městské architektury osmanských vyšších vrstev a architektury lidové. Ve stylu této architektury začaly být dobudovávány také některé dříve zničené klášterní komplexy, např. roženský klášter nad Melnikem v dnešní bulharské části Makedonie, preobraženský klášter u Trnova, ale také slavné kláštery Rilský a Bačkovský, který svoji nezaměnitelnou podobu získaly zejména v těchto dobách.

Barokní fenomén u Srbů

Srbové, jejichž poslední středověký státní útvar – Srbská despotovina s centrem ve Smederevu, padl do tureckých rukou v roce 1459, se masově účastnili válek habsburské monarchie s osmanskou říší včetně tzv. velké války (1683–1699). Těsné kontakty s habsburským vojskem tehdy navázal zejména patriarcha Arsenije III. Černojević, pod jehož vlivem proti Turkům povstalo jižní Pomoraví a severní části Makedonie. Po porážce v roce 1690 však musel Arsenije III. s povstalcem prchat před tureckou pomstou. V tomto tzv. velkém stěhování Srbů opustilo podle soudobých pramenů své domovy na čtyřicet tisíc rodin, aby se dočasně usídlily v jižních Uhrách. V těchto oblastech již před tím působilo sedm srbských biskupství a

svoji činnost vyvíjelo více než sedmdesát klášterů. Nejvíce klášterů bylo vystavěno na svazích či úpatí pohorí Fruška gora, kterému se proto pro podobnost s kláštery posetým Atonským poloostrovem začalo říkat „srbská Svata Hora“. Císař Leopold I. poskytl Srbům na území habsburské monarchie zvláštní privilegia, zaručující mj. svobodné vyznávání pravoslavné víry a možnost volby patriarchy. I během další habsbursko-osmanské války v letech 1737–1739, při níž se Srbové opět postavili na stranu habsburské monarchie, následoval ustupující rakouské vojsko proud srbských běženců vedených patriarchou Arsenijem IV. Jovanovićem – Šakabentou. Srbské církevní i kulturní centrum se tehdy definitivně přesunulo na sever, za Dunaj, do jižní části habsburské monarchie. Z dočasných sídlišť se stala sídla trvalá a Srbové tak od té doby žijí usídlení mezi Dunajem a Tisou v oblasti Báčky, ve Sremu, v některých oblastech Slavonie a v Banátu. Novým sídlem srbské pravoslavné církve se stává nejprve klášter Krušedol (Krušedolská metropolie), od roku 1713 srbští metropolité sídlí ve Sremských Karlovcích, které se tak stávají také novým centrem srbského umění a vzdělanosti.

Srbové přišli tedy do zcela jiného prostředí kulturního. Brzy se mu však přizpůsobili a v oblasti církevní vidíme, že začíná vznikat specifická, nikde jinde balkánských pravoslavných Slovanů nevídaná symbióza s katolickým prostředím, projevující se zejména přejímáním barokního tvarosloví nejprve nově stavených chrámů, a poté také přebudovaných klášterů, které se tak stávají perlami srbské barokní architektury v jižních Uhrách.

Srbské církevní barokní a klasicistní umění, mědirytina

Srbská pravoslavná církev a její umělci – ikonopisci – si do svých nových domovů přinesli tradici pozdně středověkého srbsko-byzantského umění, které však v té době, označováno dnešní uměnovědou jako postbyzantinum, již mělo výrazně sestupnou tendenci. Je jasné, že v novém prostředí počali Srbové postupně přejímat nové kulturní vlivy. Tendence umělecké obrody dokonce iniciovali a podporovali jinak vesměs konzervativní vysocí srbští církevní hodnostáři, archijerejeové, snad i proto, že byli vždy loajální habsburskému trůnu. K postupnému opouštění zkostnatělých postbyzantských uměleckých postupů přispěl také vliv rusko-ukrajinský. Ruská pravoslavná církev totiž přijala západoevropské barokní tendence již v druhé polovině 17. století. Velký vliv měla v srbském prostředí habsburské monarchie zejména Duchovní akademie v Kyjevo-Pečerské lávře, v níž působila také malířská škola a typografie, pěstující umělecký styl „ruského pravoslavného baroka“. Ruskocírkevněslovanské působení přispělo mezi habsburskými Srby dokonce ke vzniku nového oficiálního spisovného tzv. ruskoslovanského jazyka, není tedy divu, že v ruském pravoslavném baroku našlo svůj počáteční vzor i srbské církevní výtvarné umění. Později se však centrem srbského umění stává Vídeň, kde srbští výtvarníci přebírají pozdně barokní a rokokové stylové prvky. Vzniká tak svérázné srbské barokní umění, jehož kompozice vychází z východní pravoslavné tradice, forma je však barokně-rokoková, tedy západní. V balkánském prostředí osmanské říše ovšem tyto vlivy nepůsobily, takže výtvarné umění tureckých Slovanů a tedy i části srbského národa tam zůstávalo prakticky až do konce 19. století pod vlivem postbyzantina.

Před svým příchodem do monarchie znali Srbové, pokud je známo, pouze grafiku dřevoryteckou. Mědirytiny, s nimiž se setkali až na počátku 18. století, ovšem velice záhy vytlačily dřevoryty na vedlejší kolej a okamžitě našly své místo v církevní praxi zadunajských srbských diecézí. Zřejmě prvním objednatelům mědirytin byl patriarcha Arsenije III. Černojević. Mědirytiny pro něj na základě kreseb tradičních srbských ikonopisců vyrobili vídeňští mědirytci. Z této kolekce je zajímavá kompozice Oplakávání Páně pro antimins – hedvábné plátno se všitými částkami ostatků svatých, které se prostírá na oltář (pre stol) během liturgie.

Další vývoj srbské mědirytiny je již nerozlučně spjat s dílem Christofora Žefaroviće, rodáka z makedonského Dojranu (kol. 1690). Žefarović se zpočátku zabýval ikonopisem v tradičním stylu. Ve třicátých letech však přichází do Sremských Karlovců, kde se kromě malby začíná věnovat také mědirytině, která se později stává jeho hlavní doménou. Mědiry-

tectví ovládl v dílně vídeňského rytce Thomase Mössmera, který také sám (jako Toma Mesmer) vytvořil pro srbské církevní potřeby řadu rytin a spolu s Žefarovićem pak vyryli matrice pro Žefarovićovo nejznámější dílo – grafické album Stematografija. Tato monumentální práce obsahovala rytiny srbských a bulharských králů a světců a erby padesáti šesti zemí, které byly opatřeny původními, zřejmě též Žefarovićovými čtyřveršími. Stematografija se rychle šířila a mělo obrovský národněuvědomovací význam nejen pro Srby v habsburské říši, ale také mezi Srby a Bulhary žijící v rámci osmanského impéria.

Žefarovićovy mědirytiny vyráběné na zakázku karlovecké metropole se vyznačují výraznými barokovými slohovými prvky, pro řecké obchodníky, kteří vozili jeho mědirytiny na Balkán, ovšem zpracovával témata v tradičnějším pozdně byzantském stylu. Existence těchto dvou stylových vrstev činí Žefarovićovu grafiku o to zajímavější.

Tematicky se Žefarović samozřejmě zaměřoval na zpodobování významných světců (např. sv. Teodor Tiron a Teodor Stratilat, sv. Mikuláš) či Bohorodičky (jeho Bohorodička „Pramen života“ je rytina s mimořádně složitým teologicko-symbolickým obsahem). Významná jsou jeho díla, vypracovávaná pro fruškogorské kláštery, v nichž se přechovávaly ostatky svatých srbských panovníků. Barokní pseudohistorické podoby těchto světců, opatřené často také pohledem na ten který klášter, se staly vděčnými a populárními Žefarovićovými rytinami, které si odnášeli poutníci z klášterů na památku. Sem patří rytiny Svatého cara Uroše, Svatého knížete Lazara, Sremských světitelů Brankovićů a také podoba Štěpána Štiljanoviće, zřejmě poslední Žefarovićova rytina, na níž jsou již patrné rokokové vlivy. Jiným Žefarovićovým tématem jsou zásadní novozákonní děje, slavené jako významné církevní svátky – Zjevení Páně, Nanebevstoupení Páně, Zasvěcení Panny Marie, z nichž nejvýraznější je kompozice Ukřižování Páně a utrpení apoštolů, již se Žefarović nejvíce přiblížil západoevropské grafice.

Na dílo Christofora Žefaroviće, který zemřel náhle, 18. září 1753, během své cesty do Ruska, navazoval Zacharija Orfelin (1726–1785), podobně všestranný umělec a spisovatel, jediná osobnost s encyklopedickým záběrem mezi srbskými vzdělanci 18. století, výrazně navíc ovlivněná osvícenskými ideami. V Benátkách tiskl Orfelin první jihoslovanský časopis nazvaný Slavenoserbski magazin (1768), napsal tam také své nejvýznačnější literární dílo, monografii o Petru Velikém (1772), obsahující mj. 65 minuciózních mědirytin. Na pokyn Marie Terezie a s doporučením dvorního mědirytce Jakuba Schmutzera (který mj. také tvořil pro karloveckou metropoli a byl jedním z Orfelinových vzorů) pak pro potřeby tereziánských pedagogických reforem zhotovil Kaligrafii, cyrilický krasopis, která mu přinesla členství ve vídeňské Umělecké akademii.

Orfelin si otevřel ve Sremských Karlovcích dílnu a tiskárnu, v níž vydával své práce. Jednou z prvních zde ztvárněných grafik je Svatá Trojice s Arcivojevůdcem (archandělem) Michaellem, již se přiblížil západním vlivům ještě více než Žefarović. Během svého pobytu v Karlovcích vytvořil Orfelin také poutnickou grafiku pro karlovecký chrám, jehož podobu zakomponoval do zobrazení sv. Petra a Pavla, připisuje se mu také velká mědirytina chilendarského kláštera a dvě velké rytiny sremských klášterů Kuveždinu a Krušedolu.

Srbští mědirytci nepřebírali slepě vídeňské či západoevropské vzory, nebyli epigony, byť se o tyto vzory místy opírali. Měli v sobě autochtonní přesvědčení a grafická řešení, která vytvořila svérázný a v umění slovanského pravoslaví jedinečný a neopakovatelný styl.

Studijní texty:

Chilendarské mědirytiny XVIII. a XIX. století

Svatá Hora Athoská se svými kláštery a přísným mnišským životem, konzervativně strážící pravověří ortodoxie, nikdy nebyla příliš přístupná novotám v žádném smyslu. Platí to i pro výtvarný výraz tamního ikonopisectví a freskové výzdoby. Atohoští umělci byli koncer-

vativní i pokud jde o grafické umění, které se dlouho odvíjelo výlučně v podobě dřevorytů. Touto technikou byly také vyrobeny první známé athoské veduty z dílen svatohorských umělců v 16. a 17. století. Technika mědirytiny přicházela do svatohorských klášterů teprve v průběhu 18. století, spíše v jeho druhé polovině, a to ještě výhradně jako import zvenčí. Primát v tomto směru držel v té době srbsko-bulharský klášter Chilandar, založený v roce 1199 srbským panovníkem Štěpánem Nemanjou a jeho synem Rastkem, známějším pod mnišským jménem Sáva, prvním srbským arcibiskupem a také největším srbským národním světcem. Chilandar byl v průběhu 18. století v těsných a častých kontaktech se srbskou metropolí ve Sremských Karlovcích, odkud byly do kláštera donášeny chalkografické otisky mědirytechekých ikon a grafika představující fruškogorské kláštery z dílen Christofora Žefaroviće, Thomase Mössmera, Zachiriji Orfelina a dalších, zejména vídeňských mistrů. Nevzpomenout ovšem nelze ani přítomnost ruské grafiky, která se na Chilandar dostávala zejména přes ruský athonský klášter svatého Pantelejmona, s nímž na Svaté Hoře sílil vliv ruského pravoslavného baroka. Tak se také na Chilandar dostala někdy na počátku 18. století první mědirytinová matrice pro antimins s kompozicí Ukládání Páně do hrobu, pocházející z dílny prvního petrohradského mědirytechce Alekseje Zubova.

Na Athosu pobýval během svého putování do Jeruzaléma také nejvýraznější srbský mědirytec Christofor Žefarović, který zde načerpal několik témat pro své pozdější práce. V chilandarském klášteři se dochovala matrice rytiny Svatého Jana Vladimíra Myrotečivého, která je téměř přesná kopie Žefarovićovy rytiny z jeho Stematografije, a také menší deska s kompozicí Svatý Jan Vadimír na smrtelném loži. Obě tyto mědirytiny, které jsou také součástí naší výstavy, jsou ale opatřeny řeckým textem a byly určeny jako ilustrace pro vydání života tohoto zetského vládce († 1016) a zároveň prvního srbského martyra a světce.

Velice populární byly vždy rytiny zachycující jednotlivé athoské kláštery. První známou rytinu Chilandaru vypracoval v roce 1743 vídeňský mědirytec Gustav Adolf Müller. Na této obšírné rytině je znázorněn širší pohled na athonskou krajinu. V prvním plánu je zachyceno mořské pobřeží s klášteřem sv. Vasilije a dále na pevnině vinohrady, zahrady a menší budovy. Ústřední motiv kompozice tvoří vlastní Chilandar, zatímco na levé straně znázornil rytec jeden z athonských vrcholů, zpoza nějž vychází slunce. Rám grafického listu tvoří medailony s portréty středověkých srbských vládců z rodu Nemanjićů, dolní část je opatřena kartuší s miniaturní jezdeckou podobou nejslavnějšího srbského středověkého panovníka cara Dušana a erby Srbska, Bulharska, Illyrie a Štěpána Nemanji, vytvořené podle Žefarovićovy Stematografije.

Neméně pozoruhodný je také grafický list s kompozicí celé Svaté Hory, v níž je zdůrazněn právě Chilandarský klášter. Jde o mariánskou modlitební grafiku, proto ji neznámý mědirytec opatřil miniaturovou chilandarskou ikonu Bohorodičky trojruké ve stylizovaném florálním rámu, v němž jsou umístěny také mariánské symboly.

Další podobu chilandarského kláštera vytvořil v roce 1764 neznámý vídeňský mistr. Jde o kompozici s pohledem na klášter vytvořenou podle starší moskevské grafiky, do níž jsou zakomponovány výjevy významných církevních svátků a světců. Matrice tohoto listu se ovšem nedochovala, rytina však posloužila Zachariji Orfelinu jako předloha pro jeho práci z roku 1779. Orfelin Chilandar nikdy nenavštívil, proto do své kompozice věrně přenesl vzhled kláštera z této starší práce.

Jako pozornost pro ty, kteří přispěli svým darem chilandarskému klášteři, byly objednány a v některé z vídeňských dílen vytvořeny malé mědirytiny Bohorodičky Prostřednice a Krista v eucharistijském kalichu. S podobným záměrem byly chilandarskými mnichy objednána také další mědirytiny této výstavy, Bohorodička Glykofílusa a Korunování Bohorodičky, práce neznámého benátského mistra.

Chilandarský klášter si na počátku 19. století pořídil vlastní mědirytechký lis. Byl to jediný přístroj tohoto druhu na Svaté Hoře, proto se na něm tisklo i z desek ve vlastnictví ostat-

ních svatohorských klášterů. Přítomnost tiskařské techniky ovšem ještě neznamenal, že by se v prostředí athoské komunity objevil výraznější mědirytec, který by měl touhu zdokonalit své umění v některém z významných evropských grafických center. Atonští a chilandarští mědirytcí pravděpodobně začínali jako ikonopisci, kteří prostě přešli na novou techniku. Kde se naučili základům mědiryteckého řemesla, grafické technice a tisku není známo. Mezi athoskými grafiky počátku 19. století byl nejznámější Partenie, od něhož se jen na Chilandaru dochovalo osm matric a další čtyři, které vytvořil spolu s mnichem Gerasimem. Partenie své rytiny zhotovil v Konstantinopoli (Cařihradu), matrice však přenesl na Athos, kde se z nich na Chilandaru tisklo. Soudě podle kompozic byli také tito dva grafici vyučenými ikonopisci, tvořícími ve stylu opožděného levantského baroka.

V nedávné době se podařilo zjistit další jméno chilandarského mědirytce, který se na svých matricích podepisoval jako Pavel Bolgarin Chilandarec. Pavel Bolgarin byl, jako ostatně i jiní athonští kreslíři a grafici, samoukem, jeho práce bychom dokonce mohli označit jako insitní. Z dílny mnicha Pavla se na Chilandaru dochovalo pět matric, nejslavnější je kompozice chilandarské ikony – Bohorodičky trojruké.

Dinko Davidov – Václav Štěpánek