UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Jan Čichovský

Meditace a sen v díle český mistrů počátku 20.století

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: PhDr.Marie Rakušanová

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a v seznamu literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze dne: 14.7. 2009

Chtěl bych poděkovat mé vedoucí bakalářské práce PhDr.Marii Rakušanové za cenné rady, připomínky a ochotu se kterou mi vždy pomohla, PhDr.Jiřímu Zemánkovi děkuji za rozšíření obzorů a podnětné informace a v neposlední řadě děkuji také vedení KTF, které mi umožnilo studium.

Obsah

1. ÚVOD 5
2. Přehled dosavadního bádání 9
3. Spirituální vlivy v umění na počátku století 12
4. Křesťanská mystika a meditace 17
5. Rudolf Adámek 21
5.1 Mystik a vizionář Rudolf Adámek 21
5.1.1. Utrpení jako mystická transformace v díle Rudolfa Adámka. 22
5.1.2. Duchovní věda a imaginace 26
5.1.3. Sursum – vzhůru! 28
5.2. Příroda a Kosmos 33
5.2.1. Sen o přírodě 34
5.2.2. Kosmické vize 37
5.2.3. Kosmos jako vědomí: kulturně-ekologický exkurz 39
6. František Bílek 43
6.1. Strom jako symbol života 43
6.1.1. Význam stromu v životě a díle Františka Bílka 43
6.1.2. Meditace o Kristu: mystický strom života 47
6.2. Bílkova idea chrámu 53
6.2.1. Hledání chrámu duše 53
6.2.2. Cesta vedoucí ke chrámu 55
6.2.3. Meditace o stavbě budoucího chrámu v nás 57
6.2.3.1. Marnost nad marnost. Ideál snu 59
6.2.3.2. Pravda a Milost 60
6.2.3.3. Chrám v nitru 65
7. ZÁVĚR 72
8. PŘÍLOHY 74
8.1. Seznam literatury 74
8.2. Seznam pramenů 78
8.3. Seznam vyobrazení 79
8.3. Anotace 102
8.4. Résumé 103

1. ÚVOD

V době, kdy jsem začal psát tuto práci, jsem s jistotou nevěděl, zda nebude velká opovážlivost pokusit se popisovat, zařazovat nebo dokonce vykládat smysl díla zrovna těch autorů, které jsem si zvolil a které považuji za velikány ve svém oboru. To byla domněnka, objevující se také v jejich době, protože „je (prý) nebezpečné vykládat umělcovo dílo, protože pak jde o subjektivismus, kdy vykládáme spíš sebe.“[1] Přesto mi nedalo pokusit se alespoň trochu poodkrýt duši těchto prací, protože to byl jeden z motivů, proč jsem si vybral zrovna toto téma. Tím druhým důvodem je zaujetí obdobím počátku 20.století, které mi v oblasti výtvarného umění připadá zvlášť velmi pestré a rozmanité ve svých projevech. Díla níže popisovaných umělců mi jsou pak blízká svou symbolikou a nezaměnitelnou náladou, protože v nich shledávám hodnoty, které přetrvávají a stále mocně na člověka působí.

Téma meditace bylo v symbolistním umění přelomu a začátku 20.století hojně zastoupeno a neuvádím zde ani všechny příklady, které bych při dostatečném prostoru jinak uvedl. Vybral jsem pouze ta díla, o nichž se domnívám, že jsou ukázkovým vzorem ryze českých kvalit a ta, která jsou důležitým, a stále ještě ne příliš známým dokladem vrcholného symbolismu. Téma snu je oproti tomu ve formě nejrůznějších alegorií (zobrazujících motivy vytržení nebo stav spánku) stále přebíráno ze světové umělecké dílny, kde se ještě uplatňují nazarénství a realismus konce 19.století, zejména pak francouzské vlivy. Tyto jsou patrné například v uskutečnění výstavy francouzského impresionismu v Čechách, nebo také výstavou plastik A.Rodina, kterou uspořádala Skupina výtvarných umělců Mánes v r.1902 v Praze.[2] České umělce však již dříve zaujaly snové světy, kde působí inspirace například obrazy G.Moreaua, F.Khnopffa, J.Delvilla a ostatních francouzských a belgických symbolistů, nebo také později Odilona Redona. Motiv snu je tedy zřetelně blízký této generaci českých umělců, a v jejich podání se stává dokonce jakousi „fikcí skutečnosti“[3], ideální realitou, pocházející z druhého břehu světa lidské psychiky, z podvědomí. Tyto představy se však později, zejména v rámci 2.generace symbolistů, mění a prohlubují.

V dílech Františka Bílka a Rudolfa Adámka, která jsou předmětem této práce, má téma snu, jak jsem právě napověděl, docela jinou povahu. Najdeme zde sice ještě prvky

[1] KARÁSEK 1927, 98.
[2] KARÁSEK 1902, 474.
[3] MED 1995, 46.

„typicky“ symbolistně romantických výjevů člověka, hledícího do vesmírných dálav, což byl zjev rozšířený především na sklonku devadesátých let 19.století[4], avšak u těchto umělců se velice osamostatnil, zindividuálnil a prohloubil dalšími významy. Sen tedy nemá být chápán jako nereálný nebo ideální obraz imaginace; zde jde totiž o jakýsi ideál, za kterým se vystupuje. *„Dějiny uměleckého snění jsou dějinami poutníků, kteří zlézali svahy velmi vysoké hory, rozryté jeskyněmi a podzemními bludišti, kde doufali nalézt ztělesněné fantómy a symbolické idoly svých snů a horečných představ, aby pod jejich ochranou mohli dospěti do vytoužených krajů netušeného štěstí a věčně zářícího slunce dobra krásy. Tedy hledání ztraceného ráje lidstva!“*[5]

U Bílka, spjatého zpočátku s Katolickou modernou, je stejně jako u Adámka tento sen jakýmsi mystickým cílem dosahování boha ve skrytu duševní samoty, jenž bylo společné celé generaci včetně básníků a spisovatelů. *„Obklopiti se samotou. Osamostatniti sen. Nemíti nic dražším nad vlastní nitro. Jaký život… rty jeho opakovaly…“*[6]

Obrazy naznačující tuto cestu, takový ideál stoupání, však vypovídají i o jakémsi pokoření, ponížení před Bohem, kterého tito umělci vidí jako Svrchovanost krásy a dobra samého. Proto zde uvádím i ta díla, kde je zobrazena také určitá bolest a uvědomění si své malosti před tímto všemocným ideálem, protože ta je součástí jejich meditace, jak dále uvidíme. V prvních plastikách Františka Bílka je vidět určitý zápas o vymanění se z pout hmoty a je v nich jakýsi dojem hořkosti, z uvědomění si tragiky a marných cílů vnějšího světa. Jakoby se u Bílka uplatnily určité představy defilace bídy a tragičnosti v životě člověka i lidstva, jenž velkoryse a nekompromisně zobrazoval Bílkův učitel M.Pirner zejména na základě filozofie Artura Schopenhauera.[7] V Bílkově Orbě z r.1892 je takový směr charakterizován až jakýmsi vědomím lidské viny a trestu, za který musí lidstvo pikat. Takový projev se postupně uklidňuje v dalším díle, které je značně odlehčeno a odhmotněno světlem, ale setkáváme se s ním ještě později na několika místech, například v 5.listu Bílkova Otčenáše [**19**], který vznikl s odstupem devíti let od prvně jmenovaného. Adámek přichází k takovým významům o něco později. Také jeho ideálem je Kristus, kterého zobrazuje ve dvou polohách. Jeden z nich je právě ponížený a vysmívaný Ježíš, *ecce homo*, který je v tuto chvíli odevzdán svému údělu [**3**]. V těchto postavách zmaru je však naznačeno poselství, které má člověka uvědomit o jeho malosti před Tím, co považuje za svůj ideál. *„Člověk je schopen představit si ideál krásna, pravdy a dobra*

[4] WITTLICH 1982, 16.
[5] KABEŠ 1940, 33.
[6] KARÁSEK 1991, 26.
[7] RAKUŠANOVÁ 2005, 21.

v harmonickém trojúhelníku dokonalého bytí a čím vnímavější je pro tento ideál, tím citlivější je také pro postižení skutečnosti, která je tomuto ideálu předaleko vzdálená.“[8]

U obou autorů jsem meditační motivy rozdělil do několika částí pro jejich lepší vnímatelnost. U Adámka to jsou nejprve mystické vize představující člověka ve vytržení a dále motivy přírody a kosmu, o kterých se domnívám, že zde autor zobrazuje symboliku vesmírného řádu (stvoření světa). Podobné souvislosti má také dílo Bílkovo, které je v prvé části taktéž spjato s přírodou, především symbolikou stromu. Další kapitolou je Bílkova idea chrámu, která představuje završení mystické cesty ve velkoryse pojaté kosmologické vizi povznesení člověka jdoucího z lůna přírody do srdce samotného Boha. Zatímco Adámek nachází východisko ve spojení člověka s přírodou a Kosmem, Bílkovým cílem je spojení duše s Bohem, respektive s Kristem.

Toto jsou tedy hlavní inspirační zdroje meditace v díle umělců – mystiků. Nevycházely však pouze z jejich nitra, samy o sobě, ale v umělecké představě mistrů se rozšiřují zejména vlivem určitého náboženského myšlení a vlivu, který je dán i četbou zejména mystické literatury. Ta považuje meditaci za vhodný prostředek pro dosažení určitého stavu vědomí a jako cesta vedoucí ke zdokonalení. Kromě toho však existují také poněkud odlišné názory na meditaci: *„Meditace neboli hloubání jest vlastně jenom předběžným cvičením ve skutečném smyslu toho slova a nevede sama o sobě k žádným přímým mystickým výsledkům.“*[9] Takový názor na meditaci zastává Karel Weinfurter, který je „mystickým skeptikem“ v otázce rychlé a snadné cesty k sebezdokonalení. Proto se drží pevných pravidel a také co nejpřesnějšího označení pojmů, na jejichž základě pak popisuje nejrůznější stavy odehrávající se v duši „adepta“. To, co podle něho vede ke skutečným výsledkům, je modlitba, přesněji řečeno koncentrace lidského ducha, vedoucí k určitému ponoření a ztišení v sobě samém. Jestliže tedy někde mluvím o meditaci, mám na mysli spíše tento druh modlitby (kontemplace), a nikoliv pouhé „přemítání“ nad představami a myšlenkami. Jestliže jde u Bílka o jakousi modlitbu prožitku, Adámek bezesporu používá cestu kontemplace, shodující se se stavy nejrůznějších vizionářů. *„Adámek se oddával meditacím, aby v duchovních rozpoloženích a extatických stavech zkoumal vlastní schopnosti vizionářské intuice, studoval sny jako nápovědu nadsmyslového bytí.“*[10] Sochař Bílek vytvářel představu svého Boha z hloubi svého nitra, odkud k němu Bůh promlouval, a to byl jeho cíl, sen, který on považoval za skutečnější než ´to, co je psáno´. Bílek o svých snech o Bohu vždy hovoří jako o něčem velmi skutečném, co se přihodilo a co dokonce

[8] URBAN 1995, 25.
[9] WEINFURTER 1997, 51.
[10] LARVOVÁ 1996, 88.

trvá a pokračuje.[11] *„Půjdu tiše, za vytknutým mi cílem Bohem samým, -a Tam mocnější všech světů – Ten bude i vždycky se mnou.“*[12]

Tato práce si klade za cíl objasnit téma mystických vizí v souvislosti s křesťanskými motivy užitými v díle zmiňovaných umělců, usiluje o co nejpřesnější zařazení děl do jejich historického kontextu a dále se pak především snaží podat pokus o vysvětlení významu jejich symboliky. Nakonec by tato práce měla docílit zhodnocení všech podstatných inspiračních zdrojů osobností, které uvádím, za současného použití příslušné literatury a pramenů.

[11] dopis Františka Bílka Sigismundu Bouškovi, b.d.
[12] dopis Františka Bílka Karlu Dostálovi, 1897

2. Přehled dosavadního bádání

Souborných publikací k vlastnímu tématu existuje poměrně málo. Většinu důležitých momentů v umění českého symbolismu uvádí práce Petra Wittlicha o české secesi, na dílčí problémy se zaměřuje Šmejkalovo České imaginativní umění nebo dřívější publikace o výtvarné skupině Sursum, kterou se později zabývala především Larvová. Zde je pojednáváno zejména o snu a psychologických jevech vůbec, vztahujícími se k mému tématu, v dalším pak se vyskytují četné zmínky o mystické symbolice a filozofii jednotlivých umělců. Pozoruhodné články zaobírající se vlivy nejrůznějších odvětví filozofie se v konfrontaci s moderním uměním zabývá také např.Karel Srp, Lenka Bydžovská nebo Marie Rakušanová. Mezi souhrnnými pracemi o symbolismu jsou to pak díla Michaela Gibsona nebo Hanse Hofstättera, pro přehled ale vybírám z prací týkajících se převážně českého umění, které se též dotýká psychologických aspektů v dílech autorů, které uvádím, nebo které s nimi alespoň částečně souvisí. O tomtéž se zmiňují také Dějiny českého výtvarného umění IV., v edici Petrasové a Lorenzové, nebo katalog výstavy Tschechische Kunst 1878-1914, uvedeného Jiřím Kotalíkem. Jedna část této literatury se potom zabývá výtvarným a kulturním děním kolem literárních a uměleckých časopisů jako je např. Moderní revue v pracích Otto M.Urbana nebo Tomáše Vlčka.

K dílu Františka Bílka bylo od r.1966 vydáno několik souborných katalogů výstav, z nichž poslední se uskutečnila v říjnu a prosinci 2006 a představuje přehled důležitých i méně známých prvků v náboženském výtvarném umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, shrnutých v katalogu výstavy ´Neklidem k Bohu´ autorů Aleše Filipa a Radka Musila. Tito již v r.2000 uvedli velice precizní práci k výstavě ´Zajatci snů´, týkající se Katolické moderny a jejího časopisu Nový život, v němž je Bílkovi věnována celá rozšířená kapitola. Velice kvalitní a přehledný je potom soubor statí o Františku Bílkovi, vydaný k retrospektivní výstavě r.2000, sestávající z tematických článků předních kunsthistoriků jako Wittlich, Larvová nebo Musil. Tyto publikace ukazují Bílkovo dílo v nových souvislostech k jeho osobním inspiracím, které jsou v rámci mého průzkumu asi nejdůležitější. Z prací starších autorů mi posloužily kvalitní články Kotalíkovy nebo PhDr.Mrázové, které jsou stále aktuální. Nejdůležitější vůbec však pro mě byla autorova vlastní knižní tvorba, publikovaná v rozmezí let 1897-1946, která vypovídá o přímém vztahu umělce k ostatnímu světu. Řídím se přitom i Bílkovou korespondencí, která byla ve dvou případech vydaná a dále také jinými dobovými prameny; to jsou například kritiky M.Martena, J.Karáska, K.Dostála nebo Z.Braunerové a dále též několika články v tehdejších časopisech. Všechny články jsou uvedené zejména v uměleckých časopisech

Volné směry, Moderní revue, Nový život nebo také v literárně uměleckém revue Meditace, které se zabývají duchovní tematikou ve větším měřítku.

Písemné zdroje vážící se k celému dílu Rudolfa Adámka jsou naopak velmi sporé. Z dobové literatury o autorovi nevyšlo téměř žádné dílo kromě důležitých statí Miroslava Sylly a Gustava Jaroše. Jako důležitý zdroj mi proto, kromě autorovy soukromé korespondence, posloužila stať Libuše Hlaváčkové ke katalogu Roudnické výstavy konané v r.1995, ke které napsal důležitý článek Aleš Nevečeřal. Pro průzkum a souvislosti s duchovním zaměřením Rudolfa Adámka jsem vybral některá díla autorů Jelenové či Steinera, o nichž jsem se domníval, že měli na autorovu tvorbu značný vliv a pro doplnění tematiky meditace mi podobně jako u Františka Bílka posloužila díla E.Schürého, K Weinfurtera nebo M.Eliade; dále jsem neopomenul zařadit ostatní duchovědné prameny, které bylo důležité uvést, zejména v souvislosti s mystikou. Týká se to starších epoch od středověku až do novověku a v první řadě jde o literární díla velkých mystiků a světců, ke kterým je publikovaná celá řada literatury. V druhé řadě je to esoterická část literatury, objasňující jak historické souvislosti, tak také jevy okruhů, jakými je např.alchymie nebo biblická symbolika, které se vyskytují v díle obou autorů.

K reáliím a historii hermetiky byla vydána obsáhlá vědecká studie R.Chlupa Corpus Hermeticum, kterou jsem nakonec použil pouze informativně, neboť k otázkám kulturního vlivu hermetiky lépe pojednávají katalog Okkultismus und Avantgarde – k výstavě uskutečněné 3.6.–20.8. 1995 ve Frankfurtu nebo kniha Francise Kinga, zabývající se magií v západní tradici přelomu století, která rozebírá širokou škálu kompletní historie této symboliky. Literatura zabývající se teosofií se vztahuje k oběma umělcům, s jejichž dílem nejvíce souvisí osobnost Rudolfa Steinera, z jehož díla se k tématu váží především tři práce, zabývající se hlubinnou psychologií a duchovní vědou, což je např. Steinerova Tajná věda v nástinu. K tomuto okruhu se víceméně řadí také historická práce E.Haunera pojednávající o některých tajných společnostech a výkladu jejich nauk a o podobně souhrnné projevy se pokoušel také E.Lešehrad. Téže sférou vlivu se naposledy zabýval Tomáš Zdražil v kvalitní přehledné práci Počátky teosofie a antroposofie v Čechách, která vyšla v r.1997. Ke spiritismu, který okrajově uvádím, bohužel neexistuje mnoho literatury; jedinou významnou studií, která se tímto tématem zabývá, je kniha Jaromíra Kozáka, podrobně popisující historické události i nejrůznější jevy, týkající se spiritismu v Čechách. K symbolice všech uvedených směrů existuje řada filozofických, religionistických a jiných studií a také několik slovníků. Uvádím zde pouze některé z nich, vážící se hlavně k dílu Rudolfa Adámka a Františka Bílka. Okolnosti, týkající se jejich života, jsou zařazeny do souvislosti s těmito směry, zejména

s antroposofií, teosofií a s křesťanstvím pouze v několika uměleckohistorických pracích, a to zejména u již zmíněného F.Šmejkala nebo Hany Navrátilové, kteří se vyjadřují také k ostatním symbolistním projevům.

3. Spirituální vlivy v umění na počátku století

Přestože byly spiritualita a tradiční náboženské proudy konce 19.století spíše na ústupu a na jejich místo se etabloval rostoucí intelektuální materialismus, dalo by se říci, že novodobé umění počátku 20.století v Čechách, zejména pak symbolistní umění, začalo postupně zprostředkovávat zcela nový náhled na svět a pozornost umělců se stále více zaměřovala do nitra lidské duše. Fin du Siécle též znamenal rozvoj nejrůznějších vědních disciplín včetně filozofie, ale směr byl udáván spíše nároky na zkoumání lidské psýchy a od filozofie se postupovalo spíše k sociologii a psychologii.[13]

V umění tu vedle sebe existovalo několik proudů, které se uplatnily především v symbolismu a jeho nejrůznějších projevech. Symbolismus v sobě slučuje mnoho názorových tendencí; využívá ještě a čerpá z prerafaelitů, neoklasicismu, lyrické krajinomalby či výdobytků impresionismu, ale tematicky se jakožto hlavní umělecký proud konce století obrací k inspiracím, které vycházejí z neprobádaných oblastí lidské mysli a světa snů, stejně tak jako z nových vědeckých poznatků a z mystiky. V námětech je obsaženo mnoho starých prvků, symbolů a také námětů, avšak opět v duchu nastupující výtvarné a literární moderny, nově převyprávěných.[14]

Dosavadní zaměření ve společnosti, vědecký materialismus a školometský způsob výuky zatím neuspokojovaly nároky na zodpovězení otázek týkajících se nejrůznějších psychických jevů, lidské mysli atp. a proto byly čerpány odjinud. Opět tak začal být kladen důraz na duchovní osvětu člověka a lidé spatřovali nové obzory v učení, jakými byl okultismus, gnose, východní nauky, křesťanská mystika, nebo dokonce magie. Tyto směry tehdy začínají nabývat na síle a popularizovat spolu s tím, jak po nich rostla poptávka. Proto bych se rád na tomto místě zmínil o většině z těchto okruhů, stejně tak jako o některých spolcích a důležitých osobnostech, které se s nimi pojí.

Na poli okultismu u nás koncem století vynikl zejména spiritismus jako zajímavá duchovní alternativa, která v té době oslovila asi největší procento laiků, hledajících určité nasměrování. Spiritismus byl u nás, alespoň co se týče informačních zdrojů a osobností, ryze českou záležitostí, přestože byl rozšířen i do ostatních zemí Evropy nebo také v Americe. Podle J.Kozáka však o něm nelze hovořit jako o učení, které má nějakého zakladatele, protože vychází přímo z jevů, které se odvíjejí od samotné podstaty života.[15]

[13] VLČEK 1986, 60.
[14] v Manifestu české moderny, sepsané r.1895 a vydané v 1.čísle Rozhledů na rok 1896 je kladem důraz především na vnitřní uměleckou opravdovost
[15] KOZÁK 2003, 14.

Český spiritismus byl, na rozdíl od spiritismu provozovaného v ostatních zemích, v podstatě tajným učením, protože společnost zpočátku takovýmto tendencím nebyla příliš nakloněna. Přesto byl u nás velmi vyhledávaný; kolem roku 1880 začaly být veřejně vydávány knihy s okultní tematikou a spiritisté sami vydávali knihy a časopisy, organizovaly se často přednášky pro uvědomění ostatních, hrála se také divadelní představení a i jinak se v těchto kruzích šířila obecná vzdělanost.[16]

Obecně je spiritismus uváděn jako „víra v nadsmyslové síly“, kdy medium-člověk s rozvinutou vnímavostí-zprostředkovává kontakt mezi lidmi a světem duchů; své počátky má v šamanismu, kdy šaman hraje důležitou roli prostředníka mezi mocnostmi a mezi lidmi[17] a stejně jako zde jde ve spiritismu o spojení se světem, skrze nějž je zprostředkován kontakt s bohem. Víra v boží vedení je přitom velice důležitým faktorem. Další doménou spiritismu je automatické umění, které na veřejnosti budilo pozornost (pořádaly se výstavy automatického umění) a přispělo ke zviditelnění spiritismu. Spiritismus velmi přitahoval jednoho z nejvýznačnějších českých umělců, Františka Kupku, který byl s tímto směrem obeznámen již během svého mládí, které prožil v Opočně a Dobrušce na Podorlicku[18], což byla oblast, odkud se spiritismus šířil právě tak jako například z Podkrkonoší. Řada původních spiritistů měla blízko i k jiným směrům, například k antroposofii. Na základech spiritismu vznikla také teosofie, učení postavené na okultismu a východních naukách, ovlivněné nejvíce H.P.Blavatskou, která již v r. 1875 založila v New Yorku Teosofickou společnost.[19] Toto učení zase ovlivňovalo další umělce, zejména Kupku, Mondriana, Maleviče a ostatní.[20]

Hovoříme-li o úloze náboženství, potažmo náboženskosti v umění, je třeba si uvědomit, že jsou zde také nejméně dva rozdílné inspirační vlivy. Přestože se křesťanská temata vyskytují už dříve, např.u Preislera, Kavána nebo Slavíčka, o přímém vlivu náboženských úvah na mladou generaci umělců, je možné mluvit teprve ve spojitosti s hnutím Katolické moderny a okruhu Moderní revue, kde se jednalo především o literární předlohy. Byla zde snaha čelních představitelů, jakými byl např. kněz a spisovatel Karel Dostál nebo Sigismund Bouška, o rozšíření symbolistní tvorby o některé náboženské aspekty[21] Od roku 1896 vydávali časopis Nový život, po jehož zániku převzala roli revue Meditace, vydávaná V.Bittnarem.[22] Vycházely zde texty zaměřené mj.na křesťanskou mystiku, kupříkladu myšlenky a básně sv.Terezie, sv.Hildegardy, překlady nejrůznějších

[16] KOZÁK 2003, 28.
[17] http://www.iencyklopedie.cz/spiritismus/
[18] MICHL 1972
[19] ZDRAŽIL 1997, 12.
[20] MLÁDKOVÁ 2007, nepag.
[21] LARVOVÁ 1996
[22] MUSIL 2000

osobností jako Jindřich Suso nebo Jakub Böhme, jejichž spisy měly též velký ohlas v umění, podobně jako texty a básně mystiků jako Angelus Silesius nebo William Blake.

Svobodnější formou křesťanského směru byli rosenkruciáni a martinisté, těšící se u nás poměrně velké oblibě; oba tyto směry jsou založené na gnosticismu, ačkoliv druhý jmenovaný směr vznikl teprve později, vycházel z prvého a kladl též důraz na panteisticko-mystické učení Jakuba Böhma, obsahující prvky novoplatonismu.[23] Rosenkruciáni byli poprvé ustaveni jakožto Bratrstvo růže a kříže, které údajně založil Christian Rozenkreutz, jenž prý byl zasvěcen do východních okultních a magických nauk během svého pobytu v Egyptě, Sýrii a Maroku. Roku 1614 byl vytištěn v Kasselu text známý jako Fama Fraternitatis (Manifest ctihodného řádu růžového Kříže), který měl objasnit existenci bratrstva.[24] J.V.Andreae, učenec, jehož žákem byl mj. J.A.Komenský, je pravděpodobným tvůrcem rosenkruciánské legendy a s největší pravděpodobností také napsal Chymickou svatbu Christiana Rosenkreutze, což je symbolicko-mystická alegorie obsahující nejrůznější množství alchymistických symbolů používaných jak ve středověkém tak v symbolistním výtvarném umění.[25] Tento směr měl velmi blízko k evropské kulturní tradici a umění; mnohokrát použitým symbolem byl ve výtvarném umění zj. Parsifal, motiv sv. Grálu nebo křesťansko-mystické symboly, které byly v umělecké oblasti zviditelněny jednak na základě výše uvedených textů, jednak přičiněním nejrůznějších osobností. Roku 1888 založil markýz de Guaita spolu s Joséphine Péladanem Kabalistický řád Růžového kříže.[26] Právě Péladan, jehož knihy mimo jiné vlastnil ve své knihovně J.Karásek ze Lvovic, od r.1892 pořádá sérii salonů, jejichž cílem bylo ´znovu nastolit kult ideálu s důrazem na krásu a tradici´. Tato teorie, vyjádřená ve vystavených obrazech, byla obdivuhodně shrnuta v Péladanově *L´art idealisté et mystique*:

> ´Umělče! Ty jsi kněz: Umění je velké mystérium....
> ´Umělče! Ty jsi král: Umění je opravdové království....
> ´Umělče! Ty jsi mág: Umění je velký zázrak.´[27]

Vliv těchto pařížanů byl u nás značný, literární a výtvarný kritik Miloš Marten (Pavel Orsey) například otiskoval Péladanovy články v časopise Moderní revue a podobně i umělci, jako byl Félicien Rops nebo Gustave Moreau, kteří byli zastoupeni na pařížských salonech, byli vysoce hodnoceni českou kritikou.

[23] HRABAL 1998
[24] KNÁPKOVÁ 2007, 8.
[25] ANDREAE 1993
[26] KNÁPKOVÁ 2007, 10.
[27] KING 1975, 23.

K odkazu učení marinismu, u jejichž vzniku v roce 1768 stál C.de Saint-Martin, se hlásil J.Karásek ze Lvovic stejně tak jako mystický básník Emanuel Lešehrad (přeložil mj. Péladanovu knihu *Umění státi se mágem*)[28] nebo Petr Kohout (Pierre de Lasenic), jenž byl nejvýznamnějším členem pražské lóže a tím, kdo zprostředkoval první kontakty. První lóže však byla založena v Českých Budějovicích v roce 1895 a jejím členem byl také Julius Zeyer[29] jenž byl inspirován zejména rosenkruciány a křesťanskou mystikou.

Jednou z velkých osobností, doceněnou teprve v posledních letech, byl spisovatel a okultista K.Weinfurter, který se zejména svými překlady velmi zasloužil o přínos v oblasti okultních věd a mystiky. Jeho význam a přínos spočívá především v rozsahu zaměření; jako zakladatel společnosti Psyché, pod jejíž hlavičkou vydával překlady mnohých zahraničních autorů zabývajících se nejrůznějšími duchovědnými spisy a vydával své knihy, zabývající se například fenoménem spiritismu kde Weinfurter dopodrobna rozebírá člověka a jeho jasnovidné schopnosti, hodnotí symboliku různých kultur a hermetickou literaturu nebo také popisuje účinky tělesných cvičení a meditace, zejména v knize Ohnivý keř, ze které mimo jiné čerpám v této práci. Ohnivý keř, v té době jedno z nejdůležitějších mystických děl, pojednává o podstatě učení všech velkých náboženstev a o tzv.mystické cestě, která je spojuje. Na učení K.W. později navazuje František Drtikol, malíř-mystik, který se s K.W.osobně znal.[30]

Další velice důležitou a vlivnou osobností byl u nás R.Steiner, literát, filozof a inspirátor mnoha směrů. Ten po roce 1900 začal přednášet o mystice a křesťanství jako mystické skutečnosti, původně v rámci teosofie, ačkoliv se s jejím učením v podání Bessantové a Leadbeatrea v r.1913 rozešel a vytvořil vlastní duchovědný systém, antroposofii.[31] Tato je prezentována jako střední cesta poznání mezi teosofií a přírodní vědou, „cesta, která se pokouší spojovat moudrost, jíž lze získat duchovním poznáním, s poznáním jednotlivostí, které je možno zjišťovat na Zemi.“[32] Steiner od r.1907 pořádal v Praze přednášky, které navštěvovalo mj.také několik literátů a umělců, u nichž se setkávaly s velikou odezvou.

Hermetismus tvořil, jak už jsem poznamenal, taktéž důležitou základnu všech ostatních směrů, a dalo by se říci že byl ve spojení se skrytou alchymií a symbolikou patrnou zejména v architektuře a také byl vždy vhodnou studnicí inspirace v českých dějinách vůbec. Starověká Egyptská hermetika jsou úzce provázána s řeckým hermetickými odkazem, jak je to očividné zejména v řecké mytologii, a nakonec to jsou

[28] http://cs.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9phin_P%C3%A9ladan
[29] HRABAL 1998
[30] FUNK 2001
[31] Doslov Zdeňka Váni, in: STEINER 1992, 119.
[32] STEINER 1992, 121.

křesťanská testimonia.[33] V době, o které pojednává má práce, pro mnohé znamenala hermetická nauka vhodnou alternativu ke křesťanství už proto, že nebere v potaz pouhá dogmatická fakta, ale samotný život, který je jedním velkým mysteriem. O Egypt a egyptská mystéria se zajímali spisovatelé, umělci či básníci jako byl např. J.Neruda, J.Mánes, F.Bílek, F.Kupka nebo O.Březina, u nichž je patrné, že se hlásili k tomuto odkazu.[34]

Ohlas východních nauk u nás nebyl tak patrný, přestože mnohé okultní metody a techniky vycházejí přímo z védických učení a spirituálního dědictví východu. Teosofie již zmíněné A.Bessantové jako jedna ze synkretistických metod slučuje právě učení západu a především pak čerpá ze zdrojů buddhismu a hinduismu. O východních naukách Steiner říká, že „netřeba znát moudrosti východu, protože jsou obsaženy v moudrosti západu, jen je třeba zažehnout a osvětlit je Kristovým světlem.“[35] Dědictvím východních nauk se však zabývali četní umělci, např. F.Kupka se živě zajímal o védy, což je patrno jak z jeho myšlenek, tak z výtvarného díla, dále J.Váchal nebo R.Adámek. Ten spolu s malířem B.Hradečným navštěvoval jeden další z u nás známých spolků, Kruh přátel Ibingových, který založila r.1908 A.Jelenová pod pseudonymem Ibing.[36] Taktéž K.Weinfurter upozorňuje na příklady východního učení, jakými jsou Radja-Yoga Svamiho Vivekanandy, Maharišiho, Kerningovy spisy nebo také Bhagavatgíta jako pokladnice moudrosti hindů.[37] Ta je v krátkosti rozvedena i v Tajných dějinách náboženství E.Schürého, jenž jsou zde důležité zejména z intelektuál.hlediska pro umění F. Bílka a R. Adámka.

[33] CHLUP 2007
[34] NAVRÁTILOVÁ 2001, 89.
[35] KNÁPKOVÁ 2007, 22.
[36] HRABAL 1998
[37] WEINFURTER 1997

4. Křesťanská mystika a meditace

Pojem ´mysterium´ byl a je často používán jako označení čehosi záhadného nebo tajemného, avšak ve skutečnosti tvoří podstatu mystiky, která je způsobem, jak ono tajemné odhalit a proniknout. Také pojem ´mystika´ je často považován za něco, čím není, tedy jakýmsi obskurním a nevysvětlitelným bádáním . Proto bych zde rád alespoň trochu vysvětlil fenomén mystiky a to zvláště křesťanské, která se nejvíce týká následujících kapitol.

Stejně tak jako jinde i zde vycházím především z díla K.Weinfurtera, který vykládá otázky mystiky a celou její problematiku, avšak nikoliv z vědeckého či filozofického pohledu, ale zejména onu praktickou část, která je v mystice primární. Autorova kniha Ohnivý keř neboli Odhalená cesta mystická je tak důležitým průvodcem.

V duchovní praxi existuje mnoho cest, které mají nejrůznější účinky – např.askeze v praxi indických fakírů vyvolává magické síly, ale nevede mnoho ke zvýšení morálních a duchovních kvalit člověka. Pak zde máme druhý, zcela opačný postup, kterým je cesta filozofie. Podle Weinfurtera je to cesta, která sice člověka k Bohu směřuje, avšak je značně obtížná a nebezpečná a jen málo adeptů na ní dospělo až k cíli.[38] Obtíž je totiž v tom, že v našem světě je mnoho filozofických směrů, ale jejich hlavní stránka není praktická, nýbrž teoretická. Mystika se oproti tomu nevěnuje pouze nauce samé, ale zabývá se především praxí, jak ještě za živa na zemi dosáhnout Boha. *„Mystik hledá vztah k Bohu, a to vztah co nejplnější. Nejplnějším vztahem k Bohu je ovšem úplné sjednocení s Bohem, ztotožnění s Jeho bytostí, splynutí s Ním – „unio mystica“. To je neskromný cíl, k němuž se zpočátku upírá mystikův zrak.“*[39]

Život člověka, který se vydal po cestě mystiky, přitom může zůstat u stejného způsobu života, nemusí se zříkat vnějšího světa, nebo měnit své povolání. Mystická cesta může být vrcholem snah, a přece to nebude bránit, aby zůstal normálním členem lidské společnosti.

Křesťanská mystická cesta následuje ideál jejího učitele, kterým je Kristus. Říká se o ní, že je svou povahou cestou bezpečnou, vedoucí člověka přímo za jeho cílem, avšak není to zdaleka snadno dosažitelný cíl, protože vyžaduje nejvyšší možnou míru zbožnosti, a jen ten dosahuje na této cestě cíle, kdo má touhu a lásku k Bohu. Zde není třeba vnějšího vedení, avšak to vyžaduje velkou kázeň a oběť, kterou člověk odevzdává ve formě úsilí, modlitby a oddanosti. Není tedy třeba náboženství, ale přitom je dobré pokud se mystik drží náboženské formy, ať už je jakákoli. Podle Rama Krišny je ale nejpřirozenější

[38] WEINFURTER 1997, 13.
[39] HORÁK 2006, 4.

vycházet z vlastních duchovních kořenů, to znamená, že buddhista má jít cestou buddhismu, vedantista cestou vedantistickou a křesťan má jít cestou křesťanskou.[40]

K dosažení nejvyššího poznání je dle křesťanské mystiky třeba oddanosti: to znamená vzdání se sebe sama nejen v konání (tj.ve skutcích) ale i v srdci a mysli. Srdce a mysl je potřeba očišťovat, protože jedno ovlivňuje druhé a myšlenka se stává činem.[41] Sv.Augustin uvádí, že Pravda osvěcuje rozum jen tehdy, když se jí člověk oddá s čistým srdcem[42] a podobně i v Komenského filozofii je světlo Pravdy tím, co uzdravuje mysl člověka a osvěcuje „tmu všech jeho zmatků".[43] Avšak ne každý a vždy je schopen zachovat čistotu své mysli. Její nečistota ještě nemusí být za normálních okolností hříchem, tím se stávají teprve činy nesprávných myšlenek uvedených ve skutek, avšak na cestě mystika jsou i nečisté myšlenky hříchem, tedy překážkou, která brání v přímé cestě k Bohu. Na mystické cestě však i hříšník může dosáhnout výsledků. Böhme to nazývá „volbou božské milosti", což znamená, že Bůh ve své milosti se může sklonit i k největšímu hříšníkovi a pozvednout ho k sobě. Přesto se má člověk snažit usilovat o všechno, co jej pozvedá. Snaha o čistotu skutků a mysli byla také základní poučkou, kterou dostal od neznámého „božího přítele" pozdější velký něm.mystik Jan Tauler jako pokyn v podobě abecedy:[44]

A. Ať se váš život stane čistým, dobrým a božským.
B. Bezbožnosti se vyhýbejte, místo ní dobro čiňte.
C. Cokoli činíte, čiňte rozvážně a uměřeně…

Člověk sám o své vůli se přesto nemůže učinit svatým, byť by sebevíc usiloval o dokonalost morálního života. Svatost sice souvisí s čistým a morálním životem, avšak význam tohoto slova souvisí též s posvěcováním. K tomu je vždy potřeba toho, kdo je svěcen a toho, kdo světí, v tomto případě je však tím kdo světí jedině Bůh. Člověk se tedy nespoléhá na své schopnosti, jak je tomu u jiných okultních nauk, ani jich nevyhledává, nýbrž kráčí přímo a s důvěrou. „Hledejte pouze Království nebeské, a všecko ostatní vám bude přidáno" Člověk, který jde a hledá (mystik), je pod ochranou boží, neboť jí důvěřuje, přenechává vše do rukou božích a jen na ně spoléhá. Jako dítě kráčí bez bázně ke svému Království. Tomu se říká víra.

[40] WEINFURTER 1997, 23.
[41] k tomuto zjištění o síle myšlenky dochází i moderní výzkumy kvantové fyziky, které tak potvrzují vědění starověkých národů
[42] MAREK 1971, 67.
[43] KOMENSKÝ 1992, 60.
[44] RATH 2006, 16.

Ve stavu milosti, tedy ve spojení s Bohem, se nalézá ten, kdo překonal působení vnějšího světa a nalezl v sobě klid. Existuje několik prostředků k jeho dosažení, jedním z nich je modlitba. Podstata modlitby spočívá v překonávání našeho nižšího já vyšším úsilím, které Steiner přirovnáná k Zápasu Jakuba s andělem: duše se nejprve ztrácí v mnohosti světa a nepřipouští, abychom se dostali k sobě. Když se úsilí nalézt sebe přeci jen probudí, nastává další moment, a tím je zápas duše, ve které se střídají nálady, kterými se postupně propracuje k modlitbě. Tou se nakonec všechno vyrovnává, rozsvěcuje a harmonizuje.[45] Drtikol, který dobře znal jednotlivé kroky na mystické cestě, shledává tento zápas jako boj dobra se zlem, přičemž zlo pokládá za jednu z projevů lásky a dobra: „*Když člověk nastoupí cestu, vidí kolem sebe jen samé zlo a vztahuje je i na sebe. Pozoruje rozlišení. Ale podstata zla je vlastně dobro pro nás. Zlo je dopouštěno z lásky k nám a tím jest vlastně už dobrem.*“[46] Podobný účinek jako modlitba má také koncentrace, což je jen další ekvivalent modlitby. Mystická koncentrace je vlastně obrácení myslil dovnitř, do nitra, tak, že se zastavují proměny myslícího principu.[47] (Úplné zastavení myšlenek je však již stav, kterého lze dosáhnout obtížně) Podle dochovaných mystických spisů, ať již středověkých nebo novodobých, lze provádět koncentrační cvičení mysli soustředěním se na určité slovo, představu či písmena, nebo „pouze“ na jediný bod v „duchovním srdci“. Tímto každodenním cvičením navozuje mystik spojení s božskou duší. Koncentrační cvičení bylo ovšem rozšířeno ve všech mystických školách po celém světě, ačkoliv nebylo a ani nemohlo být sdělováno veřejně. Přeloženo do sanskrtu je koncentrace myšlenek totéž co jóga.

U křesťanské mystiky jsem tedy našel tři základní prostředky (jak vyplývá z výše uvedeného), kterými se žáci zaobírají, aby je dovedly k cíli, a jsou to: víra, odevzdanost nebo-li modlitba, práce (v tomto případě koncentrační cvičení). Kromě toho je tu ještě jeden důležitý prostředek, a tím je láska. Jak uvádí také Karel Weinfurter, bez lásky není ani upřímné modlitby, a tak ten, kdo vzplane ohněm lásky k Bohu a práci na božském Díle, jde k cíli rychleji, než kdyby svá cvičení prováděl bez ní. Ona je prvním plamenem, který v sobě musí člověk zažehnout.

O „mystice“ toho ve spisech křesťanských světců mnoho nenalezneme, ale je to proto, že ji nazývali jiným jménem. Nejrůznější způsoby cesty k Bohu zajímavě popisují například Sv. Jan od Kříže, nebo také Sv. Terezie ve své knize *Vnitřní Hrad*. U těchto i jiných světců můžeme nalézt popsané jednotlivé mystické stavy a různé stupně koncentrace. August Poulain, člen Jesuitského řádu, nachází důkazy o koncentračních

[45] STEINER 1999, 129.
[46] FUNK 2001, 95.
[47] WEINFURTER 1997, 52.

cvičeních křesťanských ve své knize *„Příruční Kniha Mystiky“* z roku 1922. Nepoužívá ale pojmu „koncentrace“, nýbrž pojmu „modlitba ticha“, jak jej také uváděla ve svých spisech Sv. Terezie. O křesťanské mystické cestě nalézáme také zmínky u Ruysbroecka, v díle Eckhardtově či u Kempenského, v pozdější době se staly v tomto ohledu velice inspirující texty Jakuba Böhmeho, Jana Amose Komenského, nebo například u Angela Silesia, kterého proslavil zejména jeho *Poutník Cherubinský*. Hlavní myšlenkový zdroj však přesto náleží Písmu. Písmo svaté – Bible – je pramenem poučení, jak si má člověk počínat, a stejně tak je symbolickým popisem mystické cesty[48].

Jak jsem již naznačil, obsahuje Písmo skryté pravdy o Bohu a o člověku, a nalezneme zde prastarou moudrost, která k lidem mluví v mnoha vrstvách a na mnoha úrovních. Jednou z těchto úrovní je jeho symbolická povaha. Symbolické obrazy a podobenství jsou často používány ve Starém i Novém zákoně zejména proto, že se jedná o pravdy, které jsou samy o sobě nevyslovitelné[49] a člověk je nemůže chápat jinak než na základě příměru. Tak například začátek Písma je uveden líčením fyzikálních zákonů v popisu stvoření světa a až později vykládá jeho matematické principy (čísla, míry a váhy), což má vést k lepšímu pochopení duchovní podstaty stvoření, záměrně podaného v tomto sledu.[50]

Jestliže část mystické symboliky existuje, aby přiblížila duchovní skutečnost, druhá stránka symboliky je založena na opačných principech, tedy na utajení těchto pravd z dosahu běžného člověka. Takovýto účel byl zjevný například u většiny hermetických nauk, např.u egyptských, řeckých, či indických mysterií a jiných, které se halily v obrazy a symboly, srozumitelné jen zasvěcenci, protože lid k nim ještě neuzrál.[51] V druhé polovině 19.století však dochází k rozkvětu prastarých nauk a k obnově některých směrů včetně křesťanství, které vycházejí z těchto starých mysterií, a znovunalézají jejich původní smysl, který byl z výše popsaného důvodu zastřen. Jak jsem již uvedl v první kapitole, také v Čechách je v této době patrný nárůst nejrůznější duchovních proudů, jejichž symbolika se uplatňuje ve výtvarném umění, a to především v symbolismu. Ačkoliv se jen málo z nich zaobírá mystickou cestou, je zcela jednoznačné, že téměř všechny mají své základy postavené právě na křesťanské mystice.

[48] WEINFURTER 1930
[49] HORÁK 2006, 3.
[50] KOMENSKÝ 1992, 136.
[51] HAUNER 1905

5. Rudolf Adámek

5.1 Mystik a vizionář Rudolf Adámek

Především křesťanské motivy a některé výjevy z Kristova života nasvědčují tomu, že jejich podstata a účel stály v životě tohoto autora v popředí. Ale nebyla to jen křesťanská symbolika nebo učení Písma, které by přímo přispěly ke vzniku těchto děl; Adámek šel vlastní cestou, na níž se objevují mnohé další milníky.

Krátce po svých studiích na Akademii výtvarných umění přišla ke slovu životní škola, ve které se Adámek zdokonaloval a učil, a bylo to velice plodné období, ačkoliv poměrně složité a plné životních změn a zvratů. Již po r.1904 kreslí Adámek ilustrace, týkající se převážně pohádek pro děti, duchovní literatury, beletrie a knih, které ve své práci souhrnně uvádí Jílečková.[52] Pokud je známo, jeho účast ve veřejném uměleckém životě nebyla v té době nějak markantní, kromě toho že nějakou dobu obesílal výstavy Krasoumné jednoty v Praze. Malířství jej však nemohlo uživit a proto jeho hlavní středisko zájmu spočívá v grafické tvorbě, ilustraci a kresbě.

Adámek měl několik přátel, s kterými se stýkal (např.malíř František Vaňáč[53]) a svěřoval se jim se svými problémy nebo o svých poznatcích z oblasti umění a života. Předně však hledal nasměrování, které mu dočasně nabízí teosofie a především křesťanská mystika, jenž se mu stala po zbytek života hlavním východiskem a jíž zůstal věrný: *„Moje všechny vnitřní touhy, moje sny v umění jsou v duchu křesťanské mystiky, to jest můj svět, ve kterém cele žiju a to je také můj svět výtvarný. Ať se tomu říká literární umění, mě jest to jedno. (…)“*[54]

Vztah k mystice, mysticismu a obzvláště ke středověkým reáliím a legendám nebyl v té době ničím zvláštním. Tuto látku ve svých dílech zpracovávali např. Vrchlický, Zeyer, Meyrink nebo Karásek[55]. Podobné náměty se ukazují také u Adámkova vrstevníka Jana Konůpka, jehož ilustrace a grafiky se objevovaly na stránkách uměleckých revue, nejčastěji grafické revue Veraikon. Redaktor tohoto časopisu a výtvarník E. Pacovský

[52] JÍLEČKOVÁ 1998
[53] tomu se v dopise z 29.9. 1912 svěřuje, jak trpí antagonismem mezi uměním a obchodem-který je zdrojem obživy. Poukazuje na to jak rád by se věnoval čistě uměleckému dílu kde by chtěl znázornit vlastní myšlenkový svět, avšak existenční situace ho nutí ke kompromisu. Totéž ve své stati o R. Adámkovi vysvětluje A.Nevečeřal
[54] dopis Rudolfa Adámka Emilu Pacovskému, 14.1.1920
[55] Jiří Karásek ze Lvovic např. vydal sbírku básní s názvem *Gotická duše*, která je bohatá na středověké motivy poutníků, mnichů a nejrůznějších tajemných zákoutí, lýčených moderním básnickým stylem Karásek se neangažoval jen jako básník, ale pro svůj blízký vztah k modernímu umění též jako výtvarný kritik, který hodnotí i opomíjené osobnosti mladé generace výtvarných umělců

srovnává Konůpka nejen s francouzskými symbolisty, ale právě s Rudolfem Adámkem, jehož mystický projev je údajně stejného původu.[56]

Podle mého názoru jsou však u něho patrné kvality jiného druhu, než ty, které najdeme u Rudolfa Adámka. Jan Konůpek vychází, podobně jako ostatní členové okruhu Sursa, z osobité individuální symboliky, která je ryzí a vysoce kvalitní. Autorova lyrická poetičnost je plná spíše snově než literárně pojatých obrazů velkých básníků, jako je Shakespeare nebo Dante. Některé prvky, jako je např.vizionář, kontemplace či motivy mezních stádií duše včetně extáze mají v sobě naopak něco z poetiky Otokara Březiny nebo E.A.Poea.[57] Konůpek používá také ještě určité secesní formy, kterými utváří své příběhy duše, a je to právě určitá aristokratičnost v nich obsažená a smysl pro drama, které jej odlišují od díla Rudolfa Adámka.

Jak již podotkla Hlaváčková, nejde o mysticismus, který by byl totožný s věděním ale o mysticismus, který je, ve shodě se středověkými mystiky, úzce spojen s životem samotným[58] Dr. Hlaváčková zde nejspíš vychází z textu Gustava Jaroše, který psal úvod K listům Adámkovým z r.1920 v nákladu B.Kočího: *„Náboženský život Adámkův má v sobě silný prvek mysticismu, ale to není mysticism vyčtený, s nímž za dnešní doby bývá tolik koketováno, nýbrž jak se zdá plynoucí ze vlastních, mimořádných zážitků duše, prýštící z patrné schopnosti visionářské intuice.“*[59] Zde také nalézáme zmínku o literatuře, kterou měl Adámek ve své knihovničce a která se týkala převážně středověké mystiky. On sám se Jarošovi zmínil o Kempenském, kterého četl údajně nejčastěji[60], ale jedním z jeho největších vzorů byl nejspíš sv.František.

5.1.1. Utrpení jako mystická transformace v díle Rudolfa Adámka.

Rudolf Adámek zažívá ve svém životě několik radostných, ale zejména potom těch méně radostných a těžkých chvil, které ho tím spíše přiváděly k zamyšlení nad životem a nad jeho významem. Smrt syna a později dcery, narukování na vojnu kde je raněn, přetrvávající zdravotní potíže nebo pracovní neúspěchy – to všechno jsou situace, které Adámek hluboce prožíval. Prožívá je však ve světle své víry, která nezná pouze žal, ale také vykoupení. V dopise z r. 1913 píše svému příteli: *„Cítím, rozhodně že v utrpení, v žalu a stesku nalézá se vyšší náplň, že jest to posvěceno. (…)“*[61]

[56] PACOVSKÝ 1919, 57–62
[57] LARVOVÁ 1998
[58] HLAVÁČKOVÁ 1995
[59] JAROŠ 1920
[60] JÍLEČKOVÁ 1998
[61] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, 13.5. 1913, Sv. Jiří

Největším mystériem kterému se Adámek často věnoval je Kristova osoba. Budeme-li sledovat souvislosti, týkající se zobrazení Kristovy postavy v Adámkově díle spolu s dobovými souvislostmi a jeho vztahem ke křesťanské kosmologii v nejširším slova smyslu, shledáme, že Kristus, který je nám prezentován, je ve srovnání se znázorněními ostatních symbolistních Kristů čímsi velmi jasným a zdá se až poněkud dětsky přirozeným, v protikladu k podání těch, kteří tíhli k intelektuálnějšímu a často spíše tajemnému přístupu. Mám zde na mysli některá konkrétní díla, o kterých však pojednávám v další části. V tom je Adámkova mystika poněkud jasná, oproštěná od zbytečností a celkem zřetelně se na ní odráží stěžejní myšlenky týkající se těchto vizí.

Kristovské motivy byly od počátku důležitou náplní také u Františka Bílka, sochaře, jenž je s Adámkem v těchto pojetích taktéž srovnáván a hodnocen.[62] Podobně, jako Adámek, se i Bílek od počátků potýkal s četnými problémy, týkajícími se jak fyzických, tak také duchovních problémů, které on sám postupuje a klade na vrub hříšnému stavu naší přirozenosti a vlastní východisko vidí právě ve ztotožňování se s Kristem a s jeho poselstvím (rozvedeno v kapitole 6.1.). Velkou strastí u Bílka, která ovlivnila jeho výtvarné určení, byl zpočátku především fyzický problém, a to daltonismus. Jakub Deml jej však označuje jako „mystický“, protože spíše než jako omezení jej považuje za „znamení shůry“, které provázelo také mnohé jiné proroky a „vidoucí“.[63]

Pohybujeme-li se v rámci okruhu tzv.Katolické moderny, můžeme podotknout, že někteří zástupci tohoto okruhu byli známi také Rudolfu Adámkovi, jak na to upozorňuje Larvová[64], především to byl Pacovský a Bittnar. Právě časopis Nový život otiskuje nejrůznější články týkající se evangelijního poselství, ale blíže k Adámkově mystice měla revue Meditace, ve které se mimo jiné objevuje i grafika E.Pacovského s křesťanskou tematikou, jenž byl také jejím redaktorem.[65] Adámek s ním sdílí své prožitky jako s někým, kdo je mu velmi blízký a zdá se, že tento vztah byl oboustranný.

K bolesti zaujímá stanovisko pochopení. Bere jí zde jako něco, co je pro člověka nevyhnutelné a pro jeho vývoj dokonce nutné. Pacovskému proto píše kondolenci, ze které je patrný jeho postoj ke smrti: *„Vím jaká je to bolest a co znamená(…) Je to hrůzná cesta, ale poznal jsem, že jen utrpení nás očišťuje, zlepšuje a sílí.“*[66]

Tento postoj se objevuje i v grafikách, zobrazujících Krista. Adámek jej nezobrazuje jen jako trpící bytost, ale především jako ztělesnění odhodlanosti ke splnění duchovního záměru. Postava vlekoucí kříž neklesá, ale usilovně pokračuje dále a především – výše.

[62] NEVEČEŘAL 1995, 10-11
[63] DEML 1909, 227.
[64] LARVOVÁ 1996
[65] BITTNAR 1909
[66] dopis Rudolfa Adámka Emilu Pacovskému, 14.1.1920

Jako světlo, které má svítit ostatním na jejich lopotnou cestu, zjevuje se zde bohočlověk v jasné záři jako sv.Grál, který má být zdrojem síly a zároveň i cílem životní pouti.

Adámek věděl a velice dobře chápal, že utrpení není konečným stádiem ale obsahuje další a další obzory, za které nevidíme a které si nemůžeme uvědomit:

„ (…) Dostáváme v životě různé úlohy a na různá místa jsme stavěni (pevně tomu věřím), třeba ani ne tam, kde by se nám líbilo, ve společnosti milých a drahých druhů. Ale musíme své úkoly přijímat pokorně a mlčky, neboť rozdává je moudřejší Ředitel, než náš rozum by mohl chápat.“[67]

Tento postoj stejně dobře potvrzují slova Ibingovy knihy *Po stopách věčné Pravdy*:

„Zdánlivě nešťastný člověk-hledá útěchu venku. V opravdovém neštěstí spirituelní člověk skrývá svou bolest, protože ta mu je posvátnou. Povznáší člověka nad všechno malicherné… a zvedá svou mysl vzhůru, odkud přichází vše, co velké jest.“[68]

Pseudonym Ibing používala Antonie Jelenová, autorka duchovní literatury, důvěrně Adámkovi známá, neboť Adámek ilustroval některé její knihy. Jednou z těchto prací, které Jelenová napsala je kniha Meditací. Nejsou to však nějaké technické či teoretické návody, ale jakási praktická příručka křesťanské mystiky, obsahující důležité poznatky o stavech lidské mysli při meditaci, poznatky o významu slov a o tom, co stojí za slovy, tedy jakési esoterní výklady pojmů, ale v první řadě to jsou modlitby podané jako důležitý prostředek vedoucí ke zdokonalení. Ilustrace k této knize oceňuje Pacovský jako Adámkovo naprosté vystižení autorových myšlenek hovořících o nadpřirozenu (…).[69] Paradoxem je však skutečnost, že se vlastně nejedná o „nadpřirozeno“ v pravém slova smyslu, ale mystéria a jejich poznání, o kterém autor hovoří, jsou dle Ibinga „pravou a přirozenou skutečností“ a podstatou našeho života.[70]

Autorovy myšlenky, jenž vybízí k hledání univerzálních zákonů duchovního života jsou asi nejlépe shrnuty právě v Meditaci a v knize Po stopách věčné Pravdy I-II.

Jak z názvu této knihy, kterou zde uvádím, vyplývá, autor pojednává o Pravdě, která se zjevuje člověku, jdoucímu na cestě k Bohu. Je to tatáž Pravda, kterou hledal velký mystik a světec Jindřich Suso, jehož texty nebyly ani Adámkovi cizí.[71] Autora zde uvádím

[67] Dopis Rudolfa Adámka Haunerové T., b.d.
[68] IBING 1916
[69] PACOVSKÝ 1914, 34.
[70] IBING 1913, 11sqq.
[71] historické texty se zmiňují o Heinrichovi zv. Suso jako o potomkovi německého šlechtického rodu, který se narodil někdy koncem 13.stol., a o jeho životě blíže vypovídá Melchior Diepenbrock. Mladý Jindřich se narodil a byl vychováván pravděpodobně v Kostnici. Jeho otec byl údajně rytířem, ačkoliv surových mravů, oproti jeho matce, která byla naopak velmi zbožná a byla to ona, která Jindřicha přivedla k Bohu. Ve 13 letech vstoupil Jindřich k dominikánům, kde trávil prvních pět let zcela bez výsledků. Jak se o něm píše, byl „velmi roztržitý, se sebou nespokojený, nic ho netešilo a jeho živá povaha nenalézala nikde nasycení. Poznávaje, že nic na světě není lásky hodno, začal celým srdcem milovati Boha svého…“ Od této doby začal prý mít vnuknutí, které připisoval božímu hlasu a který jej nabádal k činnosti; všichni kolem něho byli udiveni změnou, která se s ním stala. Nejvíce ho poutalo čtení z knihy Moudrosti: jednoho dne když přišel ke stolu, četlo se právě z této knihy… kde nalezl návod a inspiraci jakou cestou směřovat k Bohu

zejména kvůli jeho zajímavé osobnosti, která byla vzorem mnohým dalším, zde je však uveden jako prototyp člověka, který nalézá Boží milost právě přes utrpení. Suso byl známý tím, že nade vše „miloval Pravdu, konal dobré skutky a usiloval o spásu“, ne však o tu vlastní, ale především o spásu bližního, v čemž podle něho spočívá ono „milovat Boha bezvýhradně“.[72]

Na dřevorytu s názvem *Cesta osamělých* jde Kristus napříč obrazem a vleče svůj Kříž. **[1]** Vypadá to však, jako by jej ani nevláčel, jde stále dál směrem k obzoru a zády k divákovi, a svým křížem jak rádlem zrývá zemi po které kráčí (zde je určitá podobnost s Bílkovou Orbou) a vytváří tak za sebou cestu, vedoucí na Golgotu. Cesta s Kristem a křížem tvoří jednu dlouhou světlou diagonálu, která vyniká na tmavém pozadí země a obzoru. Jako by zde byla divákovi naznačena cesta, po které se má ubírat – a tuto cestu odhaluje teprve kříž. Také na dalším listu je znázorněn Kristus nesoucí kříž **[2]**, který sleduje tutéž kompozici jako na ilustraci prvé. Tato grafika má však již zcela jiný charakter, jak můžeme posoudit. Její výraz a poselství se zdá být sugestivnější, než jak je tomu na prvním obraze, který je oproti ní značně odhmotněný.

Adámek zde poukazuje na Kristova slova: *„Já jsem ta cesta, pravda i život. Nikdo nepřichází k Otci než skrze mne.*“(Jan 14;6) O těch jistě nepochyboval, protože toto poznání hledal v umění, a nalézal jej v životě. Hovoří často o velkém a silném díle[73], pro které nachází inspiraci v nejrůznějších textech, ale spíše než tam jej nalézá v sobě jako Pravdu[74], která se nesděluje, která se však zjevuje člověku, jenž jí vytrvale hledá. Nalézá jí v životě, sice plném zkoušek, které však podněcují k větší víře, které by bez nich v člověku nebylo. Jelenová o tom říká, že všechno co pochází od boha je dobré a nutné, a s tímto vědomím nelze od Něho očekávat nějaké další zázraky.[75] Je možné nalézt pravdu v sobě samém, jen když jí člověk miluje:

„v PRAVDU nelze jen věřit. Je v nás, okolo nás, působí skrze nás, proměna v pravdu. Pravda je svatý zákon, a tedy BŮH SÁM.“

Tu pravdu hledal tedy Adámek v Kristovi, který je podle Ibinga ukrytý v našem nitru, jak se zmiňuje hned v úvodu Meditací[76], jen je potřeba obětovat vše Bohu a všechno

a „tak se chtěl pokusit získat navždy lásku věčné Moudrosti“, která se mu tak neočekávaně ukázala. Bratr Jindřich od té doby podstupuje bolestivé procedury, nosí na sobě žíněnou košili, pás s hřeby na který uléhal a všemi možnými způsoby trýzní své tělo, aby tak odvykl vnějšímu světu, která poutá lidskou duši a aby v sobě roznítil tím větší touhu a lásku k Bohu. Odříkal se jídla, a dokonce i vody, takže jeho tělo bylo velice zhubenělé, zmrzačené a plné ran a vředů. Takový život vedl od svých 18 do 40 let. Jeho život je popisován jako nepřetržité utrpení, které na něm Bůh neustále dopouštěl, aby tak Jindřich dospěl k absolutní odevzdanosti a víře v jeho vedení. Všichni lidé ho mnoho let tupili, mučili a odsuzovali, takže prý prožil nekonečně mnoho strastí; zato se mu dostalo mnohých vidění a mystických vytržení.

[72] LUBOJACKÝ 1885
[73] dopis Rudolfa Adámka Haunerové, T., b.d.
[74] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, 4.5.1914
[75] IBING 1913, 5.
[76] IBING 1913, 8.

věnovat jeho lásce. Dokázal toho bezesporu mnoho, a také ničeho nelituje, jen právě toho, že snad nedokáže být jako Kristus a sv.František.[77] Takový je tedy ideální vzor Rudolfa Adámka, který ho provází po celý život jako nejvyšší meta, jak dokládají znázornění poutníků a Kristů. Nejlépe je to patrno asi v obrazech Splynutí z r.1912 a Sv.Graal z r.1935. Zde je Kristus znázorněn jako zářící bytost, jako jakýsi duchovní zdroj, ke kterému směřuje vyprahlá duše, aby se osvěžila. Není to tedy Trpitel, kdo je tu ztvárněn ale ten, kdo má opravdovou moc nade vším a zároveň lásku k duši, která k němu přichází a o kterou se stará.

5.1.2. Duchovní věda a imaginace

Působení nadsmyslných složek bylo námětem díla několika dalších umělců této generace, jako např. u Jana Zrzavého nebo Františka Koblihy, ikdyž ne vždy jim bylo vystoupit z ohraničení, které v rámci jejich imaginace představuje význam snu, snová symbolika a stavy týkající se podvědomí. Tak tomu však nebylo u Adámka, který usiloval o co nejčistší podání svých vizí, které by vyvedly snovou skutečnost skrze nadsmyslovou inspiraci k vědomému prožitku a k jeho ztvárnění. V tomto bodu mají velký vliv Steinerovy teorie, které byly Adámkovi blízké a které Adámek jako jeden z mála uplatnil ve svém díle.[78]

Jak jsem již uvedl, Adámek byl členem teosofické společnosti, na jejichž aktivitách se podíleli a jichž se účastnil také E. Hauner nebo E. Lešehrad a která vycházela ze Steinerova díla. Ten v souladu s původním teosofickým zaměřením Jakuba Böhmeho vycházející ze středověké nauky o božské moudrosti uplatňuje poznatky, na jejichž základě je možné poznávat boží podstatu ve stvořené skutečnosti, avšak v rozsahu nově odhalovaných přírodovědných nauk současné psychologie a antropologie, v jejichž světle je vykládána i tato mystika a veškeré jevy odehrávající se jak v lidské mysli, tak také v kosmu. Je to tedy jakási univerzální nauka a duchovní věda zároveň, která chce prostřednictvím antropologických rozborů popsat všechny skutečnosti a jev a která si v neposlední řadě klade ambice osvětlit je na základě rozumového úsudku.[79] Myšlenky o univerzálnosti poznání byly hodnoceny také K.Weinfurterem, ikdyž zde šlo převážně o okultní tematiku. „Okultismus“ však dříve znamenal a měl jiné souvislosti než dnes. Většinou v něm totiž byly zahrnuty nejrůznější směry a metody pro bádání

[77] dopis Rudolfa Adámka Haunerové, T., b.d.
[78] HLAVÁČKOVÁ 1995
[79] STEINER 1925, 40.

v nadsmyslných oblastech. Zde bych rád zmínil zejména Okultní a spiritualistickou revue, což byl časopis vycházející v letech 1921-24 v nakladatelství Zmatlík a Palička a v jehož redakci byli kromě Weinfurtera také E. Lešehrad a J. Karásek. Ačkoliv i Lešehrad byl, podobně jako Adámek, členem teosofické společnosti, jeho názory a filosofické zaměření vycházelo spíše z okruhu martinistů a rosekruciánů, o nichž také sepsal historickou stať, jenž byla samostatně publikována ve vydavatelství Sfinx.[80] Knápková Adámka zařazuje taktéž k rosenkruciánské větvi[81], která zřejmě byla svou formou Adámkovi bližší než teosofický proud, se kterým se Adámek po nějaké době rozešel, ačkoliv Steinerovy názory na umění mu budou i nadále blízké.

Už v Adámkově raném díle *Zasvěcení* z roku 1907 je znát vliv výše zmiňovaného esoterního proudu, který spojuje učení Východu s naukou Západu. Pro Adámka nebyl rozdíl mezi těmito dvěma tradicemi důležitý, protože mystika Západu pro něj znamenala totéž co mystika Východu, avšak u něj se tu jedná o zcela zvláštní symboliku. Spojení sfingy jako strážkyně božské moudrosti a Krista použil také František Bílek, avšak je to něco, co nebylo příliš častým symbolem ačkoliv samotná sfinga byla ve výtvarném umění často opakovaným motivem.[82] O tomto použití Krista se zmiňuje Šmejkal v souvislosti s filozofií E.Schürého, který jej uvádí jako finální bod vývoje esoterického myšlení[83] a také Rudolf Steiner přehodnocuje tyto koncepce a zmiňuje se o nich v jiných konotacích.[84] Autor však čerpá i ze svého vlastního světa, který zůstává světem snů, tedy světem, v němž hraje nejdůležitější roli inspirace a intuitivní vnuknutí.

Adámek se, podobně jako Kupka, považuje za snílka který se poddává transcendentálnímu vlivu působení kosmu, avšak spíše než v souvislosti se smyslovou deprivací, o níž se u Kupky zmiňuje Marková, tak především s určitým druhem niterné meditace a vlastně jakýmsi vyprázdněním, které je dle Steinera nezbytné k tomu, aby se člověk směrem od imaginace posunul k vyššímu stupni – k inspiraci:

„Východiskem je nejbdělejší duševní schopnost člověka – myšlení. Intenzívním cvičením koncentrace a meditace se myšlení postupně odpoutává od své závislosti na smyslovém vnímání, je oživeno a obráceno k sobě samému, k nadsmyslové síle, jíž je neseno. Tak se zbavuje své stínovosti a stává se orgánem vnímání, zřivou silou: místo abstraktních pojmů se objevují živé obrazy – imaginace – jako poukazy na duchovní skutečnost. Imaginace je tedy produchovnělým myšlením a vnímáním, jehož zážitky se do jisté míry podobají dojmům, ale bez fyzické příčiny – jako projev nadsmyslových jevů

[80] LEŠEHRAD 1921
[81] KNÁPKOVÁ 2007
[82] ŠMEJKAL 1979
[83] ŠMEJKAL 1979, 420.
[84] JÍLEČKOVÁ 1998, 16.

a bytostí. K vlastní duchovní skutečnosti se dá dospět až na druhém stupni – inspirací. K tomu je třeba získané imaginativní obrazy opět potlačit a vyprázdnit vědomí tak, že do něho mohou proudit skutečné duchovní poznatky, které na rozdíl od tiše plynoucích imaginací znějí jako tóny a slova. S tím souvisí např. Pythagorův zážitek hudby sfér nebo Hérakleitův zážitek Logu, tvůrčího božského Slova, o němž mluví též počátek Janova evangelia. Inspirace je tady jakýmsi duchovním slyšením, produchovnělou duševní silou cítění. K plnému duchovnímu poznání lze dospět až na stupni intuice, která vede k zážitku bytostí, jež se na stupni imaginace a inspirace projevují jen ve svých účincích.“ [85]

Na obraze Zasvěcení je, podobně jako v mnoha dalších Adámkových dílech, motiv zavřených očí, což bývá často poukaz na přítomnost „vnitřního zraku,“ zření, které je obráceno do nitra kde se mu otevírají nové světy. O tomtéž hovoří také Březina ve stati *Tajemné v umění*.[86] Ve shodě se Steinerem jde o oproštění se od zbytečných myšlenek a imaginací, což se ve své podstatě rovná dokonalému a probuzenému vědomí, které je v Adámkově obrazu prezentováno postavou Buddhy. Dle Ibinga Boží obraz, který hledáme stojí vždy pevně nad námi, ale ve skutečnosti jej nalézáme ve svém nitru právě v podobě vnitřního hlasu, naslouchámeli pouze „Tichu“.

„…když se pohroužíme v sebe a neslyšíme ničeho, co kol nás se ozývá, tu vynořuje se z nitra našeho vnitřní hlas. Slyšíme pak zřetelně, ne však svým sluchem, jen niterným vnímáním projeví se našemu pochopení.“ [87]

Tímto způsobem autor popisuje také svojí meditaci, při níž se soustředí na danou skutečnost, a za pomoci pravidelného dýchání a koncentrace vymisťuje své duchovní vědomí tím způsobem, že spočívá mimo tělo kde se nachází ve stavu vysoké pohyblivost. Jak z uvedeného vyplývá, meditující pozoruje své tělo zvenčí a jeho vědomí spočívá u někoho, jehož nazývá *Mistrem*. Dále se zde hovoří o pocitech a vjemech které se objevují, všechny se však týkají pouze života naší duše.[88]

5.1.3. Sursum – vzhůru!

“*Co jest tedy výše než úroveň původu, musí proto navždy zůstat mystériem.”*

Abd-ru-shin

[85] STEINER 1925, 258.
[86] BŘEZINA 1918, 5sq.
[87] IBING 1916, 12/IX.
[88] IBING 1925, 4.

Řekli jsme, že se Adámek zaobíral světy duše a hledal, jakou cestou by tyto světy vystihnul.

Jak patrno, byly to světy, které byly v souladu také s jeho vlastním hledáním a postojem k životu. Ačkoliv se na této cestě objevovaly různé směry a nauky usilující o odhalení různých tajemství, nemohly naplnit představu, o jejímž uskutečnění Adámek snil a tyto projevy, s nimiž se setkával, byly pouhými zastávkami na dlouhé cestě za jeho snem. On sám jim nepřikládal význam větší, než měly, protože mystika pro něj byla především poměr k Bohu. Pokud tedy shrneme jeho celkový postoj projevující se jak v umění, tak v životě, docházíme k tomu, že Adámkovo veškeré úsilí, meditace a modlitby spočívaly nikoli v odhalování tajemství, ale v tichém a pokorném přijímání života a práce, která bezpečně vede k Bohu a ke které nás Bůh vybízí a vede.

Tuto část jsem nazval Sursum – Vzhůru!, jelikož je to heslo a směr, který spojuje nejen představitele vrcholu symbolistní tvorby usilující o vyšší cíle a o prohloubení duchovních obsahů v umění.[89] Je to i směr Adámkova úsilí ve výtvarném díle, táhnoucí se jako zlatá nit celým dlouhým obdobím jeho tvorby, a tím bych chtěl poukázat na hlavní podstatu jeho mystiky.

Vrchol jeho tvorby který je také určitým obratem v jeho díle bych situoval právě do období, kdy se Adámek účastní 2.výstavy skupiny výtvarných umělců Sursum a krátce po něm, neboť je to i vrchol Adámkova života a jak vyplývá také z jeho poznámek z této doby, vedl vcelku vyrovnaný život a se vším byl smířen. Zlomovými byly též obě dvě výstavy zmiňované skupiny, ale především to po brněnském výstupu byla ona pražská[90]; toto umění muselo být něčím pozoruhodným a do té doby vskutku ojedinělým, vezmeme-li v potaz, jaké způsobilo reakce a pozdvižení na veřejnosti.[91] O jejích představitelích píše a shrnuje také Gamma, který má však za to, že o hlubším náboženském dychtění a cítění lze mluvit jen u R. Adámka.[92] Ten měl jistě štěstí, že poznal právě uměleckého kolegu a teoretika Emila Pacovského, který ho od doby Sursa podporoval, a přestože o něm pojednává také v několika článcích, znamená to z jeho strany především psychickou podporu v životě. Po Sursu následuje v r.1913 vydání Meditací, které Adámek doprovází svými grafikami o nichž je možné, že vznikly již dříve, podobně jako například dřevořezy Buddha, Snění či Křišťálové výše. Domnívám se tak na základě toho, že tyto grafiky

[89] LARVOVÁ 1996, 30.
[90] PACOVSKÝ 1947, 21. -Této výstavy se zúčastnili J.Konůpek, J.Váchal, J.Zrzavý, R.Adámek a několik prací vystavil také F.Kobliha
[91] ČERVINKA 1913, 83., autor zde podepsán sign.„M.“
[92] JAROŠ, 1968, 340.

vykazují vesměs podobné znaky a také zde hraje úlohu to, že spolek Ibingova mystického kruhu, který Adámek zřejmě již tehdy navštěvoval, vznikl již v r.1908.[93]

Otázkou zůstává, které Ibingovy myšlenky mohl mít Pacovský na mysli ve spojení s Adámkovým dílem. Zde bych rád trochu přiblížil tento Adámkův triptych.

Na vyobrazení **[4]**. spatřujeme postavu, která je zcela zahalena do světelného závoje, pohroužena do sebe sama, veškerou aktivitu vykonávaje pouze pohybem své ruky. Pasivita je však jen zdánlivá, dílo má celkově velký duchovní náboj a řekl bych, aktivitu nanejvýš patrnou. Na úvodu meditací se hovoří o modlitbě a také o vzývání Boha. Bytost stojící před námi, u které se nedá určit, zda jde o muže či ženu, drží v natažené ruce jakousi květinu zářící na všechny strany. Drží ji v úrovni svého srdce, a zajímavé je, že právě se srdcem mají mnohé podobnosti. Gesto, jenž vykonává, je jednoznačným gestem dávání. Je to nejspíš vyjádření slov o modlitbě, při níž se nemodlíme slovy, ale je třeba *čerpat z nitra – ze svého srdce,*[94] což je právě vystiženo v tomto výjevu.

„…při tomto vnitřním vybavení myšlenek vydychuje sílu své lásky do celého Kosmu a zároveň otvírá se nitro naše, aby přijímalo z Vesmíru výchvěvy lásky boží (…)“ [95]

Celý pohyb tedy naznačuje komunikaci s nadsmyslovým světem v modlitbě pomocí dávání a přijímání, a tento svět, kosmos, je zde navíc znázorněn v podobě hvězd zářících všude kolem. Spatřuji zde také Adámkovu touhu být nástrojem Prozřetelnosti, o čemž se on sám zmiňuje, touhu spíše dávat než brát a stále častěji na sebe zapomínat „ve prospěch věci a prospěch bližních,“ [96] a to je také to nejvyšší, o co usiloval.

V dalším díle, představujícím muže nebo snad chlapce stojícího s rozpaženýma rukama **[6]** se ukazuje zcela jiný zdroj světla. Je jím obrovská záře, kterou Jílečková ne zcela mylně spojuje s *„okem božské prozřetelnosti,“* [97] avšak ne tak docela správně jej přirovnává k obr. *Cesta ke sv.Graalu*. Na tom totiž míří kůň s jezdcem směrem ke hradu umístěném na pomyslné hoře, kde je taktéž motiv rozpažených rukou a záře vycházející z jednoho bodu, avšak charakter a skutečnost, na niž bych zde rád upozornil, je zcela jiná. Na cestě k hradu stojí světelná postava anděla, který má vzezření strážce prahu a střeží tajemství, o němž tvrdí legendy, že by snad mohlo být objeveno a poznáno také obyčejnými smrtelníky. Ačkoli básníci píší o jeho přístupnosti která je dána pouze vyvoleným, dle Abd-ru-shina nemůže žádný lidský duch vstoupit do tohoto posvátného prostoru.[98] Symbol koně většinou ztělesňuje životní sílu člověka, avšak podle M.Exnerové

[93] HRABAL 1998
[94] IBING 1913, 5.
[95] IBING 1913, 5.
[96] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, 21.8.1912, Kutná Hora
[97] JÍLEČKOVÁ 1998, 20.
[98] BERNHARDT 1979, 383.

by v této souvislosti mohl znázorňovat spíše životní cestu, což je další zástupný symbol pro koně.[99] Vztaženo na tento výjev, nezdá se, že by poutník zcela ovládl své síly, které zde představuje kůň, a tak je na této cestě pozastaven. V Ibingově meditaci je však tento „poutník" doslova vtahován do centra této záře, kterou se doslova nechává proniknout a zcela se jí tak odevzdává. V práci B.Jílečkové je tak zřejmě správně a v souladu s Adámkovou filozofií označena jako boží prozřetelnost. Jak jsem již uvedl na začátku kapitoly, pro Adámka je důležité zejména ono „odevzdávání se" Bohu, jelikož bez jeho milosti nemůžeme sami poznat Pravdu, natož pak „podstatu všeho". O tom se v Meditacích hovoří hned na několika místech:

„Nemožno totiž dojít znalosti prapříčiny, Zákonů všeho Bytí (…) protože to je Bůh sám.(…)avšak je možné obracet se k Bohu – vytušíme Jeho Jsoucnost (…) Tímto jemným vnitřním tušením jdeme za svou touhou a vnikáme vždy hlouběji do záhad Nekonečna. Přizpůsobujeme tak své nitro, své srdce ku přijímání posvátných pravd z duchovního Zdroje," [100] a dále:

„-Ne my hledáme pravdu, ale Pravda sama v nás se snaží, projeviti se na povrch. Čím více pravdy nitro naše kryje, tím vyšší i snaha naše po ní."

Člověk ve skutečnosti nic neobjevil, jen zůstává ohromen před tím, co se před ním (a v něm) objevuje, žasne a pociťuje, jak to na něho působí a jeho proměňuje….

Ve vztahu k milosti o tom píše také Kempenský, který posuzuje lidskou moudrost jako pouhé ego které nás klame a které má bez této Boží milosti jen velmi omezené možnosti poznání:

„Sami sobě nemůžeme příliš důvěřovat, neboť nám často chybí milost a pravé poznání. Je v nás málo světla a nedbalostí rychle ztrácíme i to. Mnohdy ani nepozorujeme, že jsme duchovně tak slepí. …", a dále:

„Nikdy se nestaneš duchovním a zbožným člověkem, pokud nebudeš mlčet o jiných a všímat si především sebe. Zaměříš-li se zcela na sebe a na Boha, bude na tebe málo působit, co uvidíš venku.

Kde vůbec jsi, když nejsi myslí sám u sebe? A kdybys všechno prošel, co je ti to platné, jestliže jsi zanedbal sám sebe? Chceš-li dosáhnout pravého pokoje a opravdového sjednocení s Bohem, musíš odložit všechno ostatní a mít na zřeteli jen sebe." [101]

Nazírání svého nitra je při modlitbě důležitým postupem, díky němuž poznáváme sebe sama a také svojí malost před tím, co je větší, než my, a tak máme neustále na očích

[99] M.Exnerová se jako dlouholetá terapeutka v rámci své praxe specializuje mj.na oblast snů, snových symbolů a jejich použití v meditačních technikách
[100] IBING 1916, 3.
[101] PERNIKÁŘ 1990 – Tomáš KEMPENSKÝ: Čtyři knihy o následování Krista. Zlatá kniha. Brno 1991, V./70.

svůj cíl. Úsilí a touha po Bohu je u Adámka v souladu s tímto postojem k životu, v němž je hlavní prioritou především duchovní práce na sobě samém:

„…Přál bych si udělat dobré, dokonalé dílo, ne kvůli slávě či podobnému, ale abych také něčím dobrým přispěl k celku. Tak v tichu pracovat, neznám, jako kdysi stavěli gotické chrámy, vykonat plně svůj úkol.“[102]

Pozastavme se ještě chvíli u Svatého Grálu. Na začátku jsem kapitoly jsem uvedl citát z knihy Tajemství Svatého Grálu, ve které autor důrazně odlišuje touhu po Božím zjevení od pouhé zvědavosti a lidské lačnosti, která tolik nehledá pravdu jako zážitky. Tou úrovní kterou zmiňuje je myšlena úroveň původu, kterou nemůže překročit ten, jenž doposud neodhalil základní pravdy svého života, a která je v symbolické řeči znázorňována právě v *Putování ke Svatému Grálu* od Adámka. Zcela v souladu s Ibingem to autor dále vysvětluje jako určitou predestinaci člověka: *“Nikdy nebude moci lidský duch, a to ani ve své nejvyšší dokonalosti a nesmrtelnosti, stanout osobně před svatým Grálem! Proto také nikdy nemůže přijít odtamtud do hmotnosti k zemi podrobná zpráva, leda prostřednictvím posla odtamtud vyslaného. Lidskému duchu musí tedy svatý Grál zůstat navždy a věčně tajemstvím.“* [103]

Apokryfní legenda se zmiňuje o Grálu jako o nádobě, kterou Kristus použil během poslední večeře se svými učedníky a do níž byla zachycena jeho krev během ukřižování. Avšak to je zcela v rozporu se soudobým výkladem mysteria Svatého Grálu v Abdrushinově pojetí, stejně jako v pojetí Rudolfa Adámka.

Na posledním výjevu z Adámkova triptychu je naznačena jakási cesta vzhůru, po níž kráčí, nebo se spíše vznáší zástup bíle oděných bytostí, jako by to byl závěs nebo opona, která je vytahována neznámou silou, ukrytou z dosahu našich očí **[7]**. Tímto obrazem se v *Meditacích* uzavírá kapitola modliteb, která hovoří o nalézání vzkříšení skrze poznávání pravdy, která je odhalována v nitru člověka, a také skrze lásku, která tuto pravdu osvěcuje. Stejně tak by ale obraz mohl vystihnout výklad *Meditace na Modlitbu Páně*, jež poté následuje. Schoulená postava ve spodní části výjevu je úzce spojena se zemí, zřejmě se modlí a její hmotné vzezření je v zajímavém kontrastu k éterným postavám, jenž se vznášejí jako dým kamsi do výšin, skrze vzdušnou bránu, jenž se jim vynořuje. Tento výjev nejspíše vystihuje odevzdání se a pokoru, která je takto „ztělesněna“ v schoulené, usebrané duši člověka. … *klečí tu na schodech, do nitra se dívaje, na milost čekajíce, a schody před sebou…*

[102] Dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Gaunerovi, 1.9.1911, Předbořice
[103] BERNHARDT 1979, 381.

Jak již jsem podotknul, je zde zobrazen jakýsi diagonální směr, kterým se ubírají světelné subjekty. Vystihují nehmotnou sílu a formu myšlenek a proseb. Když se obrátíme o pomoc opět k Ibingovi, zjistíme, že také on vysvětluje působení myšlenek a jejich možnost vysílání vzhůru například modlitbou. Podle Ibinga mohou být myšlenky všude tam, kde chceme, aby byly, a především se zrcadlí ve světě vyšším i nižším (astrálním). Totéž dokazuje opět, i když jinými slovy, kvantová fyzika i nejnovější výzkumy vědomí.

Pro Adámka byla kniha Meditací skutečně důležitá, o čemž svědčí i fakt, že ji doporučil Haunerovi. Je prý v ní *„mnoho krásy, ušlechtilosti i lásky“*, a tato láska mu byla hlavním motivem: *„V tu věřím a tou cestou (lásky) chci jít.“*[104]

5.2. Příroda a Kosmos

Vytváření přírodních motivů u Adámka bylo co do počtu téměř stejně tak časté jako jeho nábožensko-mystické cykly. Už tato skutečnost stojí za pozastavení a proto jim je vyhrazena část, ve které uvádím nejdůležitější díla na toto téma. Jak již bylo uvedeno v kapitole o inspiraci a v předešlé části vůbec, východiskem Adámkovým bylo zpravidla jeho vlastní nitro, takže by se dalo připustit, že kromě několika literárních předloh zde nic víc nehrálo takovou roli. Opomenuli bychom však důležitý fakt, kdybychom vynechali přírodu a kosmos se všemi jeho vlivy. Přihlédneme-li k dílu, bude nám zřejmé, že se zde stejnou měrou uplatňuje také snění, které opět nebude bez spojitosti s mimosmyslovým vnímáním.

Příroda a její krásy nabízely vždy nekonečné množství inspiračních zdrojů. Tak například u romantiků má většinou charakter krásného, oslňujícího až fantaskního světa, nebo – a tak je tomu především – v přírodě spatřují velikou sílu plnou mocných živlům nespoutanou a krutou vládkyni. Symbolisté jí naproti tomu podávají jako krásnou a tajemnou bytost, která vždy v sobě skrývá cosi magického či záhadného, když i zde se nemnohdy vynořují překvapivé bizarní obrazce vyvstalé z podhoubí romantismu. Romantické líčení krajiny a přírody v českém výtvarném umění 19.stol. má kromě toho jiný charakter než v zahraničí, např. v Německu nebo v Anglii; zářným příkladem je Josef Mánes, v němž našel zalíbení i Adámek.[105] U Adámka symbolizuje příroda především Matku-Zemi, mystickou a záhadnou Isis, která na svých rukou něžně nosí své děti a posílá

[104] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, Sv.Jiří, 13.5.1913
[105] dopis Rudolfa Adámka Gustavu Jarošovi, 21.12.1939

jim do klína nebeské hvězdy. Zde konečně je všechno možné, a především zde člověk nalézá ztracený ráj a sjednocuje se s tím vším v jeden celek. Adámek byl o jednotě všeho přesvědčen zřejmě odjakživa a jak patrno, nejpozději v souvislosti s teosofickou společností.[106] Však právě proto jsou jeho pohledy jsou zcela vlastní a osobité.

5.2.1. Sen o přírodě

Hned na úvod bude vhodné uvést dřevoryt s názvem *Příroda* **[13]**. který souhrnem vyjadřuje, co bylo řečeno výše. Toto je ryze symbolická grafika, která nalézá motivy také v jiných vzorech (ve své formě má velmi blízko ke Gauguinově primitivismu, ale podobnost s ním je zde spíše náhodná). Tomuto obrazu dominuje symbol matky-země, tmavé tváře ženy, která je v nepoměrné velikosti k ostatnímu, a zabírajíc ústřední místo v kompozici. V jejím pozadí je zvláštní snová krajina ve které v jednom proudu víří mraky a stromy se ohýbají ve větru. U té Jílečková shledává ještě ozvuky secese[107], a to patrně v dvojici labutí, které se nad jezerem snášejí do krajiny. V díle vidíme dva děje: jeden je probuzený a plně rozvinutý, příroda hýřící životem a jasem v pozadí, a neprobuzený, schoulenou nahou ženskou postavu s pupeny představující zřejmě spánek, z něhož má vypučet nová forma života, tedy jakýsi zárodek. Určitě bude zajímavé srovnat tuto grafiku s vyobrazením **[14]** (*F.Kupka: Lekníny-počátek života*). Na té je docela jiná krajina, která nevychází ze skutečnosti a zobrazuje také krajinu s vodní plochou. Hlavní podobnost s dílem, které Kupka podle údajů L. Vachtové vytvořil v letech 1900-1903,[108] se nachází v embryu uvnitř jakési ochranné bubliny, která vystupuje z rozevřeného leknínu. Jak napovídá název Kupkova díla, jedná se o počáteční formu života, duši, kterou u Adámka představuje ženská bytost, a která svým rozvíjením a pučením představuje síly vystupující na povrch na jaře.

„Nebe jest mým Otcem, neboť mne počalo. Moji rodinou jsou celá nebesa. Moje Matka, toť veliká Země. Nejvyšší část jejího povrchu jest její lůno; zde Otec oplodňuje nitro té, která jest jeho ženou i dcerou.“ [109]

-Tento védický text mluví o stvoření a původu člověka, jehož duše je božského původu, avšak jeho tělo je tvořeno zemskými prvky, oplodněnými *„kosmickou prapříčinou.(…), duchovými prvky, bez nichž by hmota zůstala nehybnou a rozptýlenou.“*

[106] HLAVÁČKOVÁ 1995
[107] JÍLEČKOVÁ 1998
[108] VACHTOVÁ 1968
[109] SCHÜRÉ 1926, 27.

U Kupky, který vytvořil další podobný obraz Duše lotosu, je inspirace východními naukami nesporná. To není tak docela Adámkův případ, protože u něho může mít symbolika zrození duše zcela jiné kořeny. Používání motivů importovaných ze vzdálených kultur v díle těchto umělců vysvětluje Vlček poptávkou po exotice, která by jim nahradila to, čeho se jim v domácím prostředí nedostávalo.[110] Soudím, že by se zde mohlo počítat také s vlivy východních kultur, protože ve tmavé ženské tváři v obraze jsou patrné některé indoasijské rysy. Podívejme se však také na kosmologickou koncepci, která by zde mohla být spojena s dílem.

U dřevorytu příroda není zcela jisté zda se dají prokázat spojitosti s vlivem teosofie, protože zde není žádná datace. Avšak i přesto jako by obraz vykazoval jakýsi kosmologicko-matematický řád: Její symbolika představuje hřející a něžnou sféru přírody která se obětuje a vydává své plody jako matka-země, stejně jako vyjevuje elementární a svěží zárodečnou sílu plnou života, která naopak bere a vstřebává. Do třetice je zde přítomno také něco, co zůstává v neprojeveném… Je tu tedy přítomna koncepce slučitelná s teosofickými principy vyjadřujícími věčný koloběh sil a doplňování protikladů, které mají stejný původ, avšak každá je uvedena v pohyb jiným způsobem. Ta první vychází z kosmických sil, tedy shůry, zatímco druhá ze spojení sil přírody. Tak se v nich zrcadlí podstata celého universa a jeho Původce. Jakým způsobem je tato podstata patrna ve všem stvoření, ve věcech i v bytostech, popisuje Jakub Böhme ve svém nábožensko-mystickém díle *Signatura Rerum* zakládající se na křesťanském vysvětlení základní podstaty věcí, tj.kříže.[111] Půjdeme-li dále, spatříme tuto nauku i v jiném světle, a to v koncepci Smaragdové desky Herma Trismegista, jenž je hlavním pramenem hermetické literatury. Tato literatura nezůstala bez povšimnutí ani v umění na přelomu min. století Zabýval se jí také František Kupka, jehož dílo Meditace a jeho vznik byl inspirován právě Smaragdovou deskou, kterou cituje také ve svém díle Tvoření v umění výtvarném.[112] Také Adámkův výjev *Meditace* se formálně podobá Kupkově kresbě z r.1899, avšak z hlediska významu je vedle ní lepší uvést právě *Přírodu*. *„Jak nahoře, tak dole,*“ praví Smaragdová deska, a *„jak vně, tak také uvnitř*“. Srovnávání protikladů je v prvém obraze vyjádřeno symbolicky, ve druhém geometricky. Tímto obrazem prostupuje ideogram hermetické – někdy zvané také Šalamounovy hvězdy, založené na prolnutí 2 trojúhelníků, jednoho, směřujícího nahoru, mužského aktivního principu, druhého, směřujícího dolů – ženského pasivního. Tento ideogram v sobě skrývá nejen dvě síly, ale také 12 pozemských

[110] VLČEK 1986, 181.
[111] MATOUŠEK 1997
[112] MARKOVÁ 1999, 122.

větví, zobrazených ve zvířetníku, tajemství trojnosti a čtvernosti.[113] V přírodě je tedy vše obsaženo a skryto vše lidské… Dr.Srp zmiňuje toto prolínání v Kupkově díle v rámci příkladů jednoho typu představového schématu kolem r.1900, v němž hlavní úlohu hrálo zrcadlení, zlom a odraz ve vodní hladině. Kupku s Khnopfem však odlišuje od ostatních poukazem na určitou rozvahu v podobě zobrazení a zabýváním se vzory, jež se objevovaly v teosofické literatuře v podobě velkého množství nejrůznějších ideogramů založených na prolnutí dvou rovnostranných trojůhelníků.[114]

Takováto složitá koncepce nebyla Adámkovi zcela vlastní, jelikož spojuje několik věcí dohromady, proto bych tuto kresbu zařadil spíše k ranému dílu Adámkově, ve kterém mohl být ovlivněn primitivismem, automatickým uměním z doby svého zájmu o spiritismus, nebo tedy šlo o zcela jiné vlivy. Podstatné však je, že tu máme ve znakové řeči představeno jakési *sjednocení* člověka a přírody.

„Otvírá se země slunci, i já srdce své otvírám, abych mohl onen obrozující proud v sebe vdechovati. …vkládám duši svou do celého Kosmu, abych pochopil věčný soulad, který Všelásku znamená.“[115]

Úplně jiné kontury má dřevoryt s názvem *Snění* **[12]**. U lesní studánky klečí na palouku mladík, zcela pohlcen kouzlem tajemné krajiny, zasněný a ponořený v sebe sama. I zde bychom mohli vidět podobnost s Kupkovou Meditací, alespoň je tomu tak v podobnosti mužské postavy a přítomnosti vodního elementu. Zcela intimní výjev, který neoplývá velkolepostí, spíše určitou soukromou intimitou do sebe ponořeného prostoru. Je to obraz umělcovy duše, rozplývající se ve světě inspirace, odpočívající a snící u „pramene života.“ Takto nazývá Adámek zapomenutá místa své milované přírody, která popisuje také jako kouzelnou symfonii samotného Boha.

„V takové samotě duše vystoupí co nejsilněji, zdá se, že nitro stává se vnějškem, jakoby celá bytost se stávala hluboce cítící duší. –Tu splývám se vším a také vše v sobě lépe pociťuji. Tajemno, které leželo mimo mne vstupuje ve mne. Cítím život, ten tajuplný život proudit ve všem.“ [116]

Tvůrce na chvíli vychází ze sebe sama, odkládá šat všednosti, a postupně splyne se vším co je kolem něj i v něm. Vnímá tajuplný život, který lze rozpoznat všem, co jest. Adámek mluvil také o symfonii přírody i jakési jemné písni, která se od nejjemnějších nuancí rozšiřuje do nejrůznějších tónů… Určité snové vytržení v obrazu podporuje přítomnost bytosti oděné ve světlo, kterým se podobně mihotá vše kolem, takže vzbuzuje

[113] MOUČKA 1996
[114] SRP 2006
[115] IBING 1913, IV/31.
[116] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, 9.7.1912, Bahno

velice živý dojem. A přesto jde o náladu plnou ticha, míru a harmonie. Tato bytost se sklání nad snícím mladíkem a dotýká se jej na temeni, na místě, spojovaném právě se sny a s podvědomím. V tu chvíli myšlenky opouští mysl, odplývají, a do duše vstupuje klid… Ibing také často hovoří o tajemství přírody a její harmonie a upozorňuje na ní. *„Použij každého okamžiku a pozoruj přírodu, abys vešel v celkový rytmus!“* [117] V ní se vše hýbe, rozkvétá a raduje se, je to neustálá změna a pohyb, žádná každodennost, nuda nebo starosti *„(…) V přírodě jest vše obsaženo, co duši naši povznést může, jen na nás záleží, abychom hledali a nalezli. (…) Příroda nám odhaluje veškeré příčiny tvorby Boží a udržování ji, neb jest to otevřená kniha, v které čísti může ten, kdož otevřený zrak a srdce má!“*[118]

Některá Koblihova díla, např.*Cyklus Prostých motivů*, jsou inspirovány Preislerem[119], což je do jisté míry patrné také zde. Preislerův svět jako by byl celý utkán z látky, v níž se splétají jemné, melancholicky laděné krajiny a lidská samota v nádherné scenerii přírody, ve které je vše úsporným způsobem vyváženo. V Adámkově světě však dochází k daleko většímu oduševnění vykročením od reality směrem do světa snů.

5.2.2. Kosmické vize

Podobně jako v motivech přírody se i zde setkáváme s výrazem úžasu a pokory, kterou pociťuje člověk stojící v těchto obrazech tváří v tvář mystickým scenériím, otvírajícím se do nekonečna. Všechny výjevy, týkající se večerních nebo nočních scenérií mají, až na malé výjimky, jednu společnou věc, a tou je ženská bytost. V Koblihově díle v sobě žena nese ještě určité erotické významy, avšak zde je žena vždy výrazem skryté krásy a tajemnosti, je světem sobě samotnému, světem ve světě, vesmírem ve vesmíru, a něčím velice tajemným. Také Hlaváčková mluví v této souvislosti o tajemnu a neviditelnu v kosmických cyklech.[120]

Touha **[9]** je celkem sugestivně ztělesněna, ve svém vzpínání se ke hvězdám, tedy zcela zřetelně k symbolu představujícímu sny, a nejspíš také určité poznání, po němž uše touží. Nahá ženská postava zaujímá diagonální polohu napříč obrazem a v této poloze vztahuje své ruce k hvězdnému nebi, a k těmto hvězdám. Ty jsou zde zřetelně na dosah ruky, což je dáno nízko položeným horizontem s neurčitou krajinou, od níž se ženská figura odlepuje. Touží se snad vznést, avšak zdá se být poutána zemskou tíží obestřenou

[117] IBING 1916, XXIII/31.
[118] IBING 1913, 57.
[119] URBAN 1995
[120] HLAVÁČKOVÁ 1995

tmou, která jako by jí držela v říši snů a nedovolila procitnout k plnému zření. Krajina svou neurčitostí velice připomíná Koblihovy noční neskutečné světy.

Velmi podobná grafika je *Meditace*, nazvaná též *Smutek* **[10]**. I zde je nízko položený horizont a svým hvězdným třpytem vykazuje také určité shody. Tento noční výjev obsahuje několik různých detailů, které jsou však sobě v dokonalé rovnováze, což zvyšuje celkovou náladu výjevu a svědčí o Adámkově mistrovství. Otevřené okno s výhledem na třpytící se vrcholky hor a hvězdné nebe je hlavním rámcem, do něhož je zasazen stůl s květinou ve váze. Kulatý stůl jakoby sám připomínal měsíční svit, osvětlující celý výjev, nebo jde o zcela jiné vesmírné světlo, které zvýrazňuje optický střed obrazu, jímž je vrch květiny. Žena je zde pohroužena v meditaci, ačkoliv by její nálada stejně tak mohla vyjadřovat tesknotu nebo touhu.[121]To je velmi pravděpodobné, protože Adámek velmi často pociťuje jakousi neznámou touhu po poznání, která nedochází naplnění.[122] I zde je paralela s Meditacemi, hovořícími o světle poznání.[123] Nenaplněnost však není významem této grafiky. Zde se spíše skrývá obrovská vnitřní touha po splynutí s vyšší mocí, která je znázorněná nadzemskou září celého výjevu. Vlnovka vedoucí od meditující ženy přes stůl a květinu plynule přechází ve vlnovku třpytících hvězd a opět tak jiným způsobem evokuje již zmiňované stoupání modlitby, které vede k nebesům jako tichá a pokorná prosba usebrané duše. Významem by mohl být smutek nebo pokora, možné je obojí. Je to sklonění před tím velikým a tajemným, které rozechvívá záclony a proudí dovnitř jako vlahý noční vánek osvěžující vyprahlou duši; je to projev Nebes.

Extáze **[11]** se v mnohém podobá oběma předchozím grafikám. Ačkoliv Jílečková jí klade do souvislosti se druhou z nich[124], podle mého názoru se významově více váže k obr. *Touha*. Touha po poznání Absolutna, kdy se duše snaží dosáhnout nejvyšší pravdy, je zde dovršena.Obličej i ruce ženy směřují vzhůru, podobně jako v prvé grafice, celkový výraz však již nepředstavuje somnambulní spánek vědomí, ale zřetelně bdělý a osvícený stav mysli, spočívající v hlubokém vytržení. Na obličej a ruce ženy, nejvýraznější část obrazu, dopadá nebeský třpyt v podobě hvězd, tvořící tak záři která jí obklopuje. Toto vytržení je přirovnáváno k náboženské extázi,[125] objevující se v nejrůznějších mystických a vizionářských textech, což je bezesporu pravdivý výrok vzhledem k faktu, že Adámek neměl k takovýmto stavům daleko. J.Böhme údajně setrval „sedm dnů ve stavu nejvyššího nazírání Boha a říše blaha“[126] a popisuje, že byl „objat božským světlem“. Podobně i zde

[121] JÍLEČKOVÁ 1998
[122] dopis Rudolfa Adámka Emanuelu Haunerovi, adresován „Drahým přátelům“, 4.5.1914
[123] IBING 1913
[124] JÍLEČKOVÁ 1998, 20
[125] JÍLEČKOVÁ 1998, 19.
[126] MATOUŠEK 1997, 33.

spatřujeme nadpozemsky zabarvené světlo, a pyramidální kompozice vše směřuje vzhůru a stupňuje toto objetí. V této precizní skladbě představuje grafika opravdový Adámkův vrchol kterému nemůže být nic vytknuto.

5.2.3. Kosmos jako vědomí: kulturně-ekologický exkurz

Na tomto místě bych se rád, alespoň okrajově, zmínil o posvátném původu zjevené reality nacházející se v přírodě a dále pak o ekologickém významu umění.

Adámkovým krédem bylo otevírat svou mysl *dobru* a chtít tvořit *krásu*. – Jak nahoře, tak dole. Vědomí posvátnosti univerza je totiž jedním z hlavních článků které je podle Berryho, z něhož zde také cituji, základem hrajícím roli při sjednocování umění a života, a mělo by být také základním stavebním prvkem umění vůbec.

Vraťme se však ještě ke Smaragdové desce. Mělo by se podotknout, že pro mnohé možná představuje něco, co si spojují se záhadnem nebo s nějakými kouzly, jiní ji vidí jako subjekt čistě historický, patřící na akademickou půdu, kde se ošetřují filozofické problémy, někteří o ní nevědí nic, a jen pro malou skupinu představuje něco cenného, co má i dnes svojí hodnotu. Podobně jako je tomu se skutečností týkající se Sv.Grálu, je tomu stejně tak zde. Tím je fakt, že tzv.*Tabula smaragdina* nepředstavuje pouhý nápis obsahující nějaké skryté poselství nebo utajený význam pro někoho, v jehož moci se nalézá (jako by to byl nějaký výjimečný poklad), ale že se jedná o významné poselství, odvěký zákon, ukrytý ve všem bytí, tedy – v Universu.

Kosmos vždy představoval pro umělce nejzazší hranice dělící viditelný svět od neviditelného a tito se svým uměním snažili objasnit a vyjevit především to neviditelné, skrytou podstatu vesmíru, stojící za věcmi. Byli to například takoví umělci jako J. Mc Whistler, W. Blake nebo S. Palmer, na které navazují symbolisté (a na ty dnes navazují další). Avšak byli to především umělci, pro které tvorba znamenala liturgický obřad. Tvorba, stávající se posvátným rituálem, alchymickou hrou barev a tvarů, v níž je všechno uvedeno v pohyb a soulad.

T.Berry[127] píše o vesmíru ve vztahu ke všem kulturám jako o projevu jakési primordiální vznešenosti, jenž byl rozpoznáván jako konečná vztahová rovina pro každé lidské porozumění nádhernému, a přesto hrůzyplnému světu kolem nás. Každá bytost

[127] Thomas Berry (1914), americký kulturní historik, eko-teolog a kosmolog, je jednou z nejinspirativnějších postav současného ekologického hnutí. Zevrubně analyzoval povahu odcizení kultury a spirituality Západu od Země. Berry přichází s vizí nové evoluční kosmologie, spojující „lidské“ a „více než lidské“, vědu a náboženství skrze spiritualitu Země.

dosahovala své plné identity ve svém spojení se samotným univerzem; u domorodých indiánů severoamerického kontinentů tím bylo například vztahování jejich činností k šesti stranám vesmíru: ke čtyřem základním světovým stranám a k nebi nahoře a zemi dole. Jedině tak se lidská činnost mohla stát plně hodnotnou.

Na tvorbě Rudolfa Adámka je možné celkem dobře ukázat význam (projev) smaragdové desky, protože obsahuje řadu kontrastních poloh a skryté souvislosti, o kterých snad ani sám tvůrce nevěděl, které zkrátka „vyplynuly". Je v ní zvláštní pnutí, napětí, podobající se vesmírné tenzi, o níž se zmiňuje Jochen Kirchhoff:

„V tomto polárním pnutí se uskutečňuje lidská existence – jde o napětí mezi tělem a osvobozením se od těla, mezi tíží a světlem, mezi zemskou hustotou a kosmickou „lehkostí" nebo beztížností."[128] Člověk je (prý) vystaven jemné sluneční a zemské hře radiálního pole, z jehož změn a proměn vzniká něco, co my vnímáme jako pozemské světlo. Kirchhoff k tomu dodává:

„Světlo a temnota se stávají kosmickými dýchacími pohyby planet, jež trvale souvisejí s tíhou (v noci) a s odlehčením (ve dne). Nám důvěrně známé světlo je levitující tíží i viditelnou gravitací a právě díky němu ztrácí gravitace část své síly. Jakožto tělesně smyslové bytosti jsme ve třpytícím se poledním slunci doslova (i měřitelně) lehčí než v noci. V noci klesá fyzické tělo do tíže, zatímco vědomé tělo zřejmě cestuje, jak to vědí všechny spirituální tradice. Během dne se člověk ve své tělesně-duševně-duchovní celistvosti otevírá levitující potenci přirozeného světla, v noci se naopak dělí na spící tělo, které je těžší než ve dne, a na vědomé tělo, jež vystupuje ze zemských souvislostí světla a tmy."

Smysl těchto objevů vidí pak Kirchhoff v geomantii začleňování celé bytosti člověka do celkového systému země i v duchovních zákonitostech:

„Teprve až se lidské „já" podaří skutečně pozemsko-kosmicky integrovat, tzn. zakotvit jej cele „zde" (=dole) a zároveň cele „tam" (=nahoře), bude možné uskutečnit první krok na cestě evoluce vědomí (…)"

Berry zde tvrdí, že je třeba nejprve objevit integrální vztah s Vesmírem i s planetou Země u všech lidí, kosmologický řád domorodých lidí, který se projevoval důvěrným vztahem s vesmírem. Také výtvarné umění není bez souvislosti s tímto ekologickým integrálním pohybem a má zde také mocné uplatnění (zvlášť v současné době, závislé na moderních technologiích, které člověka oddělují od jeho původního domova – přírody) Představa o návratu člověka k přírodě není jen pouhým romantickým sněním. Dle těchto teorií nebo dle Integrální teorie všeho[129] je tento návrat dokonce základní podstatou lidské

[128] KIRCHHOFF 1999, 271.
[129] LÁSZLÓ 2005

integrity s přírodou, Vesmírem a základem všech ostatních vztahů člověka vůbec. A právě obraz zde hraje velkou roli. Zmínili jsme se již o imaginaci, avšak v jiné souvislosti. Přestože např.Steiner vidí imaginaci teprve jako vyšší stupeň lidského vnímání, je zcela zřejmé, že imaginaci používá každý, kdo správným způsobem touží a umí uskutečňovat své sny. Otázkou však je, jaké představy jsou vkládány do umění a jak se to vůbec projevuje. *„Pokračujeme ve skládání hudby, v psaní poezie a ve vytváření obrazů, soch i architektury, ale tyto aktivity se snadno stávají pouze estetickým výrazem člověka a ztrácejí časem ty důvěrné, oslňující i hrůzyplné vlastnosti samotného univerza. Ve vesmíru, tak jak ho dnes chápeme, máme jen omezenou možnost podílet se na tajemstvích, která byla oslavována v raných literárních, uměleckých a náboženských způsobech projevu. Proto bychom už nedokázali žít v univerzu, v němž vznikly. Nemohli bychom než pouze přihlížet, jak tomu bylo. (…) Přesto je vesmír tak úzce spojen s estetickou zkušeností, s poezií, hudbou, s uměním i tancem, že se této implicitní dimenzi přírodního světa nemůžeme zcela vyhnout, a to i tehdy, když uvažujeme o umění jako o „reprezentačním," „impresionistickém," „expresionistickém" nebo jako o čistě „osobní výpovědi." Jakkoliv o našem umění či literatuře uvažujeme, jejich síla spočívá v údivu, sdělovaném nejbezprostředněji loukou, horami, mořem nebo hvězdami na nebi."* [130]

Zatímco Berryho východiskem je v rámci integrace člověka rituál, což je směr pohybu zvenčí dovnitř, u Naděždy Čichovské má při tvorbě díla obrovský význam samotná myšlenka, která nejen tvoří, ale nadále přetváří a působí, což je směr jdoucí zevnitř ven. Podle ní umělec vkládá díky svému soustředění do děl „vnitřní motiv," který se však zabarvuje či formuje podle citů a mysli výtvarníka. Ten nese za dílo zodpovědnost, protože síla výtvarného díla je magická…[131] Ponechává se však zde na umělci, jaké chce tvořit dílo, zda pouze „silné", nebo skutečně „dobré" a „krásné." Tyto pojmy se však staly v průběhu času zavádějící, takže není divu, že v moderním umění vzniká deziluze toho, co je to „dobré" umění. K Adámkově dílu by zde jistě mohl být vztažen Hellův text o umění,[132] který skutečně kvalitní vlastnosti umění shledává ve spojení obraznosti, tedy něčeho, co je přisouzeno pojmu krásna, s ideálem jako duchovní hodnotou díla, jejíž podstatou je zase dobro.

„Vnitřnímu světu obraznosti odpovídá vnější svět umění. Umění jest jednou z těch sil, jež porušily obraznost, protože umění řeklo, že zlo jest krásné. Umění má býti jednou ze sil, jež vyléčí obraznost; je třeba, aby řeklo, že zlo jest šeredné. (…) Kdyby byl člověk vždy

[130] BERRY 1999
[131] ČICHOVSKÁ 2009
[132] Jedním z autorů, které vlastnil Adámek ve své knihovničce, byl právě Ernest Hello, katolický spisovatel, filozof a mystik, jehož texty měly velký vliv zejména v okruhu Katolické moderny (existují jeho překlady od J.Floriana). Známá jsou např. Slova boží (úvahy o některých textech Písma svatého), nebo Vybrané eseje

slučoval ve svém duchu Krásno s Dobrem, bylo by Krásno zůstalo Krásnem, Dobro by bylo zůstalo Dobrem! Člověk zůstávající věren jednomu, byl by cítil, že zůstává věren druhému. Ale člověk řeknuv, a dovolil spisovatelům, by oni říkali, že typy Krásna jistě se nalézají tam, kde není již dobra, v odvážných zločinech, v hlučných skandálech; že nepořádek a geniálnost jsou jedno a totéž, člověk, člověk tedy, mysle, že idea krásna a idea dobra jsou dvě protikladné ideje, nakonec se domněl, že idea krásna je sama sobě protikladná, a tak řekl: Krásno, toť šeredno! Skvělá to pocta, vzdána jednotě těmi, kdo ztratil o ní pojem.“ [133]

Pokud je třeba kde spatřovat krásu, rozhodně je to v přírodě, v kosmickém ději a pohybu. Úkolem člověka je pak přinést soulad do všech svých činností na základě tohoto pohybu, aby byla obnovena ztracená rovnováha celku, jak již bylo uvedeno výše. V dnešní době se tímto směrem zaobírá také umění, které nalézá nové (nebo spíše zapomenuté) relace mezi Zemí a člověkem. Jedná se například o umělce pohybující se na poli environmentálních pokusů, kteří berou v úvahu neustálý pohyb a změnu probíhající v prostoru, nebo je to např.geomancie[134], která integruje umělecké schopnosti člověka a empatii vůči energetickému prostoru. To však již klade daleko větší požadavky, než je „pouhá“ kreativitu nebo práce s náhod

[133] HELLO 1933, 30

[134] Tuto metodu vyvinul slovinský výtvarník Marko Pogačnik, využívající litopunkturních objektů jako prostředků k harmonizaci energetického pole země. V neposlední řadě používá také objekty s výtvarně pojatým symbolem, nesoucím určitý význam

6. František Bílek

6.1. Strom jako symbol života

6.1.1. Význam stromu v životě a díle Františka Bílka

Sochařské dílo Františka Bílka je možno dělit do několika úseků, avšak nejdůležitějším z nich je práce ve dřevě. Nebyla to pouze práce jako taková; práce se totiž stávala meditací života a tento rozjímavý charakter života je zpětně otiskován do díla. Stejně tak strom nebyl Bílkovi pouhou „přírodninou;“ ve stromu se zrcadlila veškerá rozmanitost a bohatství přírody, stejně jako strom obsahoval podstatu celého universa. Prostřednictvím symbolu stromu se Bílek snažil zobrazit Boží tvář, podobu živého Boha, který, jak on sám věřil, k němu promlouvá.[135]

Umění doby secese velmi často používá motiv stromu buďto ve významovém vztahu k obsahu díla, nebo jako dekorativní prvek. Až později je s nástupem druhé symbolistní generace zhodnocena i jeho duchovní a symbolická složka, a to zejména v tvorbě J.Zrzavého, J.Váchala, nebo F.Koblihy.[136] O této problematice však doposud bylo pojednáno spíše okrajově, a bude tedy vůči tomuto specifickému jevu objevujícím se také ve výtvarném umění 1. poloviny 20.století zadostiučiněním, bude-li v budoucnu zohledněn v plném rozsahu.

Úzký vztah tvůrce a stromu se vlastně zrodil ještě předtím, než budoucí umělec nastoupil svojí životní dráhu. Bílkův tatínek byl totiž kolářem a zpracovával tedy kmeny stromů. To muselo být pro mladého Františka něco velmi zajímavého, a jak uvádí Chalupný,[137] který osobně Bílka znal, po svém návratu z Paříže jen pokračoval a rozvíjel své dojmy z dětství.[138] Právě v rodném Chýnově si Bílek - uprostřed lesa - zařídil svou první provizorní dílnu, která vznikla ze soukromé kůlničky, a chodil sem do ústraní jako poustevník do jeskyně, zcela sám, obklopen pouze tichem a stromy, aby zde rozšiřoval svoji obraznost a tvořil. Také Zeyer si během návštěvy mistrovy lesní kůlničky všiml strání, které byly porostlé letitými stromy, a zvláště pak majestátného ticha onoho místa.[139] Snad právě pro toto samotářství ho mnozí srovnávali s „bláznem“ Blakem,[140] jehož dílo

[135] BÍLEK 1908, 29.
[136] kromě těchto umělců využívá par-excellence tento motiv Vojtěch Preissig, zakladatel moderní české grafiky a knižní tvorby. Zabývá se často předmětným vztahem látek, materiálů a rostlin, studuje strukturu stromů, stylizované přechody motivů, inspiruje ho zejména Japonsko, ale jeho tvorba si zachovává i svůj symbolistní a pohádkový charakter. In: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001
[137] Emanuel Chalupný (1879-1958), spisovatel, právník a jazykovědec, táborský rodák, zakladatel moderní české sociologie. Chalupný zpracoval rozsáhlé vědecké dílo v oblasti historie a dějin české kultury (studie o Josefu Jungmannovi, Miroslavu Tyršovi, Vitězslavu Hálkovi, Otokaru Březinovi aj.)
[138] CHALUPNÝ 1970, 21.
[139] dopis Julia Zeyera Zdence Braunerové, 8.8.1896
[140] BRAUNEROVÁ 1900

bylo podobně vyhraněné, zcela jdoucí mimo dobu, avšak bezprostředně vytrysklé z hlubin duše.

Během svého života vytvořil Bílek celou řadu soch z nejrůznějších materálů, které byly použity každý jiným způsobem podle toho, jaké byly jejich vlastnosti, ale i podle svého vzezření a vztahu k umělci a krajině. Tvůrce však usiloval především o vystižení duše dřeva.[141] Podobně jako lidské osudy tak sledoval osudy stromů, popsané ve vlastnoručně ilustrované knížečce ´Jak mi dřeva povídala´, která vyšla až po jeho smrti poprvé v r.1946.[142] Za přispění umělcovy obraznosti tak na základě příběhu stromu vzniká socha Adama a Evy, což byl strom obrácený korunou dolu a kořeny vzhůru, „javor dvojáK," představující spojení dvou bytostí, lípa, z níž vznikl Bílkův Ukřižovaný, která vypravuje svůj příběh, podobně jako starobylý dub, základ budoucího velkého díla:

„Do pracovny přivlekli sedmimetrový peň dubu. Byl už staletým – museli jej přepůlit a rozčtvrtit. Sotva dílnu zadýchal a se zabydlil, počal hovořit: Bylo nás několik, kryli jsme vetchou opuštěnou chaloupku – byla na kraji lesa u městečka. V ní pracoval umělec-budil zvědavost. Přišel zámečník a povídá: Vítr i déšť sem zahání, a práce mrzne pod rukou. Mám malý bubínek – zahřeje vás i vaší práci. (…) Vzkazoval úředník: „Ať se chopí něčeho, co by ho živilo"! Nakazoval zpovědník: „Neměl byste ujídat doma rodičů"! Netušili – jak umělec je oplodněn k vyššímu porodu, a jak sní už sen nejvyšší krásy. Za krátký čas už nebylo chaloupky, pak zaduly vichřice a vyvrátily mne. Nyní zde opět setkáváme se ve společné práci – „Budoucích dobyvatelů."[143]

Hledání tvarů duše se ukazuje také v tom, jak je dřevům přisuzován lidský rozměr. Jeden druh dřeva je určen pro světce či proroky, jiný je vlastní bojovníkům, další zase ženě nebo dítěti atd. Podobiznu své matky vytvořil Bílek z olše, Krista z lípy, javor byl použit u většiny mužských postav – duchovních vůdců, kdežto Madona byla zhotovena z lípy, pro „její měkkost a něhu". Naproti tomu podobizny své ženy a dětí vytvořil ze zcela jiného materiálu, z kararského mramoru.[144] Takovéto podobné vlastnosti zmiňuje Bílek ještě na jiném místě, kde je uveden výčet všech stromů, které použil, a to i ve spojitosti s výčtem soch. Nejčastěji to byl javor, olše, lípa, hojně také zimostráz, dále růžové indické dřevo, eben, dub, švestka…[145] Celkem je zde uvedeno 14-15 různých druhů stromů a jejich charakter a vlastnosti. Podle Kabeše není vůbec náhodou, že dubové a javorové kmeny, které se vyznačují svojí tvrdostí a nepoddajností, Bílek použil do svých největších děl,[146]

[141] MRÁZOVÁ 1966, 68.
[142] BREGANTOVÁ 2001
[143] BÍLEK 1992
[144] soupis plastik Františka Bílka v muzeích a galeriích v České Republice. In: HALÍŘOVÁ 2001
[145] dopis Františka Bílka Sigismundu Bouškovi, b.d.
[146] KABEŠ 1941, 64.

které vždy vyjadřují určitý duchovní zápas. Jako představitelé Pravdy ztělesňující ideu „Boha“ jsou zde v přímém rozporu k antické klasicizující tradici, která nezná pojmy jako „Bůh“ či „Pravda“. Myslbek, jako zástupce tohoto směru, je stavěn jako protipól k Bílkovi, jehož sochy jsou oproti tomu zřídka založené na klidu a pevnosti formy, naopak v sobě mají jakýsi životní oheň vzplanutí. Také Kovárna zdůrazňuje rozdíl mezi těmito dvěma umělci, patřící ke dvou zcela odlišným myšlenkovým proudům, avšak ve zcela jiné souvislosti. Bílkovo dílo je v protikladu k naturalistickému proudu označeno jako „ideoplastické,“[147] což znamená že zaznamenává určitý výsek skutečnosti, tedy něco, co spíše dokresluje danou atmosféru.

Již zmíněný moment vzplanutí v Bílkově díle má povětšinou symboliku ohně nebo světla, která je v souvislosti s Bílkem často uváděna jako princip, který vede z hmoty k nehmotnému,[148] skrze duševní zkoušky člověka a utrpení těla k duchovní svobodě a očištění. Podle některých autorů je v Bílkově stromu jako figury použit element světla na základě gnostického mýtu, jenž má patrně orientální a biblický původ,[149] o němž se chci zmínit dále. Na tyto kořeny poukazuje také Hlaváčková v souvislosti s knihou *Velcí zasvěcenci* E.Schüreho, ve které najdeme velké množství užití symbolu světla, avšak mnohem více jej spojuje s hermetickou tradicí starého Egypta, jehož umělecké vzory Bílek používá.[150] Lotosové a papyrové sloupy jsou u Bílka velmi často zastoupeny a spolu s jinými prvky spoluvytváří symboliku Chrámové předsíně, podobně jako jí měly egyptské chrámy. V Egyptě tato symbolika představovala růst ke světlu, všechno se obracelo k Slunci jako hlavnímu principu božství. Také v kabbale je hlavním klíčem strom života. Jedním z nejdůležitějších čísel jejichž symbolika je vyjádřena egyptským stromem života jsou čísla 7, 10 a 12.[151] Tytéž čísla tvůrce použil v některých ze svých děl, např. v 10 sloupech své pražské vily, sedmička je pak vyjádřena počtem síní Bílkovy koncepce chrámu.[152] Spíše než zde viděl bych bližší souvislost v západním židovském pojetí stromu života a jeho významové blízkosti k Bílkovým idejím. Haleviho strom života představuje tělo Adama Kadmona, neboli, ´člověka předvěkého´, jenž má býti tvůrcem biblického Adama. ´ÁDáM´ je totiž v hebrejštině totéž co ´člověk´.[153] Bílek tuto koncepci stromu-člověka dává do souvislosti s jeho božským původem, což je dobře patrné právě v postavách cyklu Cesta vzniklého na základě Schüreho koncepce a dále i v jeho pohledu na přírodu jako hmotný prvek božího zjevení. Podobný názor na zjevení měl později také

[147] KOVÁRNA 1941
[148] VOJVODNÍK 2001, 149.
[149] WITTLICH 2001
[150] NAVRÁTILOVÁ 2001b
[151] MOUČKA 1997, 63.
[152] BÍLEK 1908. U jedné z těchto síní se také hovoří o „stromu, který vzešel, ač bylo kamení…“
[153] MOUČKA 1997, 66.

malíř a mystik František Drtikol, vycházející ze školy K.Weinfurtera, který říká, že „příroda je projevený Bůh, je žena.“[154] Podle Weinfurtera tato Božská Matka (příroda), zobrazena jako sfinga, která je ztělesněním bohyně Isis na zemi[155] vládnoucí na nebi i na zemi, spojuje zevní svět se světem nebeským, a člověka s Bohem. Ačkoliv Bílek podobně jako jiní vidí důležitost v dotazování se po smyslu lidského bytí, „proč“ a „co je člověk,“ nepředstavuje zde pro něho sfinga hádanku, ale naopak její vyřešení, když říká: „Nevíme-li „proč je – a co je člověk“ půjdeme k přírodě, jež všeho svědkem, jež starší bytí člověka, a budeme se jí učit znáti a se ptát na její a naše „proč“, na tu Nejspásnější Pravdu, to světlo v snaze i v žití našem, nutné pro svaté, věčné živobytí.“[156](V ní je tedy ukryta veškerá Moudrost). Napovídá to také doprovodná kresba sfingy, kterou vytesává a odkrývá lidská postava. Tajemství lidského života by tak zde odpovídal spíše strom Poznání, u něhož součet všech jeho úrovní dává číslo 5, tedy totéž číslo odpovídající bohyni Isis-Sfinze.[157]

Další význam stromu v díle Františka Bílka je Strom života, který představuje Bílkův Kristus. V něm se opět setkáváme s motivem světla a světelnosti, nyní jako výrazu Nesmrtelného, boha, který dle křesťanské tradice sestoupil do smrtelného těla při zrození, aby skrze utrpení a zmrtvýchvstání ukázal lidem cestu, vedoucí k Životu. Zároveň je to však Kristus, který je projevem ideálního boha, vycházejícího z gnoze, neboť Bílek čerpá nikoli z klasické představy vtěleného boha, ale z ryze osobních vizí a pocitů umělce, které se k tomu pojí.

Strom jako symbol Kristova kříže je dále dobře patrný zejména v díle *Jak paprsek slunce na stromu života umíral*. Strom v analogii s tělem je tu v symbolické rovině doveden k dokonalosti. Kromě toho pak existuje jedna další rovina, kdy Bílek hovoří o stromu jako o chrámu.[158] Ten má jiný význam, dalo by se říci dokonce shodný s ideou těla jako chrámu, „v němž modlíme se k Bohu“[159] Strom představuje oltář země, jako strom života a lidské práce, „na němž jsou všecky naše oběti dosud v jednom plameni.“[160] V duchovním pojetí je pro Bílkova totéž co modlitba.[161] Samotný Bílek však považuje lidské úsilí za nedostatečné a proto se uměleckým dílem stává teprve samotný život:

„Vlastním uměleckým dílem je náš život. naše práce jsou pouhými třískami, jež z díla odlétají – jsou přebytečnými silami, jichž nedovede už spoutat malé naše nitro.

[154] FUNK 2001, 95.
[155] WEINFURTER 2000, 66.
[156] BÍLEK 1897b, 162.
[157] MOUČKA 1996, 11,12sq.
[158] BÍLEK 1992, 8.
[159] BÍLEK 1908, 29.
[160] BÍLEK 1929, 11.
[161] BRAUNEROVÁ 1900

Tedy celý náš život buď uměleckým dílem, buď krásným. Nejdříve musí býti krása v nitru a v životě, a pak bude i v díle. „Dílo jest negativ positivu, jímž jest nitro.“[162]

6.1.2. Meditace o Kristu: mystický strom života

„Neboť konečně nejvyšší smysl naší práce jest, aby přibývalo lásky na této zemi a tím stále mocněji zjevovala se lidem krása díla božího.“[163]

Otokar Březina

Kristus Františka Bílka, který byl dokončen právě na přelomu století, je zajímavý jak svojí víceobsahovostí, tak také tím, že se v něm uzavírá jedna etapa díla a otevírá nová. Co je však na tomto díle velmi podstatné,-že Kristus je především ztělesnění boha autorových osobních vizí.

Na téma znázornění Bílkova Krista byla napsána celá řada odborných článků a prací, z nichž velmi důležitá je stať Aleše Musila ´Vidění a symboly Františka Bílka´ v knize Zajatci hvězd a snů[164], která řeší problematiku Bílkovy tvorby v rámci okruhu Katolické moderny. Velice zajímavou a důležitou je vydaná soukromá korespondence Františka Bílka a Julia Zeyera, osvětlující mnohá fakta, nebo např. Bílkovy epištoly a úvahy, které jsou taktéž vesměs publikované.

Jak jsem již jednou uvedl, Bílek byl spíše samotářsky založen a tato vlastnost se, jak se zdá, na určitou dobu prohloubila, zejména po jeho návratu z Paříže, kdy se snažil znázornit a uskutečnit svou představu Krista. Chce vytvořit obraz toho, kterého viděl „ve slávě před stvořením světa“[165] Takovéto pojetí hraničí s tradičním postojem víry, a dokonce i s tradiční formou mystického zjevení, které měl např.sv.Jan od Kříže, nebo A. K. Emmerichová, na kterou Bílka upozorňuje S.Bouška, a staví jí do protikladu k učení o soukromých zjeveních.[166] Bílek se však s tímto svým viděním zcela ztotožňuje, když doznává, že v Boha nevěří, že ho totiž vidí: *„Neřekl jsem: -že nevěřím -, -že nemám přesvědčení; -ale že vidím Boha, že mluvím s Ním a slyším, co světu dosud neznámo. (…)“*[167] To byla utvrzení, která zcela odpovídala novoplatónské gnostické tradici a jejímu

[162] ŽÁKAVEC 1910, 1064.
[163] z Březinova posledního dopisu, 21.1.1929 Bílkovi
[164] MUSIL / FILIP 2000
[165] WITTLICH 2001, 23.
[166] Sigismund Bouška Františku Bílkovi, 12.10.1897. Cit.dle: POKORNÁ 1992
[167] dopis Františka Bílka Juliu Zeyerovi, b.d. Cit.dle: MAREK 1948, 47.

učení o emanaci a možnostech božího zjevení, a zřejmě vhodně doplňovala Bílkův křesťanský postoj. Bílkův Kristus vychází sice z tradičního křesťanského modelu, ale především je osobitou vizí mystika, jenž zakotvil v oblasti snů, trvalého zdroje inspirace.

Bílek svou práci započal v době, kdy se setkává se spisovatelem J.Zeyerem, s nímž také uzavřel pevné přátelství. Zeyer byl jedním z těch, kdo na Bílka velmi zapůsobil, měl na něj vliv a také jej podporoval v jeho snaze. Bílek choval k tomuto velkému básníkovi úctu, obdivoval a přečetl také jeho dílo, avšak asi nejvíce jej oslovily Zeyerovy ´Tři legendy o krucifixu´.[168] Jejich podstata spočívá v životním dramatu hrdiny, který nakonec zpravidla opouští společnost , aby se setkal s Kristem – na konci své pouti nebo až po smrti – toho pak následuje a ztotožňuje se s ním.[169] František Bílek se také snažil o přiblížení a sjednocení se svým ideálem, který jediný byl pro něj opravdovým Mistrem. „Umělec má být především ´člověkem´ a má-li být dokonalým, musí být také ´bratrem," napsal v epištole Confiteor o umění.[170] Podobně jako Rudolf Adámek, i on se snaží osvětlovat své strasti, útrapy a životní nesnáze ve víře a v modlitbě k Nejvyššímu. Nejvyšším cílem pozemského snažení je pak obětovat se pro druhé a milovat je jako bratry.[171] Zeyerovy Legendy jsou pro něj doznáním, že žije podle svého ideálu a básníkovi píše, že vše co je tam psáno je pravda.[172]

Mystické ztotožňování s Kristem se projevuje i v Bílkově snaze o zobrazení Boha. *Krucifix* z r.1899 **[18]** znázorňuje Krista v momentu, ve kterém překonal smrt a to tím, že je zcela osvobozen od těla, ode všeho fyzického, které je nositelem aspektu hříchu, zániku a smrti. Oproti kresbě, která posloužila jako vzor **[17]** má konečné provedení zřetelně asketický charakter a, ačkoliv se na těle neprojevují viditelné znaky mučení, zdá se, že je Kristovo tělo vypnuto do nejkrajnější polohy. Přesto jde v celku o jakousi odhmotněnou podobu, v níž duše překonává bolestný zápas se smrtí a povznáší se do vyšší sféry. Klíčovým momentem celého díla je: odpoutávání. *„Tu nezříme bolestní zápas těla, ale klid a jistotu Vykoupení, vítězství křesťanské myšlenky v její prvotní čistotě. V postavě Kristově, která neklesá pod tíží fysické bolesti, nepadá k zemi, ale vznáší se do prostoru nekonečné Dobroty a Lásky, s níž v jedno splývá, je něco byzantinského v tom klidném držení těla, v těch natažených rukou, které tiše, rovně a odevzdaně leží na kříži, kam byly přibity, v té tváři plné dobroty a tiché radostné záře z příštího vykoupení."*[173]

[168] dopis Františka Bílka Juliu Zeyerovi, 9.11.1896. In: MAREK 1948, 41.
[169] ZEYER 1999
[170] BÍLEK 1897, 4.
[171] Dopis Julia Zeyera Zdence Braunerové, 8.8.1896. In: MAREK 1948
[172] Bílkův dopis Zeyerovi, 9.11.1896. In: MAREK 1894, 41.
[173] BRAUNEROVÁ 1900b, 130.

Vystihnutí skutečné podoby vzoru, který tvůrce vidí, je jen stěží uskutečnitelná, protože ve své podstatě žádný vzor neexistuje. Autor se odchyluje od původní předlohy a netvoří podle jakéhokoli jiného modelu, což vysvětluje tím, že na každém těle jsou stopy hříchu, kdežto Kristus Pán byl bez hříchu.[174] Ideálním vzorem je tedy vidina Krista, sen, který přetrvává a který Bílek pociťuje jako něco výjimečného a dokonce i absolutního. Tato výlučnost se u Bílka projevuje jak v oblasti umění, tak v celém životním postoji.

Význam a smysl umění bez vyjádření živé podstaty přírody a pouhé „kopírování" dle slohu je prohřeškem proti Bohu a proti jeho dobrotě[175], jak také uvedl v rámci svého příspěvku o Ideálu křesťanského umělce na sjezdu Nového života v srpnu 1897.[176]Jeho zavržení téměř všeho umění však nebylo myšleno absolutně, jak se později ukázalo; Bílek měl oblibu v několika uměleckých epochách, zejména v ranně – křesťanském umění a gotice[177] již ve svém raném období, přes jeho postoj k modernímu umění je docela pravděpodobné, že ho i toto ovlivnilo. K tomu se pak ještě přidružil určitý zájem o teosofii[178] a Egypt, který taktéž zřetelně obohatil jeho dílo. Třebaže se Bílkovo gnostické odmítání světa pojí s určitým osobním názorem a z něho vyplývajícím moralizmem, jde podle Filipa o synkretické užívání motivů, které vycházejí z různých tradic a nauk, avšak největší měrou je to samozřejmě křesťanství.[179]

Myšlenka ztotožňování se s Kristem byla ve spojitosti s Ukřižováním živá také u jiných umělců, kteří měli sklony k nábožensko-mystickému hloubání. Autostylizace v podobě Ukřižovaného se vyskytuje např. u Váchala, nebo záhy u Drtikola (1913), kteří se fotografují v podobě ukřižovaného Krista. Nebyla to jen nějaká póza nebo umělecká aranž, ale byla v tom jistě snaha o nazření klíčového stavu duše, která je nadobro opuštěna od lidí i od Boha, ve chvíli nejvyšší trýzně a připoutanosti, ohromným pocitem zemské tíže. Touha po tomto stavu se zdá až nepochopitelná. Takovéto mystické přiblížení se Kristu však bylo odjakživa vyhledáváno, což dokládají například vatikánské Scala Santa, „Svaté schody", po nichž věřící vystupují po kolenou podle vzoru Ježíše Krista, který po nich stoupal před Pilátem. *„A vrchol štěstí mého? Konec mého šťastného žití, to největší pak pro mě bude štěstí, umírat tak hanebně jak Kristus."*[180]

V křesťanské tradici představuje Kristus božské Já, které je ve své podstatě nesmrtelné a proto se na něj poukazuje jako na „Zdroj věčného života". Svým životem Kristus ukazuje mystickou cestu, na jejímž počátku je právě kříž, tedy přesněji, smrt

[174] MAREK 1948, 210.
[175] BÍLEK 1897b
[176] MUSIL 2000, 341.
[177] BRAUNEROVÁ 1900a, 197.
[178] HALÍŘOVÁ 2001, 237.
[179] MUSIL 2000, 363.
[180] dopis Františka Bílka Juliu Zeyerovi, 9.11.1896. In: MAREK 1948, 41.

na kříži. Mystická smrt má přitom význam přerodu ze starého člověka (Adam) k novému, který se má zrodit v nitru člověka (Ježíš Kristus).[181] Symbol kříže tedy neznamená smrt, ale ve svém původním významu představuje naopak životní princip – strom života. Wittlich dává tento strom u Bílka do souvislosti s manichejským učením, na jehož základě jsou to právě stromy, v nichž je ukryta část božské duše. Stromy totiž podle tohoto učení představují Kristovu šibenici; jedna část duše tak osvobozuje druhou ze zajetí hmoty.[182] K onomu osvícení duše tedy dochází prostřednictvím oběti.

Filozofie utrpení na dřevě kříže dostává jiný rozměr, v němž je ukryta přesažená skutečnost života. Tuto životní zkušenost patrně zažívá František Bílek a zpravuje se o ní v dopise Březinovi: *„Život stává se mi těžší a těžší a vyžaduje ode mne veškerého umění srdce a ducha, abych jeho tíži nesl tak krásně a v mlčení. Ale v záhadných tazích každé přicházející bolesti blíží se k nám nová pravda; v tom je vznešená spravedlnost života.“*[183] Březina vidí stejně tak skrytou souvislost mezi bolestí a krásou; krása života je plodem trpících, kteří „udržují mystickou příbuznost s bohem.“[184] Jakub Deml se vyjadřuje k symbolice Bílkova umění, které velmi obdivoval, a ačkoliv byl katolicky orientován, zdá se, že je dobře je chápal. Bílkovo umění označil jako meditaci stylu biblického spojeného s meditací přírody a rozvíjí také ikonografii Bílkova Krista. Důležitým symbolem je právě strom rozpínající svá ramena (pozn. *Baumkreuz*), který představuje Ukřižovaného Krista=Slunce, které má ještě význam pravdy a spravedlnosti. Symbol božího světla se u Bílkova oltáře uplatňuje také v ruce držící světlo nebo kahan: „tak sviť světlo před lidmi, aby viděli skutky vaše dobré“.*[185]*

O tutéž symboliku se opírá také obraz *Jak paprsek Slince na dřevě života umíral* **[19]**. Dílo bylo vytvořeno ve stejném roce jako Krucifix, ale má již poněkud jiný charakter, na nějž poukazuje Vojvodník v souvislosti s Bílkovou inspirací Březinovou poezií.[186] Vidíme zde opět strom v podobě kříže, umístěný velmi nezvykle přímo na střední čáru formátu, který tím rozděluje na dvě poloviny. Zde je velmi zřetelně pojatá světelná symbolika, spojená s Bílkovým snem o Kristu a Panně Marii. Zde bude opět vhodné podívat se blíže na symboliku, kterou jsme naznačili již dříve. Kromě Slunce, které zde zastupuje Kristus, je to srpek Měsíce, Panna Maria, která se v noci za svitu luny zjevuje také v podobě části stromu[187], oddělujícího se od kmene – Kristova kříže. Podle Demla představuje sluneční paprsek milost, což je plně ve shodě s pojetím K.Weinfutera, který popisuje Slunce jako

[181] WEINFURTER 1997, 91.
[182] WITTLICH 2001, 28.
[183] dopis Františka Bílka Otokaru Březinovi, 24.12.1906
[184] BŘEZINA 1918, 27.
[185] DEML 1905, 12.
[186] VOJVODNÍK 2001, 149.
[187] DEML 1905

otce, který dává všechnu sílu, život a milost.[188] Tato síla je středověkými mystiky nazývána „ohněm slunečním“, který má tentýž význam co „hadí“ síla. Jak výstižně napovídá název, jde tu patrně o znázornění poslední chvíle Krista před smrtí, která přetíná paprsek života, který je transformován (skryt) do lůna země,-do života Panny Marie –tedy je nyní přítomen v neviditelné – transcendentní rovině, a v noci. Nebeská Matka (Božská Matka) je dále ve velmi úzkém vztahu s uctíváním posvátných stromů. „V egyptské mytologii (…) je bohyně Hathor paní stromu života (zalévá tento strom), kterýž jest kosmickým obydlím boha Hora, slunečního boha (Ježíš Kristus), a z tohoto stromu vychází sluneční bůh v podobě ranního slunce každého dne, aby se tam večer zase vracel.“[189] To ukazuje také na další symboliku – střídání den a noci, které se vzájemně doplňují: den však vždy musí umřít, aby dovršil svůj úděl a aby mohl vzejít příští zítřek, který znova ustoupí noci.

Krajina obrazu je však nezvykle zádumčivá až temná. Jako by se v ní zračilo něco, co je v rozporu s božskými vlastnostmi, projevenými růstem a světlem. Přítomnost zániku a tmy je zosobněna na neurčitými záhadnými tvary v podobě tmavého balvanu, vody a noci, jenž by mely představovat Satana a zmar, který rozsévá.[190] Bez této stinné stránky života by však nebyla tato biblická kosmologie kompletní. Báseň Smutek hmoty,[191] která s největší pravděpodobností byla prvotní předlohou tomuto dílu, dokládá skutečně tísnivou a tajemnou atmosféru, jenž jako by vybízela k meditaci.

Sem nikdo z živých nezbloudí. Jen vzkříšen zraky mými
vstal smutek těchto míst a kroky bázní ztlumenými,
by bratří neviditelných ze spánku nevyrušil, mi vyšel naproti.
Jich oddech rythmický jsem tušil, jak v tvář mi zavál, ledový,
a v světel žhavém vření se jíní chytal jehlami na vegetace snění.

A vzlykem dychtivým sem Vody z dálky zazvonily,
jak nesčíslné rty by žíznivě se naklonily a pily z hořkých pramenů.
A nové za nimi a třetí, jediným létem vypráhlé, bez nasycení, po staletí.

Žal stromů, resignovaný, v mou duši z hloubky vydech,
o smutku hmoty hovořil a lethargických klidech,
kde světel vlákna hedvábná pro svatební šat žití

[188] WEINFURTER 2000, 55.
[189] WEINFURTER 2000, 75.
[190] DEML 1905
[191] BŘEZINA 1899

zem spřádá černýma a svráskalýma rukama a nití
svůj oheň, zvolna hasnoucí, Vestálka zadumčivá.
Zpěv sester, mrtvých před věky, jejž doprovodem zpívá,
bez echa letí věčností a v jeho rythmu tíži,
zrcadle magickém, se zjevy přivolaných duchů zhlíží.

Asketický charakter díla, který Deml spatřoval u Bílka, bychom mohli spatřovat také v dalším díle, znázorňujícího proroka-strom a duchovní sílu v podobě světla: „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel.“ **[16]** V této soše, plánované původně pro pomník J.Husa **[15]**, který Bílek realizoval teprve po nějaké době od zadání, je znázorněn motiv vzplanutí. Mohutný stromový kmen vyrůstající z kamenného podloží se mění v člověka, kterému žhnou oči a vlasy vybíhají do plamene, a celý člověk se v něm stáčí a vypíná jako by ke světlu. Studie k této plastice dokládají, že původně byla socha zamýšlena v expresivnější poloze odvážně prohnuté postavy, avšak ve výsledku došlo k menším změnám. Na základě ohnivého elementu je vytvořena velká většina Bílkových soch, které svou vertikalitou naznačují směr, jímž se má ubírat člověk – tedy – od hmoty k duchu. Mystickou podstatu elementu ohně však nejlépe ztělesňuje Bílkův strom – člověk – oheň. *„Vnitřní oheň je nejdůležitější silou na mystické cestě, neboť tento oheň jednak probouzí svým teplem hadí Sílu, jednak spaluje vše pozemské a hmotné, očišťuje tělo i duši žákovu ode všeho, odlučuje hrubé od jemného, a konečně v nejvyšší své podstatě jako oheň boží čili Duch Svatý dává člověku nejvyšší poznání a moudrost všelikou.“*[192]

Wittlich tuto sochu výstižně porovnal s Váchalovým dřevorytem Strom zasažený bleskem z r.1912; Váchal však zřejmě neznal výše uvedené dílo a své poučení hledal patrně v jiných vodách, snad u R.Steinera. Třebaže existují určité odlišnosti mezi těmito dvěmi díly, podle Wittlicha mají obě dvě význam mystické iniciace.[193] Další podobnost se nabízí v Mařatkově Haně Kvapilové, zejména v použití materiálu, nebo také v Rodinově Balsacovi, jenž má zase formu podobnou Bílkově soše.[194]

[192] WEINFURTER 2000, 101.
[193] WITTLICH 2001, 31.
[194] CERMANOVÁ 2007

6.2. Bílkova idea chrámu

6.2.1. Hledání chrámu duše

Poté, co se Bílek spřátelil s O.Březinou, dochází k určitému významnému posunu v jeho tvoření. Ilustruje některé z Březinových sbírek, které ho podněcují k tvůrčímu vyjádření, ale nikterak se nejedná o jednostranný vztah v tvorbě. Mezi oběma umělci dochází záhy k intenzivnímu dialogu, což je patrno zejména na základě korespondence z let 1900-1929, popř.1928.[195] Přestože někteří autoři (Chalupný, Mrázová) spatřují sochaře spíše jako ryze samostatnou osobnost, jiní zdůrazňují společné zdroje jejich tvorby.[196] V době, kdy Bílek vytváří návrh pro Husův pomník, vznikají první díla budoucího cyklu Cesta. Domnívám se, že se tak děje jednak na základě četby Velkých zasvěcenců E.Schürého, jednak z poučení díla O.Březiny, který také Schürého dílo znal.[197] Koncepce Cesty tvoří základ Bílkova dalšího cyklu Stavba budoucího chrámu v nás, s jehož myšlenkou přišel Bílek již v době, kdy pravděpodobně ještě nebyl ovlivněn Březinou.[198] S jeho přispěním však později stále více rozvíjel zvláštní kosmickou symboliku tajemných dálek a prostorů, ve kterých se mísí vnitřní vření přírodních živlů s pohybem a změtí lidských těl, utvářejících harmonický celek. Jmenujme například Březinovu sbírku Ruce, kterou Bílek umně ilustroval. Zde, stejně jako v mnoha jiných ilustracích, spatřujeme tento ´březinovský´ kosmický pohyb a vzruch, avšak v Bílkově podání má charakter kontemplace a modlitby, pohybu, vzpínajícím se vzhůru, oproti Březinově vření, tedy pohybu, jdoucího do všech stran.

Modlitba je základním rysem většiny Bílkových děl. Vroucí a očistná modlitba, která představuje vzepjetí ducha pozvedajícího se z prachu země a osvobozujícího se ze zajetí hmoty. Nebyla by mýlka soudit, že dokonce každá z Bílkových prací je modlitbou, ohlasem umělcova nitra, tím způsobem, jak podotýká Braunerová[199], a doloží to také Bílkovo rané album s názvem ´Práce moje – to modlitby neumělé, čisté však a kající.[200]

[195] soupis Literárního archivu Památníku národního písemnictví
[196] zde mám na mysli zejména F.Šmejkala, který tyto podobnosti shledává v extázi a imaginaci, ve zkušenosti „druhého zraku“, metafyzické hloubce bytí, hymnickém patosu, ve vědomí mystické jednoty světa, nebo také v náboženském synkretismu. In: Šmejkal 1968 – František Šmejkal: Česká symbolistní grafika. In: Umění XVI., Praha 1968, 14.
[197] NAVRÁTILOVÁ 2001b, 413.
[198] dopis Františka Bílka Juliu Zeyerovi, 6/1900, In: Marek 1948, 178.
[199] BRAUNEROVÁ 1900b, 126.
[200] BÍLEK 1897c

V motlitbě je zkrátka posvěcující Milost, která uvádí poutníka do chrámu jeho duše, a Bílek usiloval o to postavit jej a vztyčit uprostřed svého díla.

Myšlenkou stavby chrámu sleduje Bílek jednak jeho rituální účinek na člověka, a vychází přitom z odvěké tradice minulosti a národů, kterým „byla myšlenka stavby nábožensky a zákonitě vžita.“[201] Idea chrámu duše který Bílek hledal v symbolických obrazech, úzce koresponduje s významem místa, které bylo uctíváno z důvodu jeho posvátnosti. Bílka v tomto velice ovlivnil Egypt, jeho chrámy a pyramidy, o kterých se dodnes přesně neví, pro jaký účel byly postaveny, dále to je středověký chrám a jeho výzdoba, které měly taktéž nezanedbatelný vliv, chrám, který představuje les a chrám přírody vůbec jsou něčím, co Bílka fascinovalo podobně jako všechny ´lidské´ monumenty (ne-li více), ale asi nejvíce se upínal k biblické představě chrámu.Podle nejstarší tradice uchované v Písmu byl chrám vystavěn na základě ´božího nařízení´, aby měl izraelský národ kde uctívat svého Boha. Kromě tohoto účelu je zde ještě jiný, a to *přímé zjevení boha* v rámci chrámové stavby a projev jeho svrchované síly. Takové zjevení se týkalo legendární archy úmluvy, která je předobrazem chrámu jako takového.

Posvátné stavby minulosti v sobě zahrnovaly duchovní principy, na které bylo možné navazovat, a některé z nich byly dokonce na dosah ruky. Podle Musila to nebyl jen Egypt nebo rané křesťanské umění, které si Bílek oblíbil, ale také antika a dokonce i baroko.[202] Při jeho návštěvě Itálie oslovila zvláště Michelangelova díla a antické stavby. Za jeho života byla dokončována stavba trojlodí chrámu sv.Víta, jehož dostavba probíhala již od r.1873, proto je možné, že i tento chrám, pro nějž Bílek zhotovil svůj Krucifix, inspiroval mladého sochaře.[203] Bílek byl tělem i duší stavitel. Zeyerovi píše: „Budeme spolu stavit chrám“[204], čímž měl na mysli duchovní stavbu, která by předcházela jeho vizuelnímu konceptu v krajině, dle Wittlicha představujícího „Chrám přírody vytvořený samotným všemohoucím“.[205]

Na staré vzory navazuje Bílek také prostřednictvím vědění, které objevuje životní Pravdu, podobně jako jí objevovali umělci nejstarších dob, stavící své chrámy. Takové zkoumání pravdy, spočívající v nitru přírody, potažmo v nitru člověka, nazývá Bílek ´lidskou vědou´, a opírá se přitom o Koperníka, který zkoumal univerzalitu a nezměnitelnost kosmických zákonů, jenž prý je možno sledovat ve všech sférách

[201] BÍLEK 1909, 26.
[202] MUSIL 2000, 349.
[203] Bílek se mimo to osobně znal s K.Hilbertem, který v r.1899 převzal vedení dostavby chrámu Sv.Víta v Praze, což by mohlo vyvolat dojem, že byla Bílkova inspirace gotickým slohem výraznější. To však více-méně popírá fakt, že oba se poznali teprve později
[204] dopis Františka Bílka Sigismundu Bouškovi, 4.3.1901
[205] WITTLICH 2001, 28.

života.[206] Tak se o tom zmiňuje ve své úvaze „Za Pravdou“ v časopisu Nový Život. Kromě Koperníka či D´Alemberta je velká pravděpodobnost, že četl také jiná díla. Týká se to především nejrůznějších mystických spisů osobností, v Meditacích a v Novém Životě hojně citovaných, např.sv.Hildegardy, sv.Terezie z Avily, W.Blakea a dalších. Že tyto osobnosti znal dokládá také to, že po nějakou dobu spolupracoval s nákladem Meditací, v nichž Pacovský zpočátku prosazoval i jeho tvorbu.[207] Nemenší intelektuální vliv mohli mít také „novoživotníci“, např. Dostál mu zasílá nějakou literaturu a zmiňuje se jmenovitě a T.Akvinském a knize s názvem O probuzení smyslů duše.[208] Spíše než středověká scholastika však Bílka zajímá filozofie české reformy, jak přímo dokládá Mrázová, a jak on sám uvádí v eseji Bratřím tvůrcům.[209] Zejména Komenský je Bílkovi velmi blízký svým pansofickým ideálem spojení člověka přírody, zdrojů poznávání univerzálních zákonů, jenž mají být zkoumány na základě smyslů, rozumu a víry.[210] Příklon k myslitelům, jakými byl Chelčický nebo Komenský, se odráží také v pomnících, které jim Bílek věnoval. Bezesporu i proto, že jejich všenápravné snahy velmi úzce souvisely s jeho vlastní ideou chrámu, spočívajícího na podobných idejích.

Jak již bylo řečeno dříve, hledání chrámu vychází ze základní potřeby stavitele najít nějakou jistotu a záchytný bod, který by byl jeho smyslem života. Bílek jej hledal a bezesporu nalézal v křesťanské spiritualitě zvláštním způsobem smíšené s panteistickým přesvědčením a zjevení božím v přírody chrámu[211], jehož symbolika nejlépe vyjadřuje to, co je vlastní lidskému bytí, protože vlastní chrám duše je niterný, hmotou nevyjádřitelný.[212]

6.2.2. Cesta vedoucí ke chrámu

Když Deml ve Slovu k Bílkově Otčenáši hovořil o tom, že jeho dílo je postaveno především na hledání Pravdy, týkalo se to také Cesty, která představuje epopej člověka i lidstva putujícího věky za světlem, tedy v symbolické řeči, za pravdou.[213] V Zeyerově Karolínské epopeji nacházíme tutéž proklamaci, že totiž „Pravda spočívá na dně každé civilizace a každého náboženství“.[214] Ačkoli se většina kunsthistoriků shoduje v tom, že myšlenka vytvoření konceptu Cesty přišla až poté, co se Bílek setkal s Březinou, je dosti

[206] BÍLEK 1897b, 18.
[207] LARVOVÁ 1996, 18.
[208] dopis Karla.Dostála Františku Bílkovi, 21.3.1898
[209] BÍLEK 1929, 8.
[210] MAREK 1971, 96.
[211] KUDRNA 1999, nepag.
[212] ŽÁKAVEC 1909, 1066.
[213] DEML 1931, 49.
[214] VLČEK 1988, 5.

možné, že první podnět zapříčinil sám autor Karolínské epopeje. Ten se, stejně jako Březina, nespokojil s „pouhým“ křesťanstvím, ale čerpal také z jiných zdrojů, jak patrně vidíme z výše uvedené věty. Nesporná je jeho sounáležitost s teosofy, ke kterým se hlásil, a v jeho knihovně se mimo jiné nacházelo celé Schürého dílo včetně Tajných dějin náboženství (Velcí zasvěcenci).[215]

Tak jako u většiny děl, ukazuje Bílkova Cesta ikonografickým vyjádřením morální postoj člověka, jdoucího napříč dějinami, ale ukazuje i morální postoj sahající do budoucnosti. Není jen cestou jednotlivce, týká se právě všech, protože zastávky, vyjádřené prostřednictvím postav duchovních obroditelů, ztělesňují duchovní zkušenosti a hnutí, společné všem. Bílek jí uvádí jako „cestu člověka na zemi, kterého v nás tisíciletí zrodila a který v nás pro tisíciletí se rodí“.[216] Máme zde tedy dílo, které se vztahuje k minulosti, ale významem se podobá zastávkám křížové cesty, okamžikům, které by měl člověk prožít, aby se dostal až do „chrámu své duše“. Duchovní epopej lidstva je ukončena Ježíšovými učedníky, kteří se ptají: „Mistře, kde bydlíš?“ Tuto otázku jako by zodpovídala myšlenka chrámové předsíně, jenž představuje nitro současného člověka, sestávající ze sedmi síní. I zde je naznačen jakýsi vývoj, jímž je třeba člověku projít. Bílek se v dopise Augustovi zmiňuje, že ve svém životě všemi těmito síněmi prošel.[217]Na kolik to však byla pravda a nakolik pouhá básníkova představa a touha zůstává otázkou.

Meditace o smyslu lidského bytí má ve výtvarné podobě velmi často podobu cesty, která se u Bílka objevuje hned v několika dílech. Určitý předobraz nalezneme již v raném dílu Orba, motiv cesty je dle některých autorů možno spatřovat také v Otčenáši,[218] a někteří tuto meditaci shledávají v celém díle.[219] Druhý list Bílkovy Cesty výstižně ilustruje motiv poutníka, který celou práci uvádí. Poutník na cestě nebyl v umění na počátku 20.století ojedinělým motivem. Byl často používán jako reflexe určitého úsilí, neklidného duchovního hledání, které podle Musila patřilo k příznačným rysům této doby.[220] Na začátku i v průběhu každé cesty vyvstává poutníkovi na mysli otázka. Proč jsme zde?. Ta je také leitmotivem známého Kupkova obrazu, na němž se setkáváme s poutníkem kráčejícím alejí sfing pod hvězdným nebem. Zobrazení sfingy mělo na konci 20.století své místo a zpopularizoval jí především nárůst zájmu o hermetismus a okultní učení. Jejich vlivem se stává postava sfingy ohniskem nejrůznějších výkladů, z nichž asi

[215] ZDRAŽIL 1997, 32. Zeyer se stal r.1893 členem Teosofické společnosti, cítě přímou souvislost mezi svým přesvědčením a cíli tohoto hnutí. Viz.též Zdražil 1997, 29.
[216] BÍLEK 1909, 30.
[217] SVOBODOVÁ 1999, 77.
[218] HALÍŘOVÁ 2001, 237.
[219] LARVOVÁ 2001, 87.
[220] FILIP 2001, 71.

nejvíce vyhovovalo paradigma sfingy jako symbolu tajemství a iniciačních mystérií.[221] Poutník, jenž je v této době častějším motivem, je i název obrazu A.Hofbauera z r. 1905, motiv sfingy použil Kobliha nebo Drtikol, a spojení obou motivů nalezneme právě u Kupky a nejednou také u Bílka. Sfinga také tvoří střed Bílkovy Cesty a tvoří egyptskou zastávku, která je pro Martena plná záhadných a ponurých věd, „jejichž stíny nechal umělec přerušit sled svých biblických snů".[222] Tato sfinga **[24]** je znázorněna jako socha, která je právě vytvářena umělcem, snažícím se odhalit její podobu. Tentýž umělec-poutník ilustruje první list Bílkovy cesty **[25],** kreslící dvojitou chvějící se čáru, která je jednak obrazem „tlukotu tepen i nitra", jednak obrazem pozemské cesty.[223] Jako by tímto umělec lakonicky rozřešil záhadu sfingy, která je zodpovězena teprve putováním po cestě života.

Postavám na cestě je přisuzován určitý duchovní význam dle příkladu velkých zasvěcenců: „(…) Rama ukazuje přístup ku chrámu, Krišna a Hermes dávají nám klíče, Mojžíš, Orfé a Pythagor nám ukazují vnitřek a Ježíš Kristus představuje jeho svatyni."[224] Legendární velikány Řecka Bílek do cyklu nezařadil, ačkoliv právě Orfeus vykazuje určité podobnosti s Ježíšem, který sestoupil do podsvětí, aby spasil duše. Motiv sestoupení do podsvětí je dle Eliadeho[225] akt předcházející vzkříšení.[226] V Bílkově cestě by mohl naznačovat význam vzestupů a pádů lidstva a celého duchovního procesu znovuvzkříšení. Proroci na cestě, kteří zdvihají ruce k nebi, pravděpodobně naznačují, že jde o mystickou cestu, jejíž mystérie je třeba osobně zažít. Tito proroci jsou uvedeni jako „výstražné sloupy naší cesty-a stromy-záchranná světla,"[227] ukazující bezpečně k cíli, který stojí na každé mystické cestě. Takovým cílem musí být podle Weinfurtera Ježíš Kristus nebo některá jiná posvátná osoba, dokonce by to mohl být prorok nebo světec, je však důležité, „aby tato představa mystikova co nejpřiléhavěji odpovídala náboženskému citu."[228] Tak poutník bezpečně putuje ke svému cíli – skrze předsíň své duše až k budoucímu chrámu samotného Boha.

6.2.3. Meditace o stavbě budoucího chrámu v nás

[221] ŠMEJKAL 1979, 414.
[222] text M.Martena, který je literárním rozborem díla a jeho obrazů, doprovází první vydání Bílkovy Cesty. In: Bílek 1909, nepag.
[223] SVOBODOVÁ 1999, 6.
[224] SCHÜRÉ 1926, 21.
[225] Mircea Eliade (1907-1986), rumunský religionista, historik a filozof náboženství, velmi uznávaný zvláště v oboru religionistiky
[226] ELIADE 2004, 168.
[227] BÍLEK 1909, nepag.
[228] WEINFURTER 1997, 32.

Myšlenky týkající se chrámu nalezneme v Bílkově díle na několika místech. Tyto meditace se často v jádru liší svým významem, neboť jsou popisovány jednou jako chrám přírody, chrám jako oltář oběti, tělo-chrám duše v biblickém slova smyslu, v přeneseném významu básnicky zabarveném jde o ´křišťálné síně´, architekturu vesmíru, kde potkávají se zástupy[229], jindy je to posvátný chrám starověku, stavba minulosti, obestřená tajemstvími, která dosud inspirují básníka, obraz lesa ´zaklenutého podobenstvím oblohy´[230] a nakonec chrám budoucího věku, který je třeba vystavět. Z toho je patrno, že se jedná o představu, kterou se Bílek často zabývá v širších souvislostech. Ta tvoří jádro hned několika obrazových cyklů, takže nakonec je tedy pravda, že se jeho „veškerá tvorba jeví jako budování tohoto pomyslného prostoru".[231]V cyklu Stavba budoucího chrámu však dochází ke splynutí jednotlivých významů, rozvedených jinde. Dalo by se dokonce říci, že tento cyklus představuje jakési shrnutí stěžejních myšlenek tvůrce, myšlenek, jenž nalézáme v celém Bílkově dosavadním díle.

Co se týče samotného uskutečnění stavby chrámové předsíně, nebyla nikdy realizována, ačkoliv pro autora samotného měla její existence především duchovní význam. Ten ve volném podání celkem dobře vystihují slova o samotné umělci, který *„vzhlíží ke klenbě nebeské a vidí, že pod ní všechno nalézá místo: všechna náboženství rozumu a srdce, i ten, kdo náboženství odmítá. I připadá mu, že by i on měl dle sil svých sklenout takovou klenbu bližním, kde by k nim hovořil o životě a smrti svými díly".*[232] Máme jen přibližnou představu o sochách, které měly zdobit všechny síně stavby, některé však vznikly samostatně mimo tento koncept, jako například sochy „Vím", nebo „Úžas".[233] V obrazné podobě těla přirovnaného k izraelskému kmeni tu měla být také jakási zmenšená alegorie Cesty; *„Cestu tuto nezemskou stanovil z vašich zraků Cíl, neboť valy jsem už zahlédl, které tají v sobě Chrám."*[234] Tento úryvek pochází ze zcela jiného Bílkova textu, který byl však vydán ve stejné době jako Stavba a zajisté dobře dokresluje význam této meditace, neboť obsahuje řadu obrazů, představujících právě vyústění ideálu Stavby, v níž se člověk stává „prostředníkem vesmíru a bratří".[235] Typičnost celého objektu Stavby **[28]** jako by ztělesňovala myšlenku oné křišťálové síně, která jako organická přírodní struktura vyrůstá ze zemského povrchu. Svou podobností se velmi blíží Goetheanu v Dorachu, postavenému jako ´chrám umění a přírody´ opisujícího principielně organické

[229] BŘEZINA 1908, 35.
[230] BÍLEK 1908a, 31.
[231] KREUZZIEGER 2001, 219.
[232] ŽÁKAVEC 1910, 1066.
[233] SVOBODOVÁ 1999, 50.
[234] BÍLEK 1908b, 9.
[235] HALÍŘOVÁ 2001, 237.

tvary země, čímž by byla Bílkova filozofie dána do souvislosti také s teosofií[236], u Bílka jistě dobře patrnou také v Schürého inspiraci.

6.2.3.1. Marnost nad marnost. Ideál snu

Snový charakter celé vize tedy doslova vyrůstá ze struktur umělecké představivosti. Jedná se však o symbolickou představivost, mající jádro v obrazném chápání modlitby, skrze kterou se tedy divák naopak oprošťuje od světa myšlenek a skrze imaginaci je veden k Bohu. Nedává mi jinak, než abych zde uvedl mystické dílo sv.Terezie *Hrad v nitru*, jehož symbolika je více než podobná Bílkově Chrámu. *„Můžeme se na svou duši dívat jako na hrad vytvořený z jediného diamantu nebo z průzračného křišťálu, v němž je mnoho příbytků, jako je jich mnoho v nebi.“*[237] Podle sv.Terezie je to obraz duše, která dosáhla osvícení, a zobrazuje tedy celistvost (duše, která se osvobodila od těla a je si plně vědoma sebe samé), k tomu se však později vrátím ještě v jiné souvislosti.

Bílek si patrně dobře uvědomuje iluzornost lidského života, jenž se zdá býti snem, život lidské duše v těle, znající jen čas a prostor. Jednou ze síní Stavby, kterou je třeba projít, je síň „Léčivé hořkosti“. Tam dochází k oživení bolesti, plynoucí se ztotožnění mysli a těla, které uvězňuje duši v zajetí hmoty. Na tomto místě se asi nejvíce projevuje Bílkův pesimismus, který je však potřeba pro budoucnost. Bílek patrně přemýšlí nad dvojností těla a klade si přitom otázky týkající se rozporu těla a duše – bytí je tedy snem. Zdá se, že *skutečnost je sen, a sen je skutečnost*. Také Březina dochází k poznání, že „dějiny lidské duše v tomto životě jsou dějinami jejich snů.“[238] Jako by zde básník překládal myšlenky Bílkova Otčenáše, obrazy, které naznačují, že „naše bytí je jenom přeludem, pouhým snem“.[239] Takové poučení si již dříve uvědomovala celá řada mystiků (mystikem je rozuměno člověka hledajícího Pravdu nebo Boha), když je nasnadě, že nejlépe je uskutečňovali ´ti velcí´, jakými byla např.sv.Terezie nebo Jindřich Suso. Ten hovoří o pravdě jako o pocitu, který je skrytý kdesi v nitru a který Suso nazývá Moudrostí. Vše ostatní mimo to je totiž klam.[240]

Na ilustraci, která je doprovodem k německému vydání Březinových Rukou **[23]** je až magickým způsobem vykreslen význam života duše a jako protiklad k ní je použita tělesná tíže. Tento dřevoryt je zmenšeninou původního obrazu *Jak milost k nám se sklání v ženě andělské,* jehož význam je uveden v první místnosti Stavby, a znázorňuje vzdušnou

[236] HALÍŘOVÁ 2001, 250.
[237] SENČÍK 1997
[238] Tajemné v umění. In: Březina 1918, 9.
[239] HALÍŘOVÁ 2001, 250.
[240] LUBOJACKÝ 1885, 72.

andělskou postavu, ženu, která svým dotykem pozvedá a občerstvuje zemdlenou duši. Podobně éterný a přízračný charakter mají i jiná Bílkova díla, na kterých spatřujeme vidiny snového světa, doprovázející zápasy duše, snažící se o odpoutání.

Snad proto, že je Bílkovo myšlení v zásadě sochařské, je působení hmotných složek v díle markantní; ale i přesto je u soch velice výrazná jejich spirituální složka. Bílkovy snové vize jsou jako obrazy duše jedinou pravdou umělce, v tvoření oproštěného od myšlenek, čistou imaginací, navazující na Blakeovy myšlenky. *„Neznám jiného křesťanství a jiného evangelia, nežli to, které hlásá svobodu těla a ducha, a dává božský dar tvůrčí obrazotvornosti. Neboť fantasie jest jediný skutečný a věčný svět, proti kterému tělesné veškerenstvo jest jen prázdný stín a ve kterém budeme bydliti se svými nebo imaginárními těly, až naše smrtelná těla nebudou již existovat.“*[241]

Totéž potvrdil také Váchal, v jehož grafikách je svoboda imaginací téměř bezvýhradná: *„V tom je hlavní těžiště umění: získávat duše mohutným imaginacím a těmito posléze je vést v pravé jádro Božství…“*[242]

Na cestě do svatyně chrámu duše je třeba osvobodit se od tíhy těla, neboť život – je sen, a umělecká vize – skutečnost. I to je ale pouhý mezistupeň v hledání, protože umělec se sám o svých silách není stavu osvobodit.

6.2.3.2. Pravda a Milost

Z pocitu vlastní nedostatečnosti je nutno hledat další východisko, a to u Bílka ohlašuje teprve milost všemocné Prozřetelnosti. K té spějeme pouze podle srdce svého, protože jsme slepci…, *„nevíme kdo jsme a proč jsme, až ze síně zasvěcenců je odpověď dána a jenom těm, kterým je dáno ono „proč“ zvěděti“*.[243] Je tedy zřejmé, že konečného prohlédnutí nemůže podle Bílka dosáhnout každý, ale pouze vyvolený, kterému je dána milost. V tom je jeden z charakterů Bílkových mesiánského postoje, který se projevuje také jako touha po poslání a naplnění cíle, kdy se umělec skrze „posvěcení v milosti“ stává knězem sloužícím v chrámu. V Mystickém traktátu je tímto chrámem obrazně vyjádřeno srdce „všech ostatních bratří“: *„Již cítím svatvečer velkého dne, kde On – Pravda – k vám zavítá. Slyším zvony vašich chrámů, kde sama srdce vyzvání…“*[244] Není v tom však povýšenecký postoj autora textu, ale výlučné postavení umělce, který si je vědom smyslu

[241] KABEŠ 1940, 36.
[242] VÁCHAL 1997
[243] BÍLEK 1908a, 21.
[244] BÍLEK 1908b, 6.

své tvorby. Spatřuje v ní ne toliko umění, jako nástroj svého evangelia, odhalujícího ostatním pravdu, protože svou práci považuje za účinek božího vnuknutí. Jeho práce jsou modlitbami, kde je třeba být také ponížen.

Na listu č.4 Bílkova Otčenáše **[8]** je zhroucená postava spočívající na břevnu kříže, kde klesá poté, co vystoupala symbolické schody na cestě. „Bys ve domov nás vrátil ztracený, jasem a milostí Tvé vůle".[245] Ústřední prostor zaplňuje světelný kruh, z něhož vystupuje boží posel, ale pravděpodobně se jedná o Krista, který rozpažuje své ruce na znamení přijetí a vyzařuje do prostoru své světlo. Hovoří se tu o jasu, tedy o Slunci, představujícím Pravdu a dále o Milosti, která je podle Demlova výkladu branou srdce. Jak také dále uvádí, *„…celé jeho dílo z těchto slov vyrůstá, žije a září. Milost a Pravda."*[246] Ty podle Demla nejlépe vystihují podstatu lidské duše, jakkoli je její psychologické rozdělení sporné.[247] Tato kresba má svým charakterem velmi blízko k Adámkově grafice, na které je taktéž motiv schodů a stoupání, oběma je však společná zejména postava lidské duše, schoulená v modlitbě či pokorně klečící, jenž tímto gestem vyjadřuje úsilí o otevření brány Milosti. Bílek k tomuto listu podává výklad; *„uvedenu být „branou" Srdce a Slunce do království Otce uvědomí v nás, že křížem poníženu být dobré je a jediným domova našeho klíčem."*[248]

Tytéž symboly jsou zakódovány v následujícím listu v obsahu i v názvu: „Je vůle Tvoje milost a pravda…" **[20]** , zobrazující samotného umělce klečícího před Ukřižovaným, s palicí a dlátem v ruce. Jeho pozice je velmi podobná těm, které vidíme na obou předchozích kresbách a stejně jako tam, i zde vidíme Krista, který se zjevuje před umělcem v blízkosti Krucifixu; jakoby přímo promlouval z obrazu, ukazuje tak tvůrci svou pravou podobu. Schoulená postava, pod vlivem určité ochablosti a tělesné tíže, působí rezignovaným dojmem, ve velkém protikladu k záři světla vycházejícího ze zjevení, která se šíří do prostoru celého chrámu, a osvěcuje také umělce. To ale ještě není onen posvátný chrám ducha, po kterém duše touží. Cítí, že nejprve je potřeba dosáhnout boží Milosti, která vede k „prameni pravého života", a posvěcuje naše dílo – práci, která se stává modlitbou: *„I půjdem a vtesáme v chrámy spustlé našich obětišť země spásy naší znamení. A Otce Jas a Milost příjde, změří nám ji Velikostí Svou a oživí k pramenům pravého života, k pravé naší modlitbě Otčenáš."*[249]

Návrat ke stavu původní milosti je Bílkem vyjádřen postavou dítěte, „milostí v dítěti spasiteli", které v Bílkově Stavbě překonává milost „v ženě andělské". Podle Bílka

[245] BÍLEK 1901
[246] DEML 1931, 49.
[247] DEML 1931, 50.
[248] BÍLEK 1901, nepag.
[249] BÍLEK 1901, nepag.

se dítě dotýká základů samotné Pravdy a bez něho nelze pochopit, a pokračovat dál. Dítě má jakýsi druh zření plynoucí z jeho přirozenosti, který byl znám také apoštolům: „Kdo nebude jako jedno z těchto maličkých, nevejde do království nebeského“(Matouš 19;14).

Evangelijní zvěst Ježíšových učedníků Bílka velmi oslovovala, a v představách se neustále vrací k jejich době a hledá odkaz, který po nich zůstal. Ten je možno nalézt v jeho výtvarném i literárním podání, připomínajícím proroky a lidové kazatele, blízké Bílkově představě rané církve. Snad přitom vycházel z Chelčického, který spatřoval ideální stav církve pouze a právě v této její rané fázi.[250] Zajímavým postřehem je v této souvislosti poukaz Milana Kreuzziegera na gesta, a nejen gesta, ale i postoje, výrazy ve tváři nebo oděvy, které jako jeden ze základních vyjadřovacích prostředků často odkazují k prvotnímu křesťanství.[251] To mělo ještě „čistou víru a potřebnou milost“, kterou Bílek vidí v dítěti, poslaném na svět.

Podívejme se však ještě blíže na Bílkův způsob modlitby. V listech Otčenáše je hledána milost, neboli skrytá stránka věcí, jíž tvůrce objevuje v tiché a rozjímavé modlitbě. Tyto obrazy doprovází slova, z nichž chápeme, že nejde (pouze) o ponížený postoj a gesta, která by snad mohla znamenat leccos jiného. Bílek však přesto vyjadřuje přesvědčení, že „netřeba slov, neboť Pravda se nevypoví, ale sama z jeho díla zazáří.“[252] Ve stati Tajemné v umění se hovoří o ´síle a lehkosti´ řeči symbolů, která odkrývá skryté a věčné pravdy, osobní pravdy umělcovy. Hovoří zde snad Březina přímo o Bílkovi? Jistě ne, má na mysli umění ukryté v nitru každého tvůrce. Bílkův Otčenáš však považuje za něco, co předbíhá literární řeč: *„Objetí nejvyšší lásky je zde symbolizováno ve vidění tak hlubokém a smělém, že snad jediné výtvarné umění je s to, aby je vyjádřilo ještě, neboť slovo na těchto místech nenalezlo by nikdy odvahy promluviti.“*[253] Dále hovoří o tom, co vnímá básník ilustrací: „rány všech srdcí“, stigmata, které spočívají v celém lidstvu, a které všechny spojují dohromady. Je to bolestné uvědomování si nedostatečnosti lidského vědění a konání, vědomí, které osvětluje postoj ponížení a pokory v modlitbě, který je u Bílka v tuto chvíli logický a má svůj důvod.

Jiným významem Milosti Boží je oltář, který je u Bílka synonymem pro chrám. Je to skutečný *chrám* lidské duše, ať už opravdový, nebo jen v představě umělce, protože je to *místo*, kde se neustále zpřítomňuje Bůh a tímto způsobem je stále umocňováno posvátno chrámu. Podle Eliadeho je každé důležité místo, centrum, plnící významnou posvátnou funkci, považováno za „střed světa“. V tomto myšleném středu světa se

[250] MAREK 1971, 91.
[251] KREUZZIEGER 2001, 221.
[252] BÍLEK 1929, 8.
[253] BÍLEK 1901, nepag.

nenacházely jen chrámy, ale jakékoliv posvátné stavby či „relikvie“, například oltář. Oltář přitom představuje mikrokosmos, *imago mundi*.[254]

Na **obr.[21]** je Tvůrce u svého obětního oltáře, což je první z dřevorytů, doprovázejících Březinovu Hudbu pramenů, která Bílka velmi oslovila, dalo by se říci ze všech Březinových děl nejvíce, protože v ní nalézá zdroje „Nejvyšší Pravdy“.[255] Umělec je zobrazen v docela jiné než běžné adoraci kněze. Je to adorující tvůrce, který je, opřen o oltář své oběti, ponořen v hluboké rozjímání v tichu. S tím ostře kontrastuje neklid a bouře odehrávající se v pozadí. Na něm se ve změti čar promítá zástup jakýchsi neurčitých lidských postav a hvězdy, zastřené jakoby určitou clonou, které působí podobným dojmem jako popředí, a ačkoliv je od něho výjev oddělen, je patrné, že úzce souvisí s aktem umělce u oltáře. Zdá se, že s celým obrazem souvisí text z výše zmíněné sbírky: *„V každé duši je zrak, který se dívá dovnitř, obrácen k neviditelné noci, fascinován jediným pohledem, z něhož se lijí světla všech minulých i budoucích hvězd. (…) Tímto zrakem jsme spřízněni v jediné bratrstvo vidoucích a zasvěcených. Ale jen nejodvážnější snění v tlukotu srdce a v modlitbách osmělilo se tušiti…“.*[256] V tomto případě by šlo o obraz nebo vidinu symbolického spojení s kosmem, které se nachází mimo veškerý prostor a čas; v prostoru, který je bez omezenosti, a umělec se v něm mysticky spojuje se všemi a se vším: *„Jak posvětili jste chrám oltářem. Jak oltář vašich pohledů je svatý připravenou obětí… Osvobozen vaší důvěrou …konám oběť nejvyšší na Něho svatou památkou.“*[257]

Na tento výjev navazují ještě další obrazy, ilustrující poema Nejvyšší spravedlnost, z nichž dva je zde obzvlášť důležité uvést. Všechny jsou však jedinečnou sebereflexí autora, podobně jako u Otčenáše.

Tvůrce, pohroužen v snění, je posléze zaujat další vidinou, „Jest zaujat krásou vycházejícího Slunce“, a na dalším obrazu „vidí, jak i jeho Slunce má svůj Kříž“ **[5].** Slunce ve vztahu k umělci může mít význam aktivního duševního tvoření, oproti pasivní meditaci, kterou by tak zastupoval Měsíc. Tvůrce je zde cele soustředěn na Slunce, které se ze svého předchozího zatmění zjevuje celé a zářící, a v něm se zjevuje postava Krista majícího stigmata, jenž rozpažuje své ruce. Stejně tak tvůrce-umělec, zdvihá své ruce, jako by vzýval záři vycházející z Krista, alegoricky symbolizujícího Pravdu – Spravedlnost. *„Když tvoří, ruce jsou vždy zdviženy. Jakoby umělec volal: Sursum! tj.: Vzhůru! …“*[258] Na

[254] ELIADE 2004, 49.
[255] Jeho vyjádření k tomuto dílu jsem nalezl v Bílkově dopisu Březinovi, u kterého však chybí datace. Dopis je však s jistotou možné zařadit k datu 9/1913 – 8/1914. In: Seznam pramenů *„Slýchám a čtu vaše slova se sobeckou rozkoší. Jak ve hlubánku zdravé vody se dívám. Pro její hlubokost a vody čistotu vidím tam sebe s nebem za hlavou. Zadívám-li se dlouze, jakobych i zdroje Nejvyšší Pravdy uviděl, odkud má práce, můj život, i život mého vesmíru vyvěrá.“*
[256] Tajemné v umění. In:BŘEZINA 1918, 6.
[257] BÍLEK 1908b, 10.
[258] KARÁSEK 1935, 11.

tomto výjevu se tvůrce odpoutává od ambonu s knihou Pravdy, protože konečně zahlédl jeho pravou tvář. V modlitbě se pozastavuje nad velikostí svého zjevení a pozoruje jej tak, jak to vyjádřil Ruysbroeck: *„Když čtete nebo zpíváte nebo se modlíte, rozumíte-li slovům, pozorujte smysl svých slov, neboť konáte službu před tváří Boží.“*[259] Jako posvátný úkon a jako něco velkého chápe Bílek každé, i sebemenší počínání, protože vše poměřuje právě před ´Velikostí Boží tváře´: *„Každé naše počínání – i výtvarné – je zasvěcením k oběti tohoto oltáře. K němu smějí přistoupiti jen čistí a pokorní. (…).*[260] S velikou pravděpodobností znal také legendu o sv.Grálu, buďto již za svého pařížského pobytu, prostřednictvím Zeyerovým[261], nebo díky působení R.Steinera v Praze.[262] Sv.Grál měl totiž mezi mystiky výlučné postavení, a jako odlesk Nebeské Moudrosti jej dle legendy spatřovali právě pouze ti, kteří měli „čistého ducha“.[263] Světlo je v tomto výjevu tak oslňující, že by ve spojitosti s Kristem mohlo jít o zhodnocení této legendy.[264] Bereme to však jako pravděpodobnost, která nic nedokazuje, protože Bílek i nadále zůstává vzdálen apokryfním výkladům a sleduje především biblickou tematiku.

Na posledním výjevu **[22]** tvůrce *poznává „Nejvyšší spravedlnost“ a klade pak za oběť sama sebe*. Poté, co tvůrce spatřil Kristovy rány, odevzdává se do rukou „Nejvyšší spravedlnosti“, protože pochopil její zákony, spočívající v Milosti a Pravdě. *„Poznati plně zákony spravedlnosti znamená nekonečně více, nežli poznati zákony, držící architekturu vesmíru. Znamená více, než pouhé přejití ve vyšší život. Naše země je jen zahrada symbolů a otevřených nekonečných perspektiv. Ze světel, kterými žehne do duše božská Jednota, je spravedlnost jedno z nejtajemnějších mezi tajemnými.“*[265] Březina zaznamenává v celém svém díle cestu duše za poznáním, která je uchvácena tajemnými dálkami, nalézá poznání, ale vrací se zpět k zemi a k lidstvu.[266] V Bílkově převyprávění je znázorněn Březinův aspekt částečného poznání života a spravedlnosti, které se nám jeví jako *„přerušované, trhané a nesouvislé, neznámá práce v temnotách věků, do nichž padají jenom úzké pruhy svítícího okamžiku.“*[267] Bílek se však v několika detailech, a především pak v závěru, od Březiny odlišuje. Ten sice připouští jakési tušení (Pravdy) u těch, kteří „jsou přesvědčeni o světle“, avšak nevyjadřuje se k oběti v její prospěch, jak to vidíme právě v Bílkově

[259] RUYSBROECK 1946, 28. Jan van Ruysbroeck (*1293), současník Heinricha Suso, mystik, jenž byl pro hloubku své duchovní nauky zván též „Podivuhodný“; neustále se nažil být pod vlivem *světla* a *milosti*, díky čemuž měl prý četná vnuknutí, tvořící podstatnou část spisů
[260] BÍLEK 1929,8.
[261] dopis Zdenky Braunerové Juliu Zeyerovi, 20.4.1898. In: Marek 1948, 116.
[262] Steiner se okrajově tímto mýtem zaobírá a vychází též z legend, které zřejmě dobře znal. Při své návštěvě Karlštejnu prohlásil, že jeho kaple je zřejmým napodobením hradu sv.Grálu dle Wolframa. Cit.dle: Kuchař 2004, 54.
[263] STANĚK/BRZOBOHATÁ 2003
[264] jedná se o Parsifala Wolframa z Eschenbachu (*1170), který literárně zpracoval nedokončenou povídku o Sv.Grálu, pocházející ze 12.stol. In: Trtík 2003, 4.
[265] BŘEZINA 1918, 12.
[266] SVOBODOVÁ 1999, 81.
[267] BŘEZINA 1918, 15.

sebereflektujícím pojetí. Po této cestě není dáno jít každému, je Krišnovou odpovědí na nesmrtelnost, kterou Bílek znal: *„To, co je v nitru, je cesta spasení. Málokdo to dovede nalézt. Přemáhat vášně, a konat dobrou ne kvůli ovoci, ale jako oběť Nejvyššímu.“*[268] Dobro všech bratří je Bílkovým ideálem, a oběť je cesta, jak jej uskutečnit. Neuskutečnil-li svůj sen, sní jej alespoň jako tvůrce Stavby budoucího chrámu v nás, jako „sen o tělu bratrské zvěře“: *„Půjdu a ovládnu zemi i poslední službou lidským svým bratřím(…)“*.[269]

6.2.3.3. Chrám v nitru

Není stále zcela jasné, jak vznikla myšlenka „Stavby“, jako není tak docela zřejmé, jaký měla mít význam. Prameny se však shodují v tom, že vznikla z důvodu hluboké náboženské potřeby převedení duchovních myšlenek do viditelné podoby, aby tak mohly nadále působit, a v neposlední řadě je celá Stavba utvořena jako skutečný chrám, v němž to, co je důležité, tvoří Boží zjevení, mající eschatologické rysy očekávání. Detail i celek tvoří jeden velký symbol, symbol obrazu navracení duše ke Stvořiteli.

Kosmologie významných sakrálních staveb světa nebyla odjakživa určována výhradně člověkem, ale samotnou symbolikou prostoru, tedy krajinou. Pokud znova připomenu slova Thomase Berryho, máme zde názor, že totiž prvně i křesťanské náboženství mělo svůj původ v hlubokém mysteriu krajinné scenérie: *„Čím více uvažujeme o nekonečném počtu vzájemných aktivit, které se v ní odehrávají, tím tajemnější se tato scenérie celkově stává.“*[270]

Člověka zde ovlivňují různé síly, kterými je podmíněna jeho existence, a tyto skutečnosti pak člověk vkládá pomocí symbolů do věcí a vůbec do všeho, co se týká jeho víry: Věci mají podobu lidského těla, chrámy jsou nějakým způsobem orientovány, atd. Starověké chrámy například bývaly umístěné v důležitých centrech, na významných místech nebo na hoře, kde jejich místo nebylo nikterak náhodné. Podle Eliade jsou vesměs považovány za „střed světa“, tedy jakýsi mikrokosmos. *„…všechny tyto chrámy (…) jsou jen libovolně zmnoženými replikami archaického obrazu: kosmické hory, stromu světa nebo ústředního sloupu, který podpírá kosmické úrovně.“*[271] Zajímavé je, že například jméno některých starodávných svatyň Mezopotámie zněla Dur-an-ki, *spojení mezi nebem a zemí*.[272] Jak vypadaly se lze jen dohadovat. V gotických chrámech však takové vzepjetí

[268] SCHÜRÉ 1926, 91.
[269] BÍLEK 1908a, 30.
[270] BERRY 1999, nepag.
[271] ELIADE 2004, 40.
[272] ELIADE 2004, 39.

mezi nebem a zemí zajisté existuje, po vertikální ose vzhůru k nebi, směrem k zemi zatíženo hmotou opěrného systému a sloupů.

Lze si celkem dobře představit, jak Bílek vnímal stromoví v lese, podobající se svými kmeny sloupům v Chrámu, takovým, jakých si mohl povšimnout např. v pařížském Notre-Damme. Motivy tohoto typu chrámu se v Bílkově díle objevují, byť pomálu. Zato však k Egyptu měl Bílek, zdá se, blíže: *„Když lidstvo předvěké hovořiti chtělo o věčnosti, vyřklo slovo tak prosté a takovým způsobem, jaký doposud v pyramidách egyptských obdivujeme v úžasu. Jaká duchovní a svatá potřeba chránila sloupy, chodby i síně egyptského chrámu!“*[273] Egyptskou inspiraci si lze u Bílka vysvětlovat jako zvláštní uměleckou symboliku, která je určena pouze zasvěceným, tedy – „připraveným“.

Není úplně snadné odhalit záměry tvůrce „Stavby“, protože to vyžaduje chvíli času a pozornosti. To je nejspíš dáno Bílkovým archaickým jazykem, plným symbolů, přirovnání a slovních hříček, nehledě na jeho umění, které rozhodně netvoří pro ´dav´, ale pro ty, kdo mu chtějí rozumět, a kdo umí Bílkově práci naslouchat. Někteří autoři mu však vytýkají abstraktní sloh jeho esejí a jejich nesrozumitelnost[274], jiným vadí jeho náboženský projev a jiní zase mluví o Bílkově velké subjektivitě.[275] Wittlich oproti tomu upozorňuje na fakt, že Bílkovy výroky je třeba chápat jako ryze osobní vyznání[276], kde už ani tolik nejde o subjektivnost výkladu, ale o specifickou formu filozofie. S tím lze však také souhlasit pouze do určité míry, neboť je sice pravda, že Bílek „ve všem zobrazuje sebe sama“[277], ale pokud u něho nalézáme subjektivitu, tak proto, že skrze ní usiluje o vyjádření objektivní mystické skutečnosti. Podle Mrázové nelze dojít k pochopení skutečného vnitřního obsahu Bílkova díla jinak než duchovní kontemplací, čímž se otvírá nová dimenze díla.[278] Bílek se však netají tím, že dílo Stavby budoucího chrámu je přístupno pouze „lidem dobré vůle“, což je jen jedna ze čtyř vlastností, kterou má obsahovat.[279]

Chrámová předsíň, která měla být situována na kopci, jak je to patrno z Bílkových poznámek a také z kresby samotné **[28]**, jaksi podvědomě přebírá model středu světa, chrám na hoře. Hora je v křesťanském světě vůbec důležitá, protože Golgota je sama o sobě symbolem, který netřeba rozebírat. Křížová cesta činí tuto horu tím, čím je, protože jednotlivé zastávky jí dodávají na velikosti. Podobně i cesta vedoucí ke chrámové předsíni má své „zastávky“. Ale nejsou to kříže, jsou to postavy proroků, „naší cesty výstražné

[273] BÍLEK 1909, 25.
[274] NEUMANN 1902, 53.
[275] článek o Bílkově díle pochází z roku 1898 a byl uveřejněn v březnovém čísle II.ročníku Volných směrů pod iniciálami „Np“
[276] WITTLICH 2001, 23.
[277] CHALUPNÝ 1970, 13.
[278] MRÁZOVÁ 1966, 71.
[279] BÍLEK 1908a, 32.

sloupy a stromy – záchranná světla“[280], ukazující na jediný cíl – na Krista. Idea Cesty už v sobě obsahuje ideu Chrámu (Stavby), který se rodí pomocí duchovního vývinu člověka a jeho ducha k Božství.

Dále hora, co se týče tvaru, představuje zpravidla prvek ohně, tedy prvek, nadřazený ostatním čtyřem elementům[281], skrze nějž proudí životodárná síla, nebo také boží síla. Hora, nebo také pyramida, symbolizuje svým tvarem božství, Boha, který je zobrazován většinou jako sluneční bůh – zejména pak v Egyptě. Bílek pravděpodobně vychází z Biblické starozákonní představy, ve které je tradice posvátného chrámu totožná nejprve s Boží horou Choreb, v hebrejštině Sinaj, „trůn Elohimův“[282], kde se izraelský lid v Mojžíšovi setkává se svým Bohem tváří v tvář. Šlohám se v překladu vysvětluje plurálem od „El“, což znamená „Mocné slunce“. Podle Písma je on tím, kdo stvořil dvě světla a je otcem také našeho Slunce.[283] *„Uložím oheň Aelohimův do tvého srdce a slovo na tvé rty…“*[284] Také Bílek používá často symboliku ohně jako Ducha, který oživuje tělo a proniká duši člověka (viz.kap.6.1.2.). Liší se však v tom, že oproti Mojžíšovi a starozákonním prorokům, kteří představují modlitbu ve skutečném chrámu, staví Bílek tělo jako chrám, tělo, které je, v křesťanském jazyce řečeno, oslavené. Bílek nepotřebuje skutečný chrám pro modlitbu, u něho jsou chrámem těla budoucích lidí, proměněná Kristovou mocí, který do jejich srdce vkládá oheň ducha, oheň lásky. *„Nevíte, že chrámové boží jste a že duch boží přebývá ve vás?“*[285]

Chrám jako posvátné místo (hora) na němž se zjevuje Bůh, vystřídala schrána, v níž byl Bůh přítomen uprostřed lidu, tedy – předzvěst chrámu: *„Ať mi udělají svatyni a já budu bydlit uprostřed nich“* (2Mojžíš, 25;8). Moc této svatyně způsobovala Boží přítomnost, ale spočívala také v zákonu a v morálních zásadách, tvořících její jádro.

Bílkova Stavba chrámu předchází její určení, které má podobný význam jako vzkříšení těla na konci věků. Podobá se také Ježíšově zaslíbení a dovršení chrámu v Schürého díle, které přesně vystihuje Bílkovu myšlenku: *„Ve třech dnech sbořím chrám a ve třech dnech jej vystavím, řekl svým učedníkům syn Mariin, Essenian, posvěcený Syn Člověka, tj. duchovní dědic slova Mojžíšova, Hermesova a všech starodávných synů Božích. Tento smělý slib, tato slova zasvěcence a zasvěcovatele, uskuteční-li je? Ano,*

[280] BÍLEK 1909, nepag.
[281] Myšleno je zde pět základních prvků, elementů, které podle orientální filozofie tvoří kruh, v němž se navzájem doplňují. Ze živlů to jsou voda, země a oheň kromě vzduchu, a pětici pak doplňuje kov a strom. Spojením vrcholů, které tyto prvky představují v kruhu, vzniká pěticípá hvězda, jenž představuje hermetický obraz člověka, který je znám v jiné podobě např.z Da Vinciho kruhu proporcí lidského těla, a je tedy holistickým obrazem člověka a kosmu, nebo chcete-li, rovnováhy. Ve vrcholu kruhu, tedy v hlavové části, se nachází právě element ohně, jako nejvyšší z nich. Bývá spojen také s orgánem srdce.
[282] SCHÜRÉ 1926, 176.
[283] WEINFURTER 2000, 53.
[284] těmito slovy ve IV.kapitole Schüré popisuje vidění na hoře Sinaji. In: Schüré 1926, 178.
[285] DEML 1921, 246.

uvážíme-li důsledky vyučování Kristova, potvrzeného jeho smrtí a jeho duchovním vzkříšením, jež mělo pro lidstvo a vše co chová jeho zaslíbení pro neomezenou budoucnost. Jeho slovo a jeho oběť položila základy neviditelného chrámu, pevnějšího a nezničitelnějšího než všechny chrámy kamenné; ale nepokračuje se a nedostavuje se tato stavba než jen prací každého člověka a celých staletí a než v míře jak každý člověk a všechna staletí na něm pracují.

Jaký je tento chrám? Obrozené lidstvo je tím chrámem. Chrám ten je morální, sociální a duchovní.“[286]

Chrámová předsíň sama sestává z několika , přesněji řečeno ze sedmi, místností, z nichž se potom „vchází“ do vlastní předsíně chrámové, která všechno završuje, jak naznačuje osmička, číslo plnosti. Místnosti a síně ztělesňují jednotlivé kulty jakéhosi zasvěcovacího procesu, kterým prochází duše, a které se týkají určitých uvědomění v životě a při modlitbě. Tyto předsíně jsou opět „v nás“, a my jimi procházíme za pozvednutí duše do vyšších sfér. V prvé síni Života poznáváme, že jsme slepci. Tápeme kolem sebe a Skutečnost „poznáváme jen podle srdce svého.“[287]

Takový pohled do duše je zakreslen v Komenského Labyrintu světa, který je rozdělen podobným způsobem. Poutník, který se vydává do světa, chce nalézt odpovědi na všechny otázky, ale především hledá Pravdu. Bloudí však v domnění, že jí poznává, protože mu je nasazena „uzda všetečnosti a brýle mámení“. Podobně jako v Bílkově obrazu, on se nikde dlouho nezdrží. Jsou zde také místa, u nichž bychom nalezli příbuznost; např. Bílkova socha Úžasu v Místnosti zasvěcenců, vyjadřující náklonnost ke Slunci je velice podobná jedné části labyrintu, představujícího křesťanské náboženství, kde se poutník zdržuje o něco déle. Uchvacuje ho zde obraz Kristův. Nakonec však znepokojen všemi částmi labyrintu, přeje si ze světa utéci. Rozuzlení nastává teprve v okamžiku, kdy se ozve hlas jeho srdce, který na něj volá, aby se vrátil. Navrátil se do svého srdce, kde je však tma. Je tu ovšem také ticho, důležitý protiklad vnějšího světa a hluku.

Ticho je, vedle „neviditelné milosti“, o které jsem se již zmiňoval, jednou ze čtyř důležitých vlastností, které Bílek považuje za nutnost a za základ, bez něhož se chrám-srdce neobejde: *„Konečně dokonalé dílo obklopeno jest jakýmsi tichem, známkou vyvoleného, poslaného k bratřím, pro něž zde výrazu není…“*[288] Domnívám se, že Bílek prováděl tichou koncentraci, během které zůstává vědomí bdělé, za pomoci soustředění do „duchovního srdce“ uprostřed prsou. Takové vědomí žije ve skutečné realitě, v realitě

[286] SCHÜRÉ 1926, 449.
[287] BÍLEK 1908a, 21.
[288] BÍLEK 1908a, 32.

přítomného okamžiku, jen tam neusíná. *„Představme si, že duše stojí na ostří nože, které jest napjato nad propastí, a že po jedné straně jest vědomí denní a po druhé straně bezvědomí spánku nebo jinými slovy, vědomí astrální. Soustředěním myšlenek na jediný bod nebo představu docílíme toho, že naše vědomí se udrží jako „klidný plamen před větrem chráněný“ nehybně na onom ostří a že nepřejde ani ve stav vědomí denního ani ve stav spánku. Tj. právě onen zdánlivý zázrak, k němuž mystik po kratším nebo delším cvičení dospěje a jenž zdá se obyčejným lidem věcí naprosto nemožnou, je to naprosté zastavení myšlenek.*[289]

Bloudící duše, nežli se dostane do této „komůrky“ v nás, je neustále vyváděna svou těkající myslí, která odvádí od skutečnosti stejně, jako ona „uzda všetečnosti“ v Labyrintu světa. Duše je však uváděna mimo realitu ještě jiným prostředkem – tím jsou brýle mámení, jejichž výplň tvoří skla Domnění a obroučky pak tvoří Zvyk. Jak moc je tento zvyk překážkou k návratu do středu člověka, vylíčila v podobenství sv.Terezie. *„Představme si tedy, abychom zůstali u podobenství, které jsem zvolila, abych vysvětlila tyto věci, že smysly a síly duševní, totiž obyvatelé tohoto Hradu, jak jsem je nazvala, se z něho vzdálili a že přišli k jinému národu, nepřátelském vůči blahu jmenovaného Hradu. Přejdou dny a roky a tu teprve uzří svoji zkázu a blíží se zase ke Hradu, ale nemohou naprosto vstoupiti dovnitř a vrátit se. I když již nejsou zrádci a když se potulují kolem Hradu, tu přece jen tento zvyk jejich bloudění je obtížně přemožitelný.“* [290] To je také jádrem další ze síní Bílkovy Chrámové předsíně, která se nazývá Síň Hrůzy. Duše si tu uvědomuje svou vnitřní zemdlenost a rozpolcenost, která narušila dílo jejího poslání.[291] Srdce se probouzí až v Síni Zasvěcenců („Cesta květné vůně“), kde si uvědomuje podvojnost těla a duše, a také jejich celek. Tělo je něco velkolepého, ale srdce – to je nejvyšší z celku, s ním se duše nakonec sjednotí. Hrad v nitru sv.Terezie, ze kterého jsem zde citoval, je viděním naprostého sjednocení duše, je ilustrací, jak vypadá duše ve stavu milosti, v obrazu hradu se sedmi komnatami. *„Meditace, soustředění, modlitba pokoje vedou duši do páté komnaty, kde prožívá skutečnou božskou přítomnost a cítí se s Bohem spojená, jakoby se Boha „dotýkala“.*[292] Podobně v Komenského Labyrintu se poutník „ponořuje“ do hlubiny svého nitra. V hlubině je tedy sám u sebe, ve svém srdci, to znamená „ponořen“ v tiché koncentraci, avšak ještě zde chybí světlo. To brzy sestupuje dolů – v podobě samotného Boha, tma ustupuje, a poutník skutečně procitá:

[289] WEINFURTER 1997, 56.
[290] WEINFURTER 1997, 74.
[291] BÍLEK 1908a, 26.
[292] SENČÍK 1997

„Kdežs pak byl, synu můj? kdes byl tak dlouho? kudys chodil? Čehos v světě hledal? Potěšení? I kdežs ho hledati měl než v Bohu? A kde Boha než v chrámě jeho? A který chrám Boha živého, než chrám živý, kterýž on sobě sám připravil, srdce tvé vlastní?[293]

Na závěr mi zbývá ještě uvést, že František Bílek poznal Březinu jako autora sbírky Stavitelé chrámů.[294] Zde jsou za pomoci metafor barvitě vykreslené duševní světy hýřící nejrůznějšími živly a přírodními útvary, personifikující melancholie nad životem a útrapy, stejně jako naděje. Na konci básní však zpravidla dochází k vysvobození a souzvuku duší. Stejnojmenná báseň mluví o společném díle stavitelů: *„…k milionům trpících bratří bylo poslání jejich jako k najmutí dělníku k stavbě.“*[295]

Velice mistrnou kresbou je ilustrace k básni Místa harmonie a smíření **[27]** z Březinova cyklu Ruce, vydaného r.1908.

…ruce v písni pozdvižené, roztesknéné, hledající
jako květy růsti budou do nesmírna v záři tvou;
pod klenbami nekonečna vojska duchů putující
v nový šik se utáboří, hvězdné stany rozepnou(...).[296]

Fantasknost prostoru a duchovní náboj kresby dobře vystihují ´březinovskou´ atmosféru kosmického lesa, který utvářejí neskutečné postavy, vyrůstající z prodloužení kmenů, jenž jako sloupy klenou chrámovou síň lesa a hvězdné nebe. Stejně dobře vidina tohoto chrámu přírody odpovídá Bílkově představě Vlastní předsíně chrámové: *„Duchovní les zklenutý podobenstvím oblohy; největší síň, aby pojala všechny a jejich síly spojila k mocnému pozdravu, Až ve chrám vejdou a ho uvidí.“*[297]

Ačkoliv Bílek čerpal z Březinova díla, obdivoval jej a doprovázel jeho dílo svými ilustracemi, jde přeci jen jinou cestou. Básník používá brilantním způsobem kouzlo slov, tvořící světy nadsmyslné skutečnosti, plynoucí z jeho bohaté imaginace, kouzlo, které stojí dál než dosáhnou slova. Jsou to snové světy nikoliv prosté mystického toužení a vhledu do jiných realit, vychází z oblasti snu. Podle Šmejkala je sen a snění jako nevyčerpatelný zdroj básnické inspirace všem symbolistům společným východiskem, a proto se Otokar Březina nota bene stává mluvčím celé generace.[298] Jedním z hlavních výrazových

[293] KOMENSKÝ 2009, 136.
[294] BŘEZINA 1899
[295] BŘEZINA 1899, 12.
[296] BŘEZINA 1908, 37.
[297] BÍLEK 1908a, 31.
[298] ŠMEJKAL 1968, 10.

prostředků má potom být sen a extáze. Bílek se také místy otevírá určitým proudům myšlenkových iluzí, avšak jeho srdci bylo blízké spíše tiché rozjímání a mystická kontemplace. Tyto jsou příbuzné náboženskému vytržení světců, kteří kontemplují určité duchovní obrazy, na které jsem se v této stati snažil poukázat, protože Bílek sám jim byl nakloněn a byl jimi velmi ovlivněn. Takový obraz je prostředek k uvedení mysli do stavu za hranicí snu nebo běžné reality a slouží k transformaci a rozšíření vědomí. Duše v tomto stavu pak vnímá svět v jiných obrysech (vidí jeho další tvářnost) a jeho obraz je tak paralelní tomu skutečnému „normálnímu“ světu. Bílek je o tomto obrazu přesvědčen a považuje jej za vlastní zření spojené s poznáním životní pravdy, za dar, který mu prokazuje Bůh. Bílkova cesta v umění sleduje především symboliku mystické cesty Kristovy, která pro něj znamená nejvyšší možný způsob meditace.

7. ZÁVĚR

V této práci jsem uvedl jen malou část uměleckého díla obou autorů, výřez, který se ale objevuje také v celém, jinak velmi rozsáhlém díle, protože meditací je myšlen také přístup k umění, jak již bylo řečeno.

Dílo Rudolfa Adámka je postaveno na tom, co on sám viděl a vnímal kolem sebe i uvnitř ve svém nitru. Svým uměním se nesnažil vytvořit nějaký paralelní svět nebo ideální prostor, ale usiluje v prvé řadě o vyjádření pravdy, ve shodě s tím co uvádí Jelenová. Diváka snad může zarazit určitá fantastičnost jeho obrazů, ale ve skutečnosti se nejedná o nic, co by dříve nebylo tvůrcem prožito. Třebaže jsem uvedl výčet nejrůznějších vlivů a směrů, s nimiž se Adámek setkal, shledávám nakonec, že se k žádné z těchto skupin přímo nehlásil, ačkoliv z počátku tomu tak bylo.

Bílek pracuje především ve dřevě, což je technika zcela odlišná malíře a grafika, a proto jsem zprvu považoval za nemožné srovnávat tyto dvě techniky. Přesto by se daly najít určité souvislosti mezi oběma. Je velmi těžké vyvodit nějaký závěr v rámci tak specifického tématu, jako je tento, protože k posouzení jeho významu a dosahu by bylo potřeba věnovat se mu delší dobu. To, co však u obou umělců považuji za jeden z nejdůležitějších rysů tvorby bych označil výrazem ´pokora´. Ačkoliv Bílek buduje obraz jako otevřený prostor a Adámek jako plochu – krajinu, ve které se odehrávají neskutečné příběhy, oběma je vlastní ještě třetí směr obrazu, směr vzhůru. Oba tvoří prakticky jako samotáři a oddávají se tak pouze svému dílu a své tvorbě. Je to práce v tichu, a proto i hlavní výraz linií je klidný. Pracují o samotě, v tichu, a proto i jejich duševním stavem je klid, proces tvorby je tedy meditace. O tomto mlčení a prodlévání v tichu se Bílek několikrát zmínil, že je to něco nezbytně nutného, protože to hlavní v díle nemá být honosné, ale má prý mlčet.[299] Takové mlčení je dobře patrné v dílech těchto umělců právě v podobě pokory a úžasu před celým stvořením. Je to cesta a způsob, jakým oba pozorovali krásu světa uvnitř i venku. Existuje ještě mnoho různých podobností, ale ty zde již nechci uvádět, protože obrazy mluví lépe.

Přínos umělců a jejich výtvarné řeči, o kterých bylo pojednáváno, vidím v promyšleném duchovním poselství jejich obrazů, které není jen nahodilou „vizí“. Přispěly k pozdějšímu v umění často používanému odhmotnění postav a vystižení reality duchovních skutečností pomocí symbolu, který se nachází v našem světě; tak je tomu například v poetismu nebo v symbolismu třicátých let. U Adámka a u Bílka jsou také

[299] BÍLEK 1929

k těmto skutečnostem důležitým vodítkem lidské postavy, které však nejsou naprosto ´skutečné´, tedy z našeho světa. Je to dáno především gesty, které jsou samy o sobě symbolem. Jejich naddimenzovanost a dalo by se říci jakási symbolistní ´přehnanost´ má totiž co nejvíce učinit duchovní podstatu meditace viditelnou. Kromě této formy pak na nás z jejich díla stále promlouvá samotný duch umělce.

8. PŘÍLOHY

8.1. Seznam literatury

ANDREAE 1993 – Johann Valentin ANDREAE: Chymická svatba Christiana Rosenkreuze roku 1459. Praha 1993

BERNHARDT 1979 – Oskar Ernest BERNHARDT: Ve světle Pravdy. Poselství Grálu, 1979

BERRY 1999 – Thomas BERRY: The Meadow Across the Creek. Z angličtiny přeložil Jiří Zemánek. In: Sedmá generace XVIII, 1/2009, 35–37

BÍLEK 1897a – František BÍLEK: Confiteor umění. In: Nový život II, 1897

BÍLEK 1897b – František BÍLEK: Za Pravdou. In: Nový život II, 1897

BÍLEK 1897c – František BÍLEK: Práce moje – to modlitby neumělé, čisté však a kající. Nový Jičín 1897

BÍLEK 1901 – František BÍLEK: Otče náš! Nový Jičín 1901

BÍLEK 1908a – František BÍLEK: Stavba budoucího chrámu v nás, Praha 1908

BÍLEK 1908b – František BÍLEK: Mystický traktát. Praha 1908

BÍLEK 1909 – František BÍLEK: Cesta. Praha 1909

BÍLEK 1929 – František BÍLEK: Bratřím tvůrcům. Praha 1929

BÍLEK 1992 – František BÍLEK: Jak mi dřeva povídala, Brno 1992

BITTNAR 1909 – BITTNAR/KRATOCHVÍL/PACOVSKÝ: Meditace II/2, únor 1909

BRAUNEROVÁ 1900a – Zdenka BRAUNEROVÁ: Úvod k Bílkovým Modlitbám. In: MAREK 1948, 195-205

BRAUNEROVÁ 1900b – Zdenka BRAUNEROVÁ: František Bílek. In: Volné směry IV, 1900, 133-134

BREGANTOVÁ 2001 – Polana BREGANTOVÁ: Soupis knih s výtvarným doprovodem Františka Bílka. In: HALÍŘOVÁ 2001

BŘEZINA 1899 – Otokar BŘEZINA: Stavitelé chrámu. Praha 1899

BŘEZINA 1908 – Otokar BŘEZINA: Ruce: básně. Praha 1908

BŘEZINA 1918 – Otokar BŘEZINA: Hudba pramenů 3., rozšířené vydání, Praha 1918

CERMANOVÁ 2007 – Jana CERMANOVÁ: Mařatkova Hana Kvapilová v hořické sbírce. In: Sborníček: Muzeum Podkrkonoší Trutnov V., 2007

ČERVINKA 1913 – Vincenc ČERVINKA (red.): Zlatá Praha, roč.XXX.

ČICHOVSKÁ 2009 – Naděžda ČICHOVSKÁ: Mundus Imaginalis. O představě, obrazu a o živé Zemi. (diplomová práce na Fakultě výtvarných umění v Brně). Brno 2009

DEML 1905 – Jakub DEML: Nové oltáře. In: Nový život X., 1905

DEML 1909 – Jakub DEML: Korouhve Františka Bílka v Babicích. In: Meditace II/3, 1909

DEML 1921 – Jakub DEML: Slovo o díle Františka Bílka. In: Volné směry XXI./1921, 225-247

DEML 1931 – Jakub DEML: Slovo k Otčenáši Františka Bílka. Tasov na Moravě 1931

ELIADE 2004 – Mircea ELIADE: Obrazy a symboly. Brno 2004

FUNK 2001 – Karel FUNK: Mystik a učitel František Drtikol. Olomouc 2001

HALÍŘOVÁ 2001 – Marie HALÍŘOVÁ: František Bílek, Praha 2001

HAUNER 1905 – Emanuel HAUNER: Stručný nástin některých tajných společností, Praha 1905

HELLO 1933 – Arnošt HELLO: Člověk. Z němčiny přeložil J.Florian, Pardubice 1933

HLAVÁČKOVÁ 1995 – Miroslava umění v Roudnici nad Labem, duben-červen 1995 Roudnice n.Labem, červenec-srpen 1995 Hradec Králové. Roudnice nad HLAVÁČKOVÁ: Rudolf Adámek. Katalog výstavy Galerie moderního Labem 1995

HORÁK 2006 – Milan HORÁK: Mystika. In: Okruh a střed 4, 2006, 2–6

HRABAL 1998 – F.R. HRABAL: Lexikon náboženských hnutí, sekt a duchovních společností. Bratislava 1998

CHALUPNÝ 1970 – Emanuel CHALUPNÝ: František Bílek. tvůrce a člověk, České Budějovice 1970

CHLUP 2007 – Radek CHLUP: Corpus Hermeticum, Praha 2007

IBING 1913 – Antonie JELENOVÁ-IBING: Meditace. Praha 1913

IBING 1916 – Antonie JELENOVÁ-IBING: Po stopách věčné Pravdy, Kniha I., Praha 1916, 9/VII.

IBING 1925 – Antonie JELENOVÁ-IBING: Od smrti k novému životu: po stopách věčné Pravdy. Kniha II, Praha 1925

JAROŠ 1920 – Gustav JAROŠ: Úvod K listům Adámkovým. In: Deset Grafických listů, Praha 1920

JAROŠ 1968 – Gustav JAROŠ (Gamma): O výstavě sdružení „Sursum“. In: Výtvarné umění XVIII, č.7,1968

JÍLEČKOVÁ 1998 – Barbora JÍLEČKOVÁ: Grafické dílo Rudolfa Adámka (diplomová práce na Filosofické fakultě Ostravské Univerzity v Ostravě). Valašské Meziříčí 1998

KABEŠ 1940 – Jaroslav KABEŠ: Dva poutníci absolutna. In: Okénko do dílny umělcovy, 7-9/1940, 33–38

KABEŠ 1941 – Jaroslav KABEŠ: Výtvarný styl Františka Bílka a jeho tajemství. In: Okénko do dílny umělcovy V-VI., 1941

KARÁSEK 1902 – Ze Lvovic, Jiří KARÁSEK: Výstava děl sochaře A.Rodina v Praze. In: Moderní revue 1902, sv.XIII.

KARÁSEK 1927 – Ze Lvovic, Jiří KARÁSEK: Tvůrcové a epigoni, Kritické studie, Aventinum Praha, 1927

KARÁSEK 1991 – Ze Lvovic, Jiří KARÁSEK: Gotická duše. Praha 1991

KARÁSEK 1935 – Ze Lvovi, Jiří KARÁSEK: Dílo Františka Bílka. Praha 1935

KING 1975 – Francis KING: Magic, the western tradition. Londýn 1975

KIRCHHOFF 1999 – Jochen KIRCHOFF: „Kosmická lehkost“ (Oben der Himmel, unten die Erde. Zur kosmisch-irdischen Polarität von Schwere und Licht. In: ZEMÁNEK 2003

KNÁPKOVÁ 2007 – Lada KNÁPKOVÁ: Vliv rosenkruciánů na umění od přelomu 19.a 20.století (diplomová práce na Fakultě výtvarných umění, VUT v Brně). Brno 2007

KOMENSKÝ 1992 – Jan Ámos KOMENSKÝ: Cesta světla, Praha 1992

KOMENSKÝ 2009 – Jan Ámos KOMENSKÝ: Labyrint světa a ráj srdce, Brno 2009

KOTALÍK 1984 – Jiří KOTALÍK (ed.): Tschechische Kunst 1878-1914, Auf dem Weg in die Moderne. Darmstadt 1984

KOVÁRNA 1941 – František KOVÁRNA: František Bílek. Praha 1941

KOZÁK 2003 – Jaromír KOZÁK: Spiritismus. Zapomenutá významná kapitola českých dějin. Praha 2003

KREUZZIEGER 2001 – Milan KREUZZIEGER: Chrám zasvěcenců a viditelná znamení Františka Bílka. Grafické listy F.Bílka. In: HALÍŘOVÁ 2001

KUDRNA 1999 – Miroslav KUDRNA: František Bílek, grafika, kresba. Roudnice nad Labem 1999

LARVOVÁ 1996 – Hana LARVOVÁ: Sursum 1910-1912. Praha 1996

LARVOVÁ 1998 – Hana LARVOVÁ (ed.): Jan Konůpek: Poutník k nekonečnu. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 1.října 1998 – 3.ledna 1999. Praha 1998

LEŠEHRAD 1921 – Emanuel LEŠEHRAD: Pokus o historii Bratrstva Růže a Kříže v Čechách ve styku s Jednotou Českých Bratří. Praha 1921

LUBOJACKÝ 1885 - Angelus LUBOJACKÝ: Kniha o věčné Moudrosti. Praha 1885

MAREK 1948 – J.R.MAREK: Básník a sochař. Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896-1901, Praha 1948

MAREK 1971 – František MAREK: Filozofická čítanka, Praha 1971

MARKOVÁ 1999 – Tamara Marková (vyd.): Tvoření v umění výtvarném. Překlad z francouzského originálu V.Urbanová, Praha 1999

MATOUŠEK 1997 – Jaroslav MATOUŠEK: Jakub Böhme. Filosof-mystik doby reformační. jeho život, spisy a učení, Praha 1997

MED 1995 – Jaroslav MED: K ideovému profilu Moderní revue. In: Urban 1995, 25–45

MICHL 1972 – Karel MICHL: František Kupka v Opočně a Dobrušce. Hradec Králové 1972

MLÁDKOVÁ 2007 – Meda MLÁDKOVÁ: Kupka/Mondrian. Praha 2007

MOUČKA 1996 – Ladislav MOUČKA: Posvátná geometrie aneb zrození hvězdy. Praha 1996

MOUČKA 1997 – Ladislav MOUČKA: Sefer Jecira a tarot, Praha 1997

MRÁZOVÁ 1966 – Marcela MRÁZOVÁ: Duchovní umění Františka Bílka. In: Výtvarné umění XVI, 1966

MUSIL/FILIP 2000 – Roman MUSIL / Aleš FILIP: Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907). Praha 2000

NAVRÁTILOVÁ 2001a – Hana NAVRÁTILOVÁ: Egyptská inspirace v malířství a sochařství. In: Egypt v české kultuře přelomu devatenáctého a dvacátého století, Praha 2001

NAVRÁTILOVÁ 2001b – Hana NAVRÁTILOVÁ: Egyptská inspirace v duchovním světě a umění Františka Bílka. In: Theologická revue. Čtvrtletník University Karlovy v Praze – Husitské teologické fakulty 4, 2001, 413-417

NEVEČEŘAL 1995 – Aleš NEVEČEŘAL: Rudolf Adámek. In: Knižní značka, Praha 1995.

NEUMANN 1902 – Stanislav K.NEUMANN: Bílek:Otčenáš, Březina: Ruce. In: Moderní revue 1902, sv.XIII.

PACOVSKÝ 1914 – Emil PACOVSKÝ: A.J. Ibing, Meditace In: Veraikon 1914/2, 34.

PACOVSKÝ 1919 – Emil PACOVSKÝ: Ze zapomenutí. In: Veraikon 2, VI/1919, 57–62

PACOVSKÝ 1947 – Emil PACOVSKÝ: Umělecké sdružení Sursum. In: Okénko do dílny umělcovy IV/2, 1947

PERNIKÁŘ 1991 – Tomáš KEMPENSKÝ: Čtyři knihy o následování Krista. Zlatá kniha. Brno 1991, V./70.

PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001 – Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění, IV/1, Praha 2001

RAKUŠANOVÁ 2005 – Marie RAKUŠANOVÁ: Sabat nucených prací ve věznici vůle. Vliv filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii. České Budějovice 2005

RATH 2006 – Wilhelm RATH: Mistr a Boží přítel. In: Okruh a střed 4, 2006, 13–20

RUYSBROECK 1946 – Jan van RUYSBROECK: Zrcadlo věčné blaženosti. Olomouc 1946

SENČÍK 1997 – Štefan SENČÍK: Terézia z Avily, učitelka modlitby. Trnava 1997

SCHÜRÉ 1926 – Eduard SCHÜRÉ: Velcí zasvěcenci. Tajné dějiny náboženství, Praha 1926

SRP 2006 – Karel SRP: Zlom a odraz. K jednomu typu představového schématu kolem 1900. In: Umění LIV., Praha 2006

STANĚK/BRZOBOHATÁ 2003 – Josef STANĚK / Jana BRZOBOHATÁ: Svatý Grál a energie života. Brno 2003

STEINER 1925 – Rudolf STEINER: Tajná věda v nástinu. Hranice 2005

STEINER 1992 – Rudolf STEINER: Teosofie. Praha 1992

STEINER 1999 – Rudolf STEINER: Básně, modlitby, meditace. Praha 1999

ŠMEJKAL 1968 – František ŠMEJKAL: Česká symbolistní grafika. In: Umění XVI, 1968

ŠMEJKAL 1979 – František Šmejkal: Symbolika sfingy v umění přelomu století. In: Umění XXVII, 1979

SVOBODOVÁ 1999 – Libuše SVOBODOVÁ: Cesta Františka Bílka. Praha 1999

URBAN 1995 – Otto URBAN (ed.): Moderní revue 1894-1925, Praha 1995

URBAN 1995 – Otto URBAN: Temný klasicismus F.Koblihy. In: URBAN 1995, 193–210

VÁCHAL 1997 – Josef VÁCHAL: Dokonalá magie budoucnosti. Praha 1997

VACHTOVÁ 1968 – Ludmila VACHTOVÁ: František Kupka. Praha 1968

VLČEK 1986 – Tomáš VLČEK: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986

VLČEK 1988 – Tomáš VLČEK: Sochy, obrazy a sny. Julius Zeyer a výtvarné umění (Kat.výst.), Vodňany 1988

VOJVODNÍK 2001 – Josef VOJVODNÍK: Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka. In: HALÍŘOVÁ 2001

WEINFURTER 1930 – Karel WEINFURTER: Bible ve světle mystiky. Praha 1930

WEINFURTER 1997 – Karel WEINFURTER: Ohnivý keř. odhalená cesta mystická. Jablonec nad Nisou 1997

WEINFURTER 2000 – Karel WEINFURTER: Druhý mystický slabikář. Olomouc 2000

WITTLICH 1982 – Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982

WITTLICH 2001 – Petr WITTLICH: Chvíle blesku. František Bílek a české umění. In: Halířová 2001

ZDRAŽIL 1997 – Tomáš ZDRAŽIL: Počátky theosofie a antroposofie v Čechách. Březnice 1997

ZEYER 1999 – Julius ZEYER: Tři legendy o krucifixu, Praha 1999

ŽÁKAVEC 1910 – František ŽÁKAVEC: Sochař Bílek. Výklad i apologie. In: Pedagogické rozhledy XXIII., 1910

8.2. Seznam pramenů

Knihovna Památníku národního písemnictví v Praze
Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze
Knihovna Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
Národní knihovna České Republiky
Národní galerie v Praze
Oddělení grafických sbírek Národní galerie v Praze
Knihovna Národního muzea v Praze
Knihovna Ústavu dějin umění v Praze

8.3. Seznam vyobrazení

Obraz 1…. Cesta osamělých (Nesení kříže, Cíl života) -1920. In: A. Nevečeřal:Rudolf Adámek. In: Knižní značka, Praha 1995

Obraz 2…. Cesta osamělých (II.) –nedat. Uloženo v NG Praha, R 237 249

Obraz 3…. Kristus vysmívaný –nedat. Uloženo v NG Praha, R 237 247

Obraz 4…. Z cyklu Ibbingových Meditací I. –1913. Převzato z: A.Jelenová(Ibbing): Meditace, Praha 1913

Obraz 5…. „(…)vidí, jak i jeho Slunce má Svůj Kříž“, Z cyklu Nejvyšší Spravedlnost – 1914. Převzato z: O.Březina: Hudba pramenů 3., rozšířené vydání, Praha 1918. Dataci jsem určil na základě Bílkovy korespondence, v níž se o tomto díle zmiňuje.

Obraz 6…. Z cyklu Ibbingových Meditací III. –1913. Převzato z: A.Jelenová(Ibbing): Meditace, Praha 1913

Obraz 7…. Z cyklu Ibbingových Meditací II. –1913. Převzato z: A.Jelenová(Ibbing): Meditace, Praha 1913

Obraz 8…. Bys ve domov nás vrátil ztracený…, z cyklu Otče náš! – 1901. Převzato z: František BÍLEK: Otče náš! Nový Jičín 1901

Obraz 9…. Touha – nedat. Převzato z: M.Hlaváčková: Rudolf Adámek (Kat.výst.). Roudnice nad Labem 1995

Obraz 10… Meditace (Smutek) –1911-1916. Uloženo v NG Praha, R 237 249

Obraz 11… Extase (Hvězdné sny) -1916. Převzato z: M.Hlaváčková: Rudolf Adámek (Kat.výst.). Roudnice nad Labem 1995

Obraz 12… Snění –nedat. Převzato z: A.Rezler: Rudolf Adámek, 1882-1953. Obrazy, grafika, ilustrace. Kutná Hora 2008

Obraz 13… Příroda –nedat. Převzato z: A.Rezler: Rudolf Adámek, 1882-1953. Obrazy, grafika, ilustrace. Kutná Hora 2008

Obraz 14… Lekníny (Stvoření života) –1903. In: J.Kotalík: Tschechische Kunst 1878-

1914, Auf dem Weg in die Moderne.

Obraz 15… Mistr Jan Hus (Model k pomníku Jana Husa v Kolíně) –neuvedeno. Podle: M.Halířová: František Bílek. Praha 2001

Obraz 16… Strom bleskem pravdy zasažený –1914. Podle: http://zebry.cz/cmelakasvet.cz/?cat=50

Obraz 17… Krucifix (skica) –1896. Převzato z: M.Halířová: František Bílek. Praha 2001

Obraz 18… Krucifix –1899. Převzato z: M.Halířová: František Bílek. Praha 2001

Obraz 19… Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral –1899. Převzato z: M.Halířová: František Bílek. Praha 2001

Obraz 20… Je vůle tvoje milost a pravda…, z cyklu Otče náš! – 1901. Převzato z: F.Bílek: Otče náš! Nový Jičín 1901

Obraz 21… Tvůrce u svého oltáře –1914. Převzato z: O.Březina: Hudba pramenů 3., rozšířené vydání, Praha 1918

Obraz 22… „(…)poznává Nejvyšší Spravedlnost a klade pak za oběť sama sebe“, Z cyklu Nejvyšší Spravedlnost –1914. Převzato z: O.Březina: Hudba pramenů 3., rozšířené vydání, Praha

Obraz 23… Ruce –1908. Převzato z: O.Březina: Hände (německé vydání básnické sbírky Ruce). Wien 1908

Obraz 24… Egypt, sen cesty pravého života –1905. Převzato z: F.Bílek: Cesta. Praha 1909

Obraz 25… Přímka i obraz –1905. Převzato z: F.Bílek: Cesta. Praha 1909

Obraz 26… Chrámová předsíň –1905. Převzato z: J.Kotalík: Tschechische Kunst 1878-1914, Auf dem Weg in die Moderne.

Obraz 27… Z cyklu Hudba Pramenů –1914. Převzato z: O.Březina: Hudba pramenů 3., rozšířené vydání, Praha 1918.

Obraz 28… Předsíň chrámová – 1905-1907. Převzato z: F.Bílek: Cesta. Praha 1909

Obr.1 , Obr.2

Obr.3

Obr.4

Obr.5

Obr.6

Obr.7 , Obr.8

Obr.9

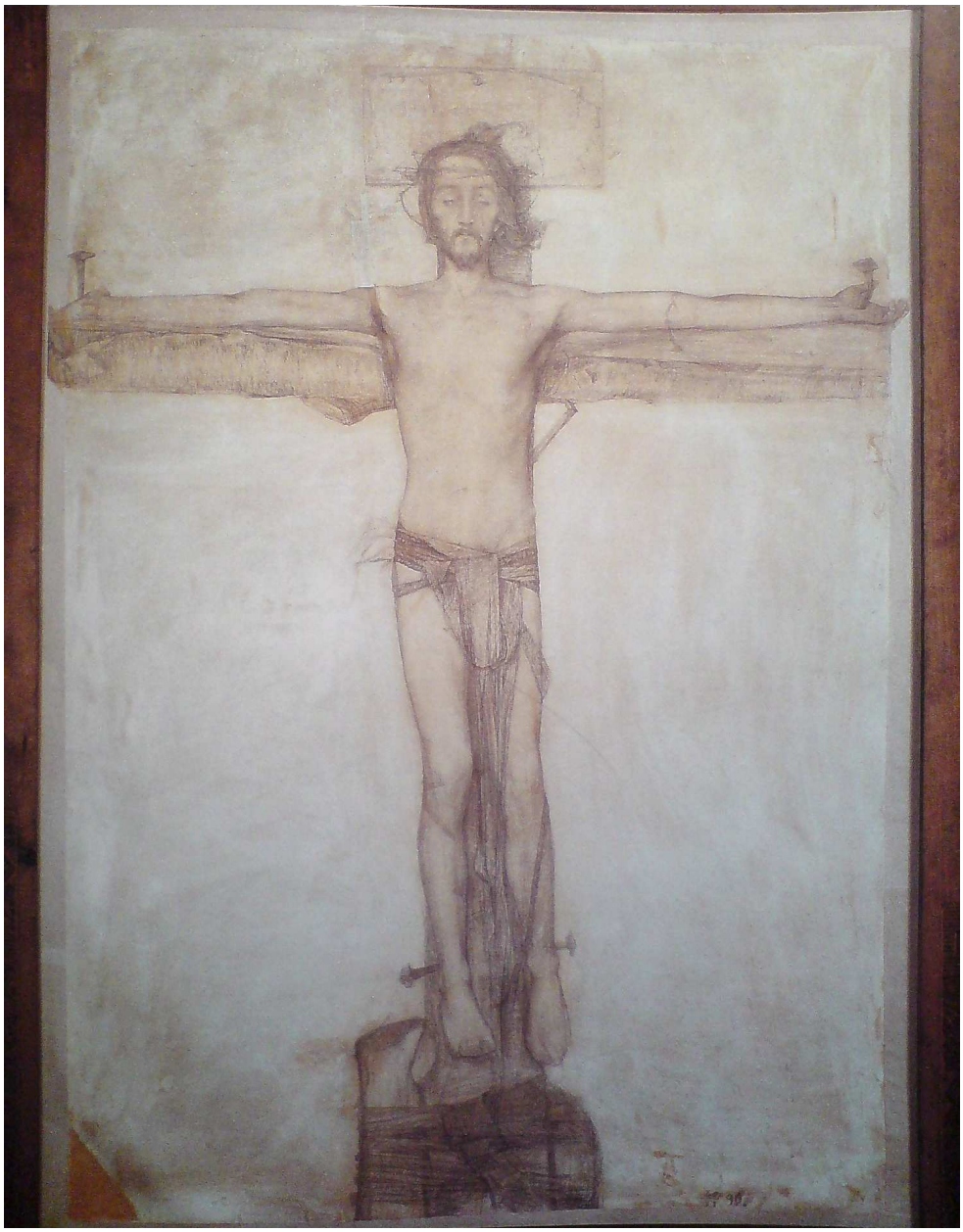
Obr.10

Obr.11

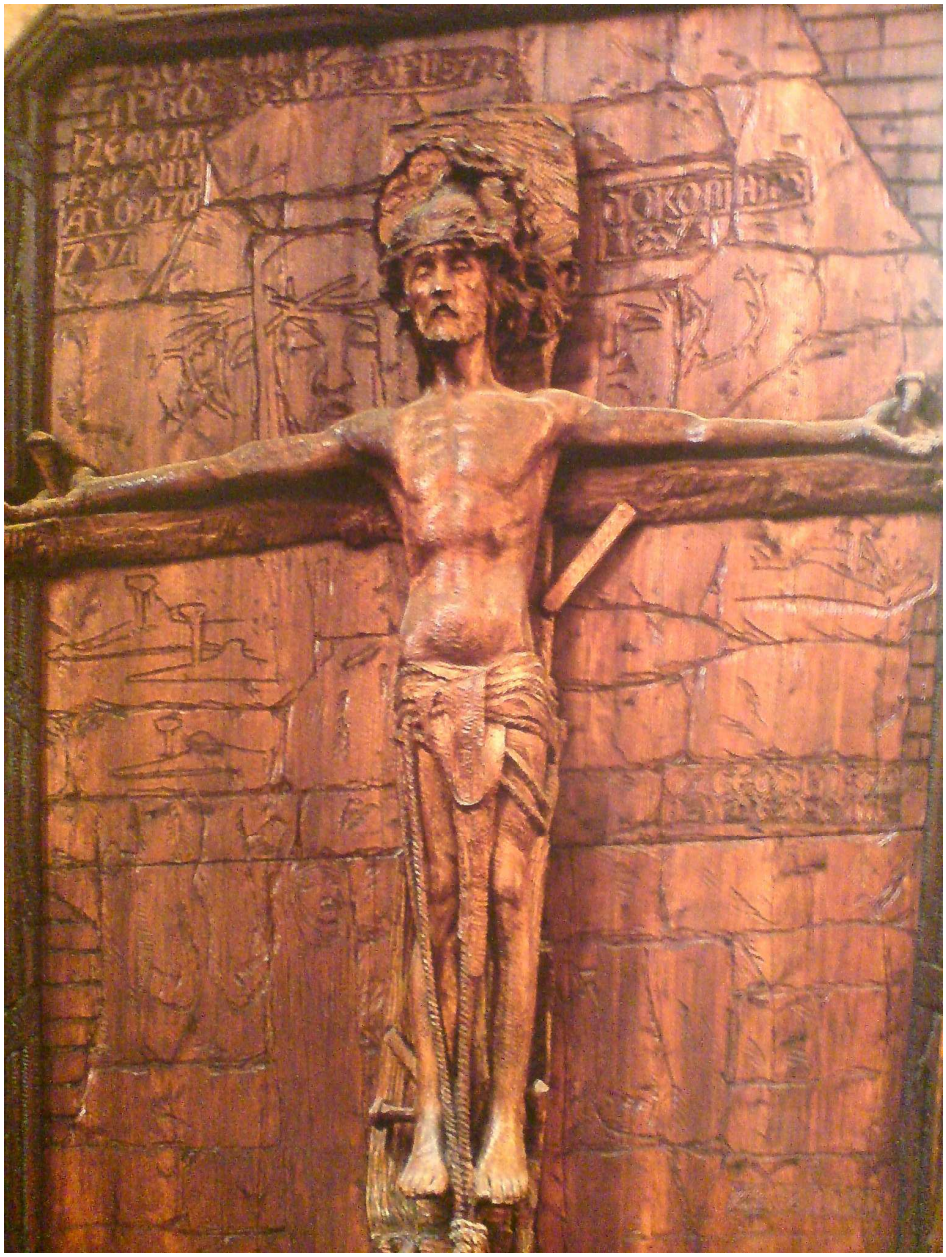
Obr.12 , Obr.13

Obr.14

Obr.15 , Obr.16



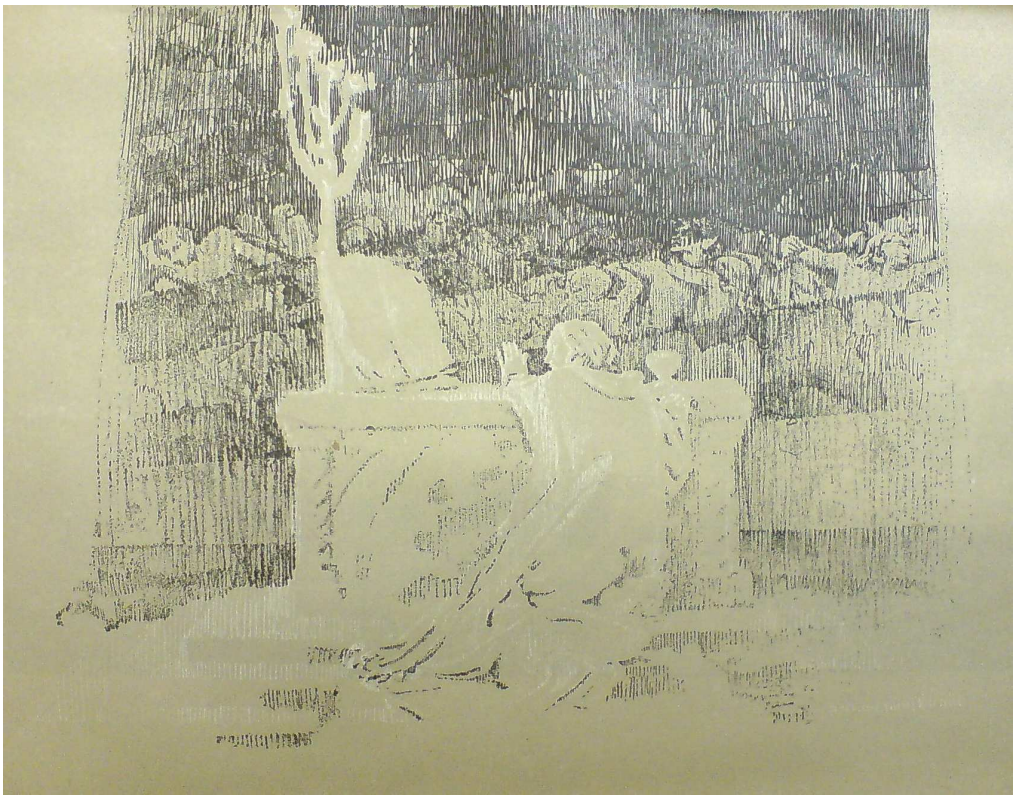
Obr.17



Obr.18

Obr.19

Obr.20



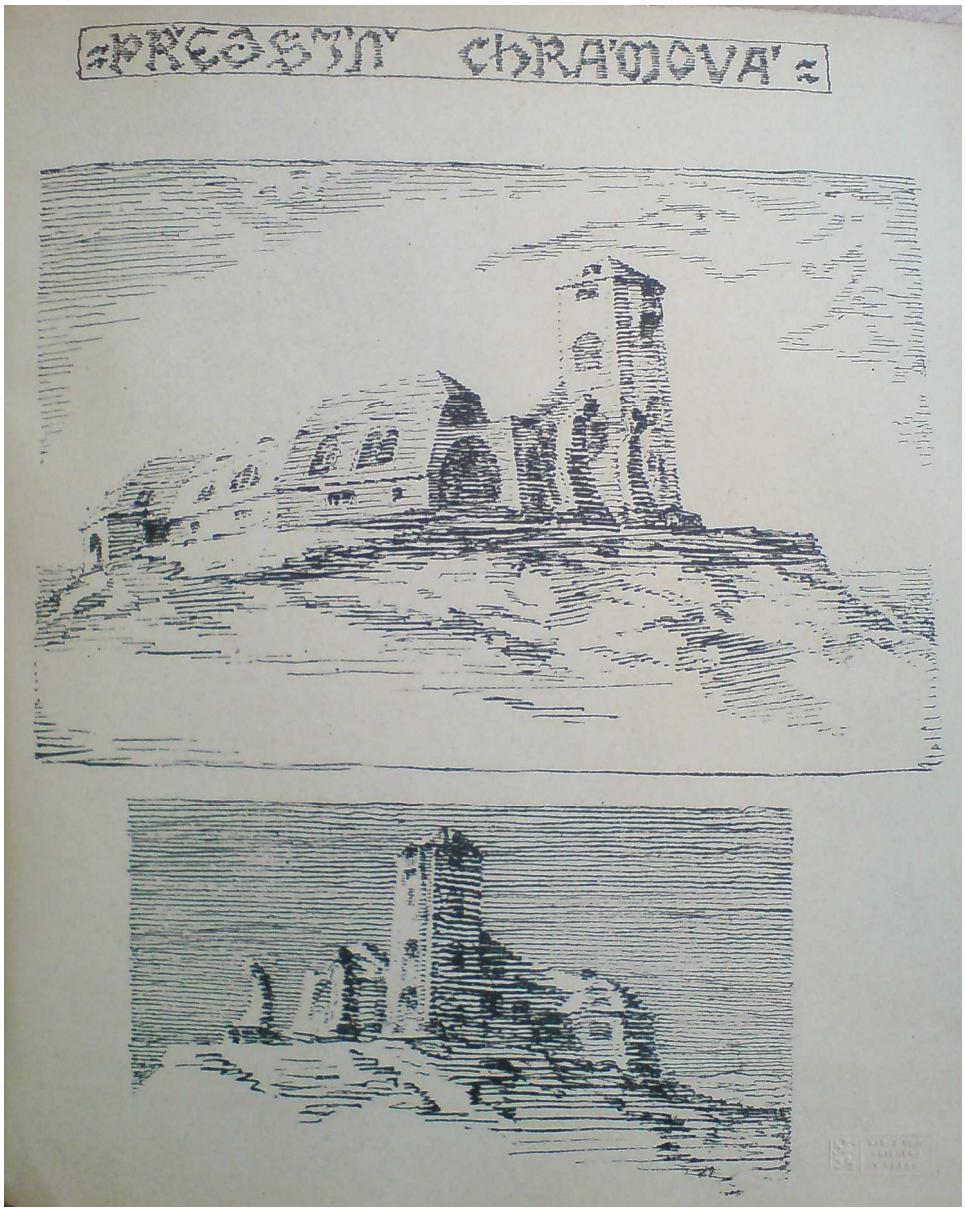
Obr.21

Obr.22

Obr.23

Obr.24 , Obr.25

Obr.26 , Obr.27



Obr.28

8.3. Anotace

Meditation in the works of the Czech masters in the 20th century

The personal imaginations a meditations of artist discovering their spiritual way through the art are mostly the point of this work.

Introduction of this work expresses the general problematic of the spiritual streams, which had influenced the visual art, and especially particular groups and streams like for example antroposophy, theosophy or Rosencrucian´s philosophy which had directly toutched the artistic activities at the beginning of the 20th century.

The real body of my work is the selection from the spiritual oeuvre by the authors Rudolf Adámek and František Bílek who, as a minotity among the artists, followed the way of the Christian mystic which was the common feature of these two artists. My work wants to show the way how the artists hand over the spiritual message of the invisible world and how they corporealize it by means of the painting. Watching of the most inner dreams and longings of the mystic should be used as a mean for better understanding of the art piece and specific symbolic which is used by each artist. Their personal visions are important as well.

My work wants to complete selected meanings of the symbolistic art dealing with the mystical themes and meditation as the mean to gain the cognition and also to classify it into the most direct connection within the concrete stream which had influenced this process the most. The artistic way and the art piece is still the primar source of my research – mostly in the work by Rudolf Adámek who has unjustly been a neglected artist.

Thesaurus:
Symbolism
Meditation
Dream
Rudolf Adámek 1882-1953
František Bílek 1872-1941

8.4. Resumé

Svou podstatou a zaměřením se tato práce vztahuje především k osobním představám a meditacím umělců, objevujících svou duchovní cestu prostřednictvím umění.

Úvod této práce se vyjadřuje k obecné problematice duchovních proudů, které měly vliv na výtvarné umění a zejména pak pojednává o konkrétních skupinách a směrech, jakými je např. antroposofie, teosofie nebo rozenkruciánská filozofie, které přímo zasahují do dění na počátku století.

Vlastním předmětem mé práce je potom výběr z duchovní tvorby autorů Rudolfa Adámka a Františka Bílka, kteří jako jedni z mála sledují cestu křesťanské mystiky, jenž oba autory spojuje. Má práce chce ukázat způsob, jakým umělec přebírá duchovní poselství neviditelného světa, a jak jej protřednictvím obrazu zhmotňuje. Pozorování nejvnitřnějších snů a tužeb mystikových má sloužit jako prostředek pro lepší pochopení díla i specifické symboliky, kterou jeden každý z těchto tvůrců používá. Neméně významnými jsou také jejich osobní vize.

Má práce chce doplnit některé významy symbolistního umění týkající se mystické tematiky a meditace jako prostředku k dosažení poznání, a přiřadit jej do co nejpřesnější souvislosti s konkrétním směrem, který tento proces nejvíce ovlivnil. Umělecká cesta a umělecké dílo je však primárním zdrojem, a to především v osobě Rudolfa Adámka, jenž byl neprávem opomíjený umělec.