

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
EVANGELICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Bakalářská práce

**Biblický příběh (Genesis 3 : 6) ve vybraných dílech
renesančních autorů**

Ilona Kaftanová

Katedra:	Katedra filosofie a teologie
Vedoucí práce:	Mgr. Petr Jandejsek, M.A.
Studijní program:	B 7502 Sociální práce
Studijní obor:	Pastorační a sociální práce
Přidělovaný akademický titul:	Bc
Rok odevzdání:	2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem *Biblický příběh (Genesis 3 : 6) ve vybraných dílech renesančních autorů*, napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Kladně dne 13. 6. 2010

Ilona Kaftanová

Bibliografická citace

Biblický příběh (Genesis 3 : 6) ve vybraných dílech renesančních autorů

Bakalářská práce/Ilona Kaftanová; vedoucí práce: Mgr. Petr Jandejsek, M.A.

-- Praha, 2010. -- 49 s.

Anotace

Název mojí bakalářské práce je *Biblický příběh (Genesis 3 : 6) ve vybraných dílech renesančních autorů*. Těmito autory jsou Albrecht Dürer, Michelangelo Buonarroti a Tiziano Vecelli - Tiziano. Zabývá se obecně pohledem na umění, teologii a poté teologickým posouzením tří obrazů renesančních autorů, je-li jejich interpretace biblicko – teologických témat v souladu s příběhy biblickými.

Práce se skládá ze tří částí. První část se zabývá uměním. Jsou v ní názory o umění, tak, jak ho vidí filosofové a historici umění. Také je zde pohled na umění, jak ho viděli v renesanci, na vztah umění a náboženství.

Druhá část se podrobně věnuje teologii stvoření a hříchu. Popisuje a vysvětluje Gn 1 a Gn 2, tedy stvoření. Potom se věnuje Gn 3 a samotné větě Gn 3:6.

Ve třetí části používám získané teoretické znalosti k posouzení obrazů. Sleduji, jak je jimi převyprávěn biblický příběh a co jsem v obraze přečetla já.

Klíčová slova

renesance – umění – stvoření – had – hřích – pád – Adam - žena

Summary

The title of my bachelor work is „*The Biblical Story (Genesis 3 : 6) in Selected Works of Masters of Renaissance*“ – Albrecht Dürer, Michelangelo Buonarroti and Tiziano Vecelli (Tizian). In my work I deal with art and theology in general and consequently with theological evaluation of three works of above mentioned Renaissance Masters from the point of view of conformity of their interpretation of the selected biblical story with the Bible.

My work consists of three parts.

The first part is focused on art. It deals with opinions on art presented by philosophers and historians of art. It also describes the Renaissance view of relationship between art and religion.

The second part deals with theology of Creation and Sin in a more detailed way. It describes and explains Gn 1 and Gn 2, i.e. Creation. Then it focuses on Gn 3 and on the very verse Gn 3 : 6, i.e. the Primary Sin.

In the third part I take advantage of acquired theoretical pieces of knowledge for theological evaluation of selected works. I analyse how they tell the famous biblical story, and provide what I have read and discovered in them.

Keywords

Renaissance – art – theology – creation – Adam – a woman – a serpent – a sin – a fall

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu práce Mgr. Petrovi Janděskovi, M.A. za jeho připomínky a pomoc při tvorbě této práce. Dále bych chtěla poděkovat Doc. Josefovi Hřebíkovi, Th.D. za jeho přednášky Biblické antropologie, které mi na začátku velmi pomohly. Dík za trpělivost patří také mojí rodině.

Obsah

Úvod.....	7
1. Náboženství vyjádřené uměleckým dílem.....	10
1.1. Umění jako nástroj vyprávění	10
1.2. Teorie umění	13
1.2.1. Umění v renesanci	15
1.3. Renesance a náboženství.....	17
1.3.1. Dürer a náboženství.....	18
1.3.2. Michelangelo a náboženství.....	19
1.3.3. Tizian a náboženství.....	20
2. Biblické učení o stvoření	22
2.1 Teologie stvoření.....	22
2.1.1 Co je vlastně stvoření?	24
2.1.2. Evoluce nebo stvoření	25
2.1.3. Současná teologie, stvoření a věda.....	26
2.1.4. Stvoření světa podle Bible.....	29
2.1.5. Jak rozumět Gn 1 a Gn 2.	29
2. 2. Hřích, jenž je tématem Bible.....	33
2.2.1. Genesis 3	34
2.2.2. Muž a žena, to je Člověk.....	37
2.2.3. Genesis 3:6	39
3. Posouzení obrazů z teologického pohledu.....	41
3.1. Tizian - Tiziano Vecelli : Pád	41
3.2. Albrecht Dürer : Adam a Eva.....	44
3.3. Michelangelo Buonarroti : Pád	46
Závěr.....	48
Seznam literatury	51
Přílohy	53

Úvod

Renesance je jedním z nejvíce fascinujících období dějin lidstva a není proto divu, že vždy přitahovala a dodnes přitahuje pozornost mnoha historiků a historiků umění. Je to období, ve kterém získávaly tradice antického a středověkého myšlení nový smysl a byly využívány k řešení nových problémů.

V renesanci se vyhrtila otázka: „Co je prvotní, duch nebo příroda?“ A to až tak, že zněla: „Stvořil svět Bůh nebo je zde svět od věčnosti?“¹ Pro renesanci je typický její antropocentrismus, tedy názor, podle něhož je člověk středem i konečným cílem světa i vesmíru. Její pojetí světa vzhledem k Bohu je ale odlišné od antropocentrismu středověkého. Ve středověku šlo o otázku dědičného hříchu, vykoupení a spásu člověka. Svět byl stvořen pro člověka a člověk byl nejvyšším výtvorem Boha na zemi. Člověk nebyl zkoumán sám o sobě, ale ve svých vztazích k Bohu, ve vztahu k hříchu a věčné spáse, nedosažitelné jeho vlastními silami. V renesanci jde díky jejímu humanismu o člověka. Jejím hlavním rysem je nahrazení ducha člověkem. Dále pak obnovení antické vzdělanosti, důvěra v lidské myšlení, svobodu jedince a poznání přírody. Vyznačuje se touhou po poznání. Soustřeďuje se na poznání sebe sama, na poznání vědecké - světa a jeho podstaty.

Biblická kniha Genesis si v prvních třech kapitolách rovněž klade za cíl pochopení člověka, jeho postavení v přírodě, jeho povinností a potřeb. Svoboda člověka je však vždy podřízená potřebám přírody, okolí, soužití s ostatními lidmi a především Bohu. Tehdy, stejně jako dnes, si lidé kladli otázky: Jaké je místo Krista v dějinách? Jakým způsobem je Kristus tím, v němž a skrze něhož se celé Stvoření završuje? Byl to Pierre Teilhard de Chardin (1. května 1881, Orcines, Francie - 10. dubna 1955, New York, USA, francouzský náboženský myslitel a vědec, geolog a paleontolog, člen Tovaryšstva Ježíšova), který po mnoha staletích znovu našel a objevil smysl Stvoření a uvědomil si, že je potřebné promyslet, jaké jsou vztahy mezi Stvořením a Vykoupením. Říká, a v tom ho následovali i jiní vědci, že člověk, který se před desítkami tisíc let objevil, nebyl hotový a ukončený. Teilhard své názory získal hlubokým smyslem pro empirii, pro fyzickou, kosmickou a biologickou realitu. Důvodem, proč jsem si vybrala Stvoření je, že lepší poznání Stvoření a jeho dějin následně umožní lépe poznat Zjevení.²

Renesance se svým humanistickým založením zaměřuje na člověka a opouští církevní optiku. Všimá si člověka ryze pozemského, člověka bez svatozáře, světského. Zajímalo mě, zda se

¹ K. Marx, B. Engels, Spisy, sv. 21, Praha 1967, str. 305

² Tresmontanr Claudie, Otázky naší doby, Filozoficko-teologický slovník str. 408

trend opouštění sepětí umění s náboženstvím projevil v dílech Albrecht Dürera, Michelangelo Buonarroti a Tiziano Vecelli - Tiziana. Je-li jejich interpretace biblicko – teologických témat v souladu s příběhy biblickými, s jejich výkladem.

Práce se skládá ze tří hlavních částí: filosofie, dějin umění a z teologického oddílu.

Domnívám se, že s pomocí těchto disciplín je možné díla posoudit. Doba, její atmosféra a společenské problémy, v níž práce vznikaly, jsou velmi odlišné od doby dnešní. Současnost není prodchnuta náboženstvím. Také společenské problémy se ventilují odlišným způsobem. Proto vidím pohledy filosofie a dějin umění pro zhodnocení umění jako nezbytné. Potřebnost umění je v tom, že umění lidí, a to od ranných věků, vzdělávalo, povzbuzovalo a také jim přibližovalo a zlidšťovalo biblické příběhy. Obzvláště obrazy jim zkonkrétnovaly představy o biblických příbězích, o biblických postavách a umožňovaly jim je vidět prostřednictvím očí umělce. Tím získávali Boží poselství takové, jak by toho sami možná nebyli schopni. Ovšem, je otázkou, zda je pro člověka přínosem toto naservírování příběhu a zhmotnění symbolu. Biblické vyjádření symbolu, které může být slyšené či čtené, dává totiž vzhledem k možné mnohoznačnosti slova, mnohem větší prostor k domýšlení. Vizualizací ve výtvarném umění dochází k jejich konkretizaci, která velmi redukuje prostor k domýšlení. Tím se může význam těchto symbolů zploštit a někdy i značně zkreslit. S tím je třeba při interpretaci biblických motivů ve výtvarném prostředí počítat. Přirovnala bych to ke zklamání např.nad zfilmováním knihy, kdy se naše představy z četby liší od představ režiséra. Církev také ovlivňovala, lze říci i cenzurovala umění, pokud se odchýlilo od jejích představ a dogmat. Dále bych chtěla práci napsat tak, aby i nezasvěcený člověk pochopil, co může umění nabídnout lidem ve víře. Aby si uvědomil možnosti uměleckého díla a to, jak bylo a stále je pro člověka důležité. Samozřejmě, že toto platí nejen pro obraz, i další výtvořiny umění, jako socha, hudební skladba či stavba vykazují obdobný vztah k náboženství.

Autoři mnou vybraných děl se pokusili předat poselství dané ve verši Gn 3:6. Zde uvádím tři nejnámější jejich překlady.

Kralická bible

Viduci tedy žena, že dobrý jest strom k jídlu i příjemný očima a k nabytí rozumnosti strom žádostivý, vzala z ovoce jeho a jedla; dala také i muži svému s sebou, a on jedl.

Ekumenický překlad

Žena viděla, že je to strom s plody dobrými k jídlu, lákavý pro oči, strom slibující vševědoucnost. Vzala tedy z jeho plodů a jedla, dala také svému muži, který byl s ní, a on též jedl.

Překlad 21.století

Když tedy žena viděla, že onen strom je dobrý k jídlu a lákavý na pohled, strom žádoucí k nabytí rozumu, vzala z jeho ovoce a jedla. Dala i svému muži, který byl s ní, a také on jedl.

Autoři obrazů jsou Albrecht Dürer, Michelangelo Buonarroti a Tiziano Vecelli - Tizian. Albrecht Dürer vytvořil mědirytinu s názvem Adam a Eva v roce 1504. Michelangelo Buonarroti namaloval fresku Pád, která je součástí výzdoby Sixtinské kaple, v letech 1508 – 1512 a Tizian pracoval na Pádu, oleji na plátně, v průběhu let 1565 – 1570. Jejich doba narození je téměř stejná, žili ve stejné době, v renesanci.

Nejprve se pokusím zjistit, co je očekáváno od práce malíře, co nám má obraz říci. Jestli je obraz schopen konkurovat slovům Písma. Důvody, které vedou k rozlišení a možnosti pochopení obrazu ukáží v teoriích umění. Poté chci pomocí metody biblické exegeze a systematické teologie pochopit hledisko teologické. V závěru shrnu získané poznatky a na jejich základě se zamyslím nad díly vybraných umělců. Jejich životopisy budou také součástí práce.

Informace, o které se budu opírat, čerpám z literatury o teologii, o umění, o teoriích umění, životopisné literatury a z dvou internetových portálů o umění.

1. Náboženství vyjádřené uměleckým dílem

1.1. Umění jako nástroj vyprávění

Prostřednictvím následujících řádků chci slovy filosofů pomoci s vnímáním uměleckých děl a přispět k vysvětlení jejich významu a čestného místa, jímž doplňují Písmo a jsou jeho konkurenty.

Již sokratovská filosofie chtěla legitimaci umění. Tehdy poprvé vyšlo najevo, že umění výtvarné i vypravěčské nelze přijímat tak, jak se jeví. Nelze mu tradičně přisuzovat takovou pravdivost, jakou si myslí, že má. Při vzniku nových forem umění se na formě tradičního umění hledají stejné pravdy, nároky, které se žádají na nových formách³. Tak, jak se vyvíjí civilizace, tak se i jí přizpůsobují nové formy umění. To můžeme vidět i na křesťanství, které zaujalo zcela nový postoj k umělecké tradici. Když přestála obrazoborectví, v 6. a 7. století, našla církev pro tvarosloví výtvarného umění nový smysl. Výtvarné umění bylo povoleno, legitimováno, pro obsah křesťanské zvěsti. Vznikly výtvarné „Biblia paupeum“, bible pro ty chudé, kteří neumějí číst, neovládají latinu, a proto nemohou přijímat „zvěst“ s plným porozuměním. Vyprávění v obrazech se tímto stalo jedním z určujících motivů pro ospravedlnění umění na Západě.⁴

Hegel (1770 Stuttgart –1831 Berlín) z vědy o umění vylučuje přírodní krásno, protože toto krásno se nachází na nižší úrovni než krásno umělecké. Není totiž vytvořeno lidským duchem, který mu svou myšlenkou nevtiskl svobodu a duchovnost. Z tohoto pohledu hodnotí i špatnou myšlenku výše než přírodní jevy, včetně Slunce, neboť myšlenkou lze svobodně o věcech přemýšlet, což Slunce nedělá a nedokáže. Rozum a jeho schopnost tvořit a chápat uměleckou krásu je na vyšší úrovni než přírodní krásno. Jen duch určuje, nakolik je toto vyšší krásno krásné, neboť duch je jeho tvořitelem. Krása v přírodě je nedotvořená oním duchem a je vytvořená jen její podstatou, jejím určením. Příroda je užitečná pro její použití ve vědeckém zájmu a ne pro její krásu. Tím vylučuje i potřebnost klasifikace a vědeckého popisu jejího krásna.⁵

³ Gadamer, Aktualita krásného 6

⁴ Gadamer, Aktualita krásného, 18 - 20

⁵ G.W.F.Hegel -Uměle krásné a přirozeně krásné

Hegel se domníval, že v řeckém světě mělo ještě umění pevnou vazbu na přírodu, kterou do sebe včleňovalo. V této době např. chrám, sochy, byly postaveny na pahorku otevřeném do krajiny, tedy do přírody. Božské bylo s uměním spjato a člověk onu božskost svojí činností ztvárnil, zviditelnil. „ Vlastní Hegelovou tezí je, že bůh a božské se řecké kultuře zjevovalo vlastní formou umělecké a výtvarné řeči sobě vlastním způsobem a že již v křesťanství a jeho prohloubeným náhledem boží transcendence se ztratila možnost adekvátního výrazu jeho vlastní pravdy uměleckým tvaroslovím a básnickou obraznou řečí. „⁶ To tedy znamená, že dílo již není uctíváno pro ně samé. Doba, kdy umění bylo samozřejmou součástí společnosti, se stává minulostí. Toto takzvané klasické umění jsou díla, která nebyla v první řadě brána jako díla umělecká, nýbrž jako ztvárnění v určité době a objevující se v náboženské či světské oblasti života. Byla to hlavně výzdoba vlastního světa v jeho významných oblastech, jako reprezentace vládce, kultu, náboženství. Umělec se ale změnil a svoji tvorbu vidí jako nové poselství pro společnost. Umělecké dílo začalo spočívat samo v sobě, bylo osvobozeno ze všech vztahů k životu.⁷ Samotné dílo již nechce být ničím jiným než uměním. Stane se tedy, že lidé již jeho tvorbě nerozumí s takovou samozřejmostí jako dříve. Je na světě rozkol mezi uměním jako uznáváním vzdělanosti a uměním, které si říká moderní a jehož úkolem je provokovat. Je to ještě umění? Avšak je možné též říci: Je umění někdy něčím jiným než uměním?

Co nás ale na umění oslovuje? Co v něm poznáváme? Které umění nám nejsnadněji umožní přijmout umělcovu představu aniž by to pohoršilo naše myšlení? Řekla bych, že je to umění výtvarné. Jednou namalovaný obraz se nemění a mění se pouze doba, historický kontext, minulost versus současnost. „ Platón myslel pravé jsoucno jako předobraz a každou jevovou skutečnost jako jeho zobrazení. „⁸ Na umění nás přitahuje a uspokojuje něco, co se nedá chápat ani vidět *jako něco*. Tomu, co je „něco“, říkal Kant „*volná krása*“. Kant říká, že volná krása znamená krása nevázaná pojmy, svobodná od významu. Tuto volnou krásu dokáže vytvořit ten, kterého nazývá geniem, což je „oblíbenec přírody“, to je ten, „kdo je přírodou obdařen tak, že stejně jako příroda netvoří ve vědomém přizpůsobení se pravidlům něco, co by bylo tak, jako by to bylo uděláno podle pravidel, ba ještě spíše: tvoří, jako by tvořil něco dosud neviděného podle dosud neuchopených pravidel; umění spočívá v tom, že

⁶ Gadamer, Aktualita krásného, 8

⁷ Gadamer, Aktualita krásného, 22 - 24

⁸ Gadamer, Aktualita krásného, 21

tvorí vzor, aniž by pouze vyrábělo něco podle pravidel.“⁹ To tedy znamená, že je též důležité, aby i příjemce umění byl naladěn na stejnou frekvenci příjmu. Řekla bych, že i příjemce musí umět zpracovat „geniovo“ poselství. Ovšem ne každé dílo je možné příjemcem zpracovat. V tom se právě díla liší. Jen ta tvorba, ty obrazy, ve kterých umělec ponechá volný prostor pro svého příjemce, prostor, který příjemce může vyplnit svou fantazií, plní své poslání. To platí pro všechny typy umění, ne pouze pro výtvarné. Umělec musí toho dosáhnout spojením mnoha věcí. Potom může příjemce obraz „číst“, tak jako se čte Písmo. Obraz rozpoznáváme, dešifrujeme v něm to, co do něj vložil umělec. To platí vždy, ve všech malířských stylech i dobách. Je tedy uměním obraz namalovat tak, aby v něm příjemce přečetl autorovo poselství. Je to tedy vždy reflexe našeho vědomí, naší zkušenosti, současnosti i znalost minulosti.

Aristofanés vypráví krásný příběh o podstatě lásky. Říká, že lidé byli původně kulovité bytosti. Protože se ale špatně chovali, bohové je rozřízli napůl. Od té doby hledá každá z půlí této úplné živoucí a jsoucí koule svůj doplněk. Z toho vyplývá, že každý člověk je vlastně zlomkem, a láska je očekávání onoho doplňujícího zlomku.¹⁰ Tento příběh bychom mohli chápat jako metaforu pro zkušenost s krásným uměním. Krásné v krásném umění, uměleckém díle, nás odkazuje k něčemu, co není a neleží v poznatelném, viditelném a srozumitelném světě. Umění je nepřetržité hledání onoho doplňujícího zlomku. Je to tedy ono něco, které hledá jak umělec, tak příjemce jeho díla. Pokud budeme umění vnímat tímto způsobem, v tomto „významu“, stává se nezávislým na společenských podmínkách. Potom bych musela souhlasit s Hegelem, že přírodní krásno je na nižší úrovni, než umělecké krásno. Umělecké dílo tedy znamená vždy přírůstek jsoucna. To ho odlišuje od výrobků z jiných, praktických oblastí života. Není to nástroj či zařízení potřebné v našem spotřebním životě. Je to jedinečný kus, který je neopakovatelný, jedinečný, jako jedinečnost člověka.

Podle Gadamera, který nabízí srovnání s Hermanem Kollerem (*Die mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954), lze výjimečnost uměleckého díla znovu dobře pochopit z antického slova *mimesis*. „*Mimesis* neznamená napodobování něčeho předem známého, nýbrž představit něco tak, aby to tímto způsobem bylo přítomné ve smyslové plnosti.“¹¹ Přičemž existuje mnoho forem utvoření, které představují „něco“, co může být různě odlišné od naší každodenní zkušenosti. Umění vlastně symbolicky reprezentuje tuto zkušenost a jeho výjimečnost je v tom, že to, co se jím představuje, nás

⁹ Gadamer, *Aktualita krásného*, 25

¹⁰ Gadamer, *Aktualita krásného*, 55 - 58

¹¹ Gadamer, *Aktualita krásného*, 42

donutí k zastavení se a souhlasu jakožto znovurozpoznání. A co je myšleno oním znovurozpoznáním? Není to fakt, že něco znovu uvidíme. Je to poznání něčeho, co jsme již znali. Tím se nám ono dříve známé jeví jako cosi nám vlastního. Je to jako získat „vhled“ do problematiky. V případě umění, je to „ přečtení s porozuměním“ , nebo-li naučení se jazyku umělce.

Ano, to vše je možné o umění říci a uměním říci, ale to ještě neznamena, že budeme vědět co nám říká. Umělec již není tím, kdo dotvořuje společnost. On si svým vyjádřením tvoří skupiny vlastní. Jeho cílem je, aby jeho obec, společenství, bylo universální. Cílem každého umělce je vytvořit umělecké dílo, které hovoří obecně srozumitelnou řečí. Jeho touhou je, aby se všichni chtěli naučit jeho dílo číst, aby měli zájem se učit „ slabikovat“, učit se jeho abecedu a jazyk. Umět číst znamená, že nám jednotlivá písmena začnou dávat smysl. Postupně budeme rozumět slovům až pochopíme věty a nakonec celý text. Potom budeme moci říct, že rozumíme uměleckému dílu. To platí pro umění všech věků. Stane se, že dílo budeme umět přečíst a vystihnout myšlenku umělce. Podle této obecné snahy lze poznat zdařilé umělecké dílo.

Co ale je umělecké dílo? Kant ho velmi pěkně označil jako „ bezúčelnost účelnosti“, která je organismu vlastní stejně jako uměleckému dílu.¹² Mě se ale více líbí Aristotelovo vyjádření o určení krásného v umění : Něco je krásné, „ nelze-li k tomu nic přidat a nic od toho odejmout “¹³, protože, on vidí krásu jako dokonalost, ideál, a k tomu se lze pouze přibližovat.

1.2. Teorie umění

Teorie umění nám také mohou pomoci k pochopení uměleckého díla. To je důvod, proč krátce o nich píš. Jejich cílem je dopátrat se prapůvodu myšlenky, která vedla umělce právě k určitému způsobu vyjádření v době a místě vytvoření uměleckého díla.

Dále se budu zabývat díly, která vznikala v 16. století. 16. století je klíčem k pochopení malířských prací mnou vybraných autorů. Renesance, jak se toto období nazývá, se vyznačuje úsilím, které má naplnit umělecká díla citem, emocemi. Celkově je to návrat k tvořivé přírodě a k Stvořiteli. Renesance stále miluje náboženské motivy, ale vkládá do nich civilnost. Umění se začíná odklánět od dosavadního chápání role náboženského obrazu, tedy jeho uctívání. Začíná totiž plnit funkce didaktické, dekorativní , memoriální i reprezentační.

¹² Imanuel Kant, Kritika soudnosti, 17- 45

¹³ Aristotelés, Etika Nikomachova, 21

Thierry de Duve říká „ Tak jako nepotřebujeme teorii lásky, abychom se zamilovali, nepotřebujeme ani teorii lásky k umění, abychom umění měli rádi.“¹⁴

Teorie umění existují stejně dlouho jako samo umění. Jejich soudy se zakládají na oborech, které jsou mimo území umění. Jsou založeny na nějaké filosofii. Teorie umění s uměním souvisí velmi těsně a to až tak, že umění se samo sobě stalo filosofií. Posouzení, zda jde o umění, velmi záleží na interpretaci předmětu. Takováto interpretace může změnit materiální předmět na umělecké dílo a naopak. Zdá se mi potřebné uvědomit si , na základě jakých argumentů se myslitelé od Platona po renesanci snažili zjistit, jak oddělit umění od toho, co umění není, a jak vysvětlit vývoj umění a chápat vztah, který k němu máme.

Na umění se lze dívat z více pohledů, které si vzájemně neodporují. Tyto pohledy se navzájem doplňují a jsou jimi podle Chalumeaua fenomenologie umění, psychologie umění, sociologie umění, formalismus a strukturální analýza. Co za těmito pojmy máme vidět? Zakladatelé fenomenologie jsou Kant a Hegel. Snažili se vysvětlit, jak člověk, umělec – tvůrce , nebo divák – příjemce, vnímá a interpretuje obrazy. Chtěli vědět, jak tento jev probíhá. Podle Sartra, který se tímto jevem zabýval¹⁵, je obraz tvořen záměrem a ten potom nahrazuje všechny nedostatky vnímání. Existují tedy nějaké čáry, které jsou v určitém vztahu. Naše představa z nich udělá to, co autor chtěl, abychom viděli, např. figuru s patřičnou hloubkou. Umělec se tímto snaží využít oba naše typy vědomí, z nichž jedno zpracovává předměty jako takové, percepční vědomí, a druhé zpracovává předměty jako zdánlivé. To je obrazné, irealizující vědomí, a hraje významnou roli při vnímání uměleckých děl. Strategií umělců je dráždit oba typy vědomí a tím dělat dílo zajímavější a příjemce pro něj vnímavějším.

O psychologii umění se zajímal také André Malraux. Zastává názor, že umění je způsob jak vyjádřit pocity, které život přináší, avšak již proměněné a překonané. Život je s dílem spojen, ale působí v různých rovinách. Mezi rovinami leží svoboda tvůrce. Malraux říká: „ Umělec netvoří, aby se vyjádřil, spíše se vyjadřuje, aby tvořil.“¹⁶ Toto své tvrzení ukazuje na příkladech velkých umělců, kteří se na začátku své kariéry malují podle svých učitelů. Svým osobitým stylem se vyjadřují až poté, co se naučí vše od svých uměleckých vzorů.

¹⁴ Thierry de Duve, Ve jménu umění k archeologii modernosti, 40

¹⁵ Sartre, Imaginárno. Fenomenologická psychologie představivosti, 65

¹⁶ Chalumeau, Přehled teorií umění, 13

Dle sociologie umění se umělec vymezuje ve vztahu k společnosti, přírodě atd., na které též sám působí. Pak lze říci, že tu neexistuje žádná příroda sama o sobě, je totiž vždy dvakrát tlumočena, nejprve společností a potom tvůrcem. I sama společnost je budována na základě duševních mechanismů. Ty jsou natolik omezující, že nám umožní znát jen to, co nám mentální nastavení naší doby umožňuje chápat. Sociologie v umělci se snaží o komunikaci mezi obrazem a společenskou skupinou. Tím chce vyvolat její účast. K ní by totiž bez umělce, jeho obrazu, nemohlo dojít. Podle Jürgena Habermase se sociologie umění zajímá o všechny civilizační objekty (tj. zejména malířská, architektonická, sochařská a jiná díla), které tvoří „klenbu srozumitelnosti“ dané skupiny a která zakládá její smyslovou i duchovní soudržnost.

Zakladatelem strukturální analýzy je Erwin Panofsky. Touto metodou se vědci snaží dostat do zákonitosti tvorby umělce, malíře. Postupným rozkladem obrazu a jeho porovnáváním s jinými lze dospět k tomu, co malíře v jeho tvorbě ovlivnilo a jak tuto skutečnost, ten prapůvod svého zaujetí, dokázal přetvořit. Tato metoda se mi jeví jako přímo detektivní pátrání po historických vlivech, např. to, jak Goya, Manet a Picasso interpretovali Velázquezovy *Las Meninas*.¹⁷

Pro moji práci se dá využít fenomenologie umění, psychologie umění a sociologie umění.

1.2.1. Umění v renesanci

Aby Warburg (1866 -1929) je považován za jednoho z hlavních zakladatelů sociálních dějin umění. Jeho přínosem bylo systematické studium historických podrobností a zkoumání toho, jak umělecká díla zapadají do původních souvislostí. Tím chce říci, že umělec se svým dílem, tvorbou, přizpůsobuje potřebám běžného života. Jeho metoda současně analyzuje dílo i jeho sociální použití, neboť to spolu souvisí. Tím myslí i jednotlivá díla, neboť i ta jsou odrazem sociálního chování umělce. Bouřlivák patrně bude mít obraz plný napětí, klid'asův portrét bude vyjadřovat důstojnost. Byl to on, kdo v roce 1893 vyvrátil pojetí renesance jako „prostý návrat“ k antice, tedy názor do té doby převládající. Říká: „Umělci z počátků renesance uctívali vzkříšenou antiku jak pro její krásnou pravidelnost, tak pro mistrovské vyjádření patetičnosti. Bylo tedy možné využívat nejvyšších, zapovězených stylů mimiky

¹⁷ Chalumeau, Přehled teorií umění, 28 - 35

jakožto postupu, který byl nejpříhodnější pro dobu usilující o svobodnější výraz v doslovném i přeneseném smyslu slova.“¹⁸ Renesance nebyla jen vzkříšením jednoduchosti a antické velikosti. Umělci se inspirovali jejími alegoriemi, literárními tématy i novopohanskými náměty. Italští umělci se zamilovali do patetické mimiky, rozmáchlosti gest.

Renesanční člověk ale nežil antikou. Pohyboval se v kulturním a duchovním prostředí svého současného světa. Renesanční umělec čerpal náměty ne z řeckořímské antiky, ale z křesťanského nebo ještě středověkého prostředí. Objednavatelé na tom ostatně lpěli.

Původ slova renesance je italský a poprvé toto označení použil v roce 1550 ve svých „Životech“ Giorgio Vasari, a to ve slovním spojení ‚rinascita dell arte antica‘, což bývá volně překládáno jako ‚návrat k umění antiky‘.¹⁹

Renesance bývá dělena na trecento (14. století, rozvoj renesance ve Florencii), quattrocento (15. století, rozšíření renesance po Itálii) a cinquecento (16. století a rozšíření po zbytku Evropy). Vznikla v severní Itálii a odtud se kupeckými a poutnickými cestami rozšířila do celého světa. Středisky italské renesance byly Florencie a také Benátky a Siena. Střediska se lišila svými styly, protože měla své specifické školy.²⁰

Renesance byla v opozici ke gotice, odmítala vše barbarské a zkostnatělé a obracela se ke studiu řecké a římské minulosti, klasickým vzorům a přírodě. Převratné poznatky vědy přinášely přehodnocení vztahu k životu. Docházelo k nevšednímu rozvoji měst, obchodu a řemesel, patrony umění se stávali bohatí měšťané a šlechta.²¹ Umění tak poprvé nebylo těsně spojeno s náboženským životem a přineslo nové náměty s člověkem. Tento zájem se projevil i v nástupu portrétu, a to v malířství i v sochařství. Představou ideálního renesančního člověka byl člověk všeobecně vzdělaný a informovaný, takzvaný „homo universale“, který se zajímal o nejrůznější vědy, filozofii i o politiku.²² Mnoho umělců renesance bylo opravdovými renesančními lidmi – kromě umění se často věnovali anatomii, astrologii, filosofii a humanismu, hře na hudební nástroje, básnictví i objevování nových vynálezů. Na rozdíl od předchozí gotiky také umělci renesance začali svoje díla podepisovat a vystoupili tak z anonymity běžné v gotice. Stoupla i jejich prestiž, protože již nebyli považováni za pouhé

¹⁸ Wartburg Aby, Essais florentins, 244

¹⁹ Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 28-29

²⁰ Artmuseum [online], 8

²¹ Artmuseum [online], 22

²² Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 42-44

řemeslníky, ale za opravdové umělce. Někteří z nich dosáhli i velkého společenského uznání, šlechtických titulů a majetku.

Kletbou renesance se stal mor, černá smrt, který v pravidelných vlnách usmrcoval statisíce lidí po celé Evropě a vyžádal si i životy mnoha renesančních umělců a učenců.

V renesanci stále nacházely své uplatnění fresky a deskové malířství, nově však byla představena technika olejomalby – zprvu na dřevě, pak na plátně. V malířství stále převládají náboženské motivy, ale nové umění již často hledalo nevšední náměty v antické mytologii a historii a vytvářelo nevídané alegorie a portréty. Malíř zpracovával své náměty podle přírody a živých modelů. Snažil se o co nejvěrnější napodobení skutečnosti, což do této doby bylo v malířství nevídaným jevem. Náměty bývaly zpracovány s precizností tvarů, s živými výrazy a v reálné perspektivě. Zachycení stavu emocí a rozpoložení jemné psychiky lidské duše bylo měřítkem pravého mistrovství práce s barvou. Tendence k realistickému zobrazování se uplatnila v uplatnění centrální perspektivy ve výtvarném umění. To umožnilo vytvořit prostorovou iluzi na dvourozměrném obrazovém podkladě.²³

1.3. Renesance a náboženství

Renesance měla rozdílný vývoj nejen v samotné Itálii, ale i v Německu. Proto je jiné vyjádření náboženských motivů v severních a jiné v jižních oblastech Evropy. Malířům 15.století se podařilo vyřešit problémy a otázky, které souvisely se zobrazováním prostoru, světla, barvy, těla a pohybu. V renesanci začalo platit, že vnější realita by neměla být zobrazována věrně, ale měla by jí být vdechnuta duše. Úkolem umělce bylo dospět k přesvědčivému zobrazení nálady a psychického výrazu a vytvořit celkový dojem klidného celku..Velká pozornost se věnovala kompozici obrazu.

Celkově se ale dá říci, že i v umění se projevil zpochybnění dosavadního obrazu světa způsobené velkými objevy, jako bylo objevení Ameriky (Kolumbus 1492), vynález knihtisku (Gutenberg 1450), objev Koperníka (1543, jeho teze heliocentrické soustavy). To vedlo i k rozpadu náboženské jednoty.

Pochybnosti i touha po změně jsou vidět i v obrazech mnou vybraných umělců.

V následujících kapitolách se budu věnovat vztahem jednotlivých autorů k náboženství a také náboženským ovzduším, které je formovalo.

²³ Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 55-56

1.3.1. Dürer a náboženství

Tridentský koncil (1545 – 1563) prohlásil dva umělce za příklady skutečně ctnostných malířů: Itala Cimabueho (asi 1240 – 1302) a Němce Dürera. Přičemž Dürer, který zcela určitě nebyl pravověrným katolíkem, byl vyzdvižen jako „ctnostný hrdina severu“. Oběma umělcům koncil přiznal zásluhu na dosažení svaté zbožnosti v umění.²⁴

Dürer byl hluboce věřícím křesťanem. Celá společnost byla v polovině 15. století prostoupena náboženstvím. Německá města této doby se sama chápala jako součásti Boží říše spásy. Přehnané uctívání všech svatých ale vedlo k povrchnosti víry. Světci se doslova stali součástí každodenního života. Pokud byla jejich pomoc užitečná, byly jim dávány dary. Pokud se pomoc ukázala neúčinná, byli proklínáni. Protože se věřilo, že milodary, mše, pouti jsou cestou k věčné spáse, vděční či čekající věřící se předháněli ve výdajích na umělecká díla a na oltáře či chrámovou výzdobu. Umělci - tedy i Dürer - na zakázku tvořili díla do kostelů i do měšťanských domácností.

Norimberk v roce 1525 přijal oficiálně Lutherovo učení. Městská rada plně přijala Lutherův postoj a snažila se o potlačení všech uměleckých výstřelků. Luther, coby reformátor, docela ostře napadal lidovou víru ve svaté, zázraky a ostatky. I na umění s náboženskou tematikou se díval velmi podezřavě. Někteří svatí ale byli i podle něj vhodní k napodobování. K nim patřil svatý Jeroným pro jeho učenost a uznával i kult svaté Anny, matky Panny Marie.²⁵

Dürer byl nadšený příchodem „proroka“, Luthera. Jeho reformu vítal, protože měla obnovit církve, měla obnovit jednotu křesťanstva. Tuto obnovu ale nebylo možné očekávat od Říma a katolické církve, ale od říšského panovníka, Maxmiliána I., který byl spojován s eschatologickým rytířem a spasitelem, a který měl přivést církve i říši k míru. Proto ho zpodobnil jako vůdce světských stavů s podobou Boha Otce. Luthera i reformaci fandil. Od roku 1525 však jeho vášeň poněkud opadla. Tehdy byl svědkem vrcholu i porážky selské války. Neodvrátil se od Luthera úplně, ale ochladl.

V této době vzniklo nedostižné dílo Čtyři apoštolové, které věnoval městské radě Norimberka. Na verbální plintě, která spojuje obě desky jako celek, je nápis, že apoštolové bojují za pravdu evangelia, kterou budou bránit proti všem hrozbám a sektářským chybným

²⁴ Wolf, Dürer, 25-26

²⁵ Artmuseum [online], 25

názorům. Dürerova slabost pro Luthera je tímto obrazem i písmem vyjádřena myšlenkou, že tito čtyři muži jsou autoritou, která varuje všechny pozemské panovníky před zneužíváním pravé víry a před falešnými proroky. Je to namířeno proti oněm radikálním obrazoboreckým tendencím v protestantismu, proti nimž ostatně město Norimberk již dříve bojovalo.²⁶

Oni čtyři světcí jsou velice „luteránští“, a to jednak svým bezprostředním vztahem k Písmu svatému, tak i tím, že vyjadřují též přání, že nová církev by měla být společenstvím rovnoprávných a suverénních jedinců.

Dürer byl tedy stoupencem protestantismu a svými obrazy se snažil podporovat Luthera i jeho učení.

1.3.2. *Michelangelo a náboženství*

Kolem roku 1560 se toskánský vévoda Cosimo I., který žil ve Florencii, rozhodl sestavit sbírku slavných současníků i největších umělců. Samozřejmě, že tam byl i portrét Michelangela.²⁷

Michelangelův vztah k náboženství se odvíjel od jeho mládí, které strávil ve Florencii. Přízeň mu projevovала rodina Medicejských. Jeho nejenom umělecký vývoj byl ovlivněn stykem s nejslavnějšími umělci a učenci své doby. Kulturní ovzduší, které vládlo díky rodu Medici, podnítilo v mnoha příslušnících horní vrstvy mecenášství. Sotva si umělci ve Florencii uvědomili, že orientace na řeckou a římskou kulturu a tím oslabení či spíše selhání církve se projeví i v běžném životě.²⁸

Volání po církevní reformě značně sílilo. Církev byla vedoucí duchovní mocí a církevní život tudíž pronikal celou tehdejší společností. Zlořády té doby se daly nalézt prakticky všude: mnohdy nezdravé uctívání světců a ostatků svatých, nekontrolované pouti, pověry, hony na čarodějnice, obrovská pověrčivost, zneužívání exkomunikace, nepotizmus, simonie, šlechtický monopol v církvi atd.

Humanismus, se svým zaměřením na člověka, opouští nadpřirozený rozměr lidství, pohrdá falešnou církevní morálkou a orientuje se jen na pozemské ideály člověka. To nutně vyvolává jistý pokles morálky člověka. Zachovává se pouze mnišský ideál, který vychází z evangelia. Jinak se život i umění orientují na ideál čistě lidský a světský.

²⁶ Wolf, Dürer, 33-35

²⁷ Artbible [online]

²⁸ Artmuseum [online], 33-34

V roce 1494 musel mladý Michelangelo utéct z umění milovné Florencie do Bologne. Proti rodině Medici se postavil florentský dominikánský mnich Savonarola, který po úspěšných kázáních dosáhl mravní obrody ve Florencii a začal určovat i kulturní klima. On a jeho přívrženci se postavili proti údajně přehnané nádheře v umění.²⁹ V roce 1498 byl Savonarola upálen svými nepřáteli na hranici.

Michelangelo, jak se zdá, tato zkušenost poznamenala. Později se sice podílel na dekoraci vnitřních prostorů chrámů a realisticky zpodobňoval příběhy z bible, avšak v jeho dílech se projevují Michelangelovy náboženské pochybnosti, které vyjadřuje obrazovou strukturou. V době kolem roku 1550 mu bylo vytýkáno, že mu jde více o umění než o zbožnost. (Obrácení Šavla, Ukřižování sv. Petra, Capella Paolina, Vatikán)

Celkově jeho vztah k náboženství odpovídal tehdejší době. O jeho znalostech a hlubším pochopení Bible však nejlépe vypovídá jeho dílo. Jen ten, kdo čte Písmo s opravdovým porozuměním, dokáže jeho poselství tak úžasným způsobem vložit do svých děl.

1.3.3. Tizian a náboženství

Tizian je prvním skutečně mezinárodním italským umělcem. Díky proslulosti svých portrétů si dokázal získat opravdu mezinárodní klientelu. Umění portrétu ho vedlo k neutuchajícímu zájmu o psychologii. Jeho podobizny se vyznačovaly tím, že byly do určité míry lichotivé, ale přesto v nich byla vidět povaha modelu, jeho vlastnosti. Dokázal portrétovaným vdechnout život, a to ne na úkor nadměrné reality. Popisoval osobnost i duševní stav jedince nejjasněji z renesančních umělců. Dělal to tak dovedně, že si mohl dovolit i opticky model zkrášlit, aniž by mu upřel jeho povahové rysy.³⁰

Schopnost vyjádřit duševní stav mu pomáhal ne pouze při portrétování, ale též při vyprávění příběhů v obraze. Z jeho obrazů, a to i z těch s náboženskou tematikou, sálá lidské teplo, city, láska i zoufalství. To je vidět i u první z nejznámější rané malby, kdy měl oblíbené náměty madon a svatých rodin, v *Cikánské madoně*. Jeho madona není strnulá, bez života. Je to žena, která dokáže s divákem komunikovat a dělit se s ním o svoji lásku k dítěti. Její tělesnost je z obrazu cítit a v člověku vzbuzuje zájem o náboženskou otázku.

²⁹ Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 45

³⁰ Chalumeau, Přehled teorií umění, 60

Tizian svými obrazy dokáže díky svému mistrovství reagovat na problémy náboženství, které byly typické pro tehdejší dobu. Tím se trochu liší od Dürera a Michelangela. Jeho obrazy měly nejen zbožný obsah, ale též propagandistický náboj. Příkladem jeho smýšlení o náboženské realitě je obraz *Ecce homo* z roku 1543. V tomto odvážném a mistrovském díle vyjadřuje Tizian svou hrůzu z politické a náboženské reality doby. Je to tedy dílo, které prostřednictvím Kristova utrpení reaguje na střety různých světových názorů velmocí.³¹ *Ecce homo* zachycuje okamžik předvádění Krista Pilátem před dav, kdy říká: „Ejhle, člověk!“ a ptá se, jestli má propustit Krista či Barnabáše. Drobnými detaily Tizian obraz aktualizuje a odkazuje na soudobou situaci v říši. Tím myslí nepříjemné dilema Karla V., neboť zůstalo nevyřešené odštěpení německých protestantů. Dále také pokračovaly teologické neshody mezi katolickými a luterskými teology, které se nepodařilo trvale vyřešit ani na sněmu v Řezně v roce 1541. Obraz se jeví jako varování před možnými následky mocenských a náboženských rozkolů.³² Volá jím po jejich řešení.

Tizianův náboženský přínos je v tom, že biblické motivy převypráví a aplikuje na současnost. Tím se snaží vést k zamyšlení nad řešením budoucnosti. Pro jeho současníky byla tato „malířská kazatelna“ s varováním před chmurnými následky srozumitelná. Koneckonců bylo to fungování církve, její rituály, kdo reprezentoval tehdejší média, komunikační kanály, které lidem zprostředkovávaly informace o dění ve světě.

³¹ Kennedy, Tizian, 25 - 28

³² Kennedy, Tizian, 55-60

2. Biblické učení o stvoření

Biblické učení o stvoření nelze zaměňovat či ztotožňovat s žádnou vědeckou teorií. Jeho smysl je na rozdíl od vědeckého bádání etický a náboženský. Neomezuje se pouze na úvodní kapitolu Genesis.

Vždy je třeba mít na mysli výchozí bod každého uvažování o biblické nauce a ten představuje Žd 11,3 „Ve víře chápeme, že Božím slovem byly založeny světy.“³³ To znamená, že zpráva o stvoření obsažená v Písmu se zakládá na zjevení a lze jí porozumět jen z pozice víry. Právě to odlišuje biblický přístup od vědeckého. Dílo stvoření, stejně jako tajemství vykoupení, je před člověkem skryto a můžeme je přijímat pouze vírou. Stvoření předchází pádu a jen skrze něj lze porozumět následujícím kapitolám knihy Genesis. To je důvod, proč se jím budu zabývat.

2.1 Teologie stvoření

Základní zprávu o stvoření nacházíme v Gn 1,1 – 2,4a, Kněžském spisu (6./5. st.). Je to vznešené a důstojné vyprávění o tom, jak začal existovat viditelný svět. Celý příběh je zapsán jako prostá zpráva očitého svědka a nepokouší se uvádět podrobnosti, které by ocenil vědecký svět. Popisuje se v něm vznik pouze těch skutečností, které se dají spatřit pouhým okem. I když se zdá, že existují paralely s babylónským vyprávěním o stvoření, o vypůjčení zde nemůže jít.³⁴ Druhá zpráva o stvoření, Gn 2,4 – 25, je Jahvistická (9.st). Ta vypráví barvitým a obrazným způsobem o člověku a ptá se po původu zla.³⁵

Slovo stvoření můžeme chápat dvěma způsoby. Jeho činorodý způsob vyjadřuje Boží tvůrčí čin, tedy stálou činnost Boží. Jeho pasivním vyjádřením je svět jako celek. Je to tedy slovo, které je výrazem pro to, jakým způsobem se podle biblického zjevení svět a vše ve světě vyvinulo.

Teologie stvoření však zůstávala za svými možnostmi, protože nebyla schopna vést dialog s přírodními vědami. Touto neschopností bylo způsobeno, že stvoření bylo jako Boží čin zatlačováno přírodními příčinnými souvislostmi a stvoření bylo omezováno pouze na prvopočátek světa. Význam víry ve stvoření byl tedy stále více oslabován. Až v posledních

³³ Moltmann, Bůh ve stvoření, 52

³⁴ Nový biblický slovník, 974 - 5

³⁵ Zvěřina, Teologie agapé 2, 390 - 391

desetiletých došlo k obratu.³⁶ Samozřejmě se musí brát v úvahu astronomický názor, že svět nebyl stvořen za 144 hodin, ale že se vytvořil v období které se dnes odhaduje na 15 miliard let.³⁷ Avšak vyprávění o stvoření, které nám zprostředkovává Genesis, nám chce říci něco zcela jiného než kosmologické informace.

Velký význam pro teologii stvoření měla Augustinova reflexe o čase. Augustin věnoval ve svých *Vyznáních* celou 11. kapitolu meditaci o čase a o vědomí času. Jednota času a věčnosti podle něho spočívá v tvořivém Slově Božím a ne ve věčné přítomnosti. Ze Slova Božího totiž pochází vše, co je. Čas je tím, co určuje a tedy odlišuje to, co je Bohem stvořené, člověka, od Boha samého, od Boží věčnosti. Ve *Vyznání* přímo říká: „Ke stvoření patří čas. Pokud Bůh nestvořil svět v , nýbrž s časem, pak také stvořil čas se stvořením. Tvoru „před“ schází pouze Stvořitel a času „před“ schází pouze věčnost. Augustin se tudíž domnívá, že „počátečný bod času je zcela neomezený, a proto spadá do věčnosti a ne do času.“ Jestli bez stvoření neexistuje čas, pak by měl být Bůh „ před všemi časy věčným Stvořitelem všech časů.“

Otázkou pak je věčná tvořivost Boha. Dalo by se říci, že i jeho stvoření by mělo být věčné? Augustin odpovídá: „ Je-li Bůh věčně tvořivý, pak nemůže mít v žádné době již vytvořeno a do té míry nikdy netvořil.“³⁸ Na otázku po tom,co dělal Bůh před stvořením světa a času, se potom dá odpovědět, že než stvořil svět, rozhodl se Bůh stát jeho Stvořitelem, aby se oslavil ve svém království.

V tom je vidět, v Božím sebeurčení, onen jedinečný přechod z věčnosti do času. Bůh ve svém podstatném bytostném rozhodnutí svou věčnost stahuje zpět do sebe, aby si udělal čas pro své stvoření a tomu, co stvořil, nechal jemu vlastní čas. To tedy znamená, že čas stvořených je čas, který je formou dění danou stvořením, je určován změnou a pohybem Bohem vytvořené skutečnosti. Na rozdíl od neporušené Boží existence, je toto stvořené bytí vždy spojeno s nebytím.

Stvoření má význam všezahrnujícího Božího činu, který se vyznačuje vztažením světa k Bohu a přesahuje veškeré možnosti myšlení.

³⁶ Teologické texty [online], 2001/1, P.Smolders, Stvoření v Bibli

³⁷ Teologické texty [online], 2001/1, W.Beinert, Křesťanská víra a evoluce

³⁸ Moltmann, Bůh ve stvoření, 95

2.1.1 Co je vlastně stvoření?

Stvoření pojímá do sebe celou jsoucnost, bytí světa a to nejen jeho počátek, ale celou jeho skutečnost až k jeho naplnění. Stvoření není pojímáno jako statické, ale je v něm dynamika, nikdy nekončící Boží činnost.

Stvořením se říká, že vše je beze zbytku činem Boha a je to jeho dobrodiní vůči člověku. Bůh tedy stvořil vesmír, z ničeho, jako spontánní čin, jenž nemá žádný jiný důvod, než je čistá láska a iniciativa. „Bůh stvořil svět ve všech dimenzích: v jednotě počátku a konce, vývoje a dovršení, a to nejen hmotného stvoření, ale i člověka; nejen jako přirozenosti a danosti, ale jako osoby a svobody, která sebe a své prostředí svobodně schvaluje, přijímá a dovršuje. Na rozdíl od obvyklých představ musíme zdůraznit, že člověk byl stvořen jako svobodný k naplnění sebedotvoření. Tvůrčí Boží čin neruší vlastní činnost tvorů, nýbrž ji uvolňuje: Bůh zmocňuje tvora, aby se sám sobě ustavil“.³⁹

Stvoření je dobrodiní člověku Bohem mu dané. Je to čirá štědrost, je to čin který daruje člověku lásku. Protože jedině člověk, a to jako osoba i jako společenství, je ten, který může přijmout lásku jako lásku. Při stvoření je člověk vrcholem jeho smyslu, neboť on dokáže ve své svobodě uskutečňovat v sobě svět a tím se stává obrazem slávy Stvořitele.

Stvoření je opravdu svobodný Boží čin, kterým dává člověku svět, včetně lidí, jako dar své dobroty. Tím, že je člověk stvořen Bohem, je jím osloven. Tedy Boží slovo vše vytvořilo a člověk se k této skutečnosti musí adekvátně postavit.⁴⁰ Bůh své dílo dokončil sedmého dne. Tento den se stal „svátkem stvoření“, šabatem. Je to „svátek dokonání“, tedy dokonání stvoření, které bylo tímto svátkem uskutečněno. Toto dokonání je v Božím klidu, kdy Bůh odpočívá jednak „od“ svých děl, avšak také ve svých dílech, lidech. Proto nečinnost člověka je jeho spojením s Bohem. Šabatem Boha ve stvoření začaly dějiny Boha se světem a světa s Bohem.⁴¹

Bůh tedy svět stvořil kvůli sobě, protože chtěl, aby ho člověk poznával, miloval, chválil a sloužil mu. Pokud je ale Bůh láska, potom by asi nebylo správné říkat, že by měl sloužit. Láska je přece bezbřehá a nesobecká. Bůh tedy stvořil všechno z přemíry lásky. To bude asi lépe vyjadřovat důvod stvoření.⁴²

³⁹ Teologické texty [online], 2001/1, J.A.Kloczowski, Stvoření světa-mýtus a věda, 22

⁴⁰ Teologické texty [online], 2001/1, P.Smolders, Stvoření v Bibli

⁴¹ Moltmann, Bůh ve stvoření, 217 - 220

⁴² Zvěřina, Teologie agapé 2, 385 - 6

2.1.2. Evoluce nebo stvoření

V historii se nestávalo příliš často, aby církve tak rozezleně reagovaly na nějaké neteologické teorie. To se stalo v případě Darwinových teorií. Darwin způsobil, že vypukl konflikt mezi vědou a náboženstvím ohledně historických a vědeckých počátků vesmíru a lidstva. Jeho evoluce zpochybnila důvěryhodnost Bible. Nejvíce se to týkalo doslovné správnosti vyprávění o stvoření v Genesis a učení creatio ex nihilo podle Božího plánu. „Předtím bylo lidstvo odděleno od zbytku přírody, která se obecně pojímala spíše staticky nebo mechanicky. Od Darwina se na lidstvo pohlíží jako na součást přírody, jako na produkt evolučního procesu společného se všemi formami života.“⁴³

Teologové bojovali proti tomu, co z toho vyplývalo, proti změněnému samotnému obrazu světa. Pokud je přijetí Božího „stvoření“ nahrazeno přijetím teorie o přirozeném „vzniku“ člověka a světa, potom se již člověk nebude cítit, že je v rukou Boha, který se o něj stará. Každý jedinec pak podléhá zákonům přírody. Ta se k člověku nechová výběrově, ale standardně, jako k jedné součásti přírody.

Situace neměla východisko, které by bylo pro obě strany přijatelné. Jedinou možností pro teologii je znovu se pokusit pochopit „stvoření a působení Boha ve světě v rámci dnešního poznání přírody a evoluce a aby svět jako stvoření a dějiny světa jako působení Boha učinila srozumitelnými také přírodovědeckému rozumu. Proto je nejdříve nutné kriticky zrušit jednostrannosti a zúžení, které byly v křesťanské nauce o stvoření způsobeny polemikou s evoluční teorií.“⁴⁴

Již v roce 1945 v encyklice Pia XII. *Divino afflante Spiritu* dalo magisterium oficiální schválení k biblickému bádání (viz DS 3825 – 30). Říká se v ní, že Genesis I – II neobsahuje historii v moderním smyslu. Bibličtí vykladači byli vyzváni, aby zkoumali, jak starověké národy Východu myslely a vyjadřovaly své myšlenky a jak se stavěly ke své historii.

Alfred Gierer říká: „Vědecké myšlení může sice potvrdit nebo popřít objektivní výpovědi o přírodě a vykonávat kontrolu omylného intuitivního myšlení zkušeností a experimentem – nemůže však překonat záhadnost a mnohoznačnost světa.“ To je důvod, proč nemůžeme volat evoluční teorii za svědka pro křesťanskou nauku o stvoření, ale nelze to ani dělat proti ní. Evoluční teorie by musela připustit, že platí pouze pro to, „jak“ vznikl svět, ale ne pro tu záhadu, „odkud“ svět vznikl. Také by musela přiznat, že se zabývá ne původem světa, ale

⁴³ Fiorenza, *Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva*, 237

⁴⁴ Moltmann, *Bůh ve stvoření*, 154

jeho pořadajícími pochody. Skutečností je, že o vzniku světa se již zná hodně, ale na otázku „proč“ patrně věda nedokáže nikdy odpovědět.

A tak lze souhlasit s tím, co řekl fyzik Elans- Peter Dürr , že podle výsledků kvantové mechaniky „neprobíhá přírodní dění jako mechanistický hodinový stroj, nýbrž má charakter trvalého rozvoje. Stvoření není uzavřeno, děje se v každém okamžiku znovu.“ Znění druhé části věty je libé pro ucho každého křesťanského teologa. Je jí možné definovat jako *creatio continua*. Její krása spočívá i v tom, že se dá transcendentní původ a transcendentní cíl ztotožnit s Bohem. Ostatně pokud se podíváme na pojetí teologie a přírodních věd, zjistíme, že oba systémy mají mnoho shodného. Jsou totiž neuzavřené vlastním předmětem pozorování a otevřené pro přijetí všech výkladů , které stojí mimo formální objekt jich samých. Rozdíl je v tom, že k pozorování světa používají přírodní vědy jako nástroj rozum založený na zkušenosti, a teologie se snaží poznat skutečnost Boha vírou. Oba obory se vzájemně doplňují a nekonkurují si. Platí u nich, že „ Bůh křesťanské teologie je bytost otevřená světu; svět evoluční teorie je systém otevřený Bohu.“⁴⁵

2.1.3. *Současná teologie, stvoření a věda*

Nauka o stvoření se musela již od 19. století zabývat otázkami, které vyplynuly z evoluční teorie. Teologové diskutovali a snažili se ustavit základy rozumem ovlivněného teologického vysvětlení biblického zjevení. Zaměřili se na epistemologii, metodologii a samotnou povahu biblického zjevení. Zkoumali tedy samotné základy , na kterých je teologie vystavěna. Z diskusí, které byly na toto téma vedeny, se vytvořily čtyři pohledy na vztah vědy a teologie.

První pohled vnímá teologii ve spojitosti s vědou, pohlíží na teologii v návaznosti na vědeckou teorii. Tento postoj je možné vidět již v 19. století a počátkem 20. století ve spojení s liberálním protestantismem. Liberální protestantismus se svou teologií přizpůsobil vědě. To, co bylo vědou zjištěno, jako například biologická evoluce, bylo přijímáno jako důkazy o vše prostupující přítomnosti stvořitele, Boha. Tento typ myšlení se nazývá procesuální teologie. Procesuální teologie považuje svět jako navzájem propojený, tzn. jako gigantický ekosystém, kde všechno, co zraňuje nebo napomáhá vývojovému procesu jednoho bytí, zraňuje nebo pomáhá všemu, co existuje. Bůh je v tomto systému přítomný v každém okamžiku života každého člověka.⁴⁶ Typickým představitelem této teologie je Pierre Teilhard de Chardin. Ten

⁴⁵ Teologické texty [online], 2001/1, W.Beinert, Křesťanská víra a evoluce, 4

⁴⁶ Fiorenza, Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva, 242

ve svém díle, které bylo za jeho života magisteriem římskokatolické církve odmítnuto, říká, že vesmír má vnitřní tendenci k vývoji a současně i k rozvoji složitějších struktur. Boží stvoření je od počátku nadáno schopností zesložítování a tento proces nazývá „komplexifikací“ Závěrečnou fází, kterou můžeme vidět, je objevení se lidské bytosti. I on hovoří o pokračujícím stvoření, kde je Bůh imanentní, vnitřně příslušný, v neúplném světě. Tím, čím se liší od procesuální teologie, je, že jeho evoluční pohled se ve své konečnosti sblíží v „bod omega“, který ztotožňuje s Bohem. Je to tedy sblížení vědecké teorie s jedinečným výkladem křesťanské nauky o stvoření a učení o posledních věcech světa a člověka.

Druhý typ se dívá na vědu v návaznosti na náboženství. To je v kontrastu k první koncepci, protože tento typ je přesvědčen o stvoření podle Bible. Nauka byla rozvinuta evangelikálními fundamentalistickými protestanty ve Spojených státech. Je známa jako vědecký kreacionismus. Kreacionisté kladou důraz na nadpřirozený zásah na počátku všeho a předkládají takové vědecké výklady vesmíru, které jsou slučitelné s jejich přesvědčením o neomylnosti biblického zjevení. Věda, kterou předkládají, se nepřizpůsobuje měřítkům typickým pro vědecký svět. Kreační věda tato měřítko buď odmítá s tím, že se odvolává na nadpřirozené síly, nebo poukazuje účelově na dílčí prvky ve vědeckých výkladech. Prostě vše zastřešuje tím, že transcendentní stvořitel svým jedinečným činem na začátku času ustavil celou říši přírody.

Vyznavači třetího pojetí vidí teologii a vědu jako dva zcela oddělené světy. Tato neoortodoxní teorie byla formulována po celém světě Karlem Barthem. V jeho vidění je vztah vědy a teologie takový, že „mimo to, co teologie popisuje jako dílo stvořitele, je zde volné pole pro přírodní vědy. A naopak, teologie se smí a musí svobodně stáhnout tam, kde vědamá své určené hranice.“⁴⁷ Bartlova teologie stvoření výslovně říká, že Boží vykoupení a spásu v Ježíši Kristu a stvoření se musí poznávat a vysvětlovat společně. Je to totiž stejné dílo milosti.

Čtvrté pojetí nahrazuje v učení magisteria římskokatolické církve na druhém vatikánském koncilu ono třetí pojetí. Toto pojetí se vyznačuje konstruktivním dialogem teologie a vědy. Propagátorem je římskokatolický teolog Karl Rahner. On říká ve své knize „Přírodní věda a rozumná víra“, že fundamentální teologie musí akceptovat a zúčastnit se neustále

⁴⁷ Fiorenza, Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva, 246

probíhajícího dialogu s přírodní vědou. Tento dialog je možný jen tehdy, pokud věda a teologie budou vzájemně respektovat svoji jedinečnost, a to hlavně ve stále aktuálním tématu evoluce a stvoření. Z pohledu teologie podle něj platí: „To, že svět byl stvořen, je teologické tvrzení a ne tvrzení přírodní vědy.“⁴⁸ Dá se tedy tvrdit, že teologie stvoření více méně stvrzuje, že svět se stále hlásí ke svému transcendentnímu, přesahujícímu základu. Pokud tedy věda nevyloučí, že existuje transcendentální, tedy rozumem nevysvětlující vztah mezi absolutním bytím (Bohem stvořitelem) a konečným bytím (stvořením), potom jsou pro křesťanskou víru přijatelné vědecké teorie evoluce, které vysvětlují nepřetržitý vývoj vesmíru od nejjednodušších prvků k těm nejsložitějším.

Moudrost, která je obsažená v těchto starobylých náboženských textech je v některých ohledech dosvědčována současnou vědou. Ve stvoření, v oné „teologické básni“, jak je stvoření nazýváno, jsou totiž údaje, o kterých lidé celá tisíciletí pochybovali, a jejichž správnost se ukazuje díky vědě až dnes.⁴⁹ „A řekl Bůh: Budiž světlo! A ono bylo světlo!“ Že počátkem vesmíru je skutečně světlo, bylo objeveno teprve nedávno. Vesmír je stvořen ze světla a z informace.

Závěrem lze snad říci zásadu, kterou vyslovil již svatý Augustin (4. století) „V evangeliu nečteme: Posílám vám Ducha svatého, aby vás poučil o pohybu slunce a měsíce. Bůh chtěl stvořit křesťany, ne matematiky.“⁵⁰

Ještě je ale možné vidět stvoření tak, jak si ho představuje Henri Bergson. Ten díky objevům 19. a 20. století říká, že „Stvoření se uskutečňuje po etapách, postupně, od jednoduchého ke složitějšímu, a stále probíhá, stále pokračuje. Ještě nenastal den Šabatu. Stvoření se naplňuje právě nyní.“⁵¹ Stvoření je v běhu a postupně se naplňuje a tím se stále vše proměňuje. Jednu etapu tedy tvoříme i my. Plnost stvoření a jeho dokonalost nebyly na počátku. Ta bude až na konci, u „výstupu“ Stvoření.

⁴⁸ Fiorenza, Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva, 250

⁴⁹ Wiseman, vznik knihy Genesis, První kniha očima archeologa, 54 - 56 Fiorenza, Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva, 250

⁴⁹ Wiseman, vznik knihy Genesis, První kniha očima archeologa

⁵⁰ Teologické texty [online], 2001/1, J.A.Kloczowski, Stvoření světa-mýtus a věda, 24

⁵¹ Tresmontant, Otázky naší doby, Filosoficko – teologický slovník, 30

2.1.4. Stvoření světa podle Bible

Biblické texty, které pojednávají o stvoření světa, píší o prvopočátcích, které byly uskutečněním Božího stvořitelského plánu s člověkem. Potíží je, a to jak pro nás, tak pro biblické autory textů, že se tato skutečnost zcela vymyká naší zkušenosti. Náš svět je, a to již dost dlouho, poznamenán hříchem a tím se podstatně liší od onoho počátečního dobrého světa, který vyšel od Boha. To je samozřejmě velký rozdíl. Proto když hovoří bibliční autoři o počátcích, tak o nich musí mluvit pouze v symbolech. Ty jsou samozřejmě velmi zranitelné a nemohou se naivně interpretovat a příliš přímočaře přesadit do dnešní reality. Pokud by se tak stalo, udělali bychom z nich asi velmi snadno karikatury příběhu. Tím bychom jim ale velmi ukřivdili, protože ony hovoří o závažných věcech, i pro pochopení dnešního života, soudobého člověka.

Způsob, jakým o nich hovoří, se liší od současného jazyka a našich schopností chápání. Proto musíme mít stále na paměti, že jazyk biblického textu je jazykem, který byl pro staroorientální autory obvyklý a pro jejich čtenáře přijatelný a srozumitelný. My bychom dnes použili současný jazyk a tedy i jiné symboly. Pokud ale my chceme číst biblické texty pojednávající o stvoření, tak je musíme číst shodně s jejich tvůrci.⁵² Je třeba si uvědomit, že texty Genese vznikaly více než tisíc let a jsou dílem mnohých autorů. Současný text vznikl sestavením nejrůznějších pramenů, které byly spojeny v jeden text až poměrně pozdě, a sice po návratu Izraelitů z babylónského zajetí, tedy po r.450 před Kristem.⁵³ Touto syntézou byl vytvořen text zdařile spojující víru ve stvoření a poznání přírody. Tyto texty navíc vznikaly jako odpověď na konkrétní a ještě krizové situace Izraele.

2.1.5. Jak rozumět Gn 1 a Gn 2.

Genesis 1 a Genesis 2 nelze brát jako zprávu o stvoření, pokud jí rozumíme jako historickému líčení. Ony nechtějí říkat a neříkají nic o vzniku, počátku, původu naší současnosti, světa a lidí.

Tyto texty však nejsou ani vyprávěním o stvoření, jako se o něm bájí u okolních národů (např. epos *Enuma eliš*). Jim jde o přítomnost, o vzbuzení důvěry, o stvrzení Boží přítomnosti, která má dodat odvahu k životu pro lidi, kteří mají důvod k zoufalství.

⁵² Fiorenza, Systematická teologie 1- římskokatolická perspektiva, 210 - 215

⁵³ Teologické texty [online], 2001/1, J.A.Kloczowski, Stvoření světa-mýtus a věda, 23

Friedrich Diedrich shrnuje Starozákonní texty o stvoření (které se nevyčerpávají dvěma kapitolami Genese) takto: „ Řeč o Jahve resp. Bohu Stvořiteli slouží zprostředkování mezi jedním od světa zcela odlišným transcendentním Bohem a lidmi ve světě, který často zakoušejí ambivalentní, který však byl původně jako stvoření „dobrý“ a „krásný“ - vzdor mnoha vadám. “⁵⁴

Pokud tedy v Bibli čteme o ráji, neznamená to, že máme být informováni o tom, jaké to bylo na počátku. Toto sdělení nám říká o tom, jaké to bude , až bude Bůh skutečně a plně vládnout. Je to o tom, jak tam bude nádherně a že to bude taková nádhera, jakou pociťuje obyvatel pouště, když se ocitne v udržované zahradě, která je plná zelených stromů a vláhy.

První kapitoly Genese (1-11) se od ostatních liší také tím, že jsou psané jiným literárním druhem. Je to jakási teologická reflexe v podobě vyprávění. Je v ní představena podstata víry, která vypravuje o tom, jak Bůh vládl nad celým postupem stvoření.⁵⁵ Těchto prvních 11 kapitol hovoří o dění mezi Bohem a stvořením, především člověka. Jde v nich o vzájemné vztahy a o komunikaci.⁵⁶

Genesis se dá také nazvat písní, která opěvuje, vyznává a hlásá víru ve Stvořitele a Boží zásadně dobré stvoření v sedmi strofách.⁵⁷

Na počátku Genese jsou dva popisy stvoření světa. První je starší (2,4b-2,5) a pochází z pramene, který nazývá Boha „Jahve“. Patrně jde o zápis ústního vyprávění z 9. století před Kristem. Druhý popis stvoření, novější (1,1- 2,4a) pochází z doby babylónského zajetí asi 450 let před Kristem. Nazývá se podle místa svého vzniku „ Kněžský kodex“, vznikl v nějakém kněžském středisku.⁵⁸ Podle Claudia Tresmontanta nikdo neví, kdo tuto část Písma napsal. On říká, že byla napsána v 6. století př.n.l., v době babylonského zajetí. V této době se mezi deportovanými nacházeli dva význační teologové. Prvního neznáme jménem a je autorem veršů Izaiášova svitku počínaje čtyřicátou kapitolou. Druhým autorem je prorok Ezechiel. Porovnáním se dá říci, že na této skladbě spolupracovali.⁵⁹

Genesis 1 a 2 vyprávějí o tom, jak vzniklo Boží dílo a jak jím byl ustanoven řád. Uvnitř tohoto řádu vznikl vztah. Genesis 3 pak vypráví o začínajícím díle člověka. Je to odpověď člověka na vztah, chce se v tomto vztahu stát pánem. Sám chce určovat, co je dobré a co je zlé, a sám chce být Bohem. Tím tento vztah rozrušuje. Tato kapitola hovoří o ne-vztahu.

⁵⁴ Teologické texty [online], 2001/1, W.Beinert, Křestanská víra a evoluce, 3

⁵⁵ Teologické texty [online], 2001/1, J.A.Kloczowski, Stvoření světa-mýtus a věda, 24

⁵⁶ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 14

⁵⁸ Teologické texty [online], 2001/1, J.A.Kloczowski, Stvoření světa-mýtus a věda, 23

⁵⁹ Tresmontant, Otázky naší doby, Filosoficko – teologický slovník, 42

A tak pokračuje stále arogantnější odpověď člověka na Boží nabídku, odmítá Boží plán se sebou. Rozrušuje řád i vztah.

První kapitola Bible je tedy o stvoření řádu. Struktura řádu začíná stvořením nebe a země. „Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.“ (Gn 1,1) První kapitola knihy Genese tedy začíná hebrejským slovem be-rešit, na počátku, druhé slovo je bara, stvořil, a pak následuje podmět, elohím. I tato věta ukazuje na výjimečnost v tehdejšímu světě, protože okolní národy považovaly vesmír za božský a tedy nestvořený!⁶⁰ „Nebe je zřejmě šifra pro to, co patří Bohu“. Žalm 115,16 říká: „Nebesa jsou nebesa Hospodinova. Zemi pak dal synům lidským.“ Proto o nebi není dál řeč. A naše celá pozornost je dále soustředěna jen na zemi. Země je tu pro člověka.

Země je neuspořádaná a prázdná. Na zemi vládne chaos, je neurovnaná a neoživená. A tma je nad propastí a duch se vznáší nad vodami. Izaiáš říká, že Bůh stvořil zemi k bydlení (Iz 45,18). Proto je potřeba ono neuspořádání uvést do řádu a pak naplnit životem. Bůh tedy tvoří šest dnů a sedmého dne v tomto díle stvoření ustává. První den Hospodin dělí světlo a tmu, a tím vzniká den a noc. Je nastolen rytmus. Teprve potom odděluje svrchní vody od spodních a je vytvořena obloha, což je ochrana před vodami, jež jsou nad ní. Je to záštita před chaosem. Třetím dnem vzniká oddělení vody a souše moře a země. Na zemi, která je zavlažená, začnou plodit rostliny. Tím je ukončeno dílo oddělení a začíná naplňování prázdnoty. Naplnění je popisováno ve čtvrtém až šestém dni. Čtvrtý den pak vznikl čas, protože Bůh oblohu naplnil svítidly. Pátý den jsou vody naplněny živočichy a prostor pod oblohou ptáky. Obojímu dává Stvořitel první požehnání, které je rozmnožením života. Šestý den znamená naplnění zvířaty a nakonec je stvořen zvláště člověk. Znovu přichází požehnání k rozmnožení života. Je to požehnání výslovně adresované člověku, ne zvířatům. Sedmého dne Bůh dokončil dílo, které vykonal a přestal konat. Sedmý den udělil třetí požehnání, neboť ho posvětil a požehnal. Je to den sváteční, který je vlastně návratem do života z milosti, nikoli do života z toho, co si člověk vydobyl svou prací.^{61, 62}

Posledním dílem, vrcholem Božího stvoření, Božím obrazem je člověk. Je posledním tvorem a též nejvyšším tvorem, ale není korunou stvoření, tou je šabat. Všechno, co bylo stvořeno před ním, slouží k jeho příchodu. Stává se pánem a jeho úkolem je podmanit si zemi a

⁶⁰ Tresmontant, Otázky naší doby, Filosoficko – teologický slovník, 43

⁶¹ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 15 - 18

⁶² Nový biblický slovník, 974 - 5

vládnout nad rybami, ptáky i zvířaty, kteří jsou na něj odkázáni, tak jako on na ně.⁶³ Ovšem on sám je stvořen společně se zvířaty a dostává i stejnou potravu jako oni.

Lze si také položit otázku, zda je člověk živočichem, nebo zda je Božím obrazem. Odpovědí je, že je obojím. V tom pak tkví jeho slabost k pokušení. Chce se vymanit z jedné skutečnosti a druhou tudíž popřít. Bylo by to jednodušší. Držet pohromadě obě tyto protikladné skutečnosti je totiž nesmírně náročné. Úkol člověka je skryt ve výrazu „podmanění“. Je to služba strážná, jíž má střežit stvoření, aby nebylo zaměňováno za Stvořitele.⁶⁴ Je to o tom bránit se pokušení být jako Bůh. Jeho vláda, panování má hájit neničení. Jak říká Paul Ramseye: „Člověk si nemá hrát na Boha, dokud se nenaučí být člověkem. A když se naučí být člověkem, už si nebude chtít hrát na Boha.“⁶⁵

V Gn 1 Bůh tvoří slovem. Boží slovo starověký člověk chápal ne pouze jako možnost vyjádření myšlenky, ale zahrnovalo pro něj sílu vůle k rozhodnutí a trvalou působnost. Ve Starém zákoně je slovo prostředkem Božího zjevení, slovo je samostatný činitel. Teologové, kteří jsou autory první kapitoly, chápali stvoření jako to, co se uskutečňuje postupně, podle určitého řádu, pořádku, plánu.

Dalším bodem ve stvoření je vytvoření struktury vztahu, tedy Genesis 2. Struktura vztahu začíná zformováním člověka (Gn 2,7), který byl ze země vytvořen. To je ve druhé zprávě o stvoření. To, že je ze země vytvořen, je již v jeho jméně. „Adam“ – lidský „tvor země“, jež je zformován z „Adamy“ – mateřské země. Hospodin říká, že člověk je prachem ze země. Prach je šifrou smrti, je rozpadlou přesušenou hlínou. Hlína se řekne ADÁMÁ a ve slově je obsaženo DÁM, slovo krev. A EDÓM a to je červený. Zde je to, co bylo jasné dávno, že krev je mokrá, červená a bez ní není život.⁶⁶ Sucho a prach a mnoho červeně znamenají smrt. V Gn 1 i Gn 2 Bůh stvoří člověka a vytvoří svět. Svět obydlí zvířaty, rostlinami, dá jim vodu a vznikne život. Člověk je Boží stvoření a je nositelem tajemství, je paradoxním tvorem. V Gn 1 o člověku Bůh říká, že je obrazem Božím, v Gn 2 má již konkrétní funkci a spolupracuje s Bohem. Podílí se na Božím panství, je pánem zahrady a všeho, neboť dává jména. Stále je spojován se zvířaty, protože v Gn 1 je stvořen ve stejný den a v Gn 2 je formován ze stejného materiálu jako zvířata, pochází též ze země. Člověk je prach, což je fakt na němž Bible trvá a který opět zmiňuje na konci Gn 3: „Jsi prach a do prachu se navrátíš“, a Job ji vyslovuje coby trpkou výčitku. „Jsem prach a popel, Hospodine, proč ses stal mým

⁶³Moltmann, Bůh ve stvoření, 170

⁶⁴Heller, Člověk - pastýř stvoření, 23

⁶⁵Teologické texty [online], 2001/1, G.Virt, Osmý den stvoření, 25

⁶⁶Heller, Člověk - pastýř stvoření, 19

protivníkem?“ (Job 30) Ovšem člověk hlínu i prach přesahuje. On se stává člověkem a přesahuje prach skrze svůj vztah k Bohu. Tento blízký vztah Bible vyjadřuje vdechnutím života od Boha. Člověk je nositelem dechu, který mu umožňuje žít. Tento dech je dar Hospodina a jeho odebrání znamená pro člověka návrat do prachu, smrt.

Nicméně jaká je funkce člověka? Je to opatrování ráje. Bůh začíná s rájem sám. On zakládá zahradu, která je plná stromů, rostlin, zvířat, ovoce a je v ní voda. Voda je symbolem života a toho, co se nenalézá v kruté, suché, smrtelné poušti. Je to touha lidí, kteří v poušti žijí, je to ráj. Zde usadí Bůh člověka jako správce tohoto bohatství. Ještě před tím, než se člověk projeví ve své dvojí podobě, jako muž a žena, dostane Boží příkaz. „Z každého stromu zahrady smíš jíst. Ze stromu poznání dobra a zla však nejez. V den, kdy bys z něho pojedl, propadneš smrti.“ (Gn 2,16-17) Pro člověka ale není dobré aby byl sám. On potřebuje, dle Boha, někoho, kdo je mu rovnocenným partnerem, s kým může spolupracovat. To je Boží důvod ke stvoření ženy.⁶⁷ (Gn 2,18-25) Bůh, když přemýšlel o dovytvoření člověka, použil v samomluvě vzdech „není to dobré“. Cosi mu chybělo ke spokojenosti se svojí prací. Je to rozdíl proti Gn 1, kde se po každém dni, kdy pracoval, pochválil, že „to je dobré“. A tak, aby to bylo dobré, vzal jedno z žeber člověka a vytvořil mu protějšek, kterým se stala žena. Stvořením ženy bylo celkové stvoření dokončeno. Dalo by se říci, že to byl vrchol, poslední tečka, a to jediné, co při stvoření chybělo a co učinilo Boha spokojeného se jeho prací. Šestý den skončil a sedmý den je již dnem pro Boží odpočinek, šabat. Celé stvoření trvalo Bohu sedm dnů. Šabat, sedmý den, je den který žehná a jímž se svět zjevuje jako stvoření Boha. V klidu šabatu dochází tvořící Bůh ke svému cíli, k sobě samému, ke své slávě. „Lidé slaví šabat vnímají svět jako Boží stvoření, neboť v šabatním klidu nechávají svět být Božím stvořením.“⁶⁸

2. 2. Hřích, jenž je tématem Bible

Lidský hřích a spasení z Boží milosti je hlavním tématem Bible. To je i důvodem, proč se ve Starém i Novém zákoně vyjadřuje celou řadou výrazů. Hřích existoval ve vesmíru již před pádem Adama a Evy. Původem zla ve vesmíru se ale Písmo přímo nezabývá. Zaměřuje se spíše na hřích a jeho původ v lidském životě. Skutečnou sílu d'ábelského pokušení popisuje

⁶⁷ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 21 - 23

⁶⁸ Moltmann, Bůh ve stvoření, 14 - 15

v pádu prvních lidí, v Gn 3. Jeho důsledkem je hřích, jehož následky ovlivnily nejen Adama a Evu, ale následně jejich potomstvo a celý svět.⁶⁹ O tom, jak k hříchu došlo a o jeho následcích, bude tato kapitola.

2.2.1. Genesis 3

Genesis 1 je Boží dílo, které lze shrnout do slova – řád. Genesis 2 ukazuje na vztah uvnitř řádu. Genesis 3 vztah vzniklý v Genesis 2 rozrušuje, proto ho můžeme nazvat ne-vztah. Co znamená ona struktura ne- vztahu. Jsou to akce člověka. Ten, bez rozlišení na muže a ženu, neposlouchá Boha. Místo toho, aby hlídal ráj, poslouchá hada.

Gn 3 mluví o hříchu prvních lidí. Není to samozřejmě přesný obraz začátku hříchu, protože svědectví o tom neexistuje. Je to zamyšlení autora nad dějinami hříchu, nad jeho stálou a znepokojující přítomností v člověku, ve světě. V Gn 3 se snaží vysvětlit, dát návod, jak hřích a s ním i zlo vidět. Vyplývá z toho, že hřích nepatří k podstatě člověka. Vzniká porušením Boží vůle, když člověk nechce rozlišovat dobro a zlo.⁷⁰ „Hřích je líčen velice výstižně jako neposlušnost, odpadnutí ze sounáležitosti s Bohem, nemožnost dialogu s Bohem a neschopnost přijmout výzvu jeho lásky.“⁷¹

V dnešní situaci, v sekularizované době, je slovo hřích téměř nepoužitelné. Za nejpříjemnější slovo, které by ho mohlo nahradit, a to i civilně, nenábožensky a přitom srozumitelně, je možno považovat patrně sobectví. Samozřejmě, že je mezi nimi významový rozdíl. Hřích je totiž více než sobectví. Sobectví může být projevem člověčí sebestřednosti a osobní hamižnosti. Hřích má v sobě i naši od věčnosti spoutanost se zlem. Je to cosi, co si sami zaviníme, ale co si sami nedokážeme odčinit. Tím je myšleno, že vím, že mé síly na nějaký čin nestačí, a přesto ho provedu. Pak to bude mít pro mě i jiné následky, s nimiž mi budou druzí pomáhat. Tedy pokud druzí budou. Sobectví je hlavní projev hříchu, ale jeho nejvladnější kořen leží ještě hlouběji, totiž v tom, že jsem si své já, svou svévoli, umístil na vrchol své hodnotové stupnice. A nyní jsem touto stupnicí ovládnán.⁷² Sobectví je tedy zlá žádostivost, která upřednostňuje okamžité sebeuspokojení proti nepochybné věčné blaženosti,

⁶⁹ Nový biblický slovník, 303

⁷⁰ Zvěřina, Teologie agapé 2, 433 - 437

⁷¹ Zvěřina, Teologie agapé 2, 425

⁷² Teologické texty [online], 2002/2, J.Heller, Dědičný hřích

„částečnost proti celistvému řádu, skutek proti bytí a smyslu.“⁷³ A toto vše mělo prapůvod v pochybnosti o Boží dobrotě.

Genesis 3 je vyprávění o události z dějin spásy a zjevením o hříchu. V tomto vyprávění je mnoho hlubokých smyslů, které k nám prostřednictvím tohoto zjevení promlouvají. Proti sobě stojí Bůh, který skrze svoji lásku a spravedlnost musí potrestat člověka kvůli jeho zlovolnosti. Přesto mu ale ještě dává naději a neztrácuje ho. Hřích je zde podán v celé své hloubce a rozpornosti, která pramení z pokušení, pochybnosti, pýchy i vzpoury nerozumu. Je to hluboký rozbor jeho příčin i jeho následků. Tyto následky se projeví v generacích, které následovaly. Byla to především ztráta Božího přátelství i Jeho milosti. Člověčí duše byla porušena trestem, zlou žádostivostí a utrpením těla končícím smrtí. Vyhnání z ráje člověka změnilo. Hřích ho postavil mimo Bohem vytvořený, dokonalý a chtěný řád. Dědičný hřích je nejtěžším důsledkem, protože vlastně znamená jeho stálé šíření a setrvalý stav hříšnosti.

Stalo se a člověk podlehl. Nepodlehl ovšem jen tak někomu, podlehl naléhání hada. Kdo je had? Nejzchytralejší ze vši polní zvěře, kterou Hospodin Bůh učinil, byl had.“ (Gn 3,1) Had se hebrejsky řekne nácháš, sloveso náchaš pak znamená hádat, věštit. Také v řečtině je sloveso věštit odvozeno od slova had. Had je python a věštit, hádat je pynthanomai. Jeho výjimečnost je patrně dána jeho postavením v literatuře a mýtech okolních národů. Je to zvíře, které ve staroorientální symbolice představuje bytost bydlící pod zemí, z níž vychází. Tím představuje pro lidi komunikační kanál mezi světem živých a podsvětím. Zprávy z podsvětí přináší, a proto je vnímán jako tvor věštebný. Had se ale plazí po zemi. Plazí se v prachu a člověk je z prachu stvořen. Had je tvor, který je často na zemi špatně rozeznatelný. Z těchto důvodů se stal symbolem lstivosti, neboť může člověka nenadále uštknout, aniž je rozpoznán. Had je nebezpečí, které je skryté, které není na první pohled nebezpečné, protože prostě není vidět.

Gn 3 tím, že si vybralo hada jako pokušitele ke hříchu, polní zvíře, na kterém není vidět jeho pravou nebezpečnou podstatu, které rovnou útočí, chce říci, že člověk musí být stále ostražitý. Dává návod na boj s hříchem a pokušením k němu. Chce, aby člověk hada dokázal rozpoznat, odhalil úskok a vyhnul se nebezpečí.

Had je živočichem polním. To je opravdu divné, protože zatím existoval pouze ráj a ne pole. Pole je bráno jako protiklad ráje, tedy místa, kam had, coby polní zvíře nepatří. Eva i Adam mají ráj střežit. Pokud by to dělali, had by se tam neměl dostat. Ovšem člověk selhává. Eva se

⁷³ Zvěřina, Teologie agapé 2, 426

dává s hadem do řeči. On sám začne rozhovor s ní. Je to vlastně zpočátku samomluva. Nezdá se být nebezpečná.⁷⁴

Je to dokonale zvládnutý psychologicky rozkladný rozhovor. Je to samo o sobě zvláštní, protože je zde živočich, který mluví, tvor, jenž se povznesl nad své postavení a vystupuje jako rovný člověku. Je schopný ho vtáhnout do rozhovoru a dokonce být člověku nadřazený tím, že sám dokáže vést rozhovor směrem, který si určil, že dokáže člověka poučovat o věcech, jimž jakoby nerozumí. Had začíná tím, že hovoří o lži, jako o pravdivé věci.⁷⁵ Říká, že Bůh prohlásil o všech stromech, že se z nich nesmí jíst. Pokud by to žena uvedla na pravou míru a odpověděla to, co jim Bůh řekl, nic by se nestalo. Ona ale Boží slovo nereprodukovala přesně. Had vidí, že Eva není přesná, že si s příkazem hraje. Bohužel se pro ni Boží slovo stalo něčím, s čím si lze hrát. „Had přichází s ohromně chytrou nabídkou: „Víte, Bůh si to nejlepší schoval pro sebe. To vám nepřikázal proto, že by vás měl rád a že by vás chtěl před něčím chránit. Nýbrž proto, že vám něco odepřel. Ta distance, kterou má od vás, to je výsledek Boží povýšenosti a nedůtklivosti.“⁷⁶ Hadovi se podařilo do podvědomí ženy vsunout myšlenku, že Bůh je opravdu vrtošivý, zlý a despotický, když jim všechno zakázal.

Had zde mluví jako ten, kdo smí Hospodina posuzovat. Vlastně projevuje otevřené nepřátelství vůči Bohu. Chce zničit Boží plán stvoření. Evě říká, že tím, že jim Bůh zakázal jíst z onoho stromu, vlastně nechce dobro člověka, nýbrž jen své vlastní dobro. On nechce, aby se mu člověk podobal, má z toho strach. To je pravý důvod toho, že člověk nesmí jíst ze stromu poznání dobra a zla. Jinými slovy had říká, že si přece mohou sami vyzkoušet, co je dobré a co je zlé. Když to budou vědět, tak to bude výhodné, protože se budou moci bez cizí pomoci vyvarovat toho, co je zlé a dělat jen to, co je dobré.

To je ta pravá podstata pokušení. „Vy můžete určovat, co je pro vás dobré a zlé. Vy to přece víte. Vy nepotřebujete, aby vám někdo říkal, co je dobré a co je zlé. A určitě nezemřete.“⁷⁷ Eva s Adamem to zkusili. Pojedli ovoce a nezemřeli. Oni nezemřeli hned, ale přece se asi prvně se smrtí setkali. Byla to první myšlenka, kterou ji čekali, a vlastně od té doby je život člověka smrtí ohraničen. Smrt se stává jeho hranicí, na kterou naráží a za níž již nerozhoduje, co je dobré a co zlé. To je na smrti děsivé. Člověk je ale pod stálou Boží ochranou. Tato Boží láska naštěstí trvá. Problémem je, že my a vlastně všichni, kteří se narodili po hříchu, jsme

⁷⁴ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 19 - 23

⁷⁵ Nový biblický slovník, 605

⁷⁶ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 23

⁷⁷ Heller, Člověk - pastýř stvoření, 23

jím poznamenání tak, že již nejsme schopni vidět nic jiného, než soud ve smrti. Nedokážeme si přiznat že, „ hřích – nejen jeho podstata , hřích sám – není jednotlivý skutek, nýbrž hřích je orientace, ve které si do toho nechci od Boha nechat mluvit.“⁷⁸

Po hříchu následuje potrestání neposlušnosti. Hospodin nejdříve vyslýchá ženu, potom muže. Hada se neptá. Načež se projeví jeho rozhodnutí. Had, kterého prokleje, bude i nadále patřit k podsvětí, bude po všechny své dny žrát prach. Prach je vždy symbolem smrti. Jako další sdělí úděl ženě, která dostane zbolestnění mateřství a podřízenou žádost. Soud nad mužem je vyneseno v tom, že mu přinese námahu se zemí a návrat do země. Podle Hellera Boží slova „ Prach jsi a v prach se navrátíš.“ nejsou kletba, která by smrt vyvolávala, ale slova, která odhalují pravdu. Je to popis situace. Konec Genesis 3 je pro člověka přesto dobrý. Bůh člověka oděje koženým oděvem, čímž jejich hřích zviditelňuje. Prozradila je přece jejich jimi poznaná nahota. Zároveň je Jeho dar pro ně skutkem, kterým Bůh říká, že je neopouští, jde s nimi a dává jim i nadále život a spásu. Jeho soud je u konce a lidé jsou vykázáni z Edenu. Po vyhnání člověka postavil na východ od zahrady cheruby a ostrý blýskající meč, aby střežili cestu ke stromu života.

2.2.2. Muž a žena, to je Člověk

Jahvista zapsal : „ Tu zformoval Hospodin Bůh člověka, prach ze země, a vdechl mu v chřípí dech života“ (Gn 2,7) Zformovat, znamená uhníst, vymodelovat. Ovšem není zde použito slovo hlína, ale prach. Bůh ani jiný hrnčír však z prachu nezformuje výrobek. Vlastně není popsán ani Boží čin, jímž by zformuloval tělo. Písmo nelíčí biologický vznik člověka, nýbrž ukazuje jeho závislost na Bohu. Má od něj „dech života“ „, Člověk je prach, protože jej Bůh jako prach učinil. Jsou to slova o mocném Božím činu a nicotnosti člověka.“⁷⁹

Kněžský spis zdůrazňuje hlavně tu skutečnost, že byl člověk stvořen jako Boží obraz. „Bůh řekl: Učinme člověka, aby byl naším obrazem, podle naší podoby.....Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem, stvořil ho, aby byl obrazem Božím, jako muže a ženu je stvořil“ (Gn 1,26n). Tyto věty vystihují právě to, čím je člověk Bohu podoben. „Člověk, celý člověk, tj. s „tělem i duší“, je zástupce a svrchované znamení Boží ve světě. Nemá „tělesnou podobu

⁷⁸ Nový biblický slovník, 303

⁷⁹ Zvěřina, Teologie agapé 2, 398

s Bohem“, ani není s Bohem totožný, ale má podobnou důstojnost a slávu, moc a vznešenost jako Bůh.“⁸⁰

Teologie podobnosti člověka s Bohem se v dějinách vyvíjela. Dnešní teologie spatřuje obraz Boží v celém člověku s jeho tělem i duší. Tento „Boží obraz“ se nejvíce jeví jako vlastnost člověka, ale spíše jako bytostné určení. V něm je obsaženo jak stvoření a Smlouva, tak přirozenost s milostí i konečné porušení Smlouvy a vykoupení. Člověk není líčen v dualistické podobě. Nikde ve Starém zákoně proti sobě nestaví tělo a duši, i když je rozlišuje. Podle Starého zákona člověk „nemá tělo“, ale „je tělem“. Rozlišení existuje, ale není filosofické, ale teologické a morální.

Jahvista člověka líčí současně jako prach a Boží dech života. Kněžský spis zobrazuje člověka coby duši a tělo (je duší a tělem), je mužem a ženou, a především je Božím obrazem. Lidská podobnost Bohu byla chápána jako obraz Boha, který se nechává zastoupit svým obrazem na zemi. A v něm se reflektuje jako v zrcadle.

Jako obraz Jeho a zjevení Boha na zemi se lidé nacházejí ve třech základních vztazích. Sice vládnou jako zástupci Boha a v jeho jménu nad ostatními pozemskými tvory. Dále jsou protějškem Boha na zemi, se kterým Bůh chce mluvit a který mu má odpovídat, a též jsou zjevením Boží slávy a jeho důstojnosti na zemi.

Člověk je při stvoření pohlavně odlišen. To je v Písmu vyjádřeno střídáním singuláru a plurálu. Tímto způsobem má být zabráněno nadřazenosti jednoho pohlaví nad druhým. Bůh se tímto zjevuje ve svém obraze jako mužsko-ženský. A toto společenství, žena a muž, je obrazem Boha na zemi. Boha, jehož důstojnost je na zemi zjevována mužsky i žensky, nelze chápat maskulinně.⁸¹ Muže a ženu vidíme tedy jako dva jevy a dvě provedení lidského rodu a jedné Boží myšlenky. Je to jeden Boží obraz. Správně by se tudíž neměla přehánět a ani přehlížet rozdílnost muže a ženy. I tak vznikly nesprávné postoje a nepříznivá hodnocení ženy. „Přes všechna ženská božstva, matriarcháty, kněžky, přes rytířský romantismus, přes moderní „emancipaci“ – žena byla a je v situaci zcela nevýhodné. Její místo nezachrání ani romantismus, ani erotismus, ani emancipace (pokud sleduje mužský ideál“, ani ekonomická a sociologická emancipace, která přivedla „rovnocennost“ ženy k její pracovní porobě. Ani v křesťanství a církvi nemá žena místo podle Boží myšlenky o člověku. Proto je třeba hledat teologii ženy.“⁸² Ostatně, když Bůh stvořil Adama, rozhodl se mu dát „pomoc jemu rovnou“ což je doslovný překlad „pomoc jako jemu naproti“, tj. „pomoc jemu odpovídající“. Potom

⁸⁰ Zvěřina, Teologie agapé 2, 398

⁸¹ Moltmann, Bůh ve stvoření, 189 - 193

⁸² Zvěřina, Teologie agapé 2, 406

jej uspal, vzal jedno z jeho žeber a utvořil („stavěl“) z něj ženu. Adam si pak uvědomil svůj úzký vztah s ní a vyhlásil, že ji bude nazývat muženou. Žena íššá je z muže íš vzata. Evou byla mužena nazvaná Adamem až po Božím rozsudku. Z toho plyne, že by měla být jejich rovnost samozřejmostí.⁸³

2.2.3. Genesis 3:6

Věta Genesis 3:6 hovoří o posledním činu člověka před jeho odchodem z Ráje. Je vyvrcholením jeho vzpoury proti Bohu. Ta se stala důvodem, který uvedl člověka do života, v němž je mu Bůh stále nablízku, avšak díky Božímu trestu se člověk musí o sebe již starat sám. Zajímavý názor uvádí ve své knize Claude Tresmontant. Bůh, který člověka stvořil, předal stvořenému a nehotovému člověku informace nezbytné pro pokračování antropogeneze, tedy procesu vzniku a vývoje člověka. Dokud se neobjevil člověk, byla nová tvořivá informace vkládána do genů živých bytostí, aniž se jich někdo ptal, zda tuto tvořivou informaci přijímají. Potom se objevil člověk. Jemu již není nová informace udělována jen prostřednictvím genů, ale myšlení, rozumu a svobody bytosti, která je díky svému mozku schopná vědomého poznání. Na světě se objevila bytost, která může a taky nemusí přijmout novou tvořivou informaci, a tudíž také může sama sebe zničit. Tímto také začíná nový jev, který do této doby nenastal, a to je odpor vůči nové tvořivé informaci. Poselství proroků říká, že novou tvořivou informací chtěl Stvořitel z člověka animálního vytvořit nového člověka, pravého Člověka.⁸⁴ V knize *Průvodce životem, Genesis*, autoři hovoří o situaci před hříchem jako o práci satana. On byl kdysi andělem, ale povstal proti Bohu a byl svržen na zem. Zde se vtělil do hada a podařilo se mu zviklat ženu a přesvědčil ji, že svoboda znamená dělat si co chtějí. První lidé tedy porušili zákaz Boha. On je potrestal, ale neopustil. Satan konečného vítězství nedosáhne.⁸⁵

I *Nový biblický slovník* pojednává v Gn 3:6 o prvním hadu v Písmu jako o lstivém nástroji satana, který jeho prostřednictvím odvrátil lidi od Boha. Had, satan svůj útok směřoval proti Boží bezúhonnosti, pravdomluvnosti a jeho láskyplné péči. Svedl člověka ke vzpouře proti Bohu, k vyplnění své touhy být jako On. Snažil se totiž o rovnost s Bohem. „Hřích člověka spočívá v jeho nároku být Bohem“

⁸³ Nový biblický slovník, 234

⁸⁴ Tresmontant, Otázky naší doby, Filosoficko – teologický slovník, 409 - 411

⁸⁵ Mezinárodní biblická společnost v ČR, Průvodce životem, 26 - 30

Člověk tímto aktem vzdal poctu Božímu nepříteli a svým nečistým ambicím. Proto podle Gn 3 je třeba původ hříchu hledat ve vnitřním sklonu člověka popírat Boha. To je právě tento čin, jako čin neposlušnosti. Je otázkou, zda Adam a Eva by mohli být vystaveni pokušení, kdyby byli hřích neznali již předtím.⁸⁶

⁸⁶ Nový biblický slovník, 975 - 976

3. Posouzení obrazů z teologického pohledu

3.1. Tizian - Tiziano Vecelli : Pád

Obraz byl namalován v rozmezí let 1565 – 1570. Jeho rozměry jsou úctyhodné, 240 x 186 cm. Je namalován na plátno a jeho autorovi bylo v té době kolem osmdesáti let.

Obraz se jmenuje Pád a podle portálu artbible⁸⁷ jeho obsah odpovídá Genesis 3:6. Pokud se na něj ovšem podíváme očima biblickými, vidíme, že to není tak úplně pravda. Je v něm zobrazena nejen Gn 3:6, ale i Gn 3:7 „Oběma se otevřely oči: poznali, že jsou nazí. Spletli tedy fíkové listy a přepásali se jimi.“

Obraz je pojat jako dokument ve filmovém umění, který má ve zkratce zachytit více dějů. Zde se pomocí symbolů, které byly pro staroorientální autory obvyklé a pro jejich tehdejší čtenáře jediné přijatelné, seznamujeme s biblickým příběhem. Symbolů je v obraze celá řada: zahrada, strom uprostřed zahrady, strom dobra a zla, had, ovoce ze stromu poznání a zla, Adam a Žena, fíkové listy, rostliny a zvíře.

Všechny symboly mají na mysli závažné věci, které se týkají člověka, a které v tomto příběhu ukazují na okolnosti, jež vedou člověka, který byl v prvopočátcích stvořen podle Božího stvořitelského plánu k člověku, ale který je posléze poznamenán hříchem. Hřích znamená radikální zlom s převrácením počátečních hodnot a s narušením vztahů. On vede k zneužití lidské svobody, tedy daru, který dělá člověka člověkem a odlišuje ho od zvířat. Ovšem Bůh nemůže člověku odejmout svobodu, protože tím by z něj učinil pouhou bezduchou loutku. Bůh tudíž ví a bere v potaz riziko, že člověk své svobody zneužije. Respektuje tedy lidské svobodné rozhodnutí, a to ať je jakékoliv. Člověka ale neopouští a stále se snaží o navázání dialogu s ním a o jeho vedení k nápravě.

Zastavme se tedy nad těmi, které se liší od těch, jež se nacházejí v Bibli. Tedy u symbolů pocházejících z představivosti autora obrazu. On chce svojí fantazií rozšířit obzor diváka a donutit ho k ještě hlubšímu zamyšlení nad příběhem.

V Bibli se o hadovi píše jako o nejvychytralejším z polní zvěře. Po prokletí mu Hospodin říká, „polezeš po břiše, ...“. Zde je had ukázán na stromě. Má hlavu a hrud' dítěte a k tomu hadí ocas. Toto hado –dítě má v ruce jablko a podává ho Ženě a ta ho nataženou rukou přijímá . Muž ji svojí rukou buď povzbuzuje, nebo odrazuje. To je otázka výkladu nebo ještě spíše vyčtení z originálu obrazu.

⁸⁷ Artbible [online]

Muž a žena jsou spolu, tvoří celek. Člověk je muž a žena, jsou celkem a samotný muž a samotná žena nejsou celým člověkem. Muž ji nazval muženou poté, co byla z jeho boku vzata. Muž se ženou dávají vznik novému životu, dítěti. Spojením muže a ženy vzniká plod jejich, nový lidský život. Oba se stávají jedním tělem a to nové tělo je tělo jejich dítěte. Má genetickou informaci obou rodičů a je jejich nesmrtelností. Hado-dítě by mohlo představovat generace budoucí, které jsou zatíženy hříchem svých prarodičů. Nabízením ovoce pak vnucuje představu o stále probíhajícím pokušení k hříchu i v následných generacích. Fakt, že hřích i posléze bude přítomen zrovna tak, jako u prvních lidí, kteří mu propadli.

Dítětem se ale též může ukazovat na počáteční nevinnost pokušení, které nakonec může vést k těžkému hříchu, na to, že hřích se může jevit ve velice klamné a zavádějící podobě. To samozřejmě brání člověku ho poznat. Je to jen zlidštěná podoba pokušení. Vždyť i had je představitel lstivého našeptávače, který je skrytý na zemi a těžko rozeznatelný. Nemá podobu lité šelmy, která již zdálky hrozí a vysílá děs. Je nenápadný až do té doby, než smrtelně uštkne. Něžnost dítěte je maskou, která oklame každého. Autor tím asi chtěl ještě více přiblížit nemožnost snadného rozpoznání zla v životě. Na jeho schopnost maskování, na jeho rafinované úskoky, na bezmeznou zákeřnost.

Líbivá tvářička pokušení nehovoří o následcích. Po podlehnutí následuje již jen uštknutí a následky a smrt. Zlo se šíří nenápadně a vytrvale do dalších generací a všech součástí života. Je třeba velké ostražiny v naší mysli a poslouchání Božích příkazů a zákazů. Ani naivita dítěte, coby symbolu zla, nemá být pro nás neprohlédnutelná.

Ovoce, onen plod stromu „vědění“, který jí Žena, je zde jablko. O jaké ovoce se jednalo, to nikdo neví. Chybným čtením latiny se ovocem stalo jablko. Jedná se totiž o slovní hříčku, v níž *malum* znamená špatný a *málum* je latinsky jablko. I tento symbol bylo potřeba přiblížit tak, aby byl srozumitelný v našich zeměpisných šířkách. V hebrejštině je to „perí“ a je překládáno jako jakýkoliv plod.⁸⁸ Autor patrně úmyslně nechtěl do Bible dávat jeho druh, není to pro příběh podstatné. Symbolem pro konání hříchu je již navždy ovoce, zakázané ovoce. Je to něco, čeho se nesmíme dotknout, na co nesmíme ani pomyslet, protože následky by byly děsivé.

⁸⁸ Nový biblický slovník, 714



3.2. Albrecht Dürer : Adam a Eva

Dürer vytvořil tuto rytinu v roce 1504, bylo mu 33 let. Rytina má oproti Tizianovu monumentálnímu obrazu dost malý rozměr. Je to pouhých 25 x 19 cm. Autor ji nazval Adam a Eva.

I tato rytina je zpodobněním Gn 3 : 6. Také zde vidíme strom poznání dobrého a zlého, hada, který podává Evě ovoce-jablko, zvířata a Adama s Evou, kteří již mají fíkové listy, jimiž zakrývají svojí nahotu. Eva drží ovoce ještě v levé ruce. Had je na stromě. V okolí se vyskytují i další stromy. I v tomto díle jsou spojeny Gn 3: 6 a Gn 3:7.

Odlíšné je však vyobrazení původce hříchu, hada. Zde je zobrazen jako had. Had je již ve starém orientě symbolem bytosti, která komunikuje s podsvětím.⁸⁹ Hebrejsky se řekne nácháš, což je had, avšak náchaš znamená hádat, věštit.⁹⁰ Je tedy také spojován s věštěním.

Jablko od něj je již druhým kusem. To by znamenalo, že každý bude mít ovoce svoje.

Biblický text říká: „Vzala tedy z jeho plodů a jedla, dala také svému muži, který byl s ní, a on též jedl.“ Text neříká, že by měl muž ovoce po Evě dojídat nebo si od ní ukusovat. On zrovna tak mohl být obdarován ovocem, které by měl své vlastní, a které by tak jedli společně.

Žena tedy ovoce převzala od hada, který jí dal pro každého jedno. Ona muže tedy nemusela přesvědčovat, že je dobré. On se s chutí do něj zakousl společně s ní. Tímto zpodobněním děje chtěl možná malíř ukázat na stejný podíl muže a ženy na hříchu. Na neopodstatněnou stížnost muže na ženu - Gn 3 : 12 „ Člověk odpověděl : „ Žena, kterou jsi mi dal, aby u mě stála, ta mi dala z toho stromu a já jsem jedl.“ - že jen ona je příčinou jeho poklesku, že on byl jí oklamán.

Také rozličná zvířata, která se kolem prvních lidí vyskytují, mají patrně ukázat na další povinnost, kterou by měli lidé dodržovat, a sice nenásilnou, pokojnou vládu nad zvířaty danou jim Bohem, jejich harmonické soužití. Člověk je stejně jako zvířata stvořen ve stejný den.

Dostává také stejné požehnání jako ona a též stejnou potravu s nimi. Člověk je živočichem i Božím obrazem současně. Člověk je člověkem však jen tehdy, pokud dokáže spojit obě své podstaty. Potom může být pánem tvorstva i tím tvorem, který má stejný pokrm jako zvířata. Je ale ve stálém pokušení v sobě jednu z podstat potlačit.

Podlehnutí pokušení pak znamená být vtažen do spirály hříchu. V díle je znázorněn ne pouze první hřích, ale i příkaz Boha žít podle Jeho požehnání: „ Plod'te a množte se, naplňte zemi a podmaňte si ji.“ Buďte poslušní Božímu příkazu.

⁸⁹Heller, Člověk - pastýř stvoření, 22

⁹⁰Nový biblický slovník, 279

Název obrazu, Adam a Eva, neodpovídá jeho obsahu danému Gn 3 : 6. Jméno Eva dostala žena až po vyhnání z Ráje.



3.3. Michelangelo Buonarroti : Pád

Toto vyobrazení Gn 3:6 je součástí výzdoby Sixtinské kaple, jejího stropu. Rozsáhlá freska byla vytvořena v letech 1508 – 1512 na přání papeže Julia II. Michelangelovi bylo v té době zhruba stejně let jako Dürerovi.

Tentokrát se jedná o výtvarné dílo vyprávějící hlavně o tomto verši. Je zde strom poznání dobrého a zlého, který roste jakoby uprostřed pustiny. Žena se z pololehu natahuje pro ovoce a muž se snaží větev stromu přitáhnout, aby na ni dosáhla. Ovoce si bere z ruky hada obtočeného na stromě, jenž má podobu ženy. Zde se určitě nejedná o strom, který by se měl nacházet uprostřed zahrady, což měl být strom života. Toto je strom stojící někde na kraji zahrady, kde kolem něj nic neroste. Vedle není zahrada s rostlinstvem, ani zvířata. Je to strom v kamenité pustině.

Nejpodstatnějšími symboly tohoto pojetí pádu, jimiž se od ostatních odlišuje, vidím v hado-ženě a v nepotlačení nahoty. Hado-žena je zde symbolem pokušení, lstivosti, zákeřnosti či prostě zchytralosti, jak je had popsán v Bibli. Ženská postava v Bibli ale také znázorňuje moudrost. V Př 8,22 – 36 se nachází pojetí Moudrosti jako Boží pomocnice a průvodkyně lidu. Když chce biblický autor zosobnit moudrost, dává jí tvář ženy. V Gn 3 jsou znázorněny dva druhy moudrosti. Jednak je to Boží moudrost, pravá moudrost Boží. Ta člověku říká, že pokud chce žít, musí přijmout fakt, že je člověk a ne Bůh. Druhou moudrostí je klamná moudrost hadova. Ten popírá moudrost Boží slibem, že snědením ovoce ze stromu dobra a zla, bude člověk moudrý jako Bůh. Je to těžký klam, neboť člověk je Bohem stvořen a tudíž se s ním nikdy nemůže srovnávat. Žena se stala místem, kde došlo k vyhodnocení sváru obou moudrostí a k přijetí hadí klamné představy, myšlenky. Symbolem spojení Boží moudrosti a hadí klamné moudrosti je hado-žena.

Je to i vyjádření skutečnosti, že pro muže se žena stala zprostředkovatelkou hadova pokušení. Byla to ona, koho had oslovil, a jejímž prostřednictvím měl v úmyslu oslovit muže. Je otázkou, proč si had vybral k oslovení ženu. Je možné, že je to tím, že ona byla Božím darem muži a na dar se obdarovaný nedívá s podezřením ze záludnosti. Muže tedy ani nenapadlo ženě nevěřit a s tím had počítal. Zlo, které z toho vzešlo, jako takové nemá vysvětlení. Zlo je pošetilost a není možné se dobrat jeho prapříčiny. Nelze se dovolávat na ženu, muže či hada. Skutečnou odpovědnost nese muž a žena a nikoliv had. Had je ten, který oklamal ženu a za to byl potrestán.

Dalším symbolem, symbolem důvěřivosti je pro Bibli nahota. Stud je v biblické mentalitě spojen s porážkou, se strachem, že budu před druhým obnažen. Pak budu zbaven všeho, co by

mě mohlo nějak zakrývat a zahalovat. Tedy být nahý před druhým, bez studu, je totéž jako dát mu poznat sebe sama takového, jaký jsem skutečně.⁹¹ Nemusím se tedy bát druhého a mám jistotu v tom, že budu přijat takový, jaký skutečně jsem. Je to důkaz plné důvěry vůči druhému a také přesvědčení o sobě, že jsem natolik dobrý a tedy nemám co skrývat. Právě tento fakt předcházel pádu a následnému vyhnání. Zástěry z fíkových listů, které si lidé udělali po požití ovoce, znamenaly strach z odhalení se, nedůvěru v druhého. Vlastně to byl konec společenství mezi ženou a mužem, protože to již bez společenství lidí s Bohem není možné. Poselství nahoty v obraze tedy vyjadřuje touhu po ztraceném společenství s Bohem. Žádostivost toho, co bylo pošetilostí lidí ukončeno. Je to přání být v pradávno promarněném ráji a opět být tak myšlenkově nezálužný, že bude možné být nahý.



⁹¹ Poznámky z přednášky , J. Hřebík

Závěr

Výtvarná díla, která jsem vybrala, vyobrazují Gn 3:6 a byla vytvořena autory z období renesance. Výběr jsem zaměřila tak, aby se díla lišila v popisu věty Genesis. To, co vybraná díla na první pohled odlišuje, je zobrazení hada a umístění stromu poznání dobra a zla. Shodou okolností jsou všichni autoři současníky. Dürer a Michelangelo vytvořili svá díla přibližně ve stejném, ještě mladém věku (33 let), Tizian svůj obraz namaloval ve věku kolem osmdesátky, tedy výrazně starší.

Jeho věk mohl mít vliv na pochopení a hlubší promyšlení námětu. Jeho lidé mají k sobě vztah, komunikují spolu. Adam sedí a dotýká se ženy, která stojí a bere od hado-dítěte jablko. Jeho dotek ale nevypadá jako odstrkávání ženy od braní jablka. Spíše se jeví jako povzbuzování, jako souhlasný dotek. Dotekem je zdůrazněna jejich sounáležitost, to, že k sobě patří. Snad je to i naznačení budoucího osudu, kterým jsou oba potrestáni za svoji nedůvěru v Boha. Možná je v tom moudrost starce, který neviní z touhy po vševědoucnosti jen ženu. Poznal, že po ní toužil i muž, jen mu tuto touhu umožnila splnit žena, byť později na ni vinu svaloval. Ovoce ženě podává had s tělem a tváří dítěte. Jeho zobrazení hada vypovídá o Tizianovu poznání života, o skrytosti a záludnosti zla, které je ukryto v nevinnosti dítěte, jemuž každý podlehne.

Tizianovo vyjádření Gn 3:6 v tomto obraze ale nevyjadřuje jen onen osudný okamžik. Obraz je vyjádřením celého Stvoření. Je to dílo, které dokonale naplňuje poselství Bible. To, že se Adam ženy dotýká, ukazuje na souhlas, na to, že je s ní zajedno, že jsou stejného původu. Je v tom vyjádření důvěry v její čin. Pravdou je, že to nebylo promyšlené, nebylo to od Adama moudré.

Dále je zde vypořádáno vše, nad čím má člověk vládnout. Je zde rostlinstvo i zástupce zvířat. Jsou to ti, jimž má člověk vládnout tak, aby je nepoškozoval. To, že zde jsou, lze vysvětlit tak, že k člověku patří, a že se vztah k nim po hříchu změní. Že vlada již nemusí být moudrá, ale panovačná a zničující.

Dürer se hadem a tedy lstivostí zla příliš nezabýval. Nehledal jeho možnosti, podoby ani záludnosti. Jeho obraz popisuje biblický příběh přesně, a to i včetně jeho typických symbolů, jako jsou zvířata, ovoce, strom, Adam a žena. Nenuť diváka, aby se zamýšlel nad událostí. Vše je tak, jak má být, až do těsné blízkosti před pádem. Obraz nemá nic víc, jen ta dvě jablka, do kterých se žena a muž pár sekund před pádem zakousnou. Snad jen ta dvě jablka

symbolizují rovnost mezi mužem a ženou, a tudíž neoprávněnou stížnost Adama – muže na ženu.

Michelangelova freska zdůrazňuje ono samostatné rozhodnutí prvních lidí v touze po poznání. Zvláštnost tohoto pojetí je ve vehemenci, s jakou je vykreslena výjimečnost lidí. Oni jsou umístěni na skalisku u stromu a kolem je samá poušť. Je to podivné spodobnění zahrady, která zahradou ani není.

Muž se snaží přitáhnout větev stromu poznání dobra a zla. Ženě, která sedí, podává ovoce hado-žena, jako vtělení hada. Proč má had tělo ženy? Žena je pro muže myšlena jako pokušitelka, zprostředkovatelka hadova pokušení. Žena, člověk jemu nejbližší, mu nabídne jablko. Je tím patrně myšleno, že zlo se vtělilo jen do ženy a muž je jí ohrožen. Ovšem v Bibli je pro zlo představitelem had, protože pokušení není v ženě, ale přichází zvenčí.

Je zde zvláštní představa zahrady, jež není zahradou, a která by měla být vlastně rájem čili něčím, kde je hojnost všeho, kde je krása, kde jsou místa, v nichž lze zažít absolutní štěstí. Ráj Michelangelův není veselý. Je smutný, strohý, bez radosti, která by tam ale měla ještě v onom zobrazeném okamžiku být.

Autor se zaměřuje jen na lidi. Ony vidí jako alfu a omegu veškerého dění, které bylo a je. Samotou prvních lidí, strohostí nezahrady, nepřítomností rostlin i zvířat je vyzdvihnout nešťastný okamžik, ve kterém zvítězila osudná lidská touha po všemohoucnosti.

Dokonce by se dalo říci, že tento výjev má v sobě i varování před budoucností lidstva. Ano, lidé, za svoji touhu po poznání, budete nakonec sami. Sami bez zvířat, která jste zničili, bez rostlin, jen se svým poznáním dobrého i zlého. Je podivné a asi nepravděpodobné, že by toto měl autor na mysli, ale nabízí se to. Ostatně v tom je právě nadčasovost uměleckých děl, těch, která promlouvají a mají co říci i po mnoha staletích. Genialita autora se tak projeví.

Co říci k výsledku mého bádání.

Tři díla velkých renesančních mistrů, jejichž tvůrčí nadání je dodnes uznávané. Tři výjevy, které se vyjadřují ke stejnému problému, k námětu vycházejícímu z Bible.

Podle Gadamera, jak jsem uvedla, je důležité, aby příjemce byl naladěný na stejnou frekvenci, jako tvůrce. To mu umožní dílo pochopit, posoudit a následně se z něj těšit. Dílo, které má předat poselství v sobě obsažené, musí nechat příjemci prostor, v němž toto poselství nalezne. Tento prostor si příjemce vyplní svojí fantazií. Tím si ho tak trochu přivlastní, zprůhlední a vezme za své. Je to proces, kterým se věčné dílo liší od díla jež bude zapomenuto.

Dílo tedy musí příjemce tvůrcevo uměleckého sdělení oslovit, a to ne pouze zajímavými barvami, dokonalými tvary a krásnými scenériemi. Pro to, aby příjemce chtěl a mohl správně vložit do autorem připraveného prostoru svoji fantazii, musí být poučen, musí být schopen dílo číst. Je nepochybné, že tuto jeho roli významně pozitivně ovlivňuje a ulehčuje míra znalostí z teorie umění, z dějin umění a – vzhledem k tématu mnou zvolených děl – také z dějin náboženství a teologie. To jsem svou prací chtěla dokázat.

Pokud budu číst mnou vybraná díla poučena studiem pramenů a dostupných teorií, každé z nich předává známý Biblický příběh s jiným podtextem.

Tizian se soustředil na zlo, jež svedlo Adama a Evu. Dürer ukazuje harmonii Rajské zahrady, oplývající bohatstvím rostlin a zvířat, touhu po klidu a spokojenosti. U Michelangela zase vidím zoufalou samotu lidí a trpké následky hříchu, které následovaly, pustinu, obývanou lidmi, myslícími si, že znají dobro i zlo.

Je asi nemožné označit jedno dílo jako to, které Biblický příběh předává nejlépe. Nicméně mně se Michelangelův výtvar jeví jako nejvíce provokující, tedy „poskytující prostor pro moji fantazii“. Transponovala jsem si do něj problémy dnešního světa i budoucnosti lidstva.

Domnívám se, že Tizian i Michelangelo vložili do Biblického příběhu i otázky, které je tížily, a kterými tehdejší doba žila. Tiziana nejspíše trápila lidská povaha, její malost a nepovznášející vlastnosti. Michelangelo se mohl s obavami dívat na astronomické objevy vědců, kteří prosazovali heliocentrismus.

Výtvarná díla se tedy tak, jak je pro renesanci typické, vyjadřují k veřejným problémům a společenským otázkám, kterými doba umělce provokovala. Tím tato díla získala svou nadčasovost, skutečnost, že skrze tlumočení známého Biblického příběhu hledají odpovědi na otázky, které si moudří lidé kladou i dnes.

Seznam literatury

I. Monografie

Aristoteles : Etika Nikomachova, Praha : Rezek 1996

Fiorenza Francis S., Galvin John P. : Systematická teologie 1 - římskokatolická perspektiva-
.1.vyd. Brno: CDK 1996, 285 s.

Gadamer Hans-Georg : Aktualita krásného, Umění jako hra, symbol a slavnost.1.vyd.Praha :
TRIÁDA 2003. 88 s.

Grömlingová Alexandra : Michelangelo Buonarroti, Život a dílo – . 1.vyd. Bratislava: Slovart
2006. 95 s.

Heller Jan : Člověk - pastýř stvoření – . 1.vyd. Praha: Pastorační středisko při Arcibiskupství
pražském 2002. 50 s.

Chalumeau Jean-Luc : Přehled teorií umění – . 1.vyd. Praha: Portál, s.r.o., 2003. 122 s.

Immanuel Kant : Kritika soudnosti, čes. vyd., Praha

Kennedy Ian G. : Tizian – . 1.vyd. Praha: Slovart 2008. 95 s.

Mezinárodní biblická společnost v České republice : Průvodce životem-1.Mojžíšova
(Genesis) - Praha : LUXPRESS, s.r.o., 1998. 127 s.

Moltmann Jürgen : Bůh ve stvoření – . 1. vyd. Praha: Vyšehrad 1999. 287 s.

Nový biblický slovník - .2. vyd. Praha : Návrat domů, 2009. 1243 s.

Sartre : Imaginárno. Fenomenologická psychologie představivosti. Gallimard, „Idées“, 1940

Thierry de Duve : Ve jménu umění k archeologii modernosti. Paříž: ed.de Minuit, 1989

Tresmontant Claude : Otázky naší doby, Filozoficko – teologický slovník - . Paříž 1991,
Brno: Barrister,Principal 2004. 479 s.

Wartburg Aby : Essais florentins . Éd. Klincksieck, 1900

Wiseman P.J. : Vznik knihy Genesis, První kniha očima archeologa - Havířov : JAMI 1993.
113 s.

Wolf Norbert : Dürer – . 1.vyd. Praha: Slovart 2007. 96 s.

Zvěřina Josef : Teologie agapé 2 –. Praha: SCRIPTUM 1994. 488 s.

II. Elektronické zdroje

URL: <http://www.artbible.info/bible/genesis.html> [online] 15.12.2009

URL: / http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=590 , Martina Glenn [online]
10.2.2010

Teologické texty, časopis, Číslo 2001/1; Protologie – teologie počátku [online] 2. 3. 2010

URL: <http://www.teologicketexty.cz/casopis/2001-1/Protologie-teologie-pocatku>

- Křesťanská víra a evoluce (W. Beinert)
- Stvoření světa – mýtus a věda (J. A. Kłoczowski)
- Stvoření v Bibli (P. Smulders)
- Osmý den stvoření (Günter Virt)

Teologické texty, časopis, Číslo 2002/2; Zlo, hřích, spása [online] 2. 3. 2010

URL: <http://www.teologicketexty.cz/casopis/2002-2/Zlo-hrich-spasa>

- Budoucnost otevřená obětí (Jan Heller)

Přílohy

Tizian

*asi 1490 - 1576

Italský malíř Tizian (někdy také Tiziano Vecelli nebo Tiziano Vecellio, ve své době podle místa narození Da Cadore) se narodil v Pieva di Cadore v italských Dolomitech na podhůří Alp jako druhorozený syn v rodině nižší venkovské šlechty Gregoria Vecellia a jeho manželky Lucii. Přesné datum jeho narození není známo, neboť Tizian chtěl působit starším a věrohodnějším dojmem, a tak za svůj rok narození uváděl období mezi roky 1485 až 1490. Díky své výchově však Titian věděl, jak zacházet s penězi a zároveň zůstat pokorným, ke konci svého života byl jedním z nejbohatších a nejrespektovanějších malířů své doby.⁶

Když bylo Tizianovi asi dvanáct let, jeho rodiče ho společně s jeho starším bratrem Francescem poslali do Benátek, kde oba bratři pobývali v domě svého strýce Antonia. Benátky byly v té době na vrcholu své slávy, hostily bezpočet malířů, architektů a básníků celé Evropy – do Benátek přišel v roce 1500 Leonardo, o čtyři roky později Dürer. Na studium umění mladého Tiziana však měl největší vliv jeho blízký přítel Giorgione, který zemřel v roce 1510 na mor.

Tizian se začal učit u Sebastiana Zuccata, což byl méně významný umělec. Od něj posléze přešel do ateliéru Gentile Belliniho a od něj k jeho slavnějšímu bratrovi Givannimu. Givanni ho naučil relativně novou techniku olejomalby, díky které je možné lépe zachytit světlo a barvu a tím zvládnout vyjádření citového výrazu a hnutí mysli u modelu. Ztělesněním špičky benátského umění však byl o hodně mladší než Bellini, Giorgione. Tomu se podařilo spojit barevné umění Belliniho s realismem Leonardovým. Jeho umění Tizian dokonale zvládl a to mu umožnilo aby dokázal vyjádřit psychologii portrétovaných postav.⁶

Tizian si brzy získal velký respekt v kruhu malířů, kritiků i milovníků umění a otevřel si s Giorgionem vlastní malířskou dílnu, kde malovali osvobozeni od poněkud zkostnatělého vlivu Belliniho.⁹²

První významnou zakázku dostal Tizian brzy po svých pětadvacátých narozeninách, jednalo se o monumentální obraz bitvy pro Dóžecí palác. Malba se však nedochovala, neboť byla

⁹² Kennedy, Tizian, 26 - 36

zničena požárem v roce 1577. Touto zakázkou Tizian získal různé obchodní výhody, které položily základ pro jeho pozdější bohatství. Tizianův bývalý mistr Bellini na úspěch mladého malíře žárlil, na podzim 1516 však zemřel, a tak jeho pozice oficiálního malíře Republiky Benátek, státní obročí, přešla na Tiziana.⁶ V té době pracoval jak na zakázkách pro veřejná místa, tak na portrétech pro soukromé sbírky. Každý aristokrat, církevní představitel, bohatý měšťan a obchodník té doby chtěl mít jeho obrazy a jeho zákazníci byli ochotni platit astronomické ceny za každá nová plátina. Jeho drobnější klientelou byli mistři různých cechů a sběratelé umění z Německa.

Tizianova dílna byla založena na čistě komerční bázi. Tizian byl jedním z prvních malířů, který uznal hodnotu svého podpisu na malbě a dokonce později v roce 1566 představil koncept copyrightu, když si najal dva rytce, kteří za poplatek vyhovovali podle jeho maleb tisky. Tato praktika je pochopitelná, o Tizianova díla byl takový zájem, že jen těžko stíhal dokončovat své nejdůležitější zakázky.

Obdivovatelem Tiziana byl i kardinál Pietro Bembo, osobní tajemník papeže Lva X. Bembo zastával vedle své pozice kardinála také místo oficiálního historika Benátek, sepisoval také reformu italského jazyka. Byl to typický vzor renesančního člověka a intelektuála. V roce 1513 pozval Tiziana, aby přešel do Říma na papežský dvůr. Tizian však tuto nabídku odmítl, neboť měl novou a lákavou nabídku pracovat na dvoře ferrarského vévody Alfonsa d'Este.

Na Ferrare Tizian ještě více zdokonalil svůj úžasný talent pro portréty. Jeho postavy na plátně byly oživeny obrovskou silou, byly zároveň popisy jak jejich fyzického vzhledu, tak jejich duší – mluvily a myslely. O jednom z jeho portrétu papeže Pavla III. bývala dokonce po dlouhá léta vyprávěna anekdota: Tizian obraz maloval v papežově sídle a po dokončení ho umístil na terasu na uschnutí. Kolemjdoucí obrazu vzdávali hold a zdravili ho v domnění, že je to sám papež.⁹³

V roce 1523 získal moc v Benátkách dóže Andrea Gritti. Z Benátek chtěl udělat nové hlavní město Itálie, a tak v té době došlo k nesmírnému rozvoji obchodu i umění a renovovaly se mnohé budovy. Tizian byl dóžetem zaměstnán jako hlavní umělec, s výhodami pro něj i jeho rodinu. Jeho dílna v San Samuele byla vysoce organizovaná, Tizian pečlivě vybíral své žáky a spolupracovníky. V jeho dílně s ním také pracoval jeho bratr Francesco a později i syn

⁹³ Artmuseum [online], 58 - 70

Orazio. Titian zaměstnával agenty pro styk s veřejností, kteří za úplatek šířili jeho slávu dokonce i do zahraničí. V době, kdy bylo Titianovi třicet pět let, byl dobře finančně zajištěný, maloval pro Benátky a šlechtické dvory ve Ferrare i rodinu Gonzagových na dvoře v Mantui.

I v osobním životě byl Tizian spokojený. Žil s Cecilíí Soldanovou, mladou dívkou z Feltre, která mu porodila dva syny – Pomponia a Orazia. Tizian se s ní oženil až po narození Orazia v roce 1525. Cecilia měla chatrné zdraví a zemřela v roce 1530, pár dní po porodu dcery Lavinie. Tizian se nikdy znovu neoženil a žil dál svým uměním v ústraní. V životech svých dětí hrál významnou roli, malířem se však stal pouze Orazio.¹¹

Od roku 1530 postupoval Tizian ve své kariéře ne pouze díky většímu počtu zákazníků z vyšších kruhů, ale též díky diplomatickým kvalitám svého přítele Pietra Aretina. Ten přišel do Benátek z Říma v roce 1527. Tam prý dokázal urazit tolik lidí, že odchod byla jediná možnost. Přišel do Benátek ve stejnou dobu jako architekt Jacopo Sansovino, který zase utekl z Říma po jeho dobytí. Spisovatel, architekt a malíř se dali dohromady a vytvořili trojici, která ovládala benátský svět umění dalších dvacet let. Aretino je pokládán za prvního moderního, trochu bulvárního novináře. V Benátkách, které byly nejsvobodnějším státem v Itálii, mu byla beztretnost zaručena. Jeho intrikánství a věrnost i velkorysost zvyšovaly cenu i žádostivost mocných tehdejšího světa po Tizianových obrazech. A tak vychvaloval Tizianovi portréty a malby, psal o nich básně i sonety a pátral po potencionálních odběratelích. Aretino umírá v roce 1556.

Zlom v Tizianově životě přinesl rok 1542, kdy se seznámil s rodinou Farnese, která se stala nesmírně mocnou potom, co jeden z jejích členů byl zvolen papežem Pavlem III. Na papežovu žádost se Tizian spolu se synem Oraziem v roce 1545 přestěhoval do Říma, kde měl pronajatý byt s výhledem na Vatikánské zahrady. V Římě studoval nová i stará umělecká díla zblízka a pod vlivem svých dojmů namaloval úžasné portréty církevních hodnostářů. Jeho přítomnost byla neustále vyžadována jak v Římě, tak ve Florencii u Medicejských i na císařském dvoře v Augsburgu.

V roce 1557 byl Tizianův syn Orazio pobodán zlodějem na ulici v Miláně a rok poté zemřel jeho milovaný bratr Francesco. V roce 1554 se provdala jeho dcera Lavinia za jistého Cornelia Sarcinelliho ze Serravalle, v roce 1560 však zemřela při porodu. Pod vlivem těchto událostí Tizian věnoval všechnu svou sílu malování pro španělský královský dvůr, ne však v

portrétech, nýbrž v tvorbě oltářů s tématy mytologií a svatých alegorií. Svým brilantním uměním Tizian položil základy renesance a stal se vzorem pro díla Velázquez, Rubense, Rembrandta, Goyi i Delacroixe.

V roce 1568 o Tizianovi ve druhém vydání knihy Životy nejlepších malířů, sochařů a architektů Giorgio Vasari napsal o Tizianovi již zevrubněji, tedy více, než pouhou zmínku v prvním vydání z roku 1550. Mimo jiné píše: „Tizian si zaslouží být milován a studován všemi umělci a v mnoha oblastech obdivován a napodobován jako někdo, kdo vytvořil a stále tvoří díla nekonečné slávy. Jeho obrazy budou uctívány jako skutky svatých mužů.“⁹⁴ V roce 1576 zasáhla Benátky smrtící epidemie moru. Město ztratilo celou čtvrtinu obyvatel. Tizianova dílna se brzy vyprázdnila, morem byl nakažen i Tizianův syn Orazio, který musel opustit otce a odejít se léčit na místo vyhrazené nakaženým. Tam ale zemřel o pár měsíců později, 20. října 1576.

Tizian zemřel zcela sám a opuštěn na horečnaté onemocnění 27. srpna 1576 v Benátkách. Benátský senát se proti všem morovým opatřením rozhodl Tiziana nepohřbít v hromadném hrobě, nýbrž podle jeho posledního přání v kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Albrecht Dürer

1471 - 1528

Albrecht Dürer byl jedním z největších německých malířů a myslitelů renesance. Nedávno byl londýnským Britským muzeem nazván „prvním opravdu mezinárodním umělcem“.

V Německu se o době kolem roku 1500 mluví jako o Dürerově epoše. Tím bylo jeho jméno spojeno s dobou německého rozkvětu.⁹⁵ Byl to mistr nejvyššího řádu, protože se bravurně dostal svým uměním ze středověku do renesance. Dürer byl všeobecně vzdělaný, velmi pohledný, vždycky otevřený novým zkušenostem, cestám a známostem, nábožensky založený, vtípný a charismatický muž.⁹⁶ Byl prvním umělcem, který v Německu psal o svém životě, který prosadil autoportrét jako samostatný žánr. Těch prvenství bylo mnoho. On, jako první kreslil akty podle živých modelů a jako první podpořil své dílo umělecko – teoretickými pojednáními. V publikacích s mu může konkurovat pouze Leonardo da Vinci. Dürer však

⁹⁴ Artmuseum [online], 68 - 70

⁹⁵ Wolf, Dürer, 15

⁹⁶ Artmuseum [online], 20

své výsledky prezentoval podstatně systematičtěji.⁹

Dürerův otec Albrecht byl potomkem maďarských zlatníků, do Norimberku přišel z Maďarska v roce 1455. Původní maďarské příjmení jeho otce bylo Atjosi, protože pocházel z městečka Atjós poblíž Gyuly. Jeho původní příjmení znamenalo něco jako ‚ten, kdo dělá dveře‘, což pak bylo přeloženo do němčiny jako Dürer. Malé dveře se také nacházejí v rodinném erbů rodiny Dürerových. Po svém příjezdu do Norimberku si Dürerův otec našel zaměstnání v dílně klenotníka Hyeronima Holpera. V roce 1467, když mu bylo 40, se oženil s Barbarou, dcerou svého mistra. V roce 1468 se stal členem cechu zlatníků a otevřel si svou vlastní dílnu. 21. května 1471 se mu narodil jako třetí z jeho osmnácti dětí syn Albrecht, který jako jedno ze tří dětí přežil svoji matku.⁹⁷ Norimberk té doby byl kosmopolitním městem literátů, matematiků, zeměpisců, teologů, umělců a obchodníků.

Mladý Albrecht pracoval spolu se svými sourozenci v dílně svého otce, který chtěl, aby se z něho stal zlatník. Albrecht se však zajímal o malování. Jeho otec brzy poznal jeho nevšední talent a 30. listopadu 1486 se rozhodl patnáctiletého Albrechta uvolnit ze své dílny a dovolit mu docházet do nedaleké malířské dílny Michaela Wolgemuta, jednoho z nejlepších malířů Norimberku. Ve Wolgemutově dílně Albrecht strávil celé tři roky.

Ke konci svého studia u Wolgemuta Dürer odešel na studijní cestu (tzv. Wanderjahre) Německem od dubna 1490 do května 1494. Studoval umělecké styly německých malířů a na cestě se živil prodejem svých obrazů. Brzy po návratu do Norimberku však zase odjel na rok do Itálie, kde se poprvé setkal s italským humanismem.

14. července 1494, když mu bylo 23 let, si Dürer vzal za manželku Agnes Freyovou, dceru známého norimberského zlatníka. Novomanželé bydleli v domě Dürerů, odstěhovali se až po patnácti letech manželství. Albrecht a Agnes neměli žádné děti, pravděpodobně také proto, že jejich manželství bylo dohodnuté a manželé si k sobě nikdy doopravdy nenašli cestu. V té době byl Dürer již velmi uznávaným malířem a měl mnoho vlivných přátel ve vyšších kruzích a v roce 1495 si také založil vlastní malířskou dílnu. V roce 1496 se dokonce seznámil s místodržícím Frederikem Saským Moudrým, který o Dürerovy malby a rytiny projevil nevšední zájem a žádal ho, aby vyzdobil jeho zámek a kapli v jeho sídle v Innsbrucku. Oba muži se stali blízkými přáteli a pro Dürera to znamenalo strmý vzestup kariéry.

Dürer vytvářel nové rytiny, nejdřív jen za účelem pokrytí svých peněžních výdajů. Jeho rytiny se však s postupem doby staly velmi vyhledávanými a měly obrovský vliv na umění německé

⁹⁷ Wolf, Dürer, 22

renesance. Rytiny aktů vedly k širšímu studiu anatomických proporcí, hledání vnitřního světa postav se všemi napětími a vášněmi a ke zkoumání tajemství hlubin duše. Vývoj Dürerových děl byl v té době srovnatelný s uměním Leonarda a Titiana.

Dürerův život byl směsí úspěšné kariéry a společenského uznání, ale v kontrastu se slávou trpěl Dürer depresemi, melancholií a onemocněním slinivky. Jeho obrazy odrážely jeho bolest a obsahovaly nevšední psychologicky introspektivní prvek.

V roce 1502 zemřel Dürerův otec a Albrecht přebíral nové zodpovědnosti, musel zaopatřovat celou rodinu a stále bydlel v domě svých rodičů. V letech 1505 až 1507 však opět pobýval v Itálii jako host Fuggerů, mocné rodiny bankéřů. Seznámil se s uměním italské renesance, dlouhou dobu pobýval v Benátkách. Důvodem jeho návštěvy však ani tolik nebylo seznámit se slavnými italskými malíři, jako naučit se techniku perspektivy a proporcí. V jeho nových obrazech se pak opakovala témata ženských i mužských aktů.

Dürer také objevoval svět přírody. Stejně jako Leonardo se zajímal o kresby rostlin a zvířat, avšak na rozdíl od Leonarda hledajícího harmonii přírody jako celku se Dürer na přírodu zaměřoval s přímo encyklopedickým zaujetím. Jeho kresby a akvarely byly plné nevšedních detailů, s delikátními barvami a životností.

V Benátkách se Dürer setkal mimo jiné také s Boschem. Nejskvělejší dílem, které vytvořil za benátského pobytu byla Růžencová slavnost. Tento monumentální oltářní obraz si objednali němečtí obchodníci sídlící v Benátkách pro „svůj“ kostel San Bartolomeo. O sto let později obraz zaujal císaře Rudolfa II, který ho v roce 1606 koupil. Za třicetileté války utrpěl velká poškození, že z něj přes restaurátorské práce zůstalo pouhé torzo.⁹ Při své návštěvě Milána se dokonce seznámil s Leonardem a studoval jeho Monu Lisu. Dürer byl nepochybně Leonardem inspirován, nekopíroval však jeho styl, ale hledal nové spojení leopardových prvků a svého osobního charisma. Z Itálie se Dürer vrátil jako nový člověk – kulturnější, vzdělanější, pln odhodlání a inspirace, ale i bohatší. V roce 1509 také konečně koupil svůj vlastní dům, známý Dürerhaus v Ziegelgasse. V Norimberku se stal velkou autoritou a uznávanou osobností kulturního života a pro nikoho už nebyl jen pouhým malířem.

V roce 1513 Dürer vstoupil do služeb Maxmiliána I. Habsburského. Nemusel platit daně a jeho plně umělecké tvorbě nehrozily žádné finanční obtíže. V té době Dürer vytvářel nové obrazy Madon, které zobrazoval s plným technickým mistrovstvím a sebevědomím. Dodával svým postavám nevšední pocit lidskosti a jemnosti, stejně jako ve všech svých portrétech

mužů. Dürer věnoval pozornost detailu, pohledu do duše člověka a jeho obrazy byly plné intenzity a jemné krásy. Tehdejší Evropa však byla plna napjaté atmosféry epidemií moru, syfilidy a pohlavních chorob, honu na původce choroby a nemocných lhostejně ponechaných svému osudu. Evropě také hrozily násilné nájezdy Turků a Otomanů.⁹⁸

V Německu té doby začínaly náboženské nepokoje. Dürer však hledal harmonii umění, nenáviděl násilí a byl vždy ochoten naslouchat novým myšlenkám. Dürer se přiklonil k reformátorskému učení Martina Luthera. Dürerovu lítost nad osudy reformace brzy přehlušila nechuť nad barbarstvím sedláků, kteří bezostyšně rabovali kostely a zapalovali v nich hodnotné obrazy a sochy. Jako pravý humanista a intelektuální aristokrat Dürer prožíval mnoho smíšených pocitů a snažil se hledat kompromis v dialogu mezi mírem a inteligencí a sedláckou hrubostí, byl však znechucen agresivitou nenávisti a částečně se navrátil ke katolicismu.

V roce 1520 Dürer odešel do Antverp a na cestě se zastavil v různých městech Německa, kde byly na jeho počest pořádány nespočetné bankety a večírky. Poprvé také na své cesty vzal svou manželku Agnes a o celé cestě si vedl ve svém deníku pečlivé záznamy. Setkal se s mnoha významnými malíři Holandska a ovlivnil je svým mezinárodním stylem, učením humanismu, svým otevřeným duchem a srdcem evropské renesance. 23. října 1520 se také zúčastnil korunovace císaře Karla V., který na trůn nastoupil po svém dědečku Maxmiliánovi I. Dürer byl znovu přijat do královských služeb již dva týdny po Karlově korunovaci i se všemi ekonomickými výhodami Maxmiliánovy smlouvy.

V Nizozemí, si Dürer uhnal nemoc, ze které se již neuzdravil. Od té doby ho přepadaly pravidelné horečnaté záchvaty, bolesti hlavy, mdloby. Podle příznaků to byly patrně následky malárie.⁹⁹ Albrecht Dürer zemřel 6. dubna 1528 v Norimberku. Byl pohřben na tamějším Johannově hřbitově a jeho hrob nese ještě dnes viditelný nápis ve švabachu – ‚Zde leží, co bylo v Albrechtu Dürerovi smrtelné‘. Nesmrtelné dědictví Dürera však spočívá v jeho univerzálnosti, nových tématech umění, formách a technikách, a jeho neustávající snaze o pokrok v renesančním malířství.

⁹⁸ Artmuseum [online], 35

⁹⁹ Wolf, Dürer, 22

Michelangelo

* 1475 - † 1564, Itálie

Italský sochař, malíř, architekt a básník Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni žil a tvořil téměř po celé století. Narodil se 6. března 1475 v Arezzu u Caprese v Toskánsku jako syn úředníka a nepřetržitě pracoval až do šesti dnů před svou smrtí v roce 1564. Za jeho života byly smeteny zásady středověkého náboženství a začala reformace. Lidé se osvobodili od myšlenek středověké učenosti a dosáhli konečně duchovní svobody a nezávislosti. Polský astronom Koperník objevil pravou pozici Země v heliocentrickém systému. Žádný jiný umělec nedokázal popsat a přizpůsobit se změnám doby tak dobře jako právě Michelangelo. Byl to umělec křesťanské spásy a Platónových ideálů.¹⁰⁰

Svůj život trávil Michelangelo mezi Florencií, rodinným venkovským sídlem na předměstí Florencie v Settignano a posléze v Římě ve službách papežů. Jeho otec Lodovico di Leonardo di Buonarroti di Simoni, který pocházel z kdysi bohaté rodiny, zprvu dělal starostu v toskánské vesničce a později pracoval pro vládu, byl soudním úředníkem. Matka se jmenovala Francesca di Neri del Miniato di Siena. Když mu bylo šest let, jeho matka zemřela. Zanechala manželovi šest dětí. Michelangelo, od chvíle, kdy začal vydělávat první peníze, až do svého konce stále podporoval rodinu.³ Teprve když mu bylo více než šedesát let, se částečně osamostatnil a začal žít s Tommasem Cavalierim.

Otec nebyl Michelangelovými uměleckými sklony nadšen. Rodina se počítala k vyššímu měšťanstvu a povolání umělce bylo stavovsky nepřiměřené. V 15. století byli malíři i sochaři řazeni mezi řemeslníky. Tehdy ještě neexistoval samostatný cech umělců. Malíři byli organizováni společně s lékárníky a sochaři s cechem zlatníků. Až v 16. století se změnilo sociální postavení umělců. K tomu přispělo i procítěnější vyjadřování uměleckých děl i sebevědomější vystupování umělců.¹⁰¹

Přesto Michelangelo ještě jako malý chlapec odešel k humanistovi Francescovi da Urbino do Florencie, kde se měl naučit základním školním znalostem. V roce 1488 se jako třináctiletý stal učedníkem známého malíře Domenica Ghirlandaia.

Michelangelův talent zaujal v roce 1490 florentského knížete Lorenza Medicejského, který

¹⁰⁰ Artmuseum [online], 55

¹⁰¹ Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 25 - 28

mu povolil samostatně studovat na jeho dvoře a v jeho zahradách. Lorenzův dvůr byl plný slavných básníků, filosofů a umělců té doby, což Michelangelovi prokázalo velkou inspiraci pro jeho vlastní tvorbu. 8. dubna 1492 však Lorenzo zemřel. Po jeho smrti se ujímá vlády jeho syn Piero. Neodkázal se prosadit proti vlivu fanatického dominikánského mnicha Girolama Savonaroly ani vpádu francouzských vojsk Karla VIII. V roce 1494 byla z Florencie vyhnána rodina Medicejských, neboť se francouzský král Karel VIII. . Michelangelo tak přišel o své hlavní příznivce. Utekl tedy do Bologni. 25. června 1496 Michelangelo odešel do Říma, kde pobýval celých pět let a kde vytvořil jedno ze svých nejznámějších děl – Pietu.

Po politických nepokojích byla Florencie konečně 4. října 1501 vyhlášena republikou, a tak se Michelangelo z Říma vrátil zpět domů. S novou politikou souhlasil, a tak se jeho tvorba nacházela v dokonalém souladu se společenskými podmínkami ve Florencii. Pro město v roce 1504 dokončil sochu Davida, která se od dob antiky stala prvním aktem vystaveným na veřejném místě. V soše Davida Michelangelo spojil klasické proporce antiky a vlivy anatomie renesance, přesně v souladu s tehdejšími estetickými teoriemi.

V roce 1505 byl Michelangelo papežem Juliem II. požádán, aby přesídlil do Říma. Papež ho oficiálně najal na pět let, jeho úkolem bylo vybudovat mu monumentální náhrobek.. Michelangelo se ihned pustil do práce, papež však náhle změnil svoje plány a chtěl nejdřív vybudovat pro svůj náhrobek důstojné sídlo. Práce na samotném náhrobku byla tedy odložena na neurčito a Michelangelo se marně snažil získat audienci u papeže. Nakonec byl násilně vyhozen vojáky z paláce a utekl z Říma do Florencie.

Další dva roky musel Michelangelo podle rozkazu papeže trávit v Bologni, kde podle smlouvy pracoval na drobných projektech. Jeho nudná a nezajímavá práce se mu nelíbila a doufal v návrat do Říma. V roce 1508 mu Julius II. nabídl nový projekt a sice vyzdobit freskami strop Sixtinské kaple. Michelangelo, který si vždy zakládal na tom, že byl výhradně sochařem zprvu váhal, ale nakonec zakázku přijal.¹⁰² Uchvácen novým úkolem, záhy odpustil papeži léta strávená v Bologni. Papež byl nadšený jeho tvořivostí a elánem, často navštěvoval kapli a radil Michelangelovi, jak řešit koncepcí postav a barev.

Michelangelo začal malovat biblické scény od východní strany kaple v opačném chronologickém pořádku z Bible. Po třech a půl letech samoty na vlastnoručně

¹⁰² Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 45 - 55

zkonstruovaném lešení bylo více než tři sta postav na stropě Sixtinské kaple konečně dokončeno 31. října 1512. Dokonale zachycovaly pohroužení se do duchovního života a intuice, seznamovaly diváka s tématy lásky a oběti. Michelangelovi se v Sixtinské kapli podařilo zosobnit dynamiku božského ducha, který jeho postavy užíval jako prostředníky v komunikaci s lidmi.

Brzy po dokončení Sixtinské kaple v roce 1513 papež Julius II. zemřel. Po jeho smrti Michelangelo podepsal s jeho pozůstalými novou dohodu na náhrobek – měl však být menší než v původních plánech.

Novým papežem byl zvolen Giovanni Medicejský (Lev X.). Ten bydlel v letech 1498 až 1492 s Michelangelem ve stejném domě a znal jeho talent, a tak chtěl plně využít jeho schopností ke svému prospěchu a tak ho v letech 1513 až 1534 najal do svých služeb. V roce 1516 byl Michelangelo tak zaneprázdňený prací pro papeže, že musel podepsat novou smlouvu s dědici Julia II. na ještě menší náhrobek než v předchozí smlouvě. V roce 1525 a 1532 podepsal další smlouvy na pokaždé menší a menší náhrobek s méně sochami. Lev X. Michelangelovi nikdy nedovolil plně se věnovat práci, která mu nebyla zadána přímo jím, a tak Juliův náhrobek nakonec zůstal s pouhými šesti postavami a byl dokončen až 32 let po papežově smrti, v roce 1545.¹⁰³

V roce 1515 Lev X. po Michelangelovi požadoval, aby začal budovat kapli San Lorenzo. Práce však musela být ukončena po pěti letech, neboť papežovou prioritou bylo spíše vybudování Medicejské kaple pro náhrobky sebe a členů jeho rodiny. Michelangelo se nerad vzdával práce na kapli San Lorenzo. Budování Medicejské kaple vykonával se sebezapřením, neboť byl zklamán proměnlivostí papežových nálad a pokynů. Rozlad'ovaly ho požadavky na redukování jeho plánů, které se týkaly výstavby i výzdoby interiérů. Jeho sochy byly důležité jako výrazové architektonické doplňky interiéru. Vyzařovala z nich j snaha o komunikaci o nejvyšších duchovních prožitcích.

V roce 1524 Michelangelo zahájil na prosbu Medicejských práce na Laurentiniánské knihovně. Jeho plány však byly přerušeny, neboť Medicejští byli v roce 1526 na několik let vyhnáni z Florencie. Dokončení stavby mu trvalo čtyři roky. Florencie byla vyhlášena republikou a Michelangelo dokonce zastával pozici guvernéra opevnění. Chtěl vybudovat

¹⁰³ Grömlingová, Michelangelo Buonarroti, Život a dílo, 65 - 70

nový systém obrany města, avšak politika pomohla návratu Medicejských, a tak Michelangelo nakonec svoje plány nikdy nerealizoval. Po jejich návratu k moci byl omilostněn Klementem VII. , protože stál za republiky proti Medicejským a mohl se opět ujmout práce.³

V letech 1534 až 1549 Michelangelo pobýval v Římě. Tam se mimo jiné také setkal s mladým šlechticem Tommasem Cavalierim (kolem r. 1509 až 1587), který mu učaroval svou krásou a šlechtností a získal si jeho bezpodmínečnou lásku. O jejich vztahu svědčí bezpočet dopisů, sonetů a madrigalů, které Michelangelo pro Tommase sepsal. Cavalierimu se dokonce podařilo získat od Michelangela mnohé pozornosti, o které marně žádaly nejmocnější osobnosti tehdejší doby. Není jisté, zda byl Michelangelo homosexuálem, každopádně však vyznával ideály Platona, který věřil, že láska mezi dvěma muži je vrcholným duchovním zážitkem, přičemž se nemuselo jednat přímo o tělesné naplnění jejich vztahu. Michelangelo se podobným způsobem jako s Cavalierim přátelil s básníčkou a šlechtičnou, vdovou Vittoriou Colonnou, se kterou si vyměňovali sonety až do její smrti v roce 1547.¹⁰⁴

Papež Klement VII. (1523 až 1534) žádal Michelangela krátce před svou smrtí o namalování oltářního obrazu, fresky Posledního soudu na stěny Sixtinské kaple. Jeho následník Pavel III. Farnese (1534 až 1549) po smrti Klementa VIII. též přijímá Michelangela do svých služeb. Jmenoval ho „ nejvyšším architektem , sochařem a malířem apoštolského paláce“ Požadoval však rychlé dokončení práce, v té době největší samostatné fresky století. Poslední soud na konci časů, při němž Kristus jako soudce světa rozhodne o živých a mrtvých, Michelangelo zobrazil jako významnou událost duchovního setkání, v jehož středu stála monumentální postava Krista, vyzařující proud síly a ducha. Každá postava měla svoje vlastní osobní kouzlo. Proporce byly určeny podle důležitostí v duchovní hierarchii a mnohé postavy byly portréty Michelangelových přátel a známých. Původní malba zachycovala postavy bez oblečení. Po skončení tridentského koncilu byl požádán Michelangelův žák Daniele da Volterra aby zakryl nahotu postav. Malířova práce byla velmi šetrná , a tak ani příliš Michelangelovo dílo nepoškodil.³

Nejdůležitějším architektonickým úkolem Michelangelova života byla v roce 1546 nominace na pozici hlavního architekta basiliky Svatého Petra v Římě. Kvůli vykonání tohoto úkolu se

¹⁰⁴ Artmuseum [online], 70 - 80

Michelangelo již do konce života nevrátil do Florencie. Převzal Bramantův originální plán, který pro svoje účely zjednodušil. Dožil se však pouze dokončení hlavní kupole s řadou dvojíých sloupů. Většina z jeho návrhu tedy byla dokončena až po jeho smrti. Jím navržený ovál s hvězdným ornamentem na ploše náměstí byl realizován dokonce až v roce 1940.³

Michelangelo zemřel v podvečer 18. února 1564 v Římě. Byl pohřben o mnoho let později v Basilice di Santa Croce ve Florencii.

7. prosince 2007 byla ve Vatikánských archivech nalezena dosud neznámá skica basiliky Sv. Petra, kterou Michelangelo nakreslil červenou křídou. Je raritou nejen kvůli době, kterou strávila v archivech, ale hlavně proto, že Michelangelo totiž všechny svoje architektonické návrhy na sklonku života zničil.