

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Veronika Žďárská

České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová Ph.D.

2009

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Chtěla bych poděkovat mému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Marie Rakušanová Ph.D. za cenné rady, připomínky a ochotu se kterou mi vždy pomohla.

Obsah

1	Úvod.....	5
2	Přehled literatury.....	7
3	Historický exkurs –vitráž/vitraj	10
4	České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20.století.....	13
5	Závěr	44
6	Obrazová příloha.....	46
7	Seznam vyobrazení	64
8	Přílohy.....	67
8.1	Přepis dopisů.....	67
9	Seznam použitých pramenů a literatury.....	69
	Resumé.....	72
	Abstract.....	74

1 Úvod

Má bakalářská práce se zaměřuje na sklo, jenž bylo vytvořeno v 2. polovině 20. století a nacházíme ho v sakrální architektuře. Při zkoumání tohoto tématu bych chtěla především popsat samotná díla a jejich umělecký význam pro daný prostor. Čím moderní sklo sakrální prostory obohacuje? Vitraj sem přináší světlo, které umožňuje přes filtraci oken pocítit hierarchii hodnot, řád, symboliku a vyvolává pocit, který prohlubuje vnímání přítomnosti Boha v liturgickém prostoru.

Smyslem těchto světelných akcentů je vyjádřit výjimečnost realizace, která vytváří spirituální atmosféru v prostoru sakrální stavby. Na druhou stranu tím dotváří osvětlení stavby v exteriéru, kdy za tmy nasvícené vitraje, mohou být vnímány i jako zajímavý doplněk exteriéru stavby.

Pro uvedení do problematiky je nezbytně nutné stručně připomenout historii samotných vitráží. Přehled umožní lepší orientaci v rámci naplňování vlastních záměrů této práce. Hlavním cílem mé práce je však především poskytnout průhled do tvorby skla, určeného do sakrálních interiérů ve 2. polovině 20. století. Toto téma je velice rozsáhlé a do dnešní doby ještě stále nebylo zpracováno. Proto bych v této práci chtěla nastínit tvorbu českých sklářů, kteří přinesli inovační řešení, které nemá v jiných zemích obdoby. České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století, je jistě téma zasluhující si knižní monografii, ovšem moje bakalářská práce takovýto rozsah nemůže pojmout a ani to není jejím cílem. Pro potřeby bakalářské práce jsem proto upřednostnila nejznámější sklářské výtvarníky (Libenský/Brychtová, Eliáš, Exnar), návrháře vitrají (Kolek, Jemelka, Rechlík) a velkou pozornost jsem věnovala několika jejich konkrétním realizacím.

Je zřejmé, že realizace vitrají v církevních stavbách byla velice ovlivněna společenským režimem v Československu v letech 1948–1989. Úloha církve byla minimalizována, čehož dokladem jsou pouze tři realizované novostavby kostelů a dvou kaplí. V tomto období, se proto umístění moderních vitrají uplatňuje především v historických sakrálních stavbách. Totalitní režim umožňoval pouze abstraktní dekorativní zasklení, které ovšem jen vytvářelo dojem uměleckého chrámového okna. Po revoluci se tvorba do architektury liší především mírou realizace, která je po roce 1989 rozmanitější, uvolněnější a může nést hlubší ikonografický obsah.

Ve stati o českém sklu v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století, jsem nejdříve udělala celkový přehled, ve kterém jsem se snažila o výčet umělců,¹ ale tato problematika je natolik obsáhlá, že se moje práce snaží tuto část pouze nastínit. Následně jsem se začala věnovat jednotlivým dílům. Pro lepší orientaci jsem zvolila rozvržení podle vzniku vitraje daného umělce a pak jsem k němu připsala další jeho realizace, protože kdybych je zařadila jenom podle roku díla, stala by se tato hlavní část mé práce nepřehledná. Medailony umělců jsem dala do poznámek pod čarou, aby nenarušovaly hlavní text. U Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové je uveden obsáhlejší životopis, z toho důvodu, že zaznamenává vývoj tavené plastiky. V literatuře k tvorbě Jana Jemelky bylo pro mě velice těžké se orientovat, protože je zmíněná ve zkratce a myšlenky byly více méně o teologických úvahách, což by mne znamenalo, se jeho tvorbou více zabývat, ale to by v rámci přehledu této práce, nebylo možné.

¹ Protože toto téma je tak neprozkoumané v rámci celé České republiky, že se určitě najdou další umělci, kteří vytvořili nebo navrhli aspoň jednu vitraj do sakrální architektury.

2 Přehled literatury

Literatury zabývající se vitrajemi/vitrážemi je velice málo, popisuje spíše technologický postup a ve zkratce historický kontext, a většinou se nezmiňuje o skle 2. poloviny 20. století, jako např. v publikaci od Ludvíka Losose.² Velice přínosná pro mě byla kapitola „Sklo v architektuře“ od Sylvy Petrákové,³ která se snaží nastínit tvorbu umělců posledních pěti desetiletí (Libenský/Brychtová, Eliáš, Exnar). V této publikaci se velice dobře orientuje, protože má uspořádané kapitoly nenávazně na sebe, což umožňuje nezávislé čtení jednotlivých částí.

Článek od Stanislava Richtera se více zabývá celou historií vitráží, ale zasahuje i do počáteční tvorby 2. poloviny minulého století a zaznamenává její proměny. Příspěvky od Frantze⁴ a Klivara⁵ se přiklánějí ke světské tvorbě skla do architektury, ale zmiňují se také o realizaci vitráže pro církevní prostor od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové.

V kapitole „Výtvarné dílo a jeho místo v sakrálním prostoru“⁶, její autor Karel Rechlík zmiňuje umělce, kteří tvoří pouze návrhy vitrají a působí na Moravě. Jsou to například Ludvík Kolek, Jan Jemelka, Jan Exnar, Karel Rechlík. Můj poznatek po přečtení „přehledové literatury“, který jsem si udělala shrnutím vitráží/vitrají, je, že autoři rozdělují umělce podle území Moravy a Čech. U Petrákové je toto členění dané pravděpodobně tím, že se zajímá o sklářské výtvarníky. Jen Ivo Binder⁷ tvorbu Karla Rechlíka začlenil do širšího kontextu českých vitrají ve 2. polovině 20. století.

V katalogu „Znak a svědectví“⁸, autoři zaznamenávají církevní umění v letech 1970–1990 a snaží se o sepsání tvorby umělců (pro moji práci důležité: Jan Jemelka, Ludvík Kolek, Karel Rechlík) a je „prvním pokusem o zmapování jedné z oblastí duchovní kultury v našem prostředí dosud (z dobře pochopitelných příčin) neprozkoumané.“⁹

² LOSOS 2006 — Ludvík LOSOS: Vitráže, Praha 2006.

³ PETROVÁ 2001 — Sylva PETROVÁ: České sklo, Praha 2001.

⁴ FRANTZ 1996 — Susanne K. FRANTZ: Sklo v architektuře, šest českých sochařů. In: Umění a řemesla, 1996, č.3, 46–50.

⁵ KLIVAR 1964 — Miloslav KLIVAR: Integrace umění v socialistické architektuře. In: Výtvarná práce, ročník 12, č.8, 1964, 1.

⁶ VAVERKA 2001 — Jiří VAVERKA (ed.): Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice, Olomouc 2001.

⁷ BINDER 1998 — Ivo BINDER: Vitraje Karla Rechlíka. In: 54. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1998, 170–174.

⁸ BINDER/RECHLÍK 1991 — Ivo BINDER/ Karel RECHLÍK: Znak a svědectví, Křesťanské výtvarné umění 1970–1990 v Čechách a na Moravě, Petrov 1991.

⁹ BINDER/RECHLÍK 1991, 7.

Články v časopisech/novínách, se pro mne staly ve většině případů primárním pramenem pro jednotlivá díla.

První obsáhlejší článek o vitráži ve Svatováclavské kapli vyšel v časopise „Průboj“ ze dne 19. 11. 1967 u příležitosti osazení prvního okna v jižní stěně. „Zde v pátek skončila první část montáže moderních skleněných oken v kapli chrámu sv. Víta.“¹⁰ Lenka Bydžovská ve svých poznámkách uvádí: „V odborné literatuře se objevují rozdílné údaje o době vzniku díla Libenského a Brychtové, nicméně na vitraži je uvedena datace 1964–1967.“¹¹ Protože prasklo okno na třech místech, předpokládaná kolaudace se konala až 28.5. 1968. To dokládá článek Jana Nožky,¹² který vyšel v novinách „Svět v obrazech“ z roku 1968. Díky tomuto článku se ve veškeré následné literatuře uvádí tento rok.

Pro detailnější informace o vitrážích v kapli sv. Anny v Jiřském klášteře na Pražském hradě a v kapli Nejsvětější trojice v Horšovském Týně v západních Čechách, jsem musela hledat v archivech. Našla jsem projektovou dokumentaci kláštera sv. Jiří na Pražském hradě v archivu Národní Galerie a v plzeňském Národním památkovém ústavu a to nejen projektovou dokumentaci, ale i účty a dopisy.

O vitražích od Ludvíka Kolka, ale i o umělci samotném, se nevyskytuje mnoho literatury. Většinou jen články pojednávající souhrnně o výzdobě kostela v Senetářově a v Jedovnicích, které se hlavně zaměřují na výzdobu Mikoláše Medka a Jana Koblasy. Velice přínosný byl pro mě článek od Pavly Vieweghové¹³ a také internetový článek o jedovnickém kostele,¹⁴ který se mi zdá věrohodný, protože je od Římskokatolické farnosti z Jedovnic.

Cenné informace ohledně vitraje v kostele Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně od Bohumila Eliáše, nabízí kniha Ivana Rozsypala,¹⁵ který popisuje detailně jeho spolupráci na okně. Další Eliášova díla, provedené do sakrální architektury „jeho technologií“, tj. horizontálního skládání plochého skla do vitráže, jsou zmíněna taktéž u Aleny Adlerové¹⁶ a Miroslava Klivara.¹⁷

¹⁰ R.B. 1967 — R.B.: Okna pro chrám svatého Víta –významný příspěvek sklářů k výzdobě Pražského hradu, Světový unikát z N.P. Železnobrodské sklo. In: Průboj 278, 1967, z 19.11., 1.

¹¹ BYDŽOVSKÁ 1994, 257.

¹² NOŽKA 1968 — Jan NOŽKA: Okna ve svatováclavské kapli. In: Svět v obrazech, 1968, č. 21 z 28.5. nepag.

¹³ VIEWEGHOVÁ 1995 — Pavla VIEWEGHOVÁ: Ludvík Kolek osobnost a dílo. In: Dialog Evropa XXI, č.1, 1995, 13–17.

¹⁴ <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009.

¹⁵ ROZSYPAL 2009 — Ivo ROZSYPAL: Ivo Rozsypal sklo kresba malba, Sezemice 2009

¹⁶ ADLEROVÁ 1975 — Alena ADLEROVÁ: Kapka Toušková and Bohumil Eliáš–Glass in Architecture. In: Glass review, č. 7, 1975, 18–21.

¹⁷ KLIVAR 1985 —Miloslav KLIVAR: Vrstvené sklo Bohumila Eliáše v architektuře. In: Architektura ČSR, č. 8, 1985, 368.

Informace o dílech Jana Exnera, jsem čerpala z článků Antonína Hartmanna.¹⁸ Literatura, kterou jsem našla a která by se týkala přímo Jana Jemelky, se omezila pouze na katalogy¹⁹ a články v časopisech,²⁰ které pojednávaly hlavně o jeho grafické a malířské tvorbě. U posledního díla Jana Jemelky jsem použila internetový zdroj, protože jinou dokumentaci v papírové podobě, není možno sehnat v běžně dostupných zdrojích.²¹ Velice pro mě přínosný článek Ivo Bindera,²² který se snaží nastínit celou tvorbu vitrají Karla Rechlíka. Podrobnější informace o Rechlíkových realizacích na kostele v Březině, kapli Augustiniánského kláštera a v kostele Nanebevzetí Panny Marie, jsem našla v časopise „Dialog Evropa XXI“²³ a katalogu Ludvíka Ševečky.²⁴

¹⁸ HARTMANN 1981b — Antonín HARTMANN: Vitraj Jan Exnar, 1981

HARTMANN 1981a — Antonín HARTMANN: Sklo- Jan Exnar. In: Umění a řemesla, 1981, č.3, 54–55

HARTMANN 1991a — Antonín HARTMANN: Vitraje Jana Exnara. In: Umění a řemesla, 1991, č.3, 84–85.

¹⁹ ZAPLETAL 1989 — Jaroslav ZAPLETAL: Jan Jemelka, Otmar Oliva, Olomouc 1989,

BINDER/RECHLÍK 1991 — Ivo BINDER/ Karel RECHLÍK: Znak a svědectví, Křesťanské výtvarné umění 1970–1990 v Čechách a na Moravě, Petrov 1991.

²⁰ PECKA 1992 — Dominik PECKA: Jan Jemelka. In: Dialog Evropa XXI, č.2, 1992, 17

RECHLÍK 1991 — Karel RECHLÍK: Iniciativy. In: Umění a řemesla, 1991, č.3, 19–25.

²¹ <http://www.kostel-reznovice.isidorus.net/dejiny-cz.htm>, vyhledáno 5.12.2009.

http://www.pustkovec.farnost.cz/kostel_pustkovec.htm, vyhledáno 5.12.2009.

²² BINDER 1998 — Ivo BINDER: Vitraje Karla Rechlíka. In: 54. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1998, 170–174.

²³ LANG 1996 — Bohumír A. LANG: Nová kaple Augustiniánského kláštera na Starém Brně. In: Dialog Evropa XXI, č.1, 1996, 42

LANG 1997 — Bohumír A. LANG: Nový kostel v Březině. In: Dialog Evropa XXI, č.2/3, 1997, 66.

²⁴ ŠEVEČEK 1987 — Ludvík ŠEVEČEK: Karel Rechlík současná tvorba, Olomouc 1987

3 Historický exkurs –vitráž/vitraj

„Vitráž se zrodila v okamžiku, kdy architektura přemohla svou hmotnost, vzepjala se do výšin a otevřela své vnitřní prostory dokořán světlu. Opojení racionálním duchem konstrukce, dalo gotické architektuře specifický charakter i určité iluzivní sklony, jenž vyústily zejména v pozdním slohu, libujíc si v paradoxních efektech.“²⁵ Od této doby se vitráž stala důležitým elementem pro sakrální prostředí. Její důležitost správně vystihuje opat Suger, který silně akcentuje význam světla pro sakrální prostory a to díky zpřítomnění Boha ve světle, protože „*Bůh je světlo*“.²⁶

Dříve než nastíním vlastní historii vitraje/vitráže, bych zde chtěla stručně vysvětlit odlišnost pojmů vitráž a vitraj a jejich rozdílné použití v rámci historického kontextu. V dnešní době totiž spíše dochází k zaměňování těchto slov. Vitráž je výraz převzatý z francouzského „le vitrage“ a z původního latinského slova „vitrum“ tedy sklo a je to obecný název pro skleněné okenní uzávěry a potažmo i pro dekorativní prvky z plochého barevného i nebarevného skla. Vitraj, opět počestělý francouzský výraz z „le vitrail“, je specifické označení, které by mělo být používáno výhradně pro středověkou neboli přesněji pro historickou malbu na skle, vnímanou jako samostatný umělecký obor. Z jazykového hlediska se také uvádí, že oba tyto výrazy jsou ve francouzštině rodu mužského, do češtiny však bylo podstatné jméno vitráž přejato v rodě ženském a vitraji byl původně ponechán rod mužský. Významová příbuznost však způsobila, že i slovo vitraj se postupně začalo užívat v rodě ženském.²⁷ V bakalářské práci termín vitráž používám pro výplně oken, u kterých byla realizace vytvořena způsobem tavené plastiky. Ta je totiž vyrobena z kusu skla, byť výroba se velice odlišuje od tabulového skla, ovšem i přesto má tavená plastika k vitráži, v historickém smyslu slova, blízko. Termínu vitraj, jsem poté použila v souvislosti s moderní malbou na skle, ačkoli i zde se již značně liší technologie postupu od historických vitrají. V textu se dále tyto dva termíny podle potřeby prolínají.

Vitráž známe především v souvislosti se středověkými katedrálami, jejich vývoj však sahá až do starověkého Řecka a Říma, kdy se do okenních otvorů používaly tenké mramorové nebo kamenné desky. V pozdně římském období jsou již doloženy olověné

²⁵ RICHTR 1963, 1.

²⁶ „Když se nový chór kostela spojil se starou lodí, září celý chrám, neboť ve svém středu má Světlo. Září, neboť toto světlo ho spojuje v jedno, neboť je celý prozářen Světlem samého Boha.“

PANOFSKÝ 1981, s 108.

²⁷ LOSOS 2006, 8.

desky, které se vyplňovaly průsvitnými štípanými kameny, alabastrem nebo i malými kousky skla, které měly nepravidelný tvar. Vitráž se rozvíjela i za Karla Velikého a čerpala technologii právě z římských znalostí. O zdokonalení sklářské techniky se pokoušel i opat Suger, který se zajímal o barvení skla. V raném středověku už řemeslníci uměli barevné kusy skla spojovat s tvárným olovem.

Tyto technologické znalosti spolu s představou dané doby, že chrámový prostor má být prostoupen mystickým, zbožným světlem vedly k tomu, že okna gotických katedrál se postupně rozšiřovala na úkor stěn. Klasickým příkladem tohoto fenoménu je Saint Chapelle v Paříži. Největšího rozšíření a monumentálního pojetí díla se dochovala dodnes v katedrálách Chartres, Bourges, le Mans a Poitiers.²⁸

V 15. století se začíná ujímat vitráž i ve světských stavbách. Většinou šlo o obyčejné zasklení tzv. buckami, neboli okenními terči, tj. neprůhlednými kolečky z lesního skla, vsazovaného do olověných rámečků. Tímto se zredukoval počet olověných spojů, které zůstávaly jen na okrajích. Barevnost skel se rozšířila i na žlutozelený a našedlý odstín.²⁹

Honosné barokní interiéry chrámů vyžadovaly velké množství světla, proto se v tomto období od monumentální vitraje upustilo. Návrat tradiční vitraje do chrámu způsobil až nastupující historismus. V první polovině 19. století, vznikly pozoruhodné monumentální soubory, v druhé polovině 19. století se vitráž dokonce stala svébytným oborem uměleckého řemesla.³⁰

Na počátku 20. století se o nové využití vitráže zasloužili dva Američané, Louis C. Tiffany a John La Farge. Místo olověného spoje se začala používat měděná fólie. Díky tomu, získala vitráž jemnější spoje a mohla být nerovná nebo i s bublinkami. Těchto podnětů se zmocnila evropská secese. V secesním období byla vitráž masivně využívána jako výplň dveří, dělicích stěn, bylo jí užíváno v nábytku atd. V první polovině 20. století byl rovněž velký zájem o obnovu a restaurování historických zasklení kostelů, proto se vitráž postupně vracela i na místo svého největšího rozkvětu, tedy do sakrálních prostor.³¹

Vitráž zažívá nové obrození od druhé poloviny 20. století v různých zemích světa, nejprve je aplikována opět ve Francii a to na nových církevních stavbách. Vznikala tak pozoruhodná okna podle návrhů významných umělců jako například Rouault, Matisse, Braque, Manessier, Bazaine, Léger, Chagall, Uzac a mnozí další. Brzy na to se k nim

²⁸ LOSOS 2006, 10–11.

²⁹ DRAHOTOVÁ 2005, 169–171.

³⁰ LOSOS 2006, 17.

³¹ LOSOS 2006, 17.

přidal i náš umělec Josef Šíma ,a to s vitrážemi v kostele sv. Jakuba v Remeši z roku 1965–1969, které byly inspirované biblickým vyprávěním.³²

„I dnes je překvapující „celosvětový“ rozmach této dávné a slavné výtvarné disciplíny. Připomíná se však zároveň, že její perspektivy v rámci sakrálního prostoru mohou být příznivé tam, kde vitráž bude umět „ocenit“ světlo, jehož je jedinečným výtvarným prostředníkem, jako estetické a metafyzické, přímo teologické téma.“³³

³² HARTMANN 1991b, 39.

³³ HARTMANN 1991a, 84.

4 České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20.století

V období totalitního režimu (1948–1989), byl vznik sakrální stavby a uměleckého díla s náboženskou tematikou spíše výjimkou. Ovšem II. vatikánský koncil, který byl postupně realizován od druhé poloviny 70. let, umožnil českým umělcům uplatnění soudobého umění v úpravě liturgického prostoru, či jeho zakomponování do historických kostelů. Ovšem vždy pod kontrolou státu, který takové počínání sledoval přinejmenším s nevolí. Přestože museli v uplynulých padesáti letech umělci překonávat silné politicko–ideologické tlaky,³⁴ vznikla v těchto nepříznivých podmínkách řada děl, mezi nimi i vitrají, které dodnes prokazují své mimořádné hodnoty v liturgické prostoru. Není vůbec překvapující, vzhledem k uvedenému počtu sakrálních novostaveb, že novým myšlenkám poskytovala více šancí historická sakrální architektura než novostavby.³⁵

Obecně bylo sklo v architektuře vládou podporováno a to především díky velkým úspěchům českých sklářů na mezinárodních výstavách. Československý pavilon na světové výstavě v Bruselu EXPO 1958 sklídl obdiv s rozměrnými skleněnými díly: dělicí stěny, prostorové vitraje, fontána a volně stojící skulptury. Následovaly další úspěchy na zahraničních výstavách jako např. Moskva 1959, EXPO 67 a další. Většina oficiálních státních zakázek byla omezena téměř výhradně na dekoraci veřejných budov, ovšem několik málo zakázek bylo směřováno i do sakrálních prostor.³⁶

Zprvu je tedy nutno jmenovat vitráže, které byly určeny pro sakrální architekturu a byly podporované státními penězi. Nejznámější pochází od autorské dvojice Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové. Jedná se o zakázky zhotovené technikou tavené plastiky ve Svatováclavské kapli pražské katedrály (1964–1968), v Jiřském klášteře v kapli sv. Anny (1974–1975) a dále o sedm oken v gotické kapli v Horšovském Týnu (1987–1991), která představují vrchol jejich tvorby spojené s architekturou. Dále bych chtěla stručně zmínit realizaci ve Svatováclavské kapli od Josefa Soukupa (1964–1965) společně s okny od Libenského a Brychtové. Zakázky podporované církví, i když nedisponovala prostředky, v rámci minulého režimu nebyly vítány, ale přesto se podařilo počátkem 70. let navrhnout několik vitrají jak v nových dvou kostelech, tak i v několika historických sakrálních stavbách. Vznikaly většinou v souvislosti s celkovým řešením

³⁴ POMETLO 2000, 46.

³⁵ VAVERKA 2001, 137.

³⁶ FRANTZ 1996, 48.

pokoncilních liturgických úprav. Mezi umělci participujícími na těchto zakázkách byli například brněnský malíř Ludvík Kolek, Cyril Bouda, Karel Svolinský, Josef Jiříčka a Bohumil Eliáš, který realizoval řadu vitrají v katolických kostelech na jihu Čech a na Moravě.

Po revoluci se uvolnily a otevřely velké možnosti k tvorbě určené pro sakrální architektury, což dalo prostor více autorům. Jan Exnar vyřešil inovativním způsobem cyklus vitrají pro farní kostel sv. Martina v Třešni (1988–1989), kde se mohl opřít o ikonografický mariánský námět. Dříve umělci nemohli dát vitrajím hlubší symbolický význam, i když skrytě se o to snažili. Další realizací Exnara jsou vitraje v kostele sv. Markéty v Loukově na Moravě. Jedná se o tři malovaná okna, která jsou zpracována jako tři symboly Slova a aplikována na život svěťce.

Dominantní roli v tvorbě 80. a 90. let počtu děl zaujímali dva současní umělci Jan Jemelka a Karel Rechlík. Jejich vitraje jsou pozoruhodným dílem, jde v nich o vyjádření myšlenky víry a o harmonizaci liturgického prostoru s vizuálním soubojem barvy a světla. Jemelkův vytříbený smysl pro barvu dal vzniknout necelým dvěma desítkám prací, jimiž citelně dotváří světelnou kvalitu sakrálního prostoru. Z nejznámějších je nutno zmínit dvě okna v děkanském kostele sv. Martina v Krnově (1987), cyklus deseti vitrají v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích (1989), cyklus osmi vitrají v kostele sv. Jiljí v Brně–Lišni (1991–1992), vitraje v novostavbě kostela sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě – Pustkovci (1999–2000) a nakonec jeho velice zajímavá realizace, která se nachází ve slovinském Mariboru, v chrámu Panny Marie (1995–1996). Formální a ikonografická východiska Rechlíkovy tvorby souvisí se studiem dějin umění na Filozofické fakultě v Brně. Obsahově se soustřeďuje na několik nosných ikonografických témat z biblického příběhu a barevně se jeho realizace omezují na jednu nebo několik málo barev v široké škále valérů. První vitraj vytvořil v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně (1989), jeho další práce můžeme najít například ve farním kostele sv. Vavřince v Dačicích (1989–1990), dále čtyři vitraje, obětní stolec, svatostánek a ambonu, u kterých použil prosklených prvků s vitrají v opatské kapli Augustiniánského kláštera na Staré Boleslavi (1992–1995), nebo vitraje v novostavbě farního kostela sv. Václava v Břeclavi (1994–1995).

První vrchol, který znamená i přelom v dosavadní praxi českého sklářství po roce 1945 ve spojení se sakrální architekturou, představují dvě okna ve Svatováclavské kapli vysoká sedm metrů a [1] osazená těžkými reliéfními deskami z taveného skla od autorské

dvojice Stanislava Libenského³⁷ a Jaroslavy Brychtové.³⁸ Tuto zakázku získali díky veřejné soutěži a na jejím řešení spolupracovali s architektem designové sekce prezidentské kanceláře Jaroslavem Tajerem.³⁹

Nové zasklení oken Svatováclavské kaple doporučila umělecko–historická komise ideové rady Pražského hradu v průběhu restaurování tamních nástěnných maleb v letech

³⁷ Narodil se 27. března v roce 1921 v obci Sezemicích nedaleko Mnichova Hradiště. Od roku 1937 začal studovat na Státní německé odborné sklářské škole v Novém Boru. Na podzim roku 1938 Libenský musel přejít na českou sklářskou školu do Železného Brodu z důvodu zabránění Sudet fašistickým Německem. Má velký výtvarný talent a chce dále studovat. V roce 1939 je přijat do ateliéru užité malby a výtvarné práce ve skle pod vedením profesora Jaroslava Václava Holečka. KLASOVÁ 2002, 27.

Po skončení druhé světové války a osvobození pohraničí se Libenský vrací jako učitel na školu v Novém Boru, aby pracoval na obnově českého sklářství v letech 1945–1954. ŠETLÍK 2001, nepag.

Z hlediska nového přístupu k pojetí skla se stala druhým důležitým pedagogickým centrem Uměleckoprůmyslová škola v Praze. Její profesori Jaroslav Holeček, Karel Štipl a Josef Kaplický jsou dnes obecně uznáváni jako učitelé, kteří vychovali první poválečnou generaci sklářských umělců. PALATA 2001a, nepag. Libenský dovršil z vlastního popudu svá umělecká studia v letech 1949–1950 v ateliéru Josefa Kaplického. ŠETLÍK 2001, nepag.

Po zavření školy v Novém Boru v roce 1952 Libenský přechází do Železného Brodu až v roce 1954, kde byl jmenován do funkce ředitele Střední průmyslové školy sklářské s větví uměleckou a technologickou. LANGHAMER 2001, 69. Po svém nástupu provedl zřetelné změny v dosavadním studijním programu. V oboru malovaného skla rozvíjel transparentní koncepce akcentující objem skleněného prostoru. Zajímal se však také o nově vyvíjenou techniku, konkrétně tavenou skleněnou plastiku a po konzultaci s Jaroslavem Brychtou, otcem Brychtové, který působil v té době na sklářské škole v Železném Brodu, nechal postavit pec a zřídil samostatné oddělení pro tavenou plastiku. Pro studenty připravoval prof. Libenský řadu kreseb a návrhů určených k realizaci malovaného a broušeného skla. PALATA 2001b, nepag. Na škole působil jako ředitel a pedagog až do roku 1963, kdy přešel jako vedoucí profesor sklářského ateliéru na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a kde působil až do roku 1987. KLASOVÁ 2002, 29.

³⁸ Narodila se 18. července roku 1924 v Železném Brodě jako dcera akademického sochaře Jaroslava Brychty (1895–1971). Brychtová studovala na gymnáziu v Turnově v letech 1936–1944. Po absolvování školy složila v roce 1944 úspěšně přijímací zkoušky na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Nastoupila do ateliéru pro užité sochařství a rytí v kameni a ve skle pod vedením profesora Karla Štipla (1889–1972), architekta a sochaře, který připravoval studenty přednostně pro činnost v průmyslu. Brychtová ovšem inklinovala spíše k volné sochařské tvorbě, a proto přešla v roce 1947 do ateliéru sochaře profesora Jana Laudy (1898–1959). Během studií u profesora Laudy Brychtová stále pracovala se sklem. Vytvořila drobné skleněné figurální plastiky a reliéfy, které pohlcovali světlo. Chtěla docílit průsvitnosti skla tak, aby světlo postupovalo plastikou a nebylo pohlcováno. V dalších realizacích se snaží především využít optických vlastností skloviny. To jí bylo umožněno také díky faktu, že získala svoji první sklářskou pec.

S otcem, který měl zkušenosti z předešlých let, začali experimentovat se stavováním skla. Společně vytvářeli především skleněné brože a reliéfy, některé odlité z místních lidových perníkových forem, později zhotovovala sama své první vrstvené ploché žánrové reliéfy ze stavovaného skla. Pracovala tak, že nejprve vymodelovala plastiku z hlíny a pak odlila sádrovou formu. Ani ona, ani její otec dosud zcela neovládali technologii. Dospěli k ní postupně, jako materiál užívali drcené skleněné tyčinky vyráběné v Jablonci nad Nisou pro výrobu figurek. V roce 1946 vytvořila Brychtová první reliéfy vrstvené z barevných smaltů, tj. z neprůhledného barevného skla. Až později přešla k práci s křišťálovým sklem.

Ve Výzkumném sklářském ústavu v Hradci Králové Brychtová získala pro tvorbu plastik a reliéfů transparentní křišťálové sklo, které bylo dílem ing. L. Kocíka. Ten za pomoci spolupracovníků stanovil jeho křivku. Díky tomu Brychtová získala zkušenost, že sklo musí být nabíráno pouze z jedné pánve, jinak by při tavení ve formě prasklo. „Později pracuje se sklem vytvořeném ve výzkumném ústavu bižuterie v Jablonci nad Nisou, jeho zabarvení způsobují kyslíčníky kovů. Jiným, neméně důležitým poznatkem Brychtové je výtvarné využití specifických vlastností taveného skla jako technologie, ve které se dobře uplatňuje modelace, protože dovoluje sochaři pracovat také s intenzitou a valérem barvy.“ KLASOVÁ 2002, 32.

Brychtová roku 1950 iniciovala založení experimentálního oddělení „sklo pro architekturu“ a to při nově založeném podniku Železnobrodské sklo. Po přemístění střediska do samostatné dílny v obci Pelechov nedaleko Železného Brodu se ujala vedení dílny. Vytvořila zde pracovní prostředí pro soustředěnou tvůrčí práci a nepřetržitě zde působila se svým otcem, kolegy výtvarníky a se sklářskými specialisty až do roku 1984. ŠETLÍK/KLASOVÁ/FRANTZ 2000, nepag.

³⁹ KLASOVÁ 2002, 64.

1961–1964. V kapli sv. Václava se nachází pět oken. Západní okno je slepé, dvě okna jsou v jižním průčelí a po jednom okně v severní a východní zdi. Postavení kaple mezi ostatními kaplemi odpovídá jejímu vztahu k hrobu knížete Václava a pojetí sakrálního prostoru jako nebeského města popsaného v XXI. kapitole Zjevení sv. Jana. V roce 1964 byly vypsány dvě soutěže: první na severní a východní okno a druhá na dvě jižní okna se zadáním vytvoření novodobé vitráže, která by měla respektovat výtvarný a ideový charakter prostoru. Ze soutěže téhož roku vyšly nové návrhy oken. Zatímco vitraje pocházející z období 20. až 30. let byly provedeny klasickou technikou, tabulové barevné sklo vyřezávané do příslušných tvarů a spojované olovenými proužky,⁴⁰ návrhy ze 60. let využívají novou techniku i zpracování.⁴¹ Do soutěže stoupili i čeští malíři jako Jan Bauch, Jan Kotík a Antonín Strnadel, ale zvítězily návrhy od Josefa Soukupa a výtvarné dvojice Stanislava Libenského a Jaroslava Brychtové.⁴²

První nově osazená okna vedoucí do chrámového interiéru na severní a východní stěně kaple jsou realizací z roku 1965 od Josefa Soukupa za spolupráce Benjamina Hejlka. Ani jedno z oken nemá osvětlovací funkci, mají reliéfní strukturu z křišťálového skla v ploše zdi, tak aby nekonkurovala nástěnným malbám.⁴³

Druhá dvě nová okna na jižní straně kaple, která se nacházejí vedle sebe, realizovala zmiňovaná vítězná autorská dvojice Jaroslava Brychtová, výtvarnice střediska n. p. Železnobrodské sklo a Stanislav Libenský, profesor Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, oba laureáti státní ceny. Podmínky soutěže ukládaly vytvořit dílo současného výtvarného umění a vyřešit je nefigurálně, nesmělo nést žádný biblický ikonografický význam. Nová okna měla zároveň přinést maximum teplého světla a nenarušovat historický ráz kaple, která je bohatě zdobená velkým počtem postav.⁴⁴

Jednotlivé díly oken byly vytvářeny ve výtvarném středisku n. p. Železnobrodské sklo a šlo zde o novou technologii, která se utvářela několik let.⁴⁵ Velký úspěch s touto

⁴⁰ Vznikly při rekonstrukci letech 1911–1913 podle návrhu Karla Hiberta. Ten zvolil ve spodní části světelný ornament, který připomínal renesanční brokáty, a zbytek tvořilo opálové sklo světlé barvy s plastickými napodobeninami drahých kamenů. Kružby zdobil světelný ornament. Na jednou jižním okně bylo poprsí Madony s Ježíškem podle kartonu Artuše Scheinera, což byl známý ilustrátor pohádek. Okna zhotovil a zasklil umělecký sklář Jan Kryšpín se svým synovcem a to za tři měsíce do svátku prvního zemského patrona sv. Václava. KOSTÍKOVÁ 1999, 30.

⁴¹ KOSTÍKOVÁ 1999, 30–70.

⁴² PETROVÁ 2001, 95.

⁴³ BURIAN 1970, nepag.

⁴⁴ NOŽKA 1968, nepag.

⁴⁵ Vznik techniky tavené plastiky je možno sledovat už od druhé světové války. Tehdy se profesor Jaroslav Brychta, otec Brychtové a autor železnobrodských figurek, snažil z drobného mletého skla utavit ve formě drobné upomínkové předměty a bižuterii. Technika tavení skla spočívá v tavení drobného skelného materiálu v kádlech. Brychtová už sledovala tuto techniku od roku 1945, viz pozn.14. O rok později vznikaly první práce pomocí techniky vysokého smaltu, tzn. reliéfního vrstvením neprůhledného skla. Později začala používat netradiční transparentní křišťál.

technikou získali Libenský s Brychtovou na Expo 58 v Bruselu, kde se prezentovali monumentální plastikou. Během deseti let získali velké zkušenosti a praxi ve vytváření velkých kusů plastik. Ale neměli tak velkou zkušenost se stavováním různých barevných skel, které většinou před touto zakázkou praskly. Brychtová s Libenským nestáli jen za návrhem nových oken, ale podíleli se také na jejich technickém zpracování. Pomáhali jim výzkumníci ing. Strnad a ing. Radko Příbík z Výzkumného sklářského ústavu při odborném říditelství Bižuterie v Jablonci nad Nisou. Pod vědeckým vedením se povedlo stavět více barev na jednom skleněném dílu.⁴⁶ Obtížná práce, trvající přes tři roky, si vyžádala řadu zkoušek a hledání, při nichž se výtvarníci opírali o zkušenost a um svých spolupracovníků a zaměstnanců v n. p. Železnobrodském sklu, jako byli např. František Vrabec, Josef Pivrnec, Arnošt Kořínek a Jaroslav Fišar.⁴⁷

Při celkové koncepci museli výtvarníci Libenský a Brychtová a technici vycházet z požadavků, které jim ukládala soutěž. Přinést maximum teplého, ozvláštněného světla, nenarušit však, ale zdůraznit bohatě utvářený barevný interiér Svatováclavská kaple – gotické fresky, mozaiky z polodrahokamů, sochy i gotické klenutí. V něm na rozdíl od bělí chrámu dominuje zlatá, červená a modrá, jako symbolické barvy korunovačních klenot znázorňující zlato, rubín a safír. Z této barevnosti autoři vycházeli a k nim tvoří také kaple důstojné vstupní předpolí.⁴⁸

Okno je sestaveno z dvanácti velkých a třinácti menších tavených skleněných desek, které Libenský nazýval kameny, vsazených do olověných pásů. Respektují původní

Za Libenského působení v Železném Brodě došlo hned na začátku k významnému setkání s Jaroslavou Brychtovou, která si vybrala jednu z náhodně zahlédnutých kreseb, kterou Libenský, ředitel sklářské školy v Železném Brodě, připravoval pro studenty aby mohli ji realizovat v různých sklářských oborech. Brychtová požádala Libenského, zda by mohla vymodelovat a převést do plastické podoby taveného skla jeho kresbu Hlava–miska (1953–1956). Dnes již proslulá plastika je sice ještě poplatná spíše v tradičním sochařském pojetí, ale představuje východisko budoucí společné umělecké tvorby, kdy se oba mladí umělci Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová sblížili a porozuměli si umělecky i lidsky. Od této doby se odvíjela jejich celoživotní partnerská spolupráce, která byla potvrzena sňatkem roku 1963. ŠETLÍK/KLASOVÁ/FRANTZ 2000, nepag.

První velkou společnou prací Libenského a Brychtové byly světelné kameny z taveného skla pro pražský hotel Jalta. Úspěch, který byl velice pronikavý a významný pro další jejich realizace, byla účast na světové výstavě v Bruselu v roce 1958. Zde se umělci prezentovali dekorativní stěnou.

V době konání světové výstavy navštívila Brychtová v Paříži ateliér Henryho Navarry, jehož práce znala a věděla, že rovněž pracuje se sklem. Vytvářel také skleněné plastiky, ale používal jinou technologii, lité žhavého skla do formy. Tím se ujistila, že dosud nikdo neužívá způsob tavení skla ve formě a dále technologii rozvíjela spolu s Libenským. Využívají vlastností skloviny, její průsvitnosti, a to tak, že modelují negativní vnitřní prostor kamenů, který je nahlížen přes hladkou stěnu skleněné hmoty. Vnitřní reliéf vytváří iluzi barevné skulptury. Barevnost je určována kontrastem výšky modelové hmoty – čím je negativní zásah hlubší, tím je barva světlejší, protože světlo prochází více plastikou, a naopak. KLASOVÁ 2002, 42

Vzniká tak technika taveného skla, která se dá úspěšně využít v moderní architektuře, a to různým způsobem, v jakýchkoliv rozměrech a nakonec i jako volná interiérová plastika drobnějších nebo velkých rozměrech. HOFMEISTEROVÁ 1961, 143–144.

⁴⁶ HOFMEISTEROVÁ 1968, 403.

⁴⁷ R.B. 1967, 2.

⁴⁸ R.B. 1967, 2.

gotické členění. Nahoře je plamínková kružba do tvaru trojúhelníku a po stranách dvě plamínkové kružby, uprostřed čtyřlíst kružby a pruty zakončené trojlaločným obloukem. Kameny nemají figurální námět, ale v nízkém reliéfu vytváří pozoruhodnou barevnou kompozici, měnící se při úhlech pohledu i změnou vnějšího světla. První instalované okno má výrazný, i když plošně minimální akcent červené barvy [2], druhé má stejné pojetí v barvě modré [3].⁴⁹ Jsou to dvě základní barvy a vedle sebe vytvářejí kontrasty teplé a studené. Všechny použité barvy zde mají symbolický význam.⁵⁰ „Okna jsou vystavěna jako pozitivní reliéfy a sklo, z jehož jsou utavena, tvoří integritu s malbou a její prostorovostí, přičemž malba i prostor jsou iluzivní. Stále totiž hovoříme o barvě, i když obrazovost a barva jsou zase sklem, které různě zbarvené kladou vedle sebe do forem, aniž by se při tavně barevnost mísila.“⁵¹ V průsvitné škále dominují ušlechtilé jemné odstíny barev žluté až okrové, které přechází skoro až do zlaté, transparence šedých a olivových tónů zelené, které působí zajímavým dojmem, podtrhují význam působení světla a nenarušují vnitřní výzdobu. Je zde také velká souběžná škála narůžovělých tónů, které vytváří sladké jemné odstíny. Všechny tyto barvy mají nepravidelné geometrické tvary a v místech, kde se překrývají tóny barev, jsou výrazné nebo geometrické tvary plasticky stínované tak, že procházející světlo je až matově bílé.⁵² Tento barevný záměr kladl velké nároky na realizaci, aby bylo docíleno teplého a aktivního světla s malou škálou studených pasivních barev, které pohlcují světlo. Právě díky výzkumníkům, kteří vytvořili pozoruhodné barevné odstíny ve skle s použitím kysličníků drahých kovů a také technické řešení stavování více barev, bylo možno vytvořit světový unikát, jenž nemá zatím obnovy.⁵³

Ozvuky vnějšího přirozeného světla doléhající do kaple prostřednictvím barevných oken jsou tlumené, přefiltrované v nezvažitelné fluidum, které překračuje sled dějinných událostí a lineární čas nahrazuje pouhými obměnami dne a noci. Intimita prostoru ustupuje prostorám mýtu. Nesouvisela totiž pouze s dosaženým způsobem malby provedeným jemnou malířskou kulturou, uplatňující se v liniích v barevných nápovědích, v kompozici i rukopisu, a nevztahovala se pouze k jevové stránce světa, ale především k hloubce duchovního jasu, jehož prostřednictvím lze dospět i k představám o původní jednotě světa, života a smrti. „Libenský s Brychtovou si uvědomovali, že se tématem dotýkají věčných okamžiků, v nichž „sublimují archetypy“, a ty se mohou probudit jen v nelehce

⁴⁹ R.B. 1967, 2.

⁵⁰ DLOUHÁ 2001, 14.

⁵¹ KLASOVÁ 2002, 65.

⁵² HOFMEISTEROVÁ 1968, 405.

⁵³ R.B. 1967, 2.

uchopitelnou tvůrčí imaginací.⁵⁴ Vzhledem k silně působící duchovní přítomnosti v prostoru a také vzhledem k ikonografickému obsahu kaple s proměnlivou světelnou působností bylo velice těžké se strefit do teplého příznivého světla a správné intenzity. To bylo dle umělců samotných na jejich práci to nejtěžší. „Měl jsem příležitost sledovat v Železném Brodě, kde jejich okna vznikala, jejich zápas se sklem, nové a nové tavby a mohu říci, že se nespolehli na to, že umí se sklem čarovat jako snad nikdo na světě a proto se jim také podařilo vytvořit pro svatováclavskou kapli okna, která nemají nikde obdoby.“⁵⁵ Tento článek je dokladem toho, že nebylo jednoduché zrealizovat skleněné kameny tak, aby odpovídaly návrhu.

V pravém okně při osazování sklo prasklo na třech místech a díky tomu se kolaudace oken posunula na květen 1968,⁵⁶ ačkoli na stejném okně, ale v jiné části, v levém rohu dole je vytaven rok 1964–67, signatura autorů S. Libenský a J. Brychtová a vyrobilo ŽBS Železný Brod [4].

Druhá realizace těchto autorů pro sakrální prostor byla kaple sv. Anny v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, přestože tato kaple byla v soudobé době odsvěcená. Tuto zakázku získali Libenský a Brychtová v roce 1974, tedy v době rekonstrukce celého kláštera sv. Jiří. Protože měl zde vzniknout Památník dějin československého lidu, byla tato akce velice peněžně podporována Kanceláří prezidenta republiky.

Bazilika sv. Jiří a ženský benediktýnský klášter na Pražském hradě patří k vrcholným stavbám románské architektury u nás. Dnes má kostel na vnějšku barokní průčelí, kterým se obrací do III. hradního nádvoří a k východnímu závěru k chrámu sv. Víta.⁵⁷

„Klášter by zrušen roku 1782. V letech 1963–1974 byla budova rekonstruována pro sbírky starého českého umění Národní galerie v Praze péčí Kanceláře prezidenta republiky.“ Nejprve zde probíhal archeologický průzkum pod vedením dr. Ivana Borského a to v letech 1959–1962, který objasnil stavební vývoj kláštera.⁵⁸ Pak následovala náročná rekonstrukce a úpravy Jiřského kláštera. Od konce 18. století byla rozsáhlá klášterní budova užívána zčásti jako příležitostné sklady, z větší části jako kasárna. Klášter chátral bez jakýchkoliv oprav. Stavba vyžadovala nezbytné zásahy stavební a technické, protože měla narušenou statiku. S respektem a šetrností prof. František Cubr a arch. Josef Pilař přistupovali k projektu tak, aby byly zachovány umělecké hodnoty. Pro následné udržování a péči o rekonstruovanou stavbu bylo důležité najít pro ni vhodnou funkci. V první fázi se

⁵⁴ KLASOVÁ 2002,65.

⁵⁵ NOŽKA 1968, nepag.

⁵⁶ KOSTÍKOVÁ 1999, 31.

⁵⁷ BORKOVSKÝ 1975, 5.

⁵⁸ KOTALÍK/VOTOČEK/SLAVÍČEK 1988, 10.

uvažovalo o zřízení Památníku dějin československého lidu, ale nakonec se díky uvolněné atmosféře 60. let podařilo prosadit galerijní funkci těchto prostor a bylo rozhodnuto, že zde budou umístěny sbírky Národní galerie. Na práci se podílel celý tým uměleckých historiků Národní galerie a řešilo se mnoho problémů. Pro řešení samotné expozice se nejprve provedly jednotlivé podrobné analýzy výstavní náplně a prostorových možností. Výsledná koncepce se pak ověřovala ve variantách a v následné studii, která určila zásadní rozmístění jednotlivých expozičních souborů do prostorových částí.⁵⁹

V kapli sv. Anny je zachovaná přirozená atmosféra historického prostoru s dochovanou klenbou, výklenkem pro ostatky abatyše Mlady a odkrytým rezným románským zdivem s gotickým oknem. Všechny historické prvky se snažili autoři dochovat díky volbě materiálů a sounáležitostí s tvaroslovím souboru vnitřního zařízení. Přitom byl sledován záměr, aby se co nejlépe uplatnila nejen historická stavba, ale i každý jednotlivý exponát. Přesné rozvržení exponátů v kapli i v celém klášteře podléhalo kontrole, jak tomu nasvědčují popisky na plánech například „před započítím práce je nutno konzultovat s projekcí“.⁶⁰

Soudobý projev výstavního zařízení směřoval k vyjádření souřadného vztahu minulosti a přítomnosti a hlavně úcty k památce, ale i kontinuity vývoje. Vzhledem k tomu, že šlo o stálou expozici, architekti věnovali pozornost každému jednotlivému exponátu a to znamenalo řešení nekonečného počtu individuálně navržených detailů, a proto i vitráž byla tak pod složitým dohledem.⁶¹

Díky stavebně historickému průzkumu v kapli sv. Anny došlo k odhalení omítky v jižní zdi, na které lze dobře rekonstruovat okna podle zachovalých fragmentů. V lodi kaple byla románská okna, ale v době gotické byla zazděna a místo nich byla proražena větší hrotitá okna gotická. Na jižní zdi je zachována polovina okna z gotické přestavby kaple, jehož horní část byla poškozena pozdějším renesančním oknem. Špaleta gotického okna má profilování nepoškozené, na jejím povrchu jsou zachovány zbytky barvy.⁶² Díky tomu se Cubr rozhodl, že gotické okno se špaletou zachová, i když horní část okna chybí, zbytek zdi byl podle projektu omítnut.

Projektanti prof. František Cubr a arch. Josef Pilař si vybrali Libenského s Brychtovou, neboť se jim líbila realizace v kapli sv. Václava a doporučil jim, aby dílo vycházelo z jejich tvorby z let 1966–1968.⁶³ Tehdy Libenský a Brychtová zanechali ve

⁵⁹ KOTALÍK/TAJER 1976, 247.

⁶⁰ Archiv NG: Jiřský klášter, kaple sv. Anny – změna, architekti F. Cubr – J. Pilař

⁶¹ NOVÁKOVÁ 1978, 136.

⁶² BORKOVSKÝ 1975, 89–90.

⁶³ KLASOVÁ 2002, 114.

světě skla svou výraznou autorskou stopu a to díky realizacím montrealského triptychu, který byl instalován na světové výstavě EXPO 1967 v Montrealu a prostorových stěn vytvořených v dalších letech. Triptych se skládá ze tří částí: Velký konus, vitráž Slunce staletí a Modrá konkrce, která se jako jediná vrátila do Čech. Po ukončení světové výstavy byla díla převezena do New Yorku. Zde byly tyto díla v souvislosti s názvem výstavy Architektural Glass včleněny do sbírek ředitelem Muzea of Contemporary Art Paulem J. Smithem, velkým obdivovatelem díla Libenského a Brychtové. Tím československé sklářství vstoupilo do povědomí a uplatnilo se ve Spojených státech amerických.

Tavená plastika v kapli sv. Anny vychází z Montrealského triptychu a tyto tři objekty jsou měkce modelované, oblou křivkou vedený vysoký reliéf a skleněná čočka, u které umělci dlouho sledovali světelné účinky, které pak rozvinuli v souboru tří plastik a promítli jako výtěžek všech dosavadních poznatků. Z montrealského souboru se k realizaci v kapli sv. Anny nejvíce přibližuje zdvojená desková kompozice nazvaná Modrá konkrce. V kapli je sice použita jen jedna deska, u které modelace vstupuje dovnitř a vytváří optický pohyb, zato u Modré konkrce je modelace uvnitř plastiky. Stejně je zde tvořená prostorová analýza, která vzniká řazením a posunem zadního plánu, v úhrnu je soustředěna na vnitřní imaginaci čočky, která je vystouplá a stává se nejtmaším bodem a kolem ní jsou nepravidelná a naznačená geometrická tělesa, přes které nejvíce prostupuje světlo, aby čočka byla zvýrazněna. Působnost čočky si Libeňský s Brychtovou vyzkoušeli také na další realizaci a to na optické strukturální stěně budovy letiště v Brně z roku 1968. Zde je kompozice z čoček pojata ale úplně jinak. Autoři s ní nakládají jako s rastrovaným vzorem. Stěna nutí chodce kráčet podél a při tom oči sledují světelnou hru, která je vnímána optickým pohybem pomocí obrazových přesunů, násobků a deformací, tedy celého souboru vizuálních proměn, již je chodec i sám aktivně účasten. Svým pohybem vnáší do optické hry moment náhody, který vyvažuje stěna exaktností kompoziční struktury. Právě tyto světelné účinky čoček oslovili architekty natolik, že autoři Libeňský a Brychtová měli použít čočky ve vitráži do kaple sv. Anny. Je nutné připomenout, že je to i sama transparentní podstata skla, obdařená iluzí prostorové hloubky za pomoci reliéfu a procházející světlo skrz plastiku.

Ve své publikaci Milena Klasová⁶⁴ poukazuje na významnost čočky: „Jak je patrné z dosud popsaných prací, zdvojená čočka je základním a určujícím výtvarným komponentem montrealského triptychu, ale její jednoduchý rozvrh, určený vztahem linie a oblé plochy, má širší platnost: přebírá i nadále úkol vodící osnovy jednoho z velkých skladebných

⁶⁴ KLASOVÁ 2002 — Milena KLASOVÁ: Stanislav Libeňský a Jaroslava Brychtová, Praha 2002.

celků, který na předcházející sochu a reliéfy volně navazuje. Vzniká tak celý soubor prací ve vyšším slova smyslu a v duchu jednoho z nejharmoničtějších období Libenského a Brychtové tvorby. A teprve nad celým souborem vystává celá šíře interpretace námětu rozvedená v kontemplaci i umělecké nosnosti.⁶⁵

Všechny tyto faktory vedly k tomu, že Cubr s Pilařem vyžadovali, aby návrh reliéfu do kaple sv. Anny měl tyto inspirativní zdroje. U plastiky je použit stejný systém, i když v jednodušší variaci, kdy čočka je nejtmaším bodem na plastice a nad ní rozpůlený válec, který se v horní části rozšiřuje. Celková modelace připomíná jakoby obrácenou kuželku. Tavená plastika je rozdělena prutem na dvě části, které jsou zrcadlově stejné. „Vitráž“ v gotickém okně v kapli sv. Anny [5] symbolizuje ženskou figuru a vnáší do potmělého prostoru prostřednictvím světla také teplou okrovou barvu, která je v souznění s pískovcovou stěnou.⁶⁶

V roce 1987 architekt Josef Hýzler vyzval Stanislava Libenského a Jaroslava Brychtovou k realizaci sedmi oken pro nově restaurovanou raně gotickou kapli Nejsvětější trojice v Horšovském Týnu v západních Čechách. Na rozdíl od vitráží pro Svatováclavskou kapli se Libenský a Brychtová nemuseli držet žádné barevnosti a mohli ji zvolit podle jejich uvážení.⁶⁷

Státní zámek Horšovský Týn se v dějinách české architektury řadí k závažným dílům národního uměleckého odkazu. Nejvýznamnějším prostorem, dochovaným z původní biskupské falce, je obdélníková tribunová kaple Nejsvětější trojice v patře jihozápadní věže. Náleží k nejnáročnějším prostorům české rané gotiky a pochází z doby druhé poloviny 13. století. Složitý a obtížný prostor byl vkomponován do hmoty věže tak, že se navenek nijak neprojevuje. Nepochybně k tomu i přispěla i renesanční přestavba po požáru roku 1547. Požár porušil kapli do té míry, že bylo nutno přestavět celou její západní část a zpevnit ji zabezpečujícím pásem. Tehdy byl také u kaple otevřen nový dnešní příchod probouráním závěrové stěny kněžiště a díky tomu byla zazděna její východní okna, což ovšem hrubě narušilo původní uspořádání kaple.⁶⁸ Ve spodní části se nachází sedile a prolamuje hlavní vstupní portál a portál na schodiště v síle zdi na tribunu. Jednolodní prostor kaple byl pomocí sloupů a složitého klenebního obrazce převeden do síňového

⁶⁵ KLASOVÁ 2002, 83–92.

⁶⁶ FRANTZ 1994, 44–50.

⁶⁷ PETROVÁ 2001, 96.

⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ 1963, 6–7.

trojlodního závěru osvětlovaného třemi hrotitými okny. Zrcadlově obrácený obrazec klenby východní části, byl při současných památkových úpravách obnoven.⁶⁹

Na statickém zabezpečení a obnově kaple v roce 1970 se podíleli ing. arch. Hyzler, arch. Fuka a ing. Starý. Projektová studie na rekonstrukci bývalé hradní kaple byla vypracována v roce 1982 a to ing. arch. Hyzlerem a Nedvědem.⁷⁰

Díky architektům, kteří navrátili původní vzhled kapli a obnovili zadržaná okna ve východní, jižní a západní stěně dostali Libenský a Brychtová třetí velkou životní příležitost určenou do sakrálního prostředí. S architektem Josefem Hýzlerem začali v roce 1987 spolupracovat na návrzích oken [6] do kaple a po třech letech se jim podařilo zhotovit sedm vitráží.⁷¹ Při realizaci oken do zámecké kaple v Horšovském Týně Libenský a Brychtová uplatnili životní zkušenosti, které nabyli při podobných úkolech, kdy měli vytvořit nová skla do historických sakrálních objektů. Jejich prací prostupuje soustava základních veličin. Jimi jsou prostor, objem a světlo. Existují v přirozené vzájemnosti a podmiňují nejen vznik skleněných objektů, ale reagují též citlivě na všechny relativní podmínky. Ve svých požadavcích si vynucují sice mnohostranná, ale v konečných řešeních jednotící stanoviska, ve kterých je otázka formy také otázkou prostoru a tedy jeho vyjádřením účinnými plastickými a prostorovými vztahy. Avšak individuální uměleckou povahu a zvláštní inspirativní rysy přináší této teorii až Libenského a Brychtové soustředěná neúnavně zaměřovaná orientace na světlo, které by chtělo být vždy něčím víc než optickým jevem a stalo se vlastně jejich životním tématem.

Prostorové plastiky, které mají funkčnost jako vitráž, jsou utavené z jednobarevného skla. Libenský a Brychtová zde použili jednostrannou modelaci reliéfu, který je rozveden v hloubce i v ploše, ale jeho prostorová reakce vyplývá ze vzácné iniciace barvy ve skleněné hmotě a z její rozdílné světelné intenzity. Čím silnější je stěna utaveného skla, tím je barva sytější.⁷²

Ve východní stěně se nachází tři gotická okna [7], prostor hermeticky uzavírá hvězdicová klenba kaple. Jednotlivá gotická okna jsou složena ze třinácti částí tavené plastiky, které respektují původní gotické členění.⁷³ Autoři zvolili barvu okrovou, která splývá s potměným pískovcem, který obepíná kapli. Prostřední dominantní okno má trojlaločnou kružbu, která je z jednoho kusu plastiky a uprostřed se nachází vystouplý tmavý střed jako špička. Pruty jsou ukončené trojlaločným obloukem a v tavené plastice – vitráži jsou použity dva úzké rozpůlené válce, které jsou barevně syté. U dvou postraních

⁶⁹ DURDÍK 1999, 168.

⁷⁰ VINAŘ 1999, 12.

⁷¹ FRANTZ 1994, 201.

⁷² KLASOVÁ 2002, 129.

⁷³ VINAŘ 1999, 15.

oken je použit jen jeden rozpůlený válec a kružba je zde kulatá, v ní pak plastika vytváří stékající slzu.

Modré okénko [8] se nachází v jižní stěně zdi kaple na schodišti, které vede na tribunu. Do místnosti vnáší mystickou tajemnou modř. Neurčitost a nejistota jsou prvotními dojmy a vjemy, v nichž divák ze šera a s akomodací očí váhavě vystupuje nahoru po schodech na tribunu. Tavená plastika–vitráž je zasazena do obdélníkového okna se špaletou a skládá se z jednoduchého geometrického tvaru, který připomíná valbovou střechu. V nejširší části tavené plastiky je barva velice výrazná a pozvolna k okrajům se zesvětluje.

Na jižní straně kaple nahoře na tribuně se nachází malé červené gotické okno [9] bez prutů a kružby. Zde autoři v modelaci tavené plastiky–vitráže vytvořili dvě vymodelovaná hrotitá okna, která mají rudou barvu a kolem nich prosvítá světlejší červená barva, protože stěna plastiky je užší.⁷⁴

V podélné ose kaple se nachází šikmé ostění západního okna, které mělo osvětlovat tribunu, bylo však zazděno. Gotické okno má původní kamennou klenbu, pouze parapet okna byl přerušen barokním oknem. Do zasklení tohoto okna Libenský s Brychtovou vybrali barvu oranžově-červenou, která se při západu slunce mění až narůžovělý tón. V tavené plastice–vitráži je použita velice jednoduchá kompozice a to jemně modifikovaná diagonální linie a barevnost rezonuje pouze ve změně sytosti.

Poslední sedmé okénko se nachází na západní stěně v chodbě před tribunou. Hrotité okénko má fialovou barvu a uprostřed vybíhá vysoká modelace, jako kdyby se dvě vlny proti sobě střetli a vznikala by vertikální přímka, v které je barva netmavší. V tomto okně je zaznamenán pohyb.

Okna, která jsou po obvodu kaple, reagují na putování slunce po obloze a tím se jejich barevná dominanta v kapli střídá. Ve světelné metaforičnosti a barevné kultuře jsou si tavené plastiky–vitráže umělecky zcela soběstačné. To znamená, že nám umožňují představit si je vyjmuté z oken. Ale jejich interpretace je velmi soustředěně ponořená do ovzduší kaple a prohlubuje její symboliku.⁷⁵

Díky dopisu z dne 15.2.1990 od Okresního stavebního podniku Plzeň–sever adresovaný podniku ČFVU středisko výtvarná služba se dozvídáme, že smlouva byla uzavřena dne 27.1.1989, ale jednání proběhlo dříve. Umělecká komise ze dne 14.12.1988 schválila návrhy autora na řešení jednotlivých okenních vitráží. Dodavatel navrhl termín

⁷⁴ KLASOVÁ 2002, 205.

⁷⁵ KLASOVÁ 2002, 205.

plnění, se kterým odběratel souhlasil. Dodavatel na konci roku 1989 se snažil prodloužit datum dodávky, ale odběratel nesouhlasil kvůli finančnímu plnění. Naštěstí v závěru odběratel od závazku odstoupil, protože dodavatel svůj závazek ve stanovené dodatečné lhůtě nesplnil.⁷⁶

Druhý dopis, který byl zaslán dne 14.11.1989 na vědomí Podniku českého fondu výtvarných umění od Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody Plzně, informuje o zajištění montáže a výroby vitráží v celkové hodnotě 550 000,- Kčs.⁷⁷

Výtvarná díla v církevní sféře byla velice nepřijatelná pro režim minulého století, ale díky určitému politickému uvolnění v roce 1968 z církevních hodnostářů se nejvíce zasloužil pan farář František Vavříček z Jedovnické farnosti o postavení moderního kostela v obci Senetářov(1969–1971) a snažil se i o dalších úpravy. Například v Jedovnickém kostele a okolních obcích farnosti, kde byly modernizovány kaple.⁷⁸ Šlo hlavně o liturgické úpravy po II. vatikánském koncilu, kdy uměnímilovný postoj papeže Pavla VI. vytvořil příležitosti pro soudobé umění, které mohlo vstoupit do sakrálních staveb, a důležitá zásada nepopisovat, ale „činit viditelným“ vedla v některých případech ke vzniku moderního celostního díla. Z tohoto hlediska je výjimečný kostel sv. Josefa v Senetářově,⁷⁹ pro který Ludvík Kolek⁸⁰ uplatnil zásady druhého vatikánského koncilu a zpracoval architektonický návrh včetně liturgického vybavení, mobiliáře a kde sám provedl oltářní obraz i vitraje(1971).⁸¹ „Z horizontální hmoty stavby s plochými střechami se uprostřed zvedá skořepinový útvar střechy, který se zužuje a vrcholí nad oltářem. Stavba, manifestující čisté plochy podhledového betonu, reaguje na skulpturální pojetí architektury, k němuž dal podnět Le Corbuseir.“ Ludvík Kolek navrhl barevné zasklení chrámových oken tak aby podstatně ovlivnili atmosféru sakrálního prostoru interiéru. Vitraje [10] se nacházejí v otvorech příhradkových nosníků, jsou řešené tradičním způsobem do olova a symbolizují na levé straně zánik světa ohně a na pravé straně stvoření světa. Od shluků plošek teplých barev přecházejí ke stále světlejším směrem k oltáři. Pro

⁷⁶ Okresní stavební podnik Plzeň- sever, dopis uložený v NPÚ Plzeň.

⁷⁷ Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody Plzně, dopis uložený v NPÚ Plzeň.

⁷⁸ VIEWEGHOVÁ 1995, 13.

⁷⁹ Pro tento kostel Mikuláš Medek vytvořil Křížovou cestu v roce 1971. VAVERKA 2001, 132.

⁸⁰ Ludvík Kolek se narodil v roce 1933 v Újezdě u Brna. V době, kdy dokončil gymnázium, zamýšlel o kněžství, ale však možnost studovat v semináři byla uzavřena. Měl výtvarné nadání, a tak se přihlásil na AVU v Praze. Ale z AVU mu ovšem poslali doporučení na Pedagogickou fakultu v Brně. Po vystudování PF Kolek se stal výtvarníkem „na volné noze“, věnoval se malbě, nejprve realistické figurální, potom se obrátil k experimentům „se světlem“. Začal se věnovat úpravám interiérům kostelů po II. vatikánském koncilu a navrhoval novou sakrální architekturu, podle něho pak byli postaveny další čtyři kostely. <http://www.cho.cz/clanky/Strucna-historie-Obnovy-III.html>, vyhledáno 4.11.2009.

⁸¹ VAVERKA 2001, 132–134.

úzká okénka v průčelí navrhl Ludvík Kolek nový způsob techniky litého skla, který podporuje malířsko–plastický výraz plynoucí barevné hmoty. Sedm tabulek představuje sedm svátostí: kněžské svěcení, svátost smíření, svátost nemocných, svátost oltářní, křest, svátost biřmování a svátost manželství. Tři vitráže u křtitelnice symbolizují Ducha svatého (oheň), krev a vodu. Jeho ztvárnění je velice abstraktní a světlo proudící přes filtraci oken dotváří jeho poetiku a spirituálnost. Na rozdíl od jiných výtvarníků, kteří do svých vitrají vkládají figuru (Karel Reclík, Jan Exnar), zůstává Kolek u abstraktních barevných kompozic se symbolickým křesťanskými znaky.⁸²

Kostel sv. Petra a Pavla v Jedovnicích díky svým kvalitám zůstává působivý až dodnes a svým způsobem nepřekonaný svým řešením v úpravě presbytáře. Na výzdobě interiéru se podíleli tehdy oficiálně neuznávaní pražští výtvarníci: sochař Jan Koblasa a malíř Mikuláš Medek. Dosáhli zde výtvarného souznění v moderní variantě retabulového oltáře s Medkovým obrazem kříže.⁸³ V další fázi úpravy (od roku 1968) byl ke spolupráci přizván Ludvík Kolek. Navrhoval barevné zasklení oken v lodi kostela, vstupní vrata z měděného plechu se symboly titulárních apoštolů, důmyslně řešenou mříž u vchodu a také konečnou úpravu presbytáře. Ludvík Kolek se účastnil celkového řešení návrhu. Vitraje vychází z Kolkova trvalého zaujetí představou spirituálního principu světa pronikajícího vše hmotné, jeho kolísání kolem některých křesťanských témat a pojmů a jejich vtělení do plochy díla. Ve vitrajích v presbytáři uplatňuje čiré tabule skla, které přináší do prostoru „neobarvené“ čisté světlo, a to světlo ve zcela jednoznačném novozákonním chápání (Jan, 8, 12). Světlo, které je v hmotném světě podmínkou vidění, symbolizuje poznání božské skutečnosti. Tyto jeho spirituální hodnoty, představované také protikladem světla a tmy. Světlo vytváří jako aktivní princip „světelnou energii v prostoru“. Událost duchovních dějin se snaží „zobrazit“ jako vyzařující skutečnosti. „Působení světla má tedy pro umělce význam sakralizace. Silně na něho zapůsobilo známé turínské plátno jako zcela mimořádný artefakt, který vznikl prosvícením nebo spíše prozářením. Kolkova představa pronikání světla se určitým způsobem shoduje s byzantským pojetím světla vycházejícího zevnitř. Jeho snahou bylo dospět k posvátnosti zakódované v ikoně, ovšem moderními prostředky.“ Prosvícení oken v presbytáři denním světlem je manifestem na strukturách imaginárních hmot. Světlo se projevuje ve své hmotné a symbolické povaze. Hmota, z níž je možné vnímat jen povrch vitraje, se

⁸² VIEWEGHOVÁ 1995, 14.

⁸³ VAVERKA 2001, 134.

prosvícením změní, „ukáže se její vnitřní život.“⁸⁴ Nahoře v kněžišti se nacházejí tři kulatá okna [11], která vyjadřují radost velikonočního jitra, kdy se začala do světa šířit zvěst o Kristově vítězství nad smrtí. Ve spodní části presbytáře jsou dvě okna, které znázorňují Ježíšova slova: „Až budu vyvýšen ze země, přitáhnou všechny k sobě.“ (Jan 12,32) Na hrudi Ukřižovaného se sbíhají paprsky [12]. Dvojice velkých zdvojených oken nacházející se v lodi a na oratořích byla realizovaná roku 1974. Vitraj Obrácení sv. Pavla [13] je na severní straně lodi. Modrá šipka směřující dolů, která je vybarvená žlutou barvou,⁸⁵ znázorňuje padající postavu Saula a zároveň vnitřní proměnu pronásledovatele v obrácení sv. Pavla.⁸⁶ Smrt sv. Pavla [14] se nachází na kruchtě. Katův meč se pro Pavla stává cestou k novému životu, který nám získal Kristus ukřižovaný a vzkříšený. Proto má meč podobu vítězného kříže.⁸⁷ Hnědý kruh je stylizovaná Pavlova hlava a tři kapky krve odkazuje, že kat musel seknout třikrát, aby Pavla usmrtil.⁸⁸ Třetí vitraj na jižní straně lodi u tribuny znázorňuje Povolání sv. Petra [15] a symbol klíče představuje předání klíčů Petrovi, „klíče k nebeskému království.“ (Mt 16, 19) Loď a moře s rybami připomínající chvíli,⁸⁹ kdy „Ježíš poprvé uviděl Šimona–Petra a Ondřeje, jak vrhají síť do Galilejského moře. Když procházel kolem, pravil jim: „Pojďte za mnou a učiním z vás rybáře lidí.“ (Mt 4, 18-22)⁹⁰ Poslední čtvrtá vitraj Smrt sv. Petra [16] se nachází na kruchtě.⁹¹ Ludvík Kolek namaloval obrácený kříž se čtyřmi hřeby, protože sv. Petr byl ukřižován stejně jako Ježíš Kristus, ale nechtěl se mu rovnat, požádal, aby jej ukřižovali hlavou dolů. U všech vitrají použil v pozadí světle modrou barvu se zelenými čárkami a tmavě modrou barvu na kontury symbolů, které jsou doplňovány žlutooranžovou a hnědou barvou. Kolek užívá symbolický význam barev ve svých vitrajích. Především oblíbená oranžová barva, jež je mezi žlutou a červenou je míněná jako barva nadpřirozeného, vytvářejícího božského prostředí, proto ji používá vně křížů. Hnědá barva ve významu pokory a smíření se smrtí. Modrá barva na pozadí má význam božího odlesku a moudrosti. Zelená je zde ve významu naděje.⁹²

Dále bych chtěla uvést příklady dalších vitrají, které ve většině případů také vznikaly v souvislosti s celkovým řešením pokoncilních liturgických úprav a unikly vnitrostátní kontrole. Například v presbytáři ve farním kostele v Adamově (1960, 1988),

⁸⁴ VIEWEGHOVÁ 1995, 14–15.

⁸⁵ <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009.

⁸⁶ ROYT 2006, 225.

⁸⁷ <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009.

⁸⁸ ROYT 2006, 227.

⁸⁹ <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009.

⁹⁰ ROYT 2006, 229.

⁹¹ <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009.

⁹² VIEWEGHOVÁ 1995, 14.

v kapli sv. Matouše ve Heršpicích u Slavkova (1971), ve farním kostele v Podolí u Brna (1972), nebo ve farním kostele v Křižanově a ve Střížově u Jihlavy (1973).⁹³

Státní památkový ústav v 70. letech rozhodl, po dlouhých diskuzích a jednáních s jinými institucemi, o rekonstrukci vitraje nad jižním portálem v chrámu Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně, které byly zničeny tlakovou vlnou při bombardování za druhé světové války. Z prosklení nad portálem se zachovala trochu poškozená rozeta a pod ní zbyly pouze fragmenty z vitraje –části figur bez jakýkoliv souvislostí, které byly po válce provizorně zaskleny do plochého skla. Nenašla se žádná dokumentace k rekonstrukci původní vitraje na základě toho faktu se památkáři roku 1971 rozhodli, že „z důvodu nedostatku dokumentů nemůže dojít k renovaci původní vitráže.“ Bylo nutno najít východisko. Výsledkem tohoto rozhodnutí bylo doplnit stávající stav novou kompozicí s tím, že fragmenty původní vitraje musí být zakomponovány. Na tento obtížný úkol byl vybrán Bohumil Eliáš.⁹⁴

Eliáš spolupracoval s Ivem Rozsypalem, který v té době pracoval jako umělecký sklenář v podniku Vitráží Borského skla a účastnil se několika výtvarných realizací do architektury Eliáš celou akci předal nebo zadal Ivu Rozsypalovi.⁹⁵

Rozsypal ve své publikaci vypráví o realizaci pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Brně: *„Byl to tak neuvěřitelně komplikovaný úkol, spojený s restaurováním starých fragmentů vitráží, že se to Eliášovi vůbec nechtělo dělat. A tak mě do toho zkrátka navezl. Ten úkol vyžadoval výtvarníka schopného věci i řemeslně provést. Věděl, že jsem vitrážník...“*⁹⁶ Rozsypal spolupracoval na návrhu vitraje. Nejdříve se musela vyřešit situace, kdy doslova zbytky starého okna–části figur byly rozházeny po celé ploše a nebylo

⁹³ BINDER/RECHLÍK 1991, 42.

⁹⁴ Narodil se 2.9. 1937 v Nasobůrkách na Moravě. Studoval na Střední průmyslové škole sklářské v Železném Brodě v letech 1954–1957 a po absolvování střední školy se dostal na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze do ateliéru monumentálního malířství na skle pod vedením profesora Josefa Kaplického(1957–1963). Zpočátku se věnoval především dílům určených do architektury. Bohumil Eliáš našel zcela novou a originální technologii horizontálně skládaných vrstev nařezaného plochého skla, jež oboustranně tvaroval sklo a v pozdějších letech povrch skla upravoval pískováním, leptáním a malováním. Techniku řezaného, byť vertikálně vrstveného skla, použil již před tím finský umělec Tapio Virkala. Avšak Eliáš dovedl touto technikou vysklít nejen plochy okenních výřezů, ale hlavně ji aplikoval v prostředí, kde dochází tepelnému pnutí mezi vnějším a vnitřním klimatem stavby je zcela rizikové. Kongeniální spojení horizontálních kladených vrstev skla nově vyvinutými silikonovými tmely umožnilo zajistit je proti extrémním mechanickým tlakům a teplotním rozdílům. Díky tomu mohl Eliáš realizovat početnou řadu skleněných vitráží. Souběžně tvoří i v oblasti malby a grafiky, které mají expresivní barevný charakter. HOŠKOVÁ 1994, nepag.

⁹⁵ ROZSYPAL 2009, 259–268.

⁹⁶ ROZSYPAL 2009, 268.

přijatelné vsadit kolem nich nové řešení vitraje. Protože rozeta byla vlastně v pořádku, dospělo se pod tlakem Rozsypala k závěru, že rozeta je konstantou a zbytky starých výplní budou z celé plochy soustředěny do krajních svislých pásů, kterých je celkem šest. Tím bylo vytvořeno ohraničení neboli jakési lemování okna starými částmi vitrají a uvolnily se vnitřní čtyři pásy, které umožnily prostor pro novou kompozici, jenž by měla splynout s původní vitrají. Výplně, které byly přemístěny do krajních pásů, neměly žádné návaznosti na sebe, ale tvořily „lemování s částmi figur“ v určité jasné struktuře barevných tónů, přibližně stejně traktované a granulované jako rozeta. Z toho všeho vyplýval jediný možný postup, kdy Eliáš s Rozsypalem museli v uvolněných dvaceti čtyřech polích v rozměru 800 x 300 cm vytvořit kompozici z barevných tónů respektujících okolí, která ale oproti ohraničení starých vitrají a rozetě musela být traktována jinak. Byla větší v systému tapiserie. Autor pracoval poměrně intenzivně s červenou a bílou barvou. Rozsypal, který se nejvíce podílel na návrhu, si byl vědom, že fragmenty odstěhované do stran postrádají jakoukoliv obsahovou vazbu. A proto se rozhodl pro obsah či téma ve velice abstraktní podobě, které je jakousi dynamickou dramatickostí barvy, hmoty a mohlo evokovat meditaci či vyjadřovat potřebnou emocionální výbušnost. V kompozici jsou určité náznaky figurativnosti, které Rozsypal pak nazval: Meditace o stvoření světa. Návrh, který Bohumil Eliáš předvedl, byl schválen v Praze tzv. velkou komisí, jež zasedala v Mánesu. Komisí schválený návrh, který se nezachoval, byl rozkreslen do pracovního velkého rozměru 1:1 a byl malován v Brně v dost nepříjemných prašných podmínkách a to na zemi. Tato abstraktní kompozice byla provedena klasickou vitrají malovanou a skládanou do olova. Na její realizaci a osazení se podílel ještě další umělecký sklář Jaroslav Skuhřavý. Když umělci viděli celek pracně vytvořené kompozice v intencích rozhodnutí památkářů a úřadů, rozhodli se, že výsledek nevyhovuje a zdůvodu nové plochy, která nahoře nesplývala s původní vitrají. Proto se rozhodli pro demontáž. Již bez další konzultace s památkáři Rozsypal risknul a vysadil jedno horizontální pole původního prosklení nad novou částí, protože cítil, že nová část nové musí do rozety prorůst nenásilně a hlavně postupně. Došlo tedy k nové kompozici, kdy byla pozměněna horní část, proměněna a osazena v konečné podobě. Nová část dostala jakousi platinu – jemný povlak červené barvy, aby s původní vitrají lépe srostla. Byl to mimořádný proces, který našel vztah se starými fragmenty, rozetou a moderní vitrají [17] a její zasklení trvalo dva roky a to v letech 1972–1973.⁹⁷

Bohumil Eliáš začal vytvářet dnes svoje proslulé kompozice z horizontálně vrstvených desek plochého skla, které nejdříve uplatňoval zejména pro sakrální architekturu a za spolupráce akad. sochařky Kapky Touškové. Při práci na pěti oknech do

⁹⁷ ROZSYPAL 2009, 259–268.

kostela Zvěstování Panny Marie v Dobří v roce 1972 použil poprvé princip horizontálně skládaných vrstev plochého skla, které poté písčoval.⁹⁸

Eliáš chápe sklo v historických církevních stavbách jako znakovou plastickou strukturu, pro níž je příznačná tvarová zkratka, kontrast obecného tvaru a plochy. Nepřizpůsobil se pasivně ani historickým stylům, nepouštěl se do pietní rekonstrukce, nýbrž se snažil sladit současné a historické myšlení v tom, že vybral onu symbolickou strukturu pro vyjádření duchovních idejí, která se především vyznačuje geometrickým cítěním tvaru v abstraktní ploše. U oken v historických chrámových stavbách zpravidla z hladké plochy se zvedá ve střední ose reliéf, plasticky členěný v prořezávaných detailech skla. Právě svou vertikálitou podporuje charakter historické stavby, avšak plastičnost je zcela současná, symbolická. „Vrstvené sklo vytváří totiž svými lomy světla přímo dynamickou „emocionální projekci“ lidského zamyšlení. Například reliéfní pojetí střední osy v okně pro gotický kostel v Dobří [18] má charakter duchovních symbolů, navozuje i souvislosti stavebních prvků jakoby vyňatých z tektonických vztahů historických staveb s přenesených sem jako symbol času. Masívnost vrstveného skla vhodně doplňuje gotický prostor s nástěnnými malbami. Postavy těchto maleb jsou komponovány směrem k okennímu prostoru a právě kontrast schematického zobrazení postav harmonizuje s abstraktním obsahem a tvarem Eliášova okna z vrstveného skla v netradičním napětí.“⁹⁹

Další Eliášovou realizací s Kapkou Touškovou, která je v literatuře dokumentována z velké části pouze fotografiemi, bylo okno v barokním kostele v Bílovicích [19] z roku 1972,¹⁰⁰ který byl za doby totality změněn na svatební síň.¹⁰¹ V této vitráži též použil Eliáš zcela novou originální technologii horizontálně řezaného, oboustranně reliéfně tvarovaného skla.¹⁰²

Po skončení totalitního režimu v Československu se otevřely dveře pro stavění a opravování sakrálních objektů, jež mohly vznikat bez jakéhokoliv zakročení státu (jen historické sakrální stavby jsou pod dohledem Národního památkového ústavu). Od této doby jsou realizace v sakrálních prostorech spíše závislé na investicích. Vitraj je velice často používána v nových i historických sakrálních stavbách a má nespočetně možných možností, jež mohou nést hlubší ikonografické téma.

⁹⁸ ADLEROVÁ 1975, 18.

⁹⁹ KLIVAR 1985, 368.

¹⁰⁰ V článku KLIVAR 1985, 368 je uváděný rok 1973.

¹⁰¹ ADLEROVÁ 1975, 18.

¹⁰² HOŠKOVÁ 1994, nepag.

V červnu roku 1987 byl papežem Janem Pavlem II. vyhlášen „mariánským rok“. Výzva k prohloubené úctě a důvěře v „Pomocníci a ochranitelku křesťanů“ vybědla P. Pavla Procházku, mladého kněze v Třešni k tomu, aby se v této časově omezené adorační době rozhodl pro vytvoření čtyř oken v lodi kostela sv. Martina a aby připomínaly trvalejší viditelné znamení mariánského roku. Duchovní P. Pavel Procházka jako zřizovatel vypracoval ikonografický koncept cyklu čtyř vitrají v jedné spojující mariánské myšlence. Také si sám zvolil v roce 1987 „na základě předložených vizitek výtvarné práce“ jako autora umělce Jana Exnara.¹⁰³

Byla to první příležitost pro Jana Exnara¹⁰⁴ realizovat vitraje do historické sakrální architektury v letech 1988–1989 pro farní kostel sv. Martina v Třešti. Jednalo se o vitraje o rozměrech 360x140cm. Poprvé zde bylo udáno přesné obsáhlé zadání tématu. „Nové bylo prostředí nejen ve svém duchovním určení a ustrojení, nýbrž i v kvalitě a intenzitě aktivního světla.“ Velice nový a neobvyklý byl průběžný dialog mezi farářem a umělcem, který vedl k vzájemnému poznání a porozumění. Exnar se musel vyrovnat s tématem, který mu zadal kněz Pavel Procházka a rozepsal mu je do čtyř samostatně obsahových tezí. Všechny vitraje vzešly z dějové biblické osnovy. První dvě vitraje na jižní straně zdi kostela zobrazují: „Panna Marii při zvěstování“ a „Panna Maria a Ježíškovo dětství“. Na severní straně vitraje mají námět „Maria, služebnice Kristova v díle Vykoupení“ a poslední realizace „Maria, jako panna a matka vzor církve“. Byl to nevšední ikonografický program, ovšem sjednocený mariánskou tematikou. Nikterak nejednoduchý a nejednotvárný úkol musel Exnar vyjádřit.¹⁰⁵ „Neméně určující byla i skutečnost, že pro Exnarovu dosavadní zkušenost zcela nové prostředí katolického kostela a živého církevního společenství jej zároveň uvedlo do prostoru slohové sakrální architektury, původní gotická stavba, která byla zbarokizována, jež je reálně i duchovně spoluutvářen živým, proměnlivým proudem světla pronikajícího dovnitř okny. Vytvořit obrazovou strukturu, v níž by umělecky přesvědčivě rezonovaly jednotlivé myšlenky náročného scénáře, bylo pro Exnara stejně závažné jako podat toto své „čtení“ tak, aby se jeho barvy a tvary, ty monumentální oprostěné znaky, propojující figuru s atributem nebo dynamickou

¹⁰³ HARTMANN 1991a, 85.

¹⁰⁴ Jan Exnar se narodil 27. července 1951 v Havlíčkově Brodě. Střední školu studoval v letech 1966–1970 a to na Sklářské uměleckoprůmyslové škole v Železném Brodě v oboru hutní sklo pod vedením prof. Pavla Ježka. Po absolvování střední školy šel studovat na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze do speciálního ateliéru sklářského výtvarnictví u prof. Stanislava Libenského. KŘEN 2002, nepag. A ještě zde, před absolutoriem v roce 1976, při závěrečných studijních úlohách realizuje první vitraj do architektury. Od roku 1977 žije a pracuje „na volné noze“ v Havlíčkově Brodě. HARTMANN 1981b, nepag.

¹⁰⁵ HARTMANN 1991a, 85.

linií a skvrn, nerozpustily v přílivech aktivního světla a zároveň neroztékaly tím, co se vnějšího prostředí do obrazu okna přirozeně dostává.“¹⁰⁶

Ve vitraji „Panna Maria při Zvěstování“ [20] byla použita jednoduchá kompozice figur a monochromní červená barva. Namalována jdoucí Panna Marie a nad ní archanděl Gabriel, velice symbolické zobrazení, ale nádherně vystihuje situaci. Díky malířskému podání žádná postava nepůsobí strnule a schematicky. Postavy vydávají ze sebe jakoby vnitřní vyrovnaný pohyb.¹⁰⁷

Druhá vitraj na jižní straně kostela měla zadání „Panna Maria a Ježíšovo dětství.“ Exnar zvolil téma Útěk do Egypta [21]. Kompozice je dána do modré barvy.¹⁰⁸ Panna Maria má scelující znakovou strukturu, její figura je monumentální a dominantní v celé vitraji. Ježíšek zde je spodobněn jako symbol světla, skrz něj nejvíce proudí ve vitraji světlo. Ježíš Kristus, Spasitel, je jediným světlem světa. „Neboť Bůh, který řekl „Ze tmy ať zazáří světlo,“ osvětlil naše srdce, aby nám dal poznat světlo své slávy ve tváři Kristově.“ (2K 4, 6) „I vy jste kdysi byli tmou, ale nyní vás Pán učinil světlem.“ (Ef 5,8) „Vy jste světlo světa. Nemůže zůstat skryto město ležící na hoře. A když rozsvítí lampu, nestaví ji pod nádobu, ale na svícen: a svítí všem v domě. tak ať svítí vaše světlo před lidmi, aby viděli vaše dobré skutky a vzdali slávu vašemu otci v nebesích.“ (Mt 5, 14-16)

Na severní straně kostela se nachází třetí okno „Panna Maria, služebnice Kristova v díle Vykoupení“ [22]. Exnar chtěl více prohloubit duchovní stránku.¹⁰⁹ Panna Marie je zde zobrazena jako oranta, gesto je výrazem přimlvy za duši zemřelého.¹¹⁰ Působnost vitraje zvýrazňuje hlubší významem obsahu pomocí červené barvy a tvar figury, který připomíná kříž, protože Marii život je spjatý s vykoupením Ježíše Krista.

Čtvrté okno „Maria, jako panna a matka vzor církve“ [23]. II. vatikánský koncil o Marii hovoří v souvislosti s církví a společenstvím věřících, jelikož Marie svou láskou pomohla, aby se zrodili v církvi věřící. Exnar pojal figuru Panny Marie monumentálně a působící vnitřním klidem. Vitraj má světle modrou barvu.

Práce na tomto díle přinesla Janu Exnarovi zkušenosti a další motivaci k novým projektům: v početných kreseb, respektive v zkušebních sklo malbách se připravil na zadání, které získal v roce 1996 v gotickém kostele sv. Markéty v Loukově.¹¹¹

¹⁰⁶ HARTMANN 1991b, 41–42.

¹⁰⁷ HARTMANN 1991a, 85.

¹⁰⁸ HARTMANN 1991b, 40.

¹⁰⁹ HARTMANN 1991a, 85.

¹¹⁰ ROYT 2006, 188.

¹¹¹ HARTMANN 1991a, 85.

V lodi sv. Markéty se nacházejí tři okna, na jižní straně dvě a na severní straně jedno okno, do roku 1996 zde byly čiré a nezdobené vitráže, které propouštěly do kostela příliš moc denního světla. Jan Exnar zvolil zasklení, které mělo vyvolávat iluzi temného středověkého interiéru, ale spíše ztemnil vnímání středověké nástěnné malby z konce 14. století, které byly objeveny v roce 1941.¹¹²

Jan Exnar, který při návštěvě Francie a Německa stanul v tváři v tvář před vitraje v katedrálách v Remeši, Metách, Štrasburku a pařížské Sainte Chapelle, se asi velice mocně dotkl interiér katedrály v Chartres, ono zvláštní ztemnělé prostředí, jakoby bez hranice, protkávané a křížované, naplněné a opouštěné paprsky světla, s velkolepou růzností vysokou nahoře, s obřím oknem, oknem světa, oknem, jímž na nás hluboko dole jako by hleděl svět, univerzum, aby tokem svého světla proměnil tento prostor v mystérium nekonečnosti. Tyto zážitky byly ještě vytříbené v průběhu let s vlastní tvorbou Exnara a otázkami, které si během realizace kladl. Exnar se chtěl inspirovat ideologií Chartres. Symbol a podstatu umění „klasické“ vitraje a její vrcholné, následně již nedosažitelné spirituální a výrazové intenzity, kterou použil při tvorbě vitrají ve sv. Markétě v Loukově. Jeho záměr byl provokován vzpomínkou na ono zdánlivě potemnělé, temnosvitné, a přece tak průrazné světlo gotických vitrají.

Traduje se, že František Kupka vodil své žáky ve Francii po katedrálách, zájem těchto výprav nebyly technické aspekty sklomaleb ani jejich ikonografické koncepty, ale šlo o světelný efekt vitrajích. Zde viděl Exnar hlavní motiv barvy jakožto podstatu, přes kterou prochází světlo skrz „malbu a sklo“, jako spiritualizované matérie a v intenzitě její výřečnosti stěží jinak dosažitelný než právě zatavením barvy ve vitraji. A zároveň jev světla, nabitého barevnými energiemi, které se ze své podstaty může dotýkat religiozních obsahů. Exnarovy vitraje ve sv. Markétě jsou v čase, místě, v rozsahu a dimenzi jak jen možno vzdálené svým velkým vzorům. Nicméně se tu v nové, původní artikulaci vyjevuje něco podstavného z ducha, krásy a síly oné velkolepé éry. Totiž pojetí vitraje nikoli jako esteticky kultivované hry transparentních a opakních ploch, nýbrž jako dramatické setkání a utkání barvy a světla. Exnar všechno směřuje k barvě, nasazované ve zvýšené materialitě. Je to jakoby jen a jen ona, aniž má k tomu zapotřebí neprůhledné nosné kovové konstrukce, stavěla pevnou hráz přívalu světla zvenčí, která se skládá z temně hutných barevných skel, na kterých je bohatá a energická malba. Světlu, které tak často v malovaných oknech rozbíjí na tvar a rozpouští barevnost, je dáno, aby promlouvalo jako

¹¹² SOMMER 1999, 77–79.

magický strůjce divu a mystéria, kdy jeho záblesky a záření dávající dynamickou životnost tvarovým konfiguracím a detailům na vitrají.¹¹³

Na třech Loukovských vitrají je realizován osud patronky kostela. Markéta Antiošská byla světice ve středověku oblíbená, často zobrazovaná a uctívána. Jedná se o legendární pannu mučednici, o které neexistuje žádný doklad a proto byla v roce 1969 odstraněna ze všeobecně platného církevního kalendáře.¹¹⁴

Přípravné tušové kresby k oknům mají pro Exnara svůj specifický význam. První kroky v načrtnuté struktuře slouží jako dokumentační východisko [24]. Zjednodušený motiv postavy sv. Markéty [25] bez účelového zakotvení v prostoru má více prohlubovat duchovní obsah tématu. Kresby jsou pojaté plošně a jen s jemnými náznaky jejich možné budoucí materiálové podstaty. Zaznamenávají základní podobu světice v tom smyslu jakoby autor hledal a ověřoval působení zvolené formy.¹¹⁵

Exnar se snažil skloubit dohromady život sv. Markéty, barvy vitrají a základní symboly církve a vyjádřit je ve třech klíčových symbolech. První vitraj, která se nachází na jižní straně lodi, s názvem „Slovo“ [26].¹¹⁶ „Na počátku bylo Slovo, to Slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechno povstalo skrze ně“ (Jan 1,1-3). Vitraj zobrazuje hranol/ krystal/ nerost, který je průhledný vzhledem k ostatním nerostům a proto v něm lidé viděli spojení ducha a hmoty. Symbolika krystalu je čistota, jasnost a ryzost, ve vztahu k Panně Marii její neposkvrněné početí. Použil zde modrou barvu, která vyjadřuje božství a pravdu. Poněvadž pravda je stálá a trvalá jako nebeská obloha a je zde ve znamení věrnosti tak jak sv. Markéta zůstala věrná víře. Také je barvou Mariina pláště a Panny Marie vůbec.¹¹⁷ Označuje setkání se Slovem a rozšíření víry.

Na jižní straně je ještě druhá vitraj nazvaná „V horách“ [27] s podtextem: „Slova utrpení ve víře“.¹¹⁸ Podle legendy sv. Markéta byla údajně dcerou pohanského kněze. Kvůli křesťanské víře ji otec zavrhl a byla nucena odejít do hor, kde pásala ovce. Antiošský prefekt se s ní zatoužil oženit, ale ona ho odmítla a prohlásila se za křesťanku. Byla krutě mučena a uvalena do žaláře. Zde se jí zjevil satan v podobě draka a chtěl ji zahubit. Ale kříž, který držela v ruce, ji od netvora zachránil a do druhého dne se dívce rány zacelovaly.¹¹⁹ Kříž ve formě hvězdy, který symbolizuje Kristovu oběť, znamená církevní autority a obecněji křesťanství. Je nástrojem Kristova triumfu nad smrtí a triumf

¹¹³ HARTMANN 1997, 28–29.

¹¹⁴ HALL 1991, 262.

¹¹⁵ KŘEN 2002, nepag.

¹¹⁶ HARTMANN 1997, 29.

¹¹⁷ STUDENÝ 1992, 183.

¹¹⁸ HARTMANN 1997, 29.

¹¹⁹ HALL 1991, 262, 238.

křesťanské víry. Význam podtrhuje červená barva vitraje, jež poukazuje na Kristovu oběť na kříži.¹²⁰ Hvězda na celé kompozici svítí a nese symbol duchovního světla, které proniká temnotou.

Třetí vitraj se nalézá na severní straně lodi s názvem „Utrpení“ [28].¹²¹ Sv. Markéta byla sřata, těsně před smrtí řádala v modlitbě, aby řehotné řeny jejím vzýváním porodily své děti ve zdravý, jako ona byla vysvobozena z drakova břicha.¹²² Tři nože ři drápy jako říměr utrpení a muřednické smrti, již svou věrnost Slovu tato svatá panna podle legendy zaplatila.¹²³ V této realizaci je použita zelená barva jako symbol smrti, smutku a funebráckých praktik. Zelená je barvou rostlin, řivota, jara, svěřesti a vody. Je také barvou každoročního obnovování řírody, dlouhého řivota, naděje a nesmrtelnosti. Je považována za barvu zprostředkování, neboť sama vznikla z modré a řluté souvislosti ze symbolu ráje.¹²⁴

Při realizaci vitraje se na práci podřileli a pomáhali Janu Exnarovi při osazování: Jiři Černohorský, Vilém Voňka a Martin Steller.¹²⁵

Chtěla bych ředstavit tvorbu dvou současných umělců, kteří začali tvoři vitraje do sakrální architektury od 80. let, jsou jimi Jan Jemelka a Karel Reřlík. Jejich tvorbu jsem dala na konec mé práce, protože na konci 20. století realizovali nejvíce vitrají v sakrální architektuře jak nově vzniklé tak i historické. Jejich tvorba je úplně rozdílná, ale přeci mají něco společného a jde o vyjádření myšlenky víry v realizaci, kdy dílům dávají hlubší ikonografický obsah. Myslím si, že je to způsobeno jejich vírou v Boha, i když Karel Reřlík studoval dějiny umění a je obeznámen s řirokým kontextem výtvarného umění a externě vyučuje na Fakultě architektury VUT v Brně řředmět symbolika sakrální architektury.

¹²⁰ ROYT 2006, 137–144.

¹²¹ HARTMANN 1997, 29.

¹²² HALL 1991, 262, 262.

¹²³ HARTMANN 1997, 29.

¹²⁴ STUDENÝ 1992, 343.

¹²⁵ HARTMANN 1997, 30.

Jan Jemelka¹²⁶ s touto výtvarnou disciplínou poprvé setkal v roce 1980, kdy tvořil ozdobná dvě okna do kostela sv. Barbory ve Chvalkovicích u Olomouce ve spolupráci s architektem Tomášem Černouškem. Nešlo však o pravou vitraj, umělec pracoval technikou lepeného skla s překrývajícími se barvami a tyto dvě okna nazval Chléb a Víno. Vyzkoušel své možnosti v tomto oboru a mohl přistoupit k řadě dalších „pravých“ vitrají.¹²⁷ Během následujících let se Jemelka spolu s arch. Černouškem účastnil na několik prací při úpravách liturgických prostorů dle požadavků II. vatikánského koncilu. Jemelka ve vitrajích se snaží nikoliv o popis vnějšího děje, nikoliv o realizovanou figuraci, ale o to, aby jeho okna vyzařovala ono neviditelné světlo, které proniká přímo k naší duši.¹²⁸ Jeho realizace z prvních let mají stejnou charakteristiku, o kterých se vůbec nepíše a jsou jenom sepsány. Vytvořil: dvě barevné vitraje, jež už jsou dělané klasickým způsobem ploché barevné sklo spojované pomocí olovených pásků, do kostela Narození Panny Marie v Uherském Hradišti–Sady v roce 1982, sedm barevných vitrajových oken do kostela sv. Petra a Pavla v Kunovicích u Uherského Hradiště (1985),¹²⁹ dvě vitrajová barevná okna s malbou podle písně sv. Františka z Assisi pro farní románský kostel sv. Petra a Pavla v Řeznovicích (1986),¹³⁰ v jenž probíhala liturgická úprava s uplatněním litého skla v oltáři a svatostánku, navržená architektem Miroslavem Vochtou (1986–1988).¹³¹ K těmto realizacím je nutno zmínit také interiérovou výzdobu s vitrají pro smuteční síň ve Zbýšově u Brna (1984) a monumentální polychrom dřevěného reliéfu pro kostel v Kyselovicích (1983). Na některých zakázkách spolupracoval s přáteli, akad. sochařem Otmarem Olivou a arch. Miroslavem Vochtou. Jemelkovi vitraje do sakrálního prostoru se vyznačují mimořádným citem pro barvu a hru světla. Spirituální téma je psáno s moderní básnickou volností a rozhodným smyslem pro funkční působivost. Přesto je výtvarné zjednodušení témat v barevné ploše jednoznačně podřízeno biblickému smyslu. Tvůrce směřuje k důležitým symbolům a klíčovým elementům. Postup při nich hledá a vytyčuje základní filosofické pojmy. „Rozvinutí obsahového bohatství těchto výtvarných „pojmu“ je ovšem v moci diváka, myšlenkové individuality a fantazie. Jemelkovy práce v interiérech snesou nejpřísnější měřítka. Umělec v nich neslevil tlaku lidového vkusu. Sleduje svou vlastní představu výtvarné kvality a současně prakticky dosahuje, že se i takové dílo nakonec

¹²⁶ Narodil se 3.5.1953 v Praze. Studoval na SPUŠ v Brně u prof. J. Coufala (1972). V roce 1978 dokončil studia na malířství u profesora Jana Smetany na Akademii výtvarných umění v Praze. Zabývá se malbou, grafikou, ilustrací a navrhováním vitrajových oken, převážně do sakrální architektury. Od roku 1980 je ve spolupráci s mistrem sklenářem Petrem Kolímským a dílnou GV z Bakova nad Jizerou a vzniklo asi na čtyřicet realizací v architektuře doma i zahraničí. KARCUBOVÁ 2008, 80.

¹²⁷ ZAPLETAL 1989, nepag.

¹²⁸ RECHLÍK 1991,20.

¹²⁹ BINDER/RECHLÍK 1991, 34.

¹³⁰ <http://www.kostel-reznovice.isidorus.net/dejiny-cz.htm>, vyhledáno 5.12.2009.

¹³¹ VAVERKA 2001, 135.

setkává s širokým pochopením a obdivem. Přináší radost a vytržení nejen intelektuálům, ale obyčejným lidem.“¹³²

Cyklus deseti vitrají v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích z roku 1989 jsou propojené jednou ikonografickou tématikou andělů. Například vitraj Padající anděl [29], Anděl–hora–hostie, Andělé [30], všechny zbývající vitraje v kostele v Kozlicích a cyklus osmi vitrají v kostele sv. Jiljí v Brně–Líšni (1991–1992), jež jsou tvořené v tématicce Posledního soudu, mají stejnou abstraktní formu. Jan Jemelka nenapodobuje skutečnost, nýbrž dotváří a idealizuje v tom smyslu, že objevuje skrytou harmonii a dokonalost. Jeho realizace se zakládají na abstraktnějším stylizovaném výrazu.¹³³ Jana Jemelka se snaží dotvářet svým vytříbeným smyslem pro barvu atmosféru kostelů, jež předmětem systematického výtvarníkovy zájmu je architektura. „Jemelka je přesvědčen, že právě architektura je oním místem, kde umělecké dílo a krása nachází svou pravou funkci, totiž sloužit životu.“¹³⁴

Vitraje v novostavbě kostela sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci (1999–2000) Jan Jemelka vytvořil úplně jiným způsobem. Není to pouze abstraktní tvary a jednotlivé barvy, zde už se snaží o jemné naznačení figury (konkrétních částí) – hlava Panny Marie, symbol Krista jako slunce. Vnitřek kostela je vzdušný a světlý díky mohutné kopuli, do níž zasahují částečně velká lomená okna, která se skládá z osmi částí. Vitraje dotvářejí světlost prostoru a barevně tónují interiér.¹³⁵ První okno s názvem Kristus Slunce [31] (1999) se nachází na jižní straně presbytáře a zasahuje až do lodě.¹³⁶ Slunce symbolizuje „cestu ze tmy do světla, tedy přesněji z „noci ukřižování“, kdy se nebe zatmělo. Na pozadí břevna kříže vytryská slunce – světlo, energie, život – tedy Kristus. Tím, že se pro nás nechal Kristus umučit, vytryskla obrovská energie – napořád do dalších dní, věčná energie, která se rozlévá dodnes. Ze středu té tmy – ve vitraji z fialových a temných modří, „roztrhlé opony nebe“, vystřikují kapky krve – rudé bolesti, „svatozáře krve mučedníků“. Mísí se s krví Kristovou a padají dolů k nám, sem na zem „do nás“ – těžké kapky do kvetoucích jabloní. Rány, jizvy, brány ze slunce otvírají život krajině. Sady zelenobílé jarní zeleně jsou kropeny sluncem.“ Velikonoce se nacházejí na levé straně dole okna – namalováno jako kroupení krví. „Na opačné pravé dolní části okna se vše rozsvěcuje – zlatožluté fanfáry trub, vodotrysk trub a andělů, bílá a zlatá – znovu se slaví vzkříšení.“¹³⁷ Druhá vitraj,

¹³² ZAPLETAL 1989, nepag.

¹³³ PECKA 1992, 17.

¹³⁴ ZAPLETAL 1989, nepag.

¹³⁵ VAVERKA 2001, 327.

¹³⁶ KARCUBOVÁ 2008, 79.

¹³⁷ http://www.pustkovec.farnost.cz/kostel_pustkovec.htm, vyhledáno 5.12.2009.

kteřou jsem ještě zahrnula do mé práce byt' je vytvořena v roce 2000, s názvem Panna Maria Královna Míru [32],¹³⁸ „V celé spodní části okna je země. Země nasáknutá bojem, (vpravo dole) je válka. V růžích jsou trny bolesti. Ze sedmibolestného srdce vyrůstá kytice žhavá utrpením. Strom vyrvaný z kořenů – pod ním rodina – tři ptáčci (pravá část okna směrem ke středu okna). Sad rozkvetlých stromů a luk (levá část okna dole ke středu vitráže) – zemský ráj to napohled – květy dne, ptačí namlouvání, čas lásky. Noční květy, krajina utichlé tajemné noci (levá část okna dole úplně do kraje). Nad těmito podobami země se vine linie lemu roucha Panny Marie zdobená korálky růžence. Uprostřed růžencové šňůry (střed okna, ve spodních cípech dvou středových polí) je silueta hlavy Panny Marie se dvěma studánkami očí. Celou střední plochu vitraje (od levého až k pravému okraji okna) vyplňuje plášť Panny Marie. Maria ochránkyně rozprostírá svoji náruč pláště nad celým světem. Směrem nahoru do okna plášť mizí a „rozpouští se v nebe“. Okno se rozzařuje. Ve středních dvou polích nahoře je koruna – „diamant celé vitraje“.“ Při práci na druhém okně ještě byla válka v Jugoslávii. Proto se dole nachází nápisy bellum(válka) a pax(mír).¹³⁹ Další tři okna u kruchty byly dokončeny až po roce 2000, které jsem už sem nedala.

Zájem Karla Rechlíka¹⁴⁰ o liturgický prostor a sakrální architekturu paralelně probíhá s jeho volnou tvorbou. Tento zájem byl zpočátku teoretický: v roce 1973 absolvoval studia dějin umění diplomovou prací na téma Sakrální architektura 1918–1938, k níž se vrátil v disertační práci ještě o rok později. Koncem sedmdesátých let se začíná problémem liturgického prostoru věnovat také autorsky. Hned první realizaci se mu podařilo získat v roce 1979 v kostele Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně, o tomto kostele jsem již

¹³⁸ KARCUBOVÁ 2008, 79.

¹³⁹ http://www.pustkovec.farnost.cz/kostel_pustkovec.htm, vyhledáno 5.12.2009.

¹⁴⁰ Narozen 1.3.1950 v Brně. Vystudoval dějiny umění na Filosofické fakultě UJEB v Brně a přitom soukromě studoval malbu(1962–1967). Hlavní autor a spoluzakladatel Křesťanské galerie v Brně, spoluzakladatel a ředitel Diecézního muzea též v Brně a to v letech 1993–1998. MALÝ 2003, 288. „Samostatná tvorba Karla Rechlíka se formovala již v letech 1967–1970. Odvíjela se v názorové blízkosti surrealismu a překvapovala nejenom vysokou technickou úrovní malířského přednesu a nápaditostí invence, ale především svým experimentálním charakterem, pojetím, za nímž již v počátku jeho tvůrčí cesty stálo úsilí směřující k ustanovení malířské formy jako citlivého komunikačního nástroje, schopného výtvarně petrifikovat a tlumočit latentně přítomné, jinými výrazovými prostředky však nepostižitelné psychické děje.“ Od počátku se věnuje figurativní malbě. ŠEVEČEK 1987, nepag. Od poloviny 70. let dochází v jeho tvorbě k redukci barevné škály na modré a hnědé tóny v komponované do bílého prostředí obrazu, jež nesla význam symbolu čistoty, nevinnosti a nekonečného prostoru, otevírajícímu se našemu úžasu a našim věčně nezodpovězeným otázkám. „Obsahově se Karel Rechlík vymezil na několik nosných témat, která zkoumá v různých výrazových nuancích. Jedná se o klasická ikonografická schémata z biblického příběhu, aplikovaná většinou bez jakýkoliv atributů.“ BINDER 1998, 170.

psala u Bohumila Eliáše, ale realizace je z let 1972–1973. Podařil se mu vytvořit návrh,¹⁴¹ který je v důsledně prokomponovaný s výtvarnou logikou stylizované anatomii prostorově cítěné formy torza mužského aktu a sdružuje se v zásadě celé jeho předchozí obrazové tvorby. Brněnská vitraj je ovšem příkladná i v ohledu památkové, když do rámce středověké architektury vnáší autonomní výtvarný a ikonografický prvek, jež zde i přes příznačnou expansivnost autora pojetí nepůsobí rušivě, neboť na úrovni soudobého výtvarného cítění konstruktivně dotváří gotický prostor. „Tento rys, který je charakteristický pro celou Rechlíkovu tvorbu, má své výtvarné opodstatnění. Je součástí širšího myšlenkového proudu postaveného proti negativnímu trendu narušujícímu svazek člověka s vlastní minulostí a přírodou. Jde hlavně o program estetické obrody lidstva existenčně ohroženého nedialekticky, živelně uvolňovaným mechanismem světa techniky.“¹⁴² Vitraj se nachází v boční okně příční lodě baziliky. Navrhl na karton postavu Ukřižovaného v nadživotní velikosti. Korpus Ježíše na kříži zaujímá téměř dvě třetiny plochy třídílného gotického okna, vše ostatního je potlačeno jako například břevna kříže schází úplně, paže se ztrácí v energetické síti čar, tvořících pozadí. Hlavním výrazovým prostředkem je kresba olovených spojovacích pásků. Expresivní napětí rozechvělé linky zvýrazňuje použití bezbarvého neprůhledného skla dvou stupních průsvitnosti. „Celkové pojetí odpovídá kristologické ikonografii 20. století, rezignující na popisná zobrazení a konkrétní citace, soustřeďující se více na osobní reflexe a subjektivní interpretace filozoficko–teologického systému. Není to způsobeno pouze relativizací kánonu, nebo reakcí na umění 19. století, které se v oblasti související s liturgickou funkcí ocitá, přes některé více či méně zajímavé pokusy, ve slepé uličce. Toto pojetí, opírající se o změny teologického klimatu a s tím spjaté revokované úlohy o zobrazování biblických témat, se snaží být právo autenticitě výtvarné řeči a jejím formálním zákonitostem.“ Karel Rechlík se tento přístup snažil uplatnit při vitrajích pro chrám Nanebevzetí Panny Marie i při všech následujících pracích pro sakrální prostory a počínaje touto vitrají začíná jeho mnoholetá spolupráce se sklářským výtvarníkem Jiřím Klaškou, který realizoval většinu jeho návrhů.¹⁴³

Další Rechlíkovo dílo bylo pro farní kostel sv. Petra a Pavla v Jinošově v souvislosti s celkovou úpravou od architekta Victora Dohnala (1983–1984). Karel Rechlík byl vyzván k tomu, aby vytvořil do dvou gotických oken v kněžišti vitraje s postavami patronů kostela. Na tom místě stál nevyhovující oltář, který byl vyměněn za dřevěnou plastiku „Kristus

¹⁴¹ BINDER 1998, 171.

¹⁴² ŠEVEČEK 1987, nepag.

¹⁴³ BINDER 1998, 171.

vítězný“ od sochaře Miloše Vlčka a spolu s vitrajemi sv. Petra a Pavla od Rechlíka tvoří závěr presbytáře. Obsahově se Karel Rechlík většinou vymezuje jen na několik nosních témat, která zkoumá v různých výrazových nuancích. I když se jedná o běžná ikonografická schémata z biblického příběhu, aplikuje většinou bez jakýkoliv atributů, ale tady přesto použil jednoznačné atributy pro sv. Petra klíč a sv. Pavla meč a rozevřenou knihu. Obě postavy zaujímají téměř celou plochu okenních otvorů, které nepůsobí nikterak hieraticky. Mírné vychýlení postav z osy a vyklonění hlavy jsou výrazem lidské skepse a intelektuálního hledání. Vitraje jsou vícebarevné a skládají se z mnoha odstínů, od žluté přes okrovou až po hnědou barvu je vitraj doplněna několika modrými akcenty. Linky olovňených pásů jsou již vedeny klidněji a zachovávají složitou strukturu segmentů.¹⁴⁴

Díky svým úspěšným realizacím vitrají v sakrální architektuře Karel Rechlík byl postaven před další zakázku pro farní kostel sv. Vavřince v Dačicích. Mělo se realizovat osm vitrají, ale z finančních důvodů si fara mohla dovolit jen šest oken. Na cyklu vitrají Rechlík pracoval v letech 1989–1990 a toto jeho dílo je úplně odlišné než tvořil doposavad. Nejvíce se přibližuje tendencím vitrajové tvorby, které se vědomě odřikají možnosti práce s barvou, aby umocnily kvality prostoru soustředěného k centru liturgického dění. Nebyli to jen formální principy, jež jsou nesené vlnou abstraktního umění a minimal artu, které k této askezi vedou. Hlavní myšlenka Karla Rechlíka byla navázat na ideu cisterciáckého opata Bernarda z Clairvaux, který odmítal vše, co odvádělo od soustředěné modlitby, doporučoval grisaillové¹⁴⁵ vitraje. Použití nebarevných výplní oken napomohla zklidnění a sjednocení prostoru. Jako tématem vitrají Rechlík zvolil andělé, kteří adorují, zpívají, orodují atd. Postavy andělů jsou umístěny ve středu, půlkruhově klenutých oken, pozadí jim vytváří plocha tvarově kopírující okenní otvory vyplněná matným sklem. Pás mezi takto vymezenou plochu a ostění, zasklený čistým sklem, invenčně využívá působivých pruhledů do mimořádně hodnotného okolí kostela [33], tvořeného vzrostlými stromy a propojuje tak svět sakrální s profánním. Kresba, tvořená olovňenými spojovacími pásky, je dobře čitelná i z exteriéru a vytváří tak zajímavý negativní pendant k celému cyklu.¹⁴⁶

Ve spojitosti s obnovením řeholního života a kulturními činnostmi brněnských augustiniánů vznikla na Mendlově náměstí na Starém Brně v prelatuře kláštera nová kaple

¹⁴⁴ BINDER 1998, 171–174.

¹⁴⁵ grisaille(franc.)–barva v šedém tónu, napodobující reliéf. Oldřich J. BLAŽÍČEK/ Jiří KROPÁČEK. In: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991, 73.

¹⁴⁶ BINDER 1998, 174.

v letech 1994 až 1995.¹⁴⁷ Karel Rechlík začal pracovat na výtvarném řešení kaple už v roce 1992. Interiér byl realizován podle jeho celé koncepce výtvarných návrhů. Čtyři vitraje, které navrhl do sálu určeného pro zřízení nové kaple, jsou skládány jako celek a inspirovány legendou o sv. Augustinovi a chlapci s mušlí.¹⁴⁸ Hlavní dominanta interiéru je modrá barva, která je použita v doplňcích a vitrají. „Jejich námětem je příhoda, která se podle legendy přihodila sv. Augustinovi. Ten při procházce právě přemýšlel o tajemství Nejsvětější Trojice, když na břehu moře uviděl malé dítě, jak s lasturou přelévá vodu z moře do jamky do písku. Jakmile Augustin nad ním zastavil a s úsměvem sledoval jeho snažení, dítě k němu promluví a ujistilo jej, že přelití moře bude jistě snadnější úkol, než zodpovězení otázky, kterou si Augustin kladl.“ Výtvarná kompozice celku je založena na myšlence kontrastu mezi mohutností a nekonečností mořského živlu vůči malé křehké „nádobce“ našeho rozumu. Škála modrých tónů a linie vitrají spojují čtyři okna [34], jež jsou vedle sebe, do tvaru zvednuté vlny, která unáší mušlí – lasturu. Zjednodušený tvar lastury opakuje v mensy kruhového oltáře, nohy – mensa oltáře mají půdorys řeckého kříže. Kruhový oltář je umístěn na okrouhlém stupni, na kterém je položený modrým koberec, ve prostřed místnosti. Mensa jakoby se opticky vznáší na odhmotněné a průsvitné podnoži. Oltář je centem celého prostoru kaple a vedle se nachází samostatně stojící svatostánek, který je prosklený a vypadá jako kovový sloup. Prosvícená vitraj dřívek plní zároveň funkci věčného světla a vitrajová technika je uplatněná i u malého kříže stojícího na oltáři.¹⁴⁹ V interiéru kaple byla umístěna závěsná vitraj s Ukřižovaným, jejíž návrh byl původně určen do presbytáře kostela v Josefově roku 1989.¹⁵⁰ Kaple Augustiniánského kláštera sv. Tomáše na Starém Brně, jenž je v tomto případě investor, patří k těm sakrálním interiéřům, které důsledně vycházejí z liturgických koncepcí II. vatikánského koncilu a jež mohly vzniknout v plně soudobém vývojovém pojetí díky porozumění a spolupráci investora s výtvarníkem. Na realizaci vitrají se opět podílel sklářský výtvarník Jiří Klaška.¹⁵¹

Jednou z nejrozsáhlejších sakrálních staveb, vzniklých v českých zemích po revoluci 1989, která byla zamýšlena už v roce 1970, ale nebyla povolena tehdejší režimem, je novostavba farního kostela sv. Václava na Břeclavi (1992–1995). Chrám byl postaven podle architektonického návrhu Ludvíka Kolka z roku 1971. Na jejím vnitřním vybavením se projevila bezradnost investora. Do moderního interiéru byla dána kopie

¹⁴⁷ LANG 1996, 42.

¹⁴⁸ BINDER 1998, 174.

¹⁴⁹ LANG 1996, 42.

¹⁵⁰ BINDER 1998, 174.

¹⁵¹ LANG 1996, 42.

gotické Madony, barokní svatostánek a oltář a křížová cesta od Karla Stádníka, která působí zajímavě, ale trochu nesourodě. V roce 1995 investor při pořizování vitrají vybral Karla Rechlíka, aby udělal návrhy pro dvě okna v průčelí a dvě na kůru, a sklářskou dílnu „Vitráž“ Zdeněk Čáp a Milan Drábek, kteří realizovali vitraje od Karla Rechlíka a své vitraje [...] mezi pilíři věže po stranách presbytáře a bočních oken v lodi. Dvě okna od Karla Rechlíka s rozměrem 6x2m jsou umístěná v západní části chrámové lodi a jejich obsah Rechlík vymezil jen na novozákonní témata. Levé okno nesené v různých odstínech modré barvy znázorňuje „Křest Kristův“ [35], pravé, podané v postní barvě fialové, představuje „Snímání z kříže“ [36].¹⁵² Poslední dvě vitraje v rozměru 5x2m, které se nacházejí na kruchtě, představující anděly z posledního soudu s tématy „Andělé oslavují“ [37] a „Zmrtvýchvstání Krista“ ve žlutě oranžovém tónu.¹⁵³ Dynamická kresba a barevná střízlivost břevlenských vitrají svědčí o soustředěném, filozoficko promyšleném přístupu Karla Rechlíka k tématu a patří k nejhodnotnějšímu ikonografickému dílu v jeho tvorbě. U Zmrtvýchvstání a Oslavující andělů uplatňuje ikonograficky mnohovýznamová zobrazení andělů. V křesťanské ikonografii bývá anděl zástupně zobrazován jako znamení Boží přítomnosti, posel či ochránce. Rechlíkovi andělé jsou nezřídka též nositeli úzkostí a nevyřčených prosb člověka, jehož existenciální gesto nesou.¹⁵⁴ Současně pracoval na vitrajích, ale byly dokončeny až po vysvěcení kaple v roce 1996,¹⁵⁵ pro novostavbu kaple Panny Marie matky církve v Březině (okres Blansko). Sem navrhl Rechlík vitraje propojené s jedním tématem ochranného pláště Panny Marie, jež jako symbolický plášť obepíná celou budovu, laděný žlutými, hnědými a bílými segmenty a vyplňující okna po celé výšce stěn na třech stranách. Vitraje uplatnil i v podnoží oltáře a sloupovém svatostánku.¹⁵⁶

V roce 1997 realizoval pět oken pro chrám sv. Jakuba Většího v Místku, který byl po rekonstrukci. Malý kostelní prostor a nevelké okenní otvory předurčily komorní charakter celého cyklu vitrají. Rechlík použil témata ve vitrajích: proměnění Páně, Madona, Ježíš v Getsemanech a adorující andělé, které řeší formálně jiným způsobem, kdy využívá široké nabídky sklářských materiálů, přes který proniká více venkovního světla.¹⁵⁷ Další jeho vitraje můžeme najít v nově postavené kapli Nejsvětější trojice v Moravanech u Kyjova (okres Hodonín) od architekta Zdeňka Bureše, jehož návrh je z roku 1993 a realizoval se v letech 1994–2000. Půdorys kaple je trojúhelníkový a prostor lodi se sbíhá

¹⁵² BINDER 1998, 174.

¹⁵³ VAVERKA 2001, 287.

¹⁵⁴ BINDER 1998, 170–174.

¹⁵⁵ LANG 1997, 66.

¹⁵⁶ VAVERKA 2001, 291.

¹⁵⁷ BINDER 1998, 174.

k presbytáři, vyvýšený na dvou stupních, nad menzou je zavěšená rámovaná vitraj „Kristus na kříži,“ okenní vitraje znázorňují madonu a adorujícího anděla. Ve svatostánku jsou použita vitrajová dvířka s motivem plamenů věčného světla.

Karel Rechlík je stále umělecky činný 21. století např. jeho velice zajímavá práce pro chrám Panny Marie Vítězné, kde udělal vitrážový kříž na němž je postava ukřižovaného Krista a spojil s myšlenkou světla vzkříšení.

5 Závěr

Obroda vitraje/vitráže do sakrálního interiéru ve 2. polovině 20. století a její pojetí v moderním duchu, by jistě nebylo možné bez dlouhé tradice a kontinuity českého sklářství. Velké úspěchy českých sklářů na mezinárodních výstavách, kterých se mohli umělci účastnit navzdory nepříznivému ovzduší totalitního režimu, především z důvodu reprezentace východního bloku v zahraničí, umožnily, že mohly vzniknout kvalitní umělecké vitraje do církevní architektury od sklářů Stanislava Libenského, Jaroslavy Brychtové a Bohumila Eliáše.

Tavené sklo Brychtové a Libenského není pouze experimentem a uměleckým objevem, který má význam pro jejich vlastní tvůrčí práci. Má význam o mnoho větší. Jednak pro sakrální architekturu, pro podporu nového pojetí skla v ní v souznění s ostatními druhy umění, v tomto případě především s plastikou. Ovšem ne s plastikou v tradičním slova smyslu, a právě tak ne se sklem ve smyslu malovaných oken. Ukázalo se, že jejich umělecké vitráže z tavené plastiky přinášejí do interiéru ono to zvláštní světlo, které vnáší do prostoru duchovní dimenze. I tvorba Bohumila Eliáše v kostele Zvěstování Panny Marie v Dobrušce se snažila o nenarušení nástěnných maleb a prohloubení hierarchie v interiéru.

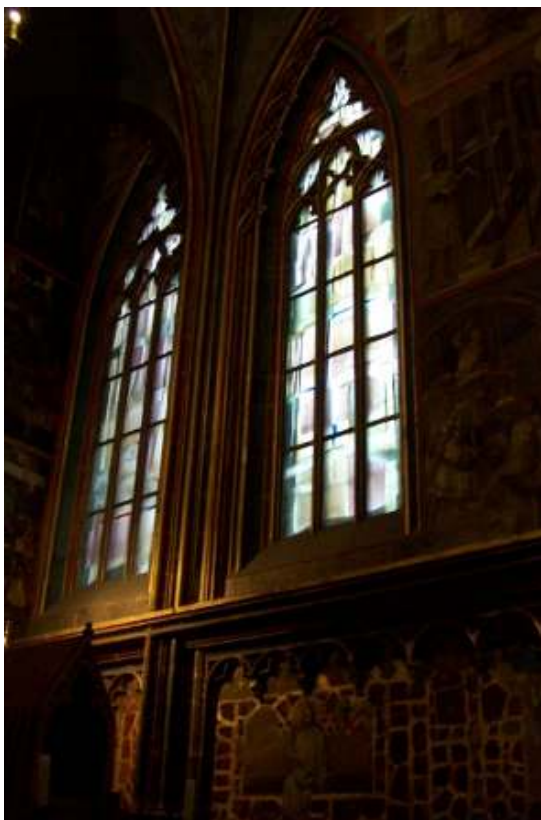
Z dnešního pohledu velice chytře bylo využito relativního politického uvolnění v druhé polovině 60. let, aby se mohly vzniknout vitraje v novém a zrekonstruovaném kostele od Ludvíka Kolka, které byly ovlivněny liturgickými změnami po II. vatikánském koncilu. Kolk se snažil držet zásady papeže Pavla VI. nepopisovat, ale „činit viditelným.“

Po sametové revoluci je veliký nárůst vitrají do sakrální architektury, které mohou nést ikonografické téma, aniž by někdo někoho utlačoval. Což jde vidět na spolupráci Jana Exnara s duchovním, jejich průběžný dialog vedl k vzájemnému porozumění a poznání při tvorbě vitrají do farního kostela sv. Martina v Třebíči.

V době totality se Jan Jemelka a Karel Rechlík snažili o uplatnění moderních vitrají v sakrálním prostoru pouze liturgických úpravách nebo historických kostelech, i přes extrémně nepříznivé podmínky vznikala jejich díla, která do dnes prokazují své kvality. Po roce 1989 narostl jejich počet realizací do sakrální architektury, že by si jejich vitraje zasloužily větší knižní pozornost.

Přínos mé práce je hlavně v celkovém shrnutí vzniku skla do sakrální architektury v 2.polovině 20.století, který jsem se snažila dát do historického kontextu. Svou práci bych rozdělila podle tří teorií možností, které ovlivňovaly vznik vitraje v totalitní režimu: zaprvé realizace jsou podporované s státem a reprezentují sklářskou tvorbu například vitráž v kapli sv. Václava ve chrámu sv. Víta od Libenského a Brychtové, zadruhé církevní snahy o liturgické úpravy po II. vatikánském koncilu a zatřetí geografické rozdělení věřících na území bývalého Československa a dnešní České republiky, kdy nejvíce vitrají bylo realizováno na Moravě, kde je velice silná katolická komunita.

6 Obrazová příloha



1. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: dvě vitráže v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120



2. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž –akcent červené barvy, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1967, tavená plastika, 700x120



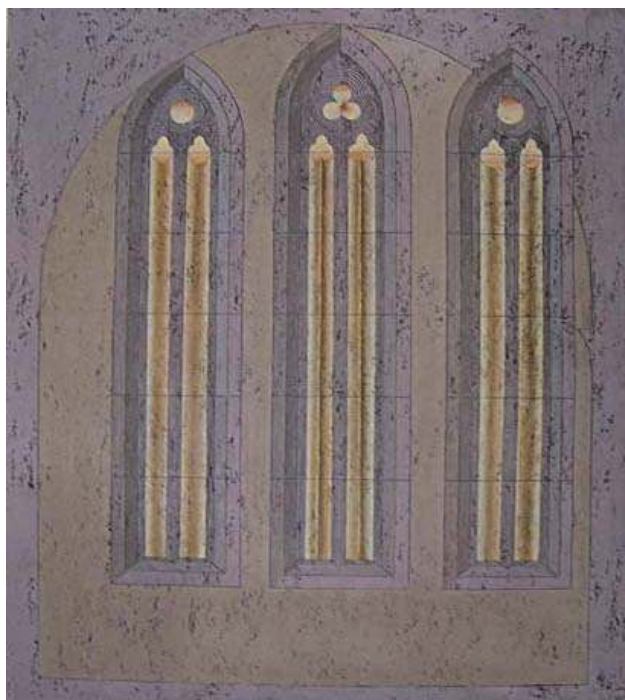
3. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž –akcent modré barvy, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120



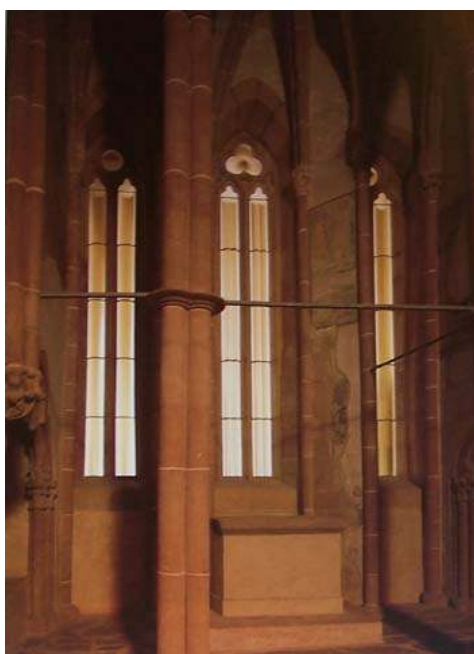
4. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: detail vitráže, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120



5. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž v kapli sv. Anny v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, 1975, tavená plastika, 120x70



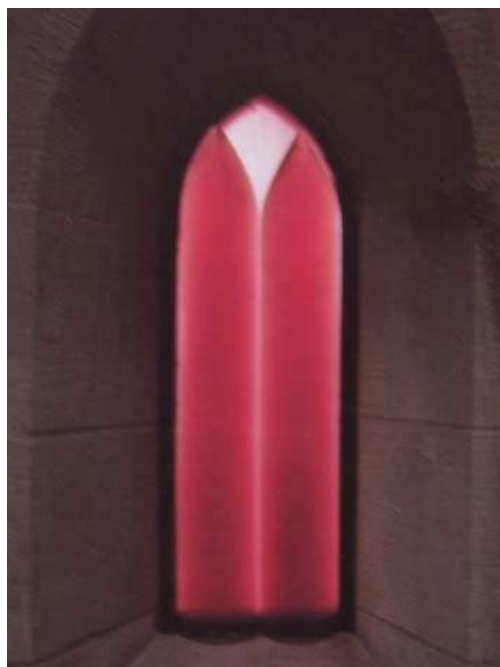
6. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: studie pro kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987, tempera, 105x95



7. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: tři okna v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika



8. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: modré okno v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika



9. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: červené okno v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika



10. Ludvík Kolem: vitraje v kostele sv. Josefa v Senetářově, 1971



11. Ludvík Kolem: kulaté okno v kněžišti v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitřáž



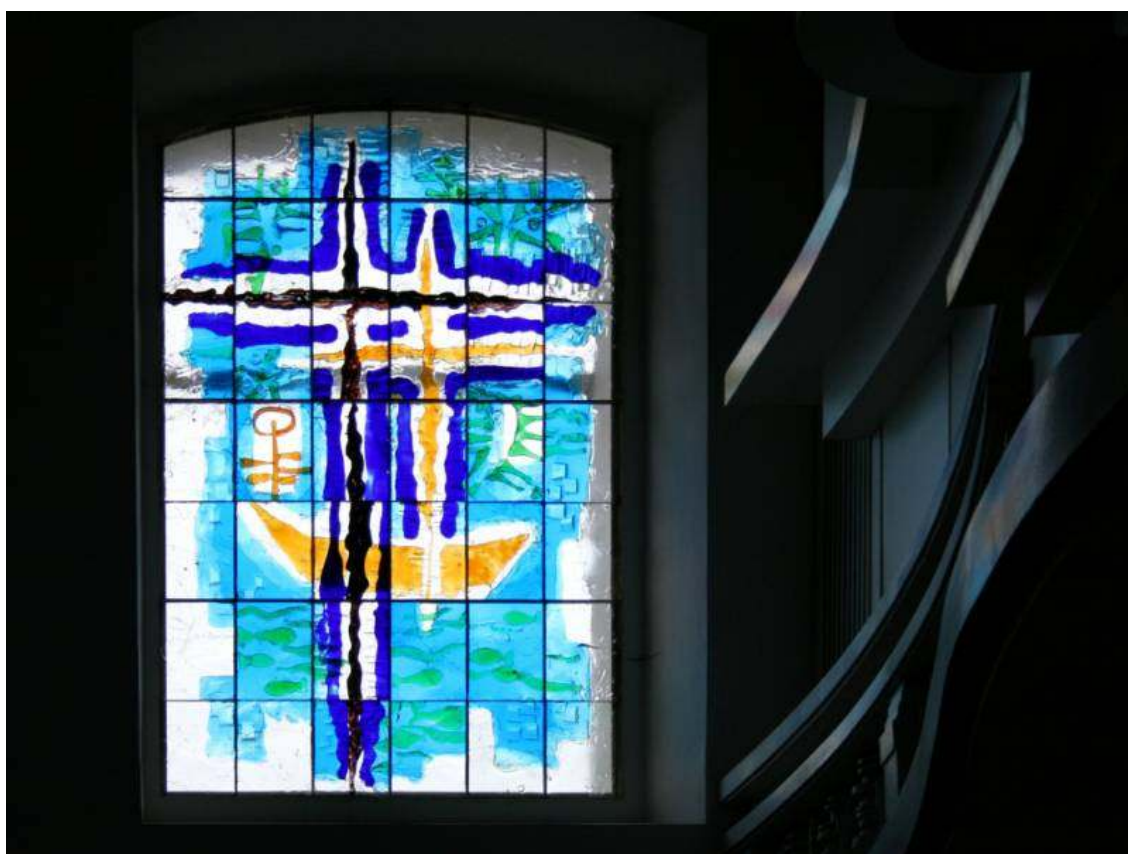
12. Ludvík Kolek: Ukřižovaný Kristus v presbytáři v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitráž



13. Ludvík Kolek: Obrácení sv. Pavla v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj



14. Ludvík Kolek: Smrt sv. Pavla v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj



15. Ludvík Kolek: Povolání sv. Petra v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj



16. Ludvík Koleč: Smrt sv. Petra v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj



17. Bohumil Eliáš: Meditace o stvoření světa, 1972–1973, vitraj



18. Bohumil Eliáš: vitráž v kostele Zvěstování Panny Marie v Dobříši, 1972, horizontálně skládané plochého sklo



19. Bohumil Eliáš: vitráž v kostele v Bílovicích, 1972, horizontálně skládané plochého sklo



20. Jan Exnar: „Panna Maria při Zvěstování“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988 –1989, vitraj, 360x140cm



21. Jan Exnar: „Panna Maria a Ježíšovo dětství“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988 –1989, vitraj, 360x140cm



22. Jan Exnar: „Panna Maria, služebnice Kristova v díle Vykoupení“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988 –1989, vitraj, 360x140cm



23. Jan Exnar: „Maria, jako panna a matka vzor církve“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988 –1989, vitraj, 360x140cm



24. Jan Exnar: Návrh pro kostele sv. Markéty v Loukově, 1996, tuž



25. Jan Exnar: Návrh pro kostele sv. Markéty v Loukově, 1996, tuž



26. Jan Exnar: „Slovo“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj



27. Jan Exnar: „V horách“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj



28. Jan Exnar: „Utrpení“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj



29. Jan Jemelka: Padající anděl v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích, 1989, vitraj



30. Jan Jemelka: Andělé v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích, 1989, vitraj



31. Jan Jemelka: Kristus Slunce v kostele sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci, 1999, vitraj



32. Jan Jemelka: Panna Maria Královna Míru v kostele sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci, 2000, vitraj



33. Karel Rechlík: z cyklu Andělé ve farním kostele sv. Vavřince v Dačicích, 1989–1990, vitraj



34. Karel Rechlík: čtyři vitraje, obětní stůlek, svatostánek a ambonu opatské kaple Augustiniánského kláštera na Staré Boleslavi, 1992–1995, vitraj



35. Karel Rechlík: „Křest Kristův“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj



36. Karel Reclík: „Snímání z kříže“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj



37. Karel Reclík: „Andělé oslavují“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj

7 Seznam vyobrazení

1. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: dvě vitráže v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120. Foto: autor
2. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž –akcent červené barvy, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1967, tavená plastika, 700x120. Foto: autor
3. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž –akcent modré barvy, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120. Foto: autor
4. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: detail vitráže, v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta v Praze, 1964–1968, tavená plastika, 700x120. Foto: autor
5. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: vitráž v kapli sv. Anny v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, 1975, tavená plastika, 120x70. Foto: autor
6. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: studie pro kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987, tempera, 105x95. Reprodukce: KLASOVÁ 2002, 204, obr. 214
7. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: tři okna v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika. Reprodukce: KLASOVÁ 2002, 207, obr. 218
8. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: modré okno v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika. Reprodukce: KLASOVÁ 2002, 209, obr. 220
9. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: červené okno v kapli Nejsvětější trojici v Horšovském Týně, 1987–1970, tavená plastika. Reprodukce: KLASOVÁ 2002, 205, obr. 216
10. Ludvík Kolek: vitraje v kostele sv. Josefa v Senetářově, 1971. Reprodukce: <http://www.senetarov.cz/kostel-sv-josefa.php>, vyhledáno 4.11.2009
11. Ludvík Kolek: kulaté okno v kněžišti v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitráž. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009
12. Ludvík Kolek: Ukřižovaný Kristus v presbytáři v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitráž. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009

13. Ludvík Kolek: Obrácení sv. Pavla v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009
14. Ludvík Kolek: Smrt sv. Pavla v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009
15. Ludvík Kolek: Povolání sv. Petra v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009
16. Ludvík Kolek: Smrt sv. Petra v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, 1974, vitraj. Reprodukce: <http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009
17. Bohumil Eliáš: Meditace o stvoření světa, 1972–1973, vitraj. Reprodukce: ROZSYPAL 2009, 261, obr. 274
18. Bohumil Eliáš: vitráž v kostele Zvěstování Panny Marie v Dobříši, 1972, horizontálně skládané plochého sklo. Foto: autor
19. Bohumil Eliáš: vitráž v kostele v Bílovicích, 1972, horizontálně skládané plochého sklo. Reprodukce: PETROVÁ 2001, 93, obr. 118
20. Jan Exnar: „Panna Maria při Zvěstování“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988–1989, vitraj, 360x140cm. Reprodukce: HARTMANN 1991b, 40
21. Jan Exnar: „Panna Maria a Ježíšovo dětství“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988–1989, vitraj, 360x140cm. Reprodukce: HARTMANN 1991b, 40
22. Jan Exnar: „Panna Maria, služebnice Kristova v díle Vykoupení“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988–1989, vitraj, 360x140cm. Reprodukce: HARTMANN 1991b, 41
23. Jan Exnar: „Maria, jako panna a matka vzor církve“ ve farním kostele sv. Martina v Třešti, 1988–1989, vitraj, 360x140cm. Reprodukce: HARTMANN 1991b, 41
24. Jan Exnar: Návrh pro kostele sv. Markéty v Loukově, 1996, tuž. Reprodukce: HARTMANN 1997, 6
25. Jan Exnar: Návrh pro kostele sv. Markéty v Loukově, 1996, tuž. Reprodukce: HARTMANN 1997, 18
26. Jan Exnar: „Slovo“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj. Reprodukce: HARTMANN 1997, 20
27. Jan Exnar: „V horách“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj. Reprodukce: HARTMANN 1997, 22
28. Jan Exnar: „Utrpení“ v kostele sv. Markéty v Loukově, 1996–1997, vitraj. Reprodukce: HARTMANN 1997, HARTMANN 1997, 24

29. Jan Jemelka: Padající anděl v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích, 1989, vitraj. Reprodukce: KARCUBOVÁ 2008, 10, obr. 3
30. Jan Jemelka: Andělé v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích, 1989, vitraj. Reprodukce: KARCUBOVÁ 2008, 31, obr. 16
31. Jan Jemelka: Kristus Slunce v kostele sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci, 1999, vitraj. Reprodukce: KARCUBOVÁ 2008, 64–65, obr. 33
32. Jan Jemelka: Panna Maria Královna Míru v kostele sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci, 2000, vitraj. Reprodukce: KARCUBOVÁ 2008, 62–63, obr. 32
33. Karel Rechlík: z cyklu Andělé ve farním kostele sv. Vavřince v Dačicích, 1989–1990, vitraj. Reprodukce: BINDER 1998, 173
34. Karel Rechlík: čtyři vitraje, obětní stolec, svatostánek a ambonu opatské kapli Augustiniánského kláštera na Staré Boleslavi, 1992–1995, vitraj. Reprodukce: BINDER 1998, 172
35. Karel Rechlík: „Křest Kristův“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj. Reprodukce: BINDER 1998, 171
36. Karel Rechlík: „Snímání z kříže“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj. Reprodukce: BINDER 1998, 171
37. Karel Rechlík: „Andělé oslavují“ ve farním kostele sv. Václava na Břeclavi (1992–1995 vitraj. Reprodukce: BINDER 1998, 171

8 Přílohy

8.1 Přepis dopisů

Odesílatel: Okresní stavební podnik Plzeň–sever

Adresát: Dílo, podnik ČFVU středisko výtvarná služba

VĚC Odstoupení od HS č.242/2/206/1/88/Hš/29 ze dne 27.1.1989

Okresní stavební podnik Plzeň-sever, závod 05-památky, jako odběratel, odstupuje tím to od HS 242/2/206/1/88/Hš/29, uzavřené dne 27.1.1989 k zajištění dodávky 7 vitráží do oken gotické kaple v Horšovském Týně.

K odstoupení od předmětné hospodářské smlouvy měl odběratel tyto závazné důvody:

- 1/ Návrh hospodářské smlouvy, včetně dodací lhůty 5.12. 1989, byl zpracován dodavatelem návrh dne 28.12.1988, a to v návaznosti na jednání umělecké komise ze dne 14.12.1988, která schválila návrhy autora na řešení jednotlivých okenních vitráží. Odběratel s navrženým termínem plnění souhlasil.
- 2/ Dne 1.12.1989 obdržel odběratel stanovisko dodavatele ze dne 1.12.1989, dle kterého nebylo možno splnit termín dodávky pro povětrnostní vlivy. Současně navrhovatel navrhl dodatečný termín plnění HS 1. pololetí 1990.
- 3/ S ohledem na klimatické podmínky měsíce prosinec 1989 odběratel s navrženým termínem nesouhlasil a přípisem ze dne 20.12.1989 sdělil dodavateli, že trvá na vázanost objemu finančních prostředků této akce na rok 1989.
- 4/ Dne 15.1.1990 obdržel odběratel stanovisko investora akce, tj. KSSPPOP Plzeň, ze kterého vyplynulo, že plánové finanční prostředky na akci měl investor účelově vázány na objekt a na rok 1989, a proto nelze rok 1990 s finanční částkou počítat.

- 5/ Na základě této skutečnosti odeslal odběratel téhož dne, tj. 15.1.1990 dodavateli výzvu ke splnění závazku nejpozději do 31.1.1990 s upozorněním, že při nesplnění tohoto termínu bude nucen od závazku odstoupit.
- 6/ Dodavatel svůj závazek ve stanovením dodatečné lhůtě nesplnil. S ohledem na tuto skutečnost a především pak s ohledem na stanovisko investora akce, odběratel od závazku odstoupil.¹⁵⁸

Václav Vylota
ředitel státního podniku

Odesílatel: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody Plzeň
Adresát: DÍLO – podnik českého fondu výtvarných umění

Zámek Horšovský Týn – HS č.242/2/206/1/88/Hš/29

Výše uvedenou hospodářskou smlouvu máme u Vás smluvně zajištěnou výrobu a montáž vitráží (ks 7) na zámek Horšovský Týn, v celkové hodnotě 550 000,- Kčs.

Vzhledem k tomu, že práce mají být zajištěné dle uvedené HS do 5.12.1989, žádáme o urychlené převzetí staveniště.

S pozdravem

Ing. Zdeněk Němec
technický náměstek¹⁵⁹

¹⁵⁸ Okresní stavební podnik Plzeň- sever, dopis uložený v NPÚ Plzeň.

¹⁵⁹ Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody Plzeň, dopis uložený v NPÚ Plzeň.

9 Seznam použitých pramenů a literatury

monografie/ monografie s podtitulem/kapitola v monografii:

- BORKOVSKÝ 1975 — Ivan BORKOVSKÝ: Svatojiřská bazilika a klášter na Pražském hradě, Praha 1975
- BURIAN 1970 — Jiří BURIAN: Okna katedrály sv. Víta, Praha 1970
- DRAHOTOVÁ 2005 — Olga DRAHOTOVÁ: Historie sklářské výroby v českých zemích I.díl, Praha 2005
- DURDÍK 1999 — Tomáš DURDÍK: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů, Praha 1999
- DVOŘÁKOVÁ 1963 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Horšovský Týn, státní zámek, městská památková rezervace a památky v okolí, Praha 1963
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů nevýtvarném umění, Praha 1991
- HARTMANN 1997 — Antonín HARTMANN: Loukov: Vitraj v kostele sv. Markéty, Havlíčkův Brod 1997
- HOŠKOVÁ 1994 — Simeona HOŠKOVÁ: Bohumil Eliáš sklo, obrazy, kresby, Praha 1994
- KARCUBOVÁ 2008 — Luisa KARCUBOVÁ: Povstání doteku, Uchopen v skrytu, Olomouc 2008
- KLASOVÁ 2002 — Milena KLASOVÁ: Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová, Praha 2002
- KOSTÍKOVÁ 1999 — Marie KOSTÍKOVÁ: Okna Svatovítské katedrály a jejich výzdoba, Praha 1999
- LOSOS 2006 — Ludvík LOSOS: Vitráže, Praha 2006
- MALÝ 1998 — Zbyšek MALÝ: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, Ostrava 1998
- MERHOUTOVÁ 2003 — Anežka MERHOUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 2003
- PANOFSKÝ 1981 — Erwin PANOFSKÝ: Význam ve výtvarném umění, Praha 1981
- PETROVÁ — Sylva PETROVÁ: České sklo, Praha 2001
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROZSYPAL 2009 — Ivo ROZSYPAL: Ivo Rozsypal sklo kresba malba, Sezemice 2009
- SOMMER 1999 — Jan SOMMER: Tři gotické kostely pod hradem Lipnicí, Praha 1999
- STUDENÝ 1992 — Jaroslav STUDENÝ: Křesťanské symboly, Olomouc 1992
- VAVERKA 2001 — Jiří VAVERKA (ed.): Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice, Olomouc 2001
- VINAŘ 1999 — Jan VINAŘ: Horšovský Týn, Hradní kaple, Plzeň 1999

článek v časopisu:

- ADLEROVÁ 1975 — Alena ADLEROVÁ: Kapka Toušková and Bohumil Eliáš—Glass in Architecture. In: Glass review, č. 7, 1975, 18–21
- BINDER 1998 — Ivo BINDER: Vitraje Karla Rechlíka. In: 54. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1998, 170–174
- DLOUHÁ 2001 — Markéta DLOUHÁ: Symbolika barev ve středověku. In: Kuděj: časopis pro kulturní dějiny, roč. 3, č. 1, 2001, 14–20
- FRANTZ 1996 — Susanne K. FRANTZ: Sklo v architektuře, šest českých sochařů. In: Umění a řemesla, 1996, č.3, 46–50
- HARTMANN 1981a — Antonín HARTMANN: Sklo- Jan Exnar. In: Umění a řemesla, 1981, č.3, 54–55
- HARTMANN 1991a — Antonín HARTMANN: Vitraje Jana Exnara. In: Umění a řemesla, 1991, č.3, 84–85
- HARTMANN 1991b — Antonín HARTMANN: Jana Exnar. In: Domov, bytová kultura a technika domácnosti, 1991, č.6, 38–41
- HOFMEISTEROVÁ 1961 — Jana HOFMEISTEROVÁ: Železnobrodské sklo v Bratislavě. In: Výtvarný život, č.4, 1961, 142–147
- HOFMEISTEROVÁ 1968 — Jana HOFMEISTEROVÁ: New windows in St. Wenceslas chapel. In: Glass review, 1968, 403–405
- KLIVAR 1964 — Miloslav KLIVAR: Integrace umění v socialistické architektuře. In: Výtvarná práce, ročník 12, č.8, 1964, 1
- KLIVAR 1985 — Miloslav KLIVAR: Vrstvené sklo Bohumila Eliáše v architektuře. In: Architektura ČSR, č. 8, 1985, 368
- KOTALÍK/TAJER 1976— Jiří T. KOTALÍK/ Jaroslav TAJER: Rekonstrukce Jiřského kláštera na Pražském hradě pro Národní galerii. In: Architektura ČSR 6/1976, 245–256
- LANG 1996 — Bohumír A. LANG: Nová kaple Augustiniánského kláštera na Starém Brně. In: Dialog Evropa XXI, č.1, 1996, 42
- LANG 1997 — Bohumír A. LANG: Nový kostel v Březině. In: Dialog Evropa XXI, č.2/3, 1997, 66
- LANGHAMER 2001 — Antonín LANGHAMER: Prof. Stanislav Libenský, Společenská kronika. In: Sklář a keramik 51, 2001, č.3, 69–70
- NOVÁKOVÁ 1978 — Zdenka NOVÁKOVÁ: K typologii galerií. In: Architektura ČSR 3/1978, 133–137
- NOŽKA 1968 — Jan NOŽKA: Okna ve svatováclavské kapli. In: Svět v obrazech, 1968, č. 21 z 28.5. nepag.
- PECKA 1992 — Dominik PECKA: Jan Jemelka. In: Dialog Evropa XXI, č.2, 1992, 17
- POMETLO 2000 — Jiří POMETLO: Sakrální stavby v českých zemích. In: Stavba 2000, 46–52
- R.B. 1967 — R.B.: Okna pro chrám svatého Víta –významný příspěvek sklářů k výzdobě Pražského hradu, Světový unikát z N.P. Železnobrodské sklo. In: Průboj 278, 1967, z 19.11., 1–2
- RECHLÍK 1991 — Karel RECHLÍK: Iniciativy. In: Umění a řemesla, 1991, č.3, 19–25
- RICHTR 1963 — Stanislav RICHTR: Vitráž a její výtvarná podstata, Vitráž nejen jako okno, ale dekorativní stěna. In: Výtvarné umění 13, 1963, č.3, 1–13
- VIEWEGHOVÁ 1995 — Pavla VIEWEGHOVÁ: Ludvík Kolek osobnost a dílo. In: Dialog Evropa XXI, č.1, 1995, 13–17

katalog výstavy/katalog stálé expozice:

- BINDER/RECHLÍK 1991 — Ivo BINDER/ Karel RECHLÍK: Znak a svědectví, Křesťanské výtvarné umění 1970–1990 v Čechách a na Moravě, Petrov 1991
- HARTMANN 1981b — Antonín HARTMANN: Vitraj Jan Exnar, 1981

- KOTALÍK/VOTOČEK/SLAVÍČEK 1988 — Jiří KOTALÍK/Otakar VOTOČEK/Lubomír
SLAVÍČEK: Staré české umění, sbírky Národní galerie, Jiřský klášter, Národní
galerie v Praze 1988
- KŘEN 2002 — Ivo KŘEN: Exnar, vychází u příležitosti výstavy divadle Karla Pippicha,
Chrudim 2002
- PALATA 2001b — Oldřich PALATA: Libenský, Brychtová, Železný Brod 2001
- ŠETLÍK /KLASOVÁ /FRANTZ 2000 — Jiří ŠETLÍK / Milena KLASOVÁ / Susanne
K. FRANTZ: Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Praha 2000
- ŠETLÍK 2001— Jiří ŠETLÍK: K jubileum profesora Stanislava Libenského, Praha 2001
- ŠEVEČEK 1987 — Ludvík ŠEVEČEK: Karel Rechlík současná tvorba, Olomouc 1987
- ZAPLETAL 1989 — Jaroslav ZAPLETAL: Jan Jemelka, Otmar Oliva, Olomouc 1989

internet

<http://www.jedovnice.cz/farnost/kostel.htm>, vyhledáno 27.11.2009

<http://www.cho.cz/clanky/Strucna-historie-Obnovy-III.html>, vyhledáno 4.11.2009

<http://www.kostel-reznovice.isidorus.net/dejiny-cz.htm>, vyhledáno 5.12.2009.

Resumé

První část mé práce se zabývá historií vitrají, jejich vznikem, použitím a vysvětlením odlišností pojmů vitraj a vitráž v rámci historického kontextu. Vitráž je výraz převzatý z francouzského „le vitrage“ a z původního latinského slova „vitrum“ tedy sklo a jedná se o obecný název pro skleněné okenní uzávěry a potažmo i pro dekorativní prvky z plochého barevného i nebarevného skla. Vitraj, opět počestělý francouzský výraz z „le vitrail“, je specifické označení, které by mělo být používáno výhradně pro středověkou neboli přesněji pro historickou malbu na skle, vnímanou jako samostatný umělecký obor.

Historický exkurz obsahuje přehled dějin vitrají/vitráží v jednotlivých stylových obdobích a zhodnocení toho, jak jednotlivé slohy působily na vývoj oken od starověkého Řecka a Říma až po vrcholnou dobu uplatnění vitraje v gotických katedrálách. V době baroka se význam vitráží pro sakrální architekturu minimalizoval, jejich návrat přišel až s nastupujícím historismem v 19. století. Celé 20. století bylo poté nakloněné k restaurování historických zasklení kostelů. Moderním obnovením prošla vitrajová tvorba mnohých sakrálních prostor, v tomto období již vitraj překonává svoji podřízenost dekorativním účelům a to zásluhou tvůrců jako je Marc Chagall, Alfred Manessier, Jean Bazaine nebo Josef Šíma a znovu se stává suverénním výtvarným oborem.

V hlavní části České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století jsem se věnovala celkovému přehledu vzniku vitrají/vitráží, které jsou dané do historického kontextu. V období totalitního režimu 1948–1989 byl vznik uměleckého díla pro liturgický prostor spíše výjimkou. Ovšem z důvodu prezentace zemí východního bloku v zahraničí byli někteří umělci státem podporováni v předem jasně definovaných zakázkách, takto stát podporoval mimo jiné díla od autorské dvojice Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové. Jejich realizace zhotovené technikou tavené plastiky ve Svatováclavské kapli pražské katedrály (1964–1968), v Jiřském klášteře v kapli sv. Anny (1974–1975) a dále sedm oken v gotické kapli v Horšovském Týnu (1987–1991) představují vrchol jejich tvorby spojené s architekturou.

Církevní snahy o úpravy liturgického prostoru po II. vatikánském koncilu v rámci minulého režimu nebyly vítány, ale přesto se podařilo Ludvíku Kolkovi, který je sám i architektem, počátkem 70. let navrhnout několik vitrají, v rámci stavby nového kostela sv. Josefa v Senetářově (1971) a i v několika historických sakrálních stavbách jako například ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích (1974).

Státní památkový ústav poté rovněž v 70. letech zadal Bohumilu Eliášovi rekonstrukci a doplnění nové kompozice vitraje nad jižním portálem v chrámu Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně (1972–1973). Po této práci Bohumil Eliáš začal vytvářet své dnes proslulé kompozice z horizontálně vrstvených desek plochého skla, které nejdříve uplatňoval zejména pro sakrální architekturu a za spolupráce akad. sochařky Kapky Touškové, například v kostele Zvěstování Panny Marie v Dobrušce (1972) a v barokním kostele v Bílovicích (1972).

Po skončení totalitního režimu v Československu se uvolnily a otevřely možnosti k tvorbě určené pro sakrální architektury, což dalo prostor více autorům například Janu Exnarovi, který vyřešil inovativním způsobem cyklus vitrají pro farní kostel sv. Martina v Třešni (1988–1989) a v kostele sv. Markéty v Loukově na Moravě (1996–1997). Zde se mohl po dlouhé době opět opřít o ikonografický námět. Dříve umělci nemohli dát vitrajím hlubší symbolický význam, i když skrytě se o to snažili.

Od 80. let do současnosti zaujímají co do počtu vzniklých děl výsadní postavení dva umělci – Jan Jemelka a Karel Rechlík. Jejich tvorba je zcela rozdílná, ale přesto mají něco společného, jedná se o vyjádření myšlenky víry v realizaci, kdy dílům dávají hlubší ikonografický obsah. Jemelkovy realizace se nacházejí například v kostele sv. Barbory ve Chvalkovicích u Olomouce (1980), v kostele sv. Barbory a sv. Michala v Kozlicích (1989) a v novostavbě kostela sv. Cyrila a sv. Metoděje v Ostravě–Pustkovci (1999–2000). Karel Rechlík první vitraj vytvořil v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně (1989), jeho další práce můžeme najít ve farním kostele sv. Vavřince v Dačicích (1989–1990), v opatské kapli Augustiniánského kláštera na Staré Boleslavi (1992–1995), v novostavbě farního kostela sv. Václava v Břeclavi (1994–1995) nebo vitraje v chrámu sv. Jakuba Většího v Místku (1997).

Rozsah

Stránky: 41

Slova: 15 580

Znaky včetně mezer: 105 534

Odstavce: 286

Řádky: 1 433

Abstract

Czech glass in sacral architecture in the 2nd half of the 20th century

This bachelor thesis introduces Czech glass in sacral architecture in the 2nd half of the 20th century that was influenced by the totalitarian regime in the Czechoslovakia and reflects changes after the Second Vatican Council.

I focused on the best-known glass designers Stanislav Libenský/ Jaroslava Brychtová, Bohumila Eliáš, Jan Exnar and stained glass designers Ludvík Kolek, Jan Jemelka and Karel Rechlík. I highlighted several of their realizations. After the velvet revolution in 1989, sacral architecture is different especially in the number of executions. Sacral architecture is more variable, more relaxed and can express a deeper iconographic message.